

ТМ	Г. XXXII	Бр. 3	Стр. 465 - 478	Ниш	јул - септембар	2008.
----	----------	-------	----------------	-----	-----------------	-------

UDK 316.74:7

Прегледни чланак

Примљено: 29.02.2008.

Срђан Продановић
Филозофски факултет
Београд

О ПРОТИВРЕЧНОСТИМА ВЕЗАНИМ ЗА ПОЈАМ ПОПКУЛТУРЕ

Резиме

Различити приступи у разумевању попкултуре – Франкфуртска школа и постмодернизам, основни појмови и постулати – Адорново схватање уметности као дијалектике негативног – Аутономија уметности – Телевизија као средство идеолошке индоктринације: Адорново стновиште – Симулакрум као одлика савременог доба – Проблеми при проучавању телевизије као средства масовне комуникације – Адорнова анализа телевизијских садржаја и "одговор" Џон Фиска – Франкфуртска школа и Постмодерна: Комплементарности приступа – Уметност као истина: импликације овог становишта – Потенције попкултуре и њихов однос спрам уметности – Континуум истина/идеологија.

Кључне речи: попкултура, масовна култура, дијалектика негативног, симулакрум, аутономија уметности, идеологија, отуђење, потенције попкултуре

Дефинисање проблема

Разматрање једног појма као што је попкултура у контексту модерних друштвених догађаја представља једну специфичну врсту контроверзе, која подрзумева рефлексiju о ономе што је дубоко укореењено у нашу свакодневницу. Расправљање о феноменима према којима имамо одређени емотивни однос, где су ти феномени, бар за млађе генерације, чинили или још увек чине битан део индентитета, те стога стварају неку врсту "ирационалне" одбојности (или одобравања) према сваком проматрању заснованом на теорији. Свакако, ау-

тономном аутору не треба да буде битна реакција његове публике која је диригована емоцијама, он треба да растумачи појаву што је могуће "објективније", без обзира на консеквенце које из његовог размишљања произилазе. Но, овде се пред нама ствара један несклад који и отвара поменуто контроверзу, а који се садржи у чињеници да су се друштвена стварност и уметност толико саживеле са попкултуром да тешко можемо сагледати шта је чему узрок, а шта последица. У тако сложеној ситуацији затичу се сви антрополози, социолози, филозофи и остали које ова тема интересује, а при том треба приметити да свако занемаривање динамичности попкултуре често зна да води ка ригидном ишчитавању њеног значења које се завршава у екстремима денунцирања или безрезервне афирмације.

Овде теоретска "озлојеђеност" или "одушевљење" феноменом попкултуре играју исту улогу, а то је замагљивање саме основе феномена који се показује знатно сложенијим, те стога пука апологија или жестока критика се не могу показати као мудра решења ове својеврсне "апорије". Оно што додатно компликује ситуацију је то да се расправа о попкултури суштински своди на расправу о природи уметности, а нарочито оног естетског критеријума који омогућује да се "нешто" стави у тај "безвременни партенон" који социолози незграпно зову "врхунска уметност". Заједно са овим питањем иде и оно који се тиче психолошких стања и попкултуре као механизма психосоцијалног деловања на конзументе, што подразумева однос између актера и друштва, те тако расправа поприма и једну политичку димензију која, иако је имплицитног карактера, ипак доприноси ширењу раздора међу оним ауторима који у свом теоретисању размишљају у наведеним екстремима.

Овај раздор, о коме се начелно говори, најбоље се види у друштвено-филозофским парадигмама Критичке теорије и постмодернизма.

Критичка школа предвођена Адорном, Хоркхајмером и Маркузеом као новомарксистима своју инспирацију црпи из раних Марксових радова (Париски рукописи, Филозофске свеске) где, као што је познато, преовлађује његово снажно интересовање за филозофску антропологију, пре него за чврсте економске законе којима је био склон зрели Маркс. Одрицање од тврде струје тумачења Марксових дела која је била својствена интелектуалцима на Истоку, имала је за последицу враћање филозофским основама марксизма, а поред тог и једно ново, оригинално тумачење Хегелове "Феноменологије духа".¹ Дакле, неомарксисти се морају одрећи сваке претензије на позитивистички оријентисану науку са чврстим и конзистентним зако-

¹ Детаљније видети у Ридгер Бубнер, *Савремена немачка филозофија*, Београд, Плато, 2001.

нима унутар себе, а који као општу карактеристику имају универзалну компетнџију и одредити се за "чисту дијалектику". Овде се за нашу тему као посебно битни показују радови Теодора Адорна, који је овај дијалектички однос спрема друштвене стварности радикализовао до крајње границе. Унутар његовог филозофског мишљења оивиченог негативном дијалектиком једино има места за перманентну и увек аутономну критику, те се стога Адорно чврсто заузима против сваке врсте догматизма. У том погледу, оно што највише стоји на путу једној радикалној критици друштва јесте систем индустрије културе (а не односи производње) који мами и замагљује поглед управо онима који су највише изопштени и отуђени, спречавајући или бар успоравајући процес еманципације који представља безграничну тежњу сваке утопијом оријентисане (марксистичке) дијалектике.

На сасвим супротном крају стоје аутори постмодерне, који инспирацију такође налазе у филозофији деветнаестог века, пре свих код Ничеа. Лиотар, Бодријар, Мафезоли и др. који не чине хомогену групу мислиоца, али ипак имају ту додирну тачку свог размишљања које подразумева схватање Ничеа као зачетника деструкције фундаменталних основа западне метафизике. У том погледу, ова група аутора сагледава модерне последице деветнаестовековног процеса рационализације (проистеклом из нововековне метафизике) а који је Ниче својом филозофијом "витализма" оштро критковао. Тако Лиотар наглашава да је друштво у коме живимо напустило било какву потребу за "супстанцијалном доследношћу", те смо тако затечени у времену раскола², где свака страна има једнако право на своје аргументе и где се губи свака легитимна основа смерно вођене расправе која корача ка истини. Дакле, грчко схватање дијалектике је данас отписано као могућност. Што се тиче попкултуре, ови аутори представљају истинску апологију вредности које ова постулира. Неки од њих говоре да су управо масмедији постали нова генеричка основа стварности или чак сама стварност. Један од познатих постмодерниста, Бодријар, тврди да живимо у времену *симулакрума* у коме не постоји ниједан релевантан метод којим се можемо послужити да бисмо установили истину. Мафезоли, пак, на конто свог дивљења појму свакодневице, говори да сада у Платоновом миту о пећини место истине стоји управо у сенкама.

Попкултура се не може сматрати једном хомогеном појавом као што то чине поменути аутори. Занимљиво је да, иако обојица сматрају да се истина открива управо на месту уметности, и Адорно и Мафезоли због крутости својих општих филозофских гледишта не

² Разрада ове тематике налази се у књизи Жан-Франсоа Лиотара, *Раскол*, Сремски Карловци, Издавачка књижарница Зорана Стојановића, 1991.

увиђају динамичке односе између попкултуре и истине која се данас открива у различитим *контингентима* конзументу. Попкултура има потенцију да "води" појединца како "путем слободе", тако и у "мрак идеологије" и живота без праве самосвести.

Један од циљева овог текста јесте покушај да се кроз размишљање о одредницама Адорнове филозофије које су везане за попкултуру у контрасту са постмодерним становиштима, увиде оне појмове не крутости које онемогућавају једно динамично схватање попкултуре. Потребно је истаћи да ће се ова расправа водити пре свега у оквиру Адорнове анализе. Разлог за овај потез је конзистентније изграђен филозофски концепт који омогућава анализу теме без беспотребног улажења у филозофску расправу о дихотомији модерна/постмодерна.

Елементи Адорнове естетике

Адорно у својим филозофским истраживањима уметност поставља као ентитет који је организован сходно својим иманентним циљевима. У том погледу он се – по мишљењу Данка Грлића – позива на једно кантовско тумачење уметности, тачније на онај захтев који говори да је уметност "сврховитост без представе о сврси". Такође, Марксово одређење, по коме он своје учење разуме као самосвест оног друштва које је у противречном односу са самим собом, јесте једно од, за Адорна, битних становишта. Једино уметнички начин делања, који има свој властити циљ, може да црпи своју мотивацију из противречја која се открива у друштву. Тако Адорно, захваљујући овој својеврсној "синтези", долази до једног новог одређења уметности у односу на друштво и истину. "Он је (уметност прим. С.П.) интерпретира као лик свијести и самосвијести којој је темељна идеја критика и негација оног постојећег" (Грлић, 1986:107). Последица оваквог филозофског одређења јесте да једина уметност - која има истински разлог постојања – је она која у свом остварењу има референце које се тичу друштвеног бића и где су друштвени односи идеје које прожимају само дело. Уметност постоји захваљујући свом друштвеном отпору, јер настаје упркос својој непосредној "бескорисности" као материјалној ствари, а њена се суштина открива у поменутој темељној негацији друштва. Она напада "баналност и одвратност која је данас свеprisутна" (Грлић, 1986:132); њен отпор који повремено поприма и црте "циничности" омогућава да се спозна онај прогресивни правац или чак утопијско схватање друштва што је разлог због кога је њена спознаја, за Адорна, увек негативно одређена.

Битно је истаћи да референце унутар уметничког дела не треба схватити као неки скуп друштвено ангажованих тема. Адорно се оваквом концепту противио сматрајући да је ово један вид самоогра-

ничавања уметничког стварања. Друштвену утемељеност треба схватити у једном дубљем смислу преиспитивања укупног темеља самог друштва, а не "идиомског" проблематизовња неке појаве унутар њега.

Овде постаје јасно да је уметности потребна једна специфична врста *аутономије*. Једино аутономија може прибавити независност у односу на свеprisутно тржиште које присилно присваја сваки појединачни ентитет и труди се да га подведе под тоталитет што у овом случају занчи тржишну потрошњу уметности. Овде вреди напоменути да Адорно не сматра да ова аутономија треба бити схваћена као нека врста апсолутне независности у односу на стварност. Једна уметност која би била изолована у сопственој аутономној сфери деловања, завршила би у изгнанству које би јој онемогућило дијалектичку улогу коју Адорно види као њену суштину. Таква "самопрогнана" уметност никад не би из слободе унутар своје сфере могла да спозна оно опште стање неслободе које влада у целини друштва. Дакле, дела која суштину властите истине остварују у темељној критици друштвене стварности морају имати аутономију, али не и општу независност. Ово схватање нас упућује да уметност има "повлаштену" позицију у односу на све друге "области духа", јер се социјални карактер уметности не одређује на тај начин што се социјална тематика намеће уметнику одозго, већ тиме што је сама социјална чињеница "стекла право" да постане уметност. Чиста иманенција сврхе, која је по некима својствена уметности, сада бива оповргнута, јер се емпиријски подаци лишавају саме емпиричности и стављају у уметнички контекст који сам по себи представља истини ближи *modus* тумачења. По Грлићу, у погледу Адорновог концепта аутономије у уметности, можемо рећи да је она упућена на трансцендирање друштвене стварности, али ипак остаје везана за оно што жели да трансцендира те одатле и произилази њен особен друштвени карактер.

Овде бисмо се могли запитати да ли постоји нека одлика уметности која би најбоље оцртала противречности са којима мора да живи. Ту нам Адорно нуди наизглед једноставан одговор - истинска уметност (поготово она која се убраја у модерну) одликује се "бесмисленошћу садржја". Погледајмо Бекетове драме које се и код Адорна наводе као пример; наравно да Бекетови комади нису апсурдни због одсуства сваког смисла, јер би то укинуло свако значење, па самим тим и комуникацију између уметника и његове публике. Оно на шта се апсурдност у његовим делима односи јесте да се сам смисао доводи пред знак питања, одакле се даље развија драматуршки заплет. Ово преиспитивање смисла је оно што даје Бекету право да се назове аутентичним уметником. Он се ни у ком случају не сме називати "афирмативним" аутором, јер опседнутост ништавилом која провејава кроз сва његова дела не сме се никако "рекламирати" као неко позитивно значење смисла његовог стваралаштва. Суштина

управо и лежи у томе да савремена авангардна уметност може исказивати свој "позитивни" смисао кроз саму апсурдност. Овако замршен след аргументовања може се разјаснити ако у виду имамо да је сам Адорно сматрао да је битан карактер уметности њена загонетност коју не можемо заобићи и која је изузетно важна за њу. Мисао страности живи у уметности и увек се испољава у њеном загонетном лику. "Истинска" уметност, према Адорну, самом чињеницом што постулира да поседује решење на питања која су нашој егзистенцији загонетна, и сама постају загонетка³. Ова загонетност, иако присутна у сваком делу, најјасније се исказује управо у модерној уметности авангарде. Тако естетичари и остали, који уметност сматрају својим доменом, треба да схвате да због ове "недокучивости" која је иманентна самом делу, рационалном разумевању, остају врло мале шансе да у потпуности растумачи значење дела. Ово се посебно односи на оне филозофе који су уметност покушавали силом да угурају у сопствена откровења која су била остварена у некој другој области филозофије, па је тако уметност увек била осуђена на инструментални и потчињени однос спрема тог откровења као неког личног идеала самог филозофа. Адорно сматра да се рационалистичким филозофирањем не могу докучити оне сфере уметности које саме по себи потпадају у ирационално, стога је потребно развијати нарочиту логику о уметности уколико желимо да дођемо до неких плодноносних резултата.

У овом кратком одељку приказао сам неке од основних ставовишта које Адорно има спрема "аутентичне уметности". Свакако да су истраживања овог аутора у знатно већој мери комплекснија и обимнија. Но, овде је било нужно приказати неке темељне поставке које ће помоћи да се разумеју они ставови који се тичу саме покултуре, те ћемо управо представљени филозофски оквир разматрати на овој за нас релевантној теми, а реч је о телевизији.

Телевизија и идеологија

Видели смо да Адорнова размишљања о уметности имају јак предзнак неконформизма, који је неумољив до те мере да се можемо запитати: Да ли нас борба за еманципацију овог аутора води ка једној ексклузивистичкој перцепцији културе, која подразумева да сви они који не могу или неће да схвате вишезначност и противречност уметности, аутоматски бивају вечно осуђени на мрак идеологије? Свакако да би Адорно одговорио да се у погледу слободе и истине

³ Ови Адорнови ставови сублимирани су у исказу: "У илузији има обећања слободе од илузије" (Адорно, 1979:178).

не сме преговарати и задовољавати теоријским разрадама средњег решења, само зарад њихове површне свеобухватности, већ се сходно негативној дијалектици треба окренути ономе што нам опонира, и по суштини и по форми, без обзира на последице. Не треба да нас изненади чињеница да је Адорно велики део својих луцидних критика усмерио управо према телевизији. У својим истакнутим есејима на ову тему (*Frenshen als Ideologie* и *Prolog zum Frenshen*), Адорно неумољиво напада медиј телевизије као парадигматичног представника оног што он назива културном индустријом.

Не треба испустити из вида чињеницу да се друштвени, технички и уметнички аспекти телевизије не могу проматрати изоловано, јер су они међусобно чврсто повезани. Уметничка "безвредност" телевизије не може се одвојити од друштвених чинилаца који доприносе да се та "безвредност" неометано репродукује у времену. Сам медиј припада општој шеми културне индустрије, али се овде тенденције колонизације приватне сфере и атака на свест гледалаца, у неку руку, још више појачвају. Телевизија постаје апсолутно огледало света које је у стању да утиче на нашу психу путем свих чула. Овај скоро савршени дупликат се неопажено увукао у наше домове и сада се труди да себе прикаже као реалност. Слично опажање овог новог феномена има један, Адорну нимало близак аутор, Жан Бодријар. Овај постмодерниста је такође тврдио да је телевизија постала ново место реалности, односно један комплексни *симулакрум* који је у потпуности запосео њено место. Лако се уочава разлика између Адорна који говори о покушајима телевизије да се лажно представи као реалност, и Бодријара који констатује изумирање рационалистичке реалности коју све више испуњава свет симулације. Симулакрум тешко можемо разлучити од стварности, јер нам недостаје критеријума на основу којих бисмо то учинили. Свака симулација у себи садржи манифестације онога на шта се односи, што је и довело до наизглед парадоксалне појаве да је знак битнији од онога што означава.

Сигурно је да за Адорна симулакрум, као теоретска опција, не може постојати, он себе сматра борцем против такве приземне "идеолошке индоктринације". Сам Адорно је увиђао колико су моћни потенцијали телевизије да заокруже једну чулну целину око људске свести, те је стога телевизију означио као врхунац културне индустрије. Један од темељних постулата на којима према Адорну телевизија заснива своје постојање је очување стања *status quo*. Појединци не желе да дубље преиспитују смисао вредности које мисле да поседују, они само желе да их чују као универзално битне вредности, што им телевизија пружа тиме доприносећи све већој интеграцији појединаца. Међутим, у времену које је у толикој мери некритично, појављује се опасност од неконтролисаних ирационалних из-

лива психичке енергије. Ово важи и по Фројду у случају када се оно забрањено не може привести у свест, те се телевизија појављује као нека врста медијатора у овој по систем потенцијално погубној економији нагона.

Одређени Адорнови аргументи као да "плаћају данак" времену у којем су написани, тиме доказујући да је за разумевање модерних визуелних уметности и средстава комуникације потребна и социјализација уз њих. Илустрације ради, сетимо се првих филмова, ондашња публика није могла да схвати нованастанали естетски језик филма до те мере да су проналазили "мањкавости" у чињеници да филм "сече човека" (ово се односи на снимање у крупном кадру), што је за данашње "испраксирани" гледаоце депласиран и тривијалан приговор. Слично овом примеру и Адорно у својим радовима износи низ "супстанцијалних" приговора телевизији који, наводно, произилазе из њеног формата. У том погледу, људи који се појављују на телевизији, у нашим домовима, су патуљци, те стога не постоји исти ниво идентификације као са филмским херојима који се осликавају на великом платну. Телевизија овај иманентни недостатак "компензује" на тај начин што гледаоцу пружа илузију да су ти "посетиоци" у његовом дому играчке с којима може да ради шта му је воља; он их посматра као нешто њему веома блиско, као неког придруженог члана домаћинства, али који је под апсолутном контролом сходно томе колико се лако може променити канал или искључити телевизор. Но, не треба заборавити ко кога овде контролише поручује Адорно, јер произведена и строго одмерена информација увек је у функцији инструментализације појединца. Са друге стране, све информације потичу од једног истог центра, те ако се све ово има у виду, лако се да приметити да гледалац, уствари, и нема никакве праве опције, јер он увек бира између различитих форми једне те исте суштине. Адорнови ставови о телевизији најбље се оцртавају у изјави да телевизија своје конзументе "вара за срећу коју им подваљује" (цитирано према Грлић, 1986:163).

У свакој културној индустрији влада једно формално противречје које се, у зависности од самог медија, изражава у различитим еманацијама, па тако филм (и телевизија) своју противречност дугују наметнутој вези између дводимензионалне слике и звука. Ова противречја расту сходно томе колико је сам медиј културне индустрије упио више елемената чулне стварности, а управо је телевизија насилно збројила све елементе друштвеног живота у један медиј. Овде се Адорну намеће аналогија са тоталитарним режимима који такође силом покушавају да сједине оно што је упућено на разликовање. Што се више гомилају противречни ентитети и сједињују чулни надражаји, то се више наглашавају противречности између њих, те их је зато потребно насилно (споља) збројити како би се, у самом медију,

створио привид хомогености. Изгледи телевизије да успе у својој намери да неистинити реалитет понуди као прави су, према Адорну, слаби и сами по себи теже пропасти.

Овде се треба вратити на проблем социјализације уз саме масовне медије. Визуелни језик је нешто што је мојој генерацији сасвим разумљиво и тешко да се према "гостима у нашем дому" односимо као према играчкама, а још мање стоји теза да то нужно проистиче из самог формата. Телевизијски и филмски језик имају своје специфичности за које је потребно време да би се њима у потпуности овладао, и то управо да би се створио отклон спрам величине формата у којем телевизија и филм емитују своје садржаје. Чињеница је да генерације које су уз телевизију одрасле немају никаквих проблема да превазиђу ово основно ограничење. Такође и програми који се данас нуде постају све апстрактнији по својим формама (овде су цртани филмови добар пример), тако да се јавља проблем разумевања истих порука између различитих ТВ нарштаја, што упућује да се овај језик релативно брзо мења и еволуира. Такође сам медиј, по мом мишљењу, не може нужно бити контрадикторан, нити се сме а priori одбацивати. Изоловање уметности у одређене сфере које су наводно аутентичне по свом облику и медију, на начин на који то чини Адорно, води негирању могућности да уметност артикулише ону истину коју јој овај аутор придодaje као атрибут. Уколико је предмет уметности "Кантовска ствар по себи" (Бубнер, 2001:189) то онда имплицира да уметник мора имати безгранично поље испитивања друштвеног, те да за њега не смеју да постоје ограничења која потичу од некаквог уметничког манифеста или на основу "неаутентичности" неке уметничке технике. Иако се Адорно са овим слаже, такав став је противречан његовом мишљењу да је телевизија у немогућности да развије свој уметнички израз у једнакој мери као авангарда, а све то на основу једне "супстанцијалне" несавршености формата.

Што се тиче анализе садржаја телевизијског програма, Адорно опет увиђа заверу и идеолшке подвале које су наметнуте одозго. Тако се телевизија критикује као непресушни извор лажних утопија које подилазе сновима маса о свемоћи, свдећи их својом "базичном глупошћу" на баналне, и суштински немоћне људе. Основни аргумент је да телевизија разне садржаје које пружа гледаоцима упрошћава и представља једнозначно, без оне слојевитости која је својствена уметности. Као истраживачку грађу Адорно је користио сценарија и планове снимања, избегавајући да саме програме анализира непосредно. Аутор из ове анализе проналази кључне карактеристике телевизијске идеологије, а која се огледа у стереотипима који се у њој појављују. Тако је основно становиште да "здрав дух превазилази све тешкоће", на то упућују бројне серије са усиљено комичним заплетима у којима се протагонисти спашавају од животних проблема

само захваљујући свом безразложном оптимизму који је довољан да уклони све препреке између гледалаца и среће, при том та "срећа" није стварно разрешење њихових проблема, већ само проналажење довољно ефикасног начина да се иначе јадно стање у коме се гледалац налази што лакше поднесе. Грлић ово Адорново становиште сублимира на следећи начин: "То говори гледаоцу: ако имаш хумора, ако си добродушан и помало шармантан не треба да се нервираш због свог мизерног финансијског положаја. Без обзира на било што, ти остани увек оно што јеси и што треба да будеш, па нећеш толико трпети" (Грлић 1986:136)

Са друге стране, невешто се користећи елементима психоанализе телевизијска драма, сходно латентним мотивима своје публике, отворено атакује на интелектуалце и уметнике. Тако се уметници представљају као психички лабилне личности које инклинирају хомосексуализму. Нучници се, пак, представљају као саможиви изопштеници којима залуђеност за науком мути здрав разум, те се зато приказују као "опасни чудаци". Оно што је вредно поштовања је човек брзог деловања и размишљања, који је пре свега практичног духа и опремљен виспирним здравим разумом. Према Адорну, телевизија исмева интелектуалце пренебрегавајући чињеницу да је сама створила овакво виђење, стога она највише доприноси општем анти-интелектуалном расположењу на Западу.

Овде је згодно сагледати супротну крајност у односу на неомарксисте, а која долази из скорашњих радова који се тичу културе. У свом делу "Популарна култура" аутор Џон Фиск буквално изврће линију аргументације која је својствена Адорну, тако пасивни конзумент постаје личност која пружа отпор колонизацији наметнутој са врха друштвене моћи. Фиск тврди да порука намењена масовној комуникацији – ма колико се трудила – никад не може постићи апсолутну једнозначност, те на тај начин увек о(п)стају садржаји који су "дивљи", који нису успели да потпадну под контролу основне идеје дискурса који се намеће. Управо ове "пукотине" представљају места у које конзумент масовне културе учитава своје тумачење које представља отпор доминантној структури друштвених односа. Овај процес се, по Фиску, не мора свесно усвајати, нити мора водити ка неком конкретном друштвеном деловању. Мафезоли, пак, говори о феномену "постмодерне личности" која више не прихвата начин живота и "судбину" и коју му систем намеће, већ своје преференције и своје укусе слободно "слаже" у свој индетитет. Све ове студије истичу да нема јасне границе између естетског и популарног, па чак ни између естетског и моралног, јер је према Мафезолију, у ери постмодерне конзистентност моралних начела као филозофских категорија раздробљена свеprisутним релативизмом, па се зато морална начела прихватају на основу "допадања" а не на основу увиђања добра у њиховом спровођењу.

Постављени екстреми указују на пукотину која постоји између теоретичара културе. Свакако да је данас Адорнова верзија знатно оповргнута. Први и основни противаргумент, поред оног о "супстанцијалним" манама телевизије као формата, јесте да се могућности једног медија не може до краја негирати само захваљујући томе што је он сам предмет манипулације. Намеће нам се питање која је улога интелектуалца у вези са попкултуром? Ако је одговор – борба против манипулације и отуђења – где једино "мучна уметност" може допринети даљем дијалектичком развоју друштва, зашто се не описује начин на који та уметност може да досегне до свих његових чланова, до оних који "срчу супу док пасивно слушају Бетовена на радију". Авангардна уметност сходно улози коју јој одређује Адорно, морала би себе да лиши специфичности израза и ексклузивности својих идеја да би као таква допрла до публике о којој Адорно има тако мало похвалних речи. Но, кад би то учинила, престала би да буде авангарда. Дакле, долазимо да закључка да нема масовне еманципације друштва кроз уметност без неке врсте масовне уметности.

Ово не би требало схватити као неки постмодеран став по коме све приче имају исто право да се назову истином. Напротив, друштвено искуство Србије нам показује сву сложеност попкултуре, јер је један репресивни режим заиста користио масмедије као средство пропаганде и индоктринације појединаца кроз попкултуру. То је водило отпору који је такође био генерисан кроз електронске медије, музику и филмове, али ови потоњи аутори нису имали право на "своју истину", што значи да постмодерна треба стабилну демократију и политички систем. Ипак, поједини постмодернисти уљуљкани функционалношћу система у којем живе, тврде да су неки од основа стабилности савременог друштва уствари врста метанарације. Такође, ако је ново место стварања онога што се некада звало Друштво телевизија, чему онда разрада у филозофско-социолошком кључу, чему објашњење у форми нечега што том симулакруму не може методолошки прићи, зар не би било боље објашњавати са изворишта самог симулакрума, то јест кроз сам медиј телевизије.

Све ове примедбе као и увид у Адорново виђење попкултуре нас наводе на размишљање о неком теоретском оквиру који би могао да адекватно обухвати све противречности које су овом феномену својствене. Можда смо на правом трагу ако, поред разлика, обратимо пажњу и на сличности које постоје између Франкфуртоваца и неких постмодерниста, јер и једни и други, иако на различите начине и са различитом намером, тврде да је истина основ уметности. Оваква теза постоји доста дуго, али њена истинска афирмација постаје могућа тек у данашњем времену и данашњем друштву које је све више економски богато, које је научно незамисливо унапредовало, али које има кризу свог самоодређења, свог индентитета. Уметност као

истина може да буде она врста размишљања која ће помоћи да се ова криза превазиђе, а у овој ситуацији попкултура нема безначајну улогу, те се стога њена динамичност мора пажљиво разматрати.

Закључак и дилеме

Већ је раније речено да Адорно и постмодернисти придају уметности изузетно значајно место унутар својих теорија. Могло би се рећи да сви ови аутори будућност виде у "естетизацији" друштвеног живота, с тим што је Адорнова визија базирана на авангарди и њеним достигнућима у чијем ће кључу изнова бити индукована негативна дијалектика. Са друге стране, постмодернисти тврде да се свет толико радикално променио у XX-ом веку да је, сходно Ничеовим ставу, и сам постао естетски феномен којег - због своје комплексности - није могуће проучавати конвенционалним научним методама.

Зачуђујуће је да ни Франкфуртовска школа, ни постмодерна, не увиђају пуне импликације својих тврдњи да између уметности и истине постоји једнакост. Уколико бисмо се са њима сложили, уметнички начин стварања који је лишен сваке непосредне утилитарности, био би кључ за разумевање друштвене стварности и историје. Ово становиште отвара могућност да се и Франкфуртовцима и постмодерностима упуту критика из једне нове визуре. Адорно би морао детаљније да објасни зашто се друге епохе и праваци дискредитују у односу на авангарду, зар реинтерпретација Шекспира не може допринети "темељној негацији стварности" данашњице? Аутори постмодерне провинијенције, пак, никад нису објаснили због чега "естетизована стварност", чији смо савременици, постаје лишена сваког делатног субјекта; зашто је једини одговор конформизам и привидна субверзија? Зашто појединци затечени богатством и контрадикторношћу значења савременог друштвеног живота, не могу ништа друго да ураде него да допусте да се она у њих стихијски уливају.

Ова питања су врло значајна уколико желимо да разумемо попкултурне феномене. Ако се уметност као истина огледа у неутилитарном начину производње, онада се формално попкултури не може одузети могућност да буде уметност (упркос масовности као једној од њених одлика). Ова могућност постоји због неколико разлога: прво, у почетку изразито масовни попкултурни феномени кроз време развијају себи инхерентну естетику, па самим тим и углед. Такав је био случај са џезом. Затим, актуелне попкултурне појаве могу постати уметност уколико се њихови садржаји подвргну другачијем начину креативног ишчитавања које, ни у ком случају, не треба схватити као Фисков несвесан и пасиван отпор маса, већ као смиран и аутономан *акт појединца* који тумачи реалативно *конзистентну појаву*.

Оваквом ишчитавању склон је велики број савремених визуелних уметника (Енди Ворхол је у овом погледу најпознатији). Потребно је напоменути да ови претходни ставови нису никави естетески критеријуми, него пре аргументи који указују на одређене могућности попкултуре који често бивају пренебрегнути.

Однос уметности и попкултуре показује се, дакле, као више-значан и обележен узајамним међупрожимањем. Еклектичност савремене уметности је можда највише допринела својеврсној афирмацији масовне културе, што сигурно не значи да су ризици идеолошке индоктринације мањи него раније, напротив, овај ризик представља особеност која је иманентна временском раздобљу у коме живимо. Истина се унутар бројних садржаја попкултуре појављује у различитим *контигентима* који, данас, нужно не зависе од обима (масовности) производње, нити од историјске условљености њеног настанка и развоја. Међутим, то што се у модерним разматрањима попкултуре појављују афирмативне анализе и закључци, никако не значи да се термини попут идеологије и отуђења, (који се могу третирати као појмови који не морају нужно бити део неке шире марксистичке парадигме), могу сматрати застарелим. Чак иако одбацимо хипотезу да је поп музика, на пример, декадентна и ретроградна због саме једнообразне форме у којој се појављује, то никако не значи да она масама трасира "пут у слободу". Чињеница да попкултура као *медијум преношења одређених идеја* има неограничене потенцијале у погледу богатства и комплексности садржаја, или истине која се у њој открива, стоји у контрадикторности са сваком теоретском искључивошћу и ригидношћу која функционише по принципу опозиције идеологија/истина. "Копрену идеологије" и "светлост истине" пре треба схватити као полове једног *континуума* у који се појединачно дело попкултуре смешта сходно могућности његове (ре)интерпретације, иновативности стила, аутономији стварања... Савакако да овде не постоји никаква могућност категоризације и типологије, јер се "тачке" унутар континуума сходно синкретичности значења самих попкултурних појава стално крећу и мењају, тако да не постоји никакво "фиксно" место које неки садржај може да попуни.

Можемо рећи да се разматрање савремене попкултуре и уметности у савременој социологији сигурно удаљава од својих класичних радова који су подразумевали класификацију и типологију, а увек помало инclinирале социологизму. Стога, сваки савремени приступ друштвених наука у култури мора постати сличнији оном становишту које заступа Колаковски по питању дефинисања религије, где он дозвољава сваку дефинисцију религије све док она не тврди да је религија "ништа друго до..." (Вукомановић, 2004:7).

Литература

- Данко Грлић, "Изазов негативног", Загреб, Напријед, 1986.
 Теодор Адорно, "Негативна дијалектика", Београд, БИГЗ, 1979.
 Ридгер Бубнер, "Савремена немачка филозофија", Београд, Плато, 2001.
 Жан-Франсоа Лиотар, "Раскол", Сремски Карловци, Издавачка књижарница Зорана Стојановића, 1991
 Џон Фиск, "Популарна култура", Београд, Клио, 2001.
 Милан Вукомановић, "Религија", Београд, Завод за уџбенике и наставна средства, 2004.

Srdan Prodanović, Belgrade

ABOUT CONTRADICTIONS REGARDING THE NOTION OF POP CULTURE

Summary

Different approaches in understanding pop culture – Frankfurt School and Postmodernism, basic notions and postulates – Adorno's comprehension of art as negative dialectics – Autonomy of art – Television as an instrument of ideological indoctrination: Adorno's perception – Simulacrum as an attribute of contemporary age – Research problems regarding television as a mean of mass communication – Adorno's analysis of television content and Jon Fisk's "response" – Frankfurt School and postmodernism: a complementariness of approaches – Art as truth; implications of this insight – Potentials of pop culture and its relation with art – Continuum truth/ ideology follows.

Key Words: Pop Culture, Mass Culture, Negative Dialectics, Simulacrum, Autonomy of Art, Ideology, Alienation, Potentials of Pop Culture