

Прегледни рад

Примљено: 16. 7. 2015.

UDK 316.7

Ревидирана верзија: 2. 10. 2015.

Одобрено за штампу: 23. 11. 2015.

## ПУБЛИКА ПОПУЛАРНОГ: ОД ЕКА ДО ФИСКА<sup>а</sup>

**Никола Т. Божиловић**

Универзитет у Нишу, Филозофски факултет, Департман за социологију,  
Ниш, Србија

*bonicult@yahoo.com*

### Апстракт

У раду се анализирају дела Умберта Ека и Џона Фиска, која су посвећена разматрању публике популарне културе/уметности. Реч је о компаративној анализи која се врши са социолошко-естетичког полазишта. Аутор овога чланка констатује да се ради о двојници теоретичара чији су опуси различити како по опсегу, тако и по теоријским аспирацијама. Они су, међутим, блиски макар у једноме, а то је однос према публици популарне културе.

Екова „отворена“ или „празна“ форма књижевних и уметничких дела допушта активност публике у процесу комуникације, док је код Фиска активност реципијента популарне културе не само допуштена него и обавезујућа. Док Умберто Еко захвата уметност у ширем смислу, дотичући се и феномена популарног (поп-арт, beat литература, филм, телевизија), дотле је читав опус Џона Фиска посвећен популарној култури – разумевању популарног, читању популарног, публици популарног. Оба аутора су у овом чланку зближени око третмана феномена публике. Они је третирају као слободну, активну и креативну и сматрају да она, мање или више, учествује у чину стварања и коначном уобличавању дела. Публика, дакле, није само прималац естетских порука него и њихов креатор. За Фиска је изучавање популарне културе изучавање циркулисања значења текста, а сваки чин културне потрошње је и чин производње значења. Међутим, док код Ека „отвореност“ не значи неодређеност и стварање у хаосу неконтролисана слободе, дотле Фиск даје публици потпуну слободу у избору значења и задовољстава. Он искључује сваки вредносни (естетски и морални) критеријум, а активност публике сматра субверзивном у односу на мејнстрим културу.

На крају, аутор даје критички осврт на схватања Ека и Фиска поводом публике популарне културе. Критика подразумева истицање негативних, али и позитивних страна анализираних теоријских концепција. Наводе се и мишљења других теоретичара популарне културе који критикују Фисков антиестетизам и „културни популизам“.

**Кључне речи:** Умберто Еко, Џон Фиск, популарна култура, комуникација, отворено дело, активна публика, производња значења, задовољство

<sup>а</sup> Припремљено у оквиру пројекта Центра за социолошка истраживања Филозофског факултета у Нишу, *Традиција, модернизација и национални идентитет у Србији и на Балкану у процесу европских интеграција* (179074), који финансира Министарство за просвету и науку Републике Србије.

## THE AUDIENCE OF THE POPULAR: FROM ECO TO FISKE

### Abstract

The paper analyzes the works of Umberto Eco and John Fiske, which are dedicated to the consideration of the audience of popular culture/arts. It is a comparative analysis performed from a sociological-aesthetic standpoint. The author of this paper claims that the oeuvres of these two theoreticians differ in both their scopes and their theoretical aspirations. However, they are close in at least one thing, and that is the relation toward the audience of popular culture.

Eco's "open" or "empty" form of literary and artistic works allows for the activity of the audience in the communication process, while Fiske finds that the activity of the recipients of popular culture is not merely allowed but also compelling. On the one hand, Umberto Eco examines art in the wider sense, touching upon the phenomenon of the popular as well (pop-art, beat literature, film, television), while John Fiske, on the other, dedicated his entire body of work to popular culture – understanding the popular, reading the popular, the audience of the popular. They treat it as free, active and creative, and believe that it, more or less, participates in the act of creation and final shaping of a work. The audience, therefore, not only receives the aesthetic messages but also creates them. For Fiske, the study of popular culture is the study of the circulation of a text meaning, and each act of cultural consumption an act of meaning production as well. However, while Eco does not observe "openness" as indeterminacy and creation in the chaos of uncontrolled freedom, Fiske gives the audience total freedom in the selection of meanings and pleasures. He excludes any value (aesthetic and moral) criteria, and deems the activity of the audience subversive in relation to the mainstream culture.

Finally, the author provides a critical review of Eco's and Fiske's notions of the audience of popular culture. The critique implies emphasizing both the negative and the positive aspects of the analyzed theoretical concepts. The paper also contains the opinions of other theoreticians of popular culture who criticize Fiske's anti-aestheticism and "cultural populism".

**Key words:** Umberto Eco, John Fiske, popular culture, communication, open work, active audience, meaning production, pleasure

### УВОД

Почевши од половине двадесетог века догодиле су се радикалне промене у области уметности – њеног стварања и доживљавања. Поред повећања броја уметничких врста, у некима од њих, као што је филм, имамо посла са колективним ствараоцем. У свету индустријског обиља сама конзумација и трошење стали су на место стваралаштва. Следећи индустрију, и уметници стварају саобразно индустријском, масовном произвођењу. Њихово занатско умеће изведено је из индустријског поступка (Gosić, 2012, str. 86). Стање у популарној продукцији проузроковало је и ситуацију у перцепцији културних садржаја. Реч је о *промени односа према публици*. Док је масовна публика пасивна и чека да буде „накљукана“ културним сваштари-

јама, по неким теоретичарима, ствар стоји другачије са популарном публиком. Она престаје бити обичан конзумент и доживљавалац уметности, већ добија могућност да буде учесник стваралачког процеса. Публика прискаче уметнику у помоћ дајући свој допринос самом акту стварања.

У новим околностима, дистинкција између двеју супротстављених категорија „уметности“ и „неуметности“ (која је постојала у старом грађанском друштву) данас је напросто избрисана. Са појавом концептуалне уметности, традиционална схватања „лепог“ постају анахрона. Појава овога правца поништила је или посве смањила тежину естетског предмета као таквог. Мада Ђило Дорфлес (Dorfles) констатује да укус генерално осцилира наниже, он сагледава и позитивну страну нових токова уметности, јер се уметнички језик (од „потрошачке“ музике до стрипа, од телевизијског спота до рока) путем масовних медија шири целом планетом и не остаје затворен у оквирима малих елитних кругова (Dorfles, 1997, str. 14). Ерик Хобсбаум (Hobsbawm), пак, са приличном сетом пише да нема више оног по чему је уметност била „нешто више“ (од свакодневног живота и од чисте забаве). Порушен је зид између културе и живота, између поштовања и потрошње, између рада и доколице, између тела и духа (Hobsbawm, 2014, str. 27–28).

Уметност је, што се социолога тиче, одувек представљала посебан начин комуникације.<sup>1</sup> Уметнички предмет почива на процесу комуникације у смислу да се између уметника, његовог дела и оних људи који поводом њега доживљавају узбуђење или радост, успостављају одређени односи. Комуникациона димензија естетског искуства догађа се на друштвеном плану и односи се на разне културне церемоније, ритуале и забавне активности. Што се тиче саме уметности, комуникациони феномен је резултат утицаја насталих посредовањем предмета – артефакта културне праксе – на реципијента. Ту је реч о успостављању контаката, интеракције и, надасве, реципрочног утицаја у који су увучени партнери, то јест актери комуникације (Kon, 2001, str. 8–9).

Данас се љубитељ уметности, као комуникант, налази у позицији да буде *актер* уметничког процеса; он је активан и на различите начине учествује у уобличавању уметничких дела. По естетичару Драгану Јеремићу, сваки човек је латентни стваралац. Естетски феномен, наиме, представља суму уметничког стварања и доживљава-

<sup>1</sup> „Књиге које се не читају за социологију не постоје, као што ни партитура која се не свира или не звучи унутарњем уху, није музика, већ само њен запис. Уметнички процес је говор и разговор; као пуко сањарење или монолог без одазива он нема онтолошку квалитету. Тискани текст стјече естетску реалност тек када се чита; непрочитан он остаје слијед хијероглифских знакова“ (Hauser, 1986, str. 4).

ња, при чему доживљавалац допуњује оно што уметник започиње. Без учешћа у довршавању уметничког дела, сматра Јеремић, уживање у уметности не би имало смисла. Једноставно, нема уживања у пасивности. Устајући против херметизма, а пледирајући за принцип недовршености уметничког дела, Јеремић доказује да уметност не живи од сопственог савршенства него од надахнућа ствараоца и од доживљаја публике. Уметник и дело нису неприкосновени као некада. Сада посматрач жели да учествује и да сарађује са уметником. Он постаје све активнији и слободнији у односу на уметност и догму стварања као нечег „надљудског“ и „необјашњивог“ (Jeremić, 1970, str. 58). Увођењем уметности у свакодневни живот разбија се њена магија и са ње скида читав вео имагинарних и преувеличаних тајни. Она постаје власништво свих и отвара простор за учешће у стваралачком поступку на свим нивоима, због чега граница између продуктивног и рецептивног субјекта постаје све тања. То нарочито постаје видљиво у оним формама изражавања које носе заједнички називник: *поп(уларна) уметност*.

#### ОТВОРЕНА ФОРМА

Прекретницу у новом, модерном поимању уметности означила је књига Умберта Ека (Еко) *Отворено дело (Opera aperta, 1962)*. У њој аутор на прегнантан начин излаже оригиналну концепцију уметничке форме, која од реципијента тражи суделовање и отвара „поље могућности“ за интерпретацију. Еко признаје аутономију уметности јер се, по њему, естетска вредност остварује по законима унутрашње организације обликâ. Међутим, његов теоријски приступ подразумева трансценденцију естетичког оквира јер у услове остварења такве вредности, поред описивања структура, он убраја и комуникативне ефекте дела. Због тога што је важан „онај што пише“, али и „онај што чита“, треба пронаћи начин да дело у старту буде „отворено“ (Еко, 1965, str. 19). Такво дело тражи од реципијента да га компоује према властитим формативним склоностима, било да је реч о апстрактном сликарству, новој музици, савременом роману или филму.

Окосницу *отвореног дела* чини тражење „отворених образаца“, способних да заснују промену и авантуру, да омогуће визију света заснованог на посибилности и да поседују антиципаторску улогу. Естетичка питања комуникације у колоплету културних струјања крећу се у корелацијама поруке, пошилаоца, примаоца и, што је по Еку најважније, експресивних и променљивих *естетских кодова*. Естетска порука има карактер „празне форме“ и допушта реципијенту да у њу уноси сопствено значење. Дела се дефинишу као отворена због множине читања коју допуштају. Значајно се преферира формални моменат који утиче на структуру дела. Дакле, *начин* на ко-

ји је дело стварано покреће и први разговор о њему. Еко иде и даље од тога па каже да отворена дела постају *позив на слободу*, почевши од плана естетског уживања све до плана свакодневних понашања, интелектуалних одлука и друштвених односа (Еко, 1965, str. 21). Његово *Отворено дело* надраста план естетичке анализе, обухватајући најшири сплет социјалних односа и културне комуникације.

Пишући о могућности читања уметничких порука у више смислова (укључујући поезију и фигуративне уметности), Еко запажа да се пред читаоцем налазе фразе и фигуре чија разнолика значења он мора да открије. Реципијент ће, штавише, бирати *кључ читања* и придаваће делу значења по свом нахођењу. Посебна вредност ових теоријских разматрања је у томе што она не остају да лебде у ваздуху. Аутор нас, тако, упућује на промишљање брехтовске драматургије која, по њему, не израђује решења већ гледаоца инспирише на извођење самосталних критичких закључака. Решење се чека и жели, али оно мора да дође уз *свесно* учествовање публике. Публика као уживалац сарађује у стварању дела, она организује и гради. При свему томе, важно је напоменути да код Умберта Ека „отвореност“ нипошто не значи неодређеност саопштења, недовршену могућност облика, потпуну слободу уживања (Еко, 1965, str. 36). Постоји једна лепеза строго одређених исхода уживања на начин да интерпретативна реакција реципијента никада не избегне ауторовој контроли. Речју, слободу и импровизацију у уметности, било да је реч о музици, архитектури или сликарству, не смемо изједначавати са хаосом који ствара некреативна ситуација. Код „дела у покрету“ нема говора о некаквом „хаосу релација“, већ је на делу „правило“ које допушта да се релације организују. Учешће публике ничим не нарушава свет који је аутор замислио. Иако стваралац пружа уживаоцу дело на довршење, оно ипак не изневерава облик који је он замислио. Аутор зна да ће на крају дело увек бити његово иако је организовано на начин који он није могао потпуно предвидети (Еко, 1965, str. 55). Из реченог произлази да се отвореност не резервише посебно за неку од уметности. Она се односи на све уметности, а посебно на оне које се сврставају у популарне, као што су нове врсте сликарства у покрету или, условно названа, покретна архитектура.

„Феномен дјела у покрету, у садашњој културној ситуацији, није стварно ограничен на музичку област, него он налази интересантне манифестације и на пољу пластичних уметности, гдје данас налазимо уметничке предмете који у себи самим имају, као мобилност, способност да се пред очима уживаоца јављају калеидоскопски, непрестано у новом виду“ (Еко, 1965, str. 44).

Отвореност дела исказује се позивом да се ствара заједно са аутором. Чак и она дела која су створена по одређеној „поетици ну-

жности“ суштаствено су остварена за виртуелно бескрајан низ могућних читања, чиме је дата могућност и слобода исказивања личног суда, импресије, укуса и извођења. Иако уметничко дело као форма представља „завршен покрет“, оно се нипошто не може сматрати за твором статичне и непокретне стварности. Уметничко остварење има бескрајне могућности у погледу естетских варијација, разноликости извођења и доживљавања. На делу је *нова уживалачка пракса* којом се успостављају: либералнији тип односа између уметника и публике, нова „механика естетске рецепције“ и, напосе, другачија позиција уметничког дела у друштву (Еко, 1965, str. 59).

У процесу естетске комуникације Еко испитује *дијалектику између форме и отворености* (на нивоу поруке) и *између доследности и иницијативе*, на нивоу примаоца. У другом типу дијалектике он истражује интерпретативну активност сваког конзумента. Ту је реч о дијалектици између интерпретативне доследности и слободе, у оквиру које прималац, с једне стране, покушава да нејасну форму испуни сопственим кодовима; с друге стране, контекстуалне релације омогућавају му да поруку сагледа онако како је она сачињена, остајући веран њеном аутору и времену њеног емитовања (Еко, 1973, str. 91). Смештајући своја истраживања у подручје семиотике, која се свим културним процесима бави као процесима комуникације (Есо, 1976, р. 8), Еко је увек у близини социологије јер су разумевање порука и означавање сагледани у одређеном контексту – идеолошком, религијском, политичком или неком другом.

Отвореност имплицитно постоји и реално је могућа у остварењима класичне уметности. О томе су већ писали теоретичари који су комуникацију сматрали саставним делом уметничког стваралаштва. На пример, у херменеутичком приступу Ханса Роберта Јауса (Jauss) посебно се апострофира значај посредујућег искуства уметничке публике и читалаца књижевних дела. У оквиру основне методске констелације која обухвата аутора, дело и публику, Јаус о реципијенту (читаоцу, слушаоцу или посматрачу) говори као о „трећој станици“, као неизоставној у испитивању естетског искуства (Jaus, 1978, str. 29). Међутим, тек су од средине XX века, а нарочито у данашњем веку, створене претпоставке за објективацију слободнијих уметничких форми. Овде треба истаћи енформел, апстрактно сликарство и рок музику (*underground, psychedelic*) шездесетих година, поп-арт и концептуалну уметност седамдесетих, неоекспресионизам осамдесетих, као и промене које су у деведесетим годинама прошлога столећа настале развојем информатичких система и технологије. У таквим условима читава уметност бива заогрнута плаштом популарног. Стваралачки капацитет нове публике транспарентан је нарочито на подручју *филмског стваралаштва*, у области појединих жанрова *рок музике*, такође и у сфери различитих видова *алтернативне уметности* (Vidi

Vožilović, 2008, str. 136–150). У интеракцији са публиком, популарна култура шездесетих постаје препознатљива по прихватању авангардних утицаја. Рок култура, предвођена музиком Битлса (The Beatles), једним својим делом инкорпорирала је у свој опус тековине високе културе. Тада долази до прожимања модела две културе и замене места публике. Реч је о асимилацији авангарде у поп културу и *vice versa*, када елитна култура добија масовнију публику (*популарни елитизам*), а популарна култура бива прихваћена од дела елитне публике (*елитни популизам*). Рецепција Битлса била је условљена укусом који је подразумевао нове активне обожаваоце (Janković, 2009, str. 153). О тој врсти обожавалица подрбно и са пијететом писао је Џон Фиск (Fiske).

### СЛОБОДНА И ПОТЕНТНА ПУБЛИКА

Ако је рад Џона Фиска у нечему упоредив са радом Умберта Ека, онда је то заступљено у истраживању естетског искуства и комуникативног деловања које се односи на уметничку продукцију и рецепцију. И један и други бавили су се активностима, дометима и границама публике у процесу рецепције књижевних и уметничких дела. У њиховим истраживањима постоје сличности, али и непремостиве разлике које се тичу схватања слободе у рецепцији и тумачењу творевина уметности.

Најпре, Фисково истраживање заокупљено је искључиво подручјем популарне културе, која је супротстављена званичној, мејн-стрим култури<sup>2</sup>. Овај популаран, али и често критикован аутор, у оквиру популарне културе пише о популарном искуству које се увек обликује унутар структура доминације, и о популарним значењима и задовољствима која никада нису ослобођена сила које производе доминацију. Зато популарна култура, упркос својој агресивности или прогресивности, никада не може бити слободна од структура моћи друштва у коме је стекла популарност (Fisk, 2001, str. 153). Што се рецепције популарног тиче, Фиск настоји да докаже како популарна публика никада није пасивна; она је слободна у избору естетских текстова и производњи значења, којима себе ставља у различите односе.

<sup>2</sup> Када је реч о популарној култури ваља подсетити да је она током времена мењала значења – од оног, када је у XIX веку изједначавана са народном, пучком, фолклорном културом, која је „ничала одоздо“, до онога које је касније обухватало културне садржаје са мањком квалитета („популарна штампа“, „популарна музика“, „популарни филмови“). И данас се „популарно“ доводи у најближу везу са баналним и поједностављеним које има циљ да се допадне наводно инфериорним укусима обичних људи. Имајући све то у виду, Стјуарт Хол (Hall) је осетио потребу да, у вези са популарним, изрекне следећу напомену: „Готово да имам исто толико проблема с ’популарним’ колико и с ’културом’. Кад спојите та два појма, проблеми могу да буду прилично гадни“ (Hol, 2012, str. 317).

Фиск критикује академске кругове који су популарној култури одрицали способност разликовања, приписујући ту способност искључиво високој култури. Популарна дискриминација, по њему, почиње избором производа који је евидентан у производњи популарне културе, а потом прелази на имагинативно повезивање значења и задовољстава која они изазивају у складу са условима свакодневног живота. У том смислу, овај аутор инсистира на разлици између *популарне дискриминације*, коју карактеришу продуктивност и релевантност, и *критичке дискриминације*, којој приписује квалитет и естетицизам. Релевантност, којом је заокупљена популарна дискриминација, тиче се повезаности између текста и непосредне социјалне ситуације његових читалаца, уметничких реципијента у ширем смислу. Критичка дискриминација високо је цењена у круговима образоване буржоазије, а заокупљена је естетицизмом као својеврсним оружјем класне борбе, јер је служио разликовању „префињеног“ сензибилитета од осталих. Естетски квалитет као део „култивисаних“ сензибилитета који се приписују готово искључиво образованим деловима високе буржоазије постао је скривена ознака за део повлашћених. Естетицизам је универзализовао те социјалне укусе у аисторијске, асоцијалне вредности лепоте и хармоније и тиме се потпуно одвојио од популарне релевантности, везане за судбину живота у свакодневљу. У најкраћем, Фисково схватање популарне дискриминације блиско је Бурдијеовом (Bourdieu) одређењу популарне „естетике“ која држи до тога да је задовољство лична ствар сваког појединца. То је, може се рећи, једна здраворазумска естетика обичних људи која не поседује никакве формалне и општеважеће критеријуме и која је је потпуно уклопљена у свакодневни живот.

Дошавши до сазнања да је социјална релевантност неупоредиво моћнија од текстуалне структуре, Фиск упућује на још једну дистинкцију између естетског и популарног. За разлику од антиматеријализма естетике, популарно је функционално.

„Овај функционализам уметности умножава значења, задовољства и употребу текста, пошто он мора да служи различитим функцијама за различите социјално ситуиране читаоце. У ствари, функционализам и релевантност су директно повезани, пошто уметничко дело може да буде корисно само ако је релевантно, а један од критеријума његове релевантности је његова потенцијална функција“ (Fisk, 2012, str. 341).

Популарном укусу, као пролетерском, антиестетичном и везаном за специфични социјални и историјски миље (за разлику од буржоаске естетске дистанце и универзализма) одговарају полисемични текстови отворени за разноврсна читања. На том укусу који „игнорише ауторски потпис“, Фиск поставља разлику између *читаоца популарног* и *читаоца естетског текста*. Основна разлика је у томе што



читалац естетског текста поштује текст и настоји да га чита под *његовим* условима, док се популарни читалац мање бави коначним јединством текста, већ превасходно задовољствима и значењима која у њему изазивају елементи текста. Тако, на пример, гледаоци детективских серија или „сапуница“ гледају само оне делове који су им занимљиви или по нечему релевантни. Фиск каже да су популарни читаоци недисциплиновани јер урањају и израњају из текста по сопственој вољи. Они не воле „ауторске“ текстове зато што својим читаоцима не допуштају моћну или продуктивну читалачку позицију. И док непоштовање интегритета текста у популарној култури по правилу прати и ниподаштавање уметника, дотле се у естетици јединственост текста прелива у јединственост уметничке имагинације. Не чуди стога што интелектуални критичари често одбацују популарне филмове, романе и ТВ серијале. Они, супротно популарним реципијентима, презиру њихову конвенционалност, сензационализам, очигледност и предвидивост, а нарочито тривијалност, лакоћу и неизазовност (Fisk, 2012, str. 342–343).

На делу је отвореност популарног текста. Али, у поређењу са приступом Умберта Ека, код кога су слобода и импровизација далеко од било каквог „хаоса“, Фиск слободу популарног читања схвата као апсолутну. У читању медијских текстова, по њему, долази до изражаја потпуна слобода интерпретације и отпор према доминантним причама и идеологијама. Он дозвољава да гледаоци сапуница различито читају и тумаче исте поруке. У поређењу са озбиљним књижевним делом или бродвејским комадом који траже од читалаца да дешифрирају њихова значења а не да их сами производе, популарни текстови допуштају читаоцу да он „допише“ сопствена значења која су производ његових чулних сензација и утисака, повезаних са условима свакодневног живота. Иако се популарни текст ствара сходно укусима и бригама читалаца, а не аутора, и годи њиховим очекивањима, његова доступност не значи и пасивност читања. Процес читања популарног изразито је активан, будући функционалан и независан од чврстих критеријума.

Фиск развија још једну занимљиву идеју, по којој уметничко дело треба да буде „изазовно“. Око врсте изазова постоји још једна поларизација – на *изазов интелектуалног* и *изазов популарне уметности*. Први изазов, као естетски, одвија се претежно у две арене – индивидуалној и друштвеној, али, по Фисковим речима, изазов интелектуалних текстова резервисан је за подручје естетике, па тако ни његова социјална димензија никад не прелази класне баријере и не доводи у питање економску основу друштва. Насупрот томе, изазов популарне уметности није естетски него социјални. Људима који преферирају популарну културу потребно је да њихова уметност буде функционална и корисна у суочавању са изазовима од којих се састоје њихови свакодневни животи (Fisk, 2012, str. 344–345).

На овом месту Фиск наводи једну занимљиву ситуацију која наговештава могући преокрет. Наиме, читалац који поступно бива увучен у популарну културу често постаје *обожавалац*. Када се зна да је обожавање смештено између популарне и високе културе, онда се дешава да обожавалац ради и с популарном и естетском дискриминацијом<sup>3</sup>. Одређујући обожаваоце као читаоце који претерују, Фиск пише да њихов статус подразумева активно, одушевљено, навijaчко и учесничко бављење текстом. Само обожавање одликују две главне активности: дискриминација и продуктивност. Што се тиче прве активности, обожаваоци повлаче оштре линије дискриминације, грубо и нетолерантно раздвајајући оно што обожавају од онога према чему немају такав став. То може бити случај са љубитељима љубавних романа, једнако као и са обожаваоцима рок-звезда. Сви они уграђују себе у одређену заједницу искрено и експлицитно, што није случај са поштоваоцима високе уметности из редова средње класе. Притом, дискриминација у популарном обожавању следи критеријуме друштвене релевантности, пре него критеријуме естетског квалитета. Када је реч о продуктивности, Фиск је препознаје у наклоности обожавалаца да производе властите текстове, активно учествују у друштвеном преношењу значења. Ти текстови могу бити зидови тинејџерских соба, начин одевања, фризуре и шминка. Ради се о „креативности друштвене релевантности“ у коју нису уграђене естетске амбиције њених носилаца (Fisk, 2001, str. 168–169).

Фиск је увек у дослуху са читаоцем популарног текста и иде његовим трагом како би дошао до унутрашњих намера и личних мотива који реципијента нагоне на стварање. Резултате својих истраживања он илуструје примерима из актуелне културне праксе која се тиче свакидашњег живота. Пише о цинсу, року, рвању и звездама популарне културе, откривајући слободу читања, избора значења код читалаца, тј. публике, а бави се и продуктивним (креативним) склоностима обожавалаца звезда. Њихова продуктивност може ићи до супротстављања изворним текстовима, који се могу проширивати или

<sup>3</sup> Фиск пише да културни капитал обожаваоца, једнако као и званични културни капитал образоване буржоазије, собом носи друштвене користи, попут престижа и осећања личне вредности. Званични културни капитал је у старту економски исплатив, али постоји и једна област обожавања чији се културни капитал може претворити у економски. То се односи на неке меморабилеје обожавалаца и „индустријске“ текстове који могу постати економски вредни по критеријумима сличним онима који важе за високу уметност (први бројеви стрипова, прва издања плоча). Њихова вредност једнака је јединственом, оригиналном уметничком делу. Вредност је у економском домену функција његове *реткости*, у социјалном његове *посебности*, а у културном – његове *аутентичности*. Све скупа указује на коначни заокрет – од популарног културног извора који се користи ка уметничком делу које се поштује и чува (Fisk, 2012, str. 345).

допуњавати. Импресиван је случај са фановима Мадоне (Madonna), којима је посветио читаво поглавље у књизи *Reading the Popular*. Мадонине обожаваатељке, на пример, суделују у стварању њених видео-спотова, учествују у конкурсима за двојнице вољене певачице, али и стварају своју верзију њене појаве (Fiske, 2000, pp. 95–114). На овом и низу других примера Фиск показује да се релевантност текста исказује у допуштању учествовања у његовој надградњи, при чему читаоци нису културни потрошачи већ културни произвођачи. У вези са тим, Пјер Бурдије је писао да популарни укус<sup>4</sup> интегрише естетску потрошњу у свет свакодневне потрошње, одричући уметничком предмету велику важност и поштовање, скидајући са њега ауру недостижности и недодирљивости. Критеријуми свакодневног живота пребацују се у простор уметничких дела, која се користе као и свака друга роба. Док у естетици буржоазије постоји дистанцирање читаоца од баналности свакодневице, радничка класа тежи учествовању у доживљавању уметничког дела и учествовању тога дела у култури свакодневног живота. „Средњокласна дистанца“ такође постоји у односу према уметницима/извођачима, за разлику од популарног учествовања и поистовећивања обожаваоца са звездама (Bourdieu, 1984, p. 488). Најбоља потврда ових исказа у пракси се може наћи код поп-арт уметника. Енди Ворхол (Warhol) је својим антиинтелектуализмом и „незнањем“, који су концептуално уграђени у његов имиџ, разбио романтични мит о генију, представљајући себе као занатлију који се по укусу и интелектуалном нивоу не разликује од просечног конзумента.

„Он дакле узима униформност за свој кредо, прихвата медиокритетство као своју филозофију и медиокритетски укус као своју естетику, схвативши да је суштина алтернативне културе заправо брисање граница између звезда и њихове публике“ (Gosić, 2012, str. 121).

*Антиелитизам* је заједничко својство теоретичара популарне културе који преферирају значењску димензију културе. Он је, мање или више, уграђен у све теорије бројних припадника студија културе. Још је Рејмонд Вилијамс (Williams) започео са разбијањем уверења да су конзументи садржаја масовне *alias* популарне културе „културни идиоти“, пасивна маса која некритички и беспоговорно гута оно што јој се сервира „одозго“. Њему су се придружили Ричард Хогарт (Hoggarth), Едвард Томпсон (Thompson), Стјуарт Хол и други представници Бирмингемског центра који су теоријску инспирацију

<sup>4</sup> „Бурдије показује да укус није аутономна категорија, нити категорија која зависи од сензибилитета и посебног 'естетског чула' појединаца, већ се ствара под одређеним друштвеним условима утемељеним у *habitusu* одређене друштвене групе, који представља несвесну основу животних стилова“ (Đorđević, 2009, str. 257).

проналазили у делима марксиста и структуралиста, понајвише Антонија Грамшија (Gramsci) и Луја Алтисера (Althusser). У њиховим виђењима, култури се прилазило као динамичној, хетерогеној и променљивој области, препуној значења која су произведена, то јест идеолошки конструисана. Сви они били су окупљени око идеје базираних на тумачењу *културе као текста*, које је (тумачење) готово до танчина разрадио Ролан Барт (Barthes). Полазна тачка Бартове семиологије јесте зависност текста од контекста. Социолошки речено, свака појава (културна, уметничка, књижевна) носи у себи симболички набој који се тумачи (дешифрује, интерпретира) зависно од друштвеног контекста. Тумачи те појаве су различите друштвене групе, које ће јој придавати значење које произлази из њиховог социјалног и културног статуса (Bart, 1971). На тај начин култура је схваћена као комуникација у којој се с друге стране текста налази њено величанство публика, активна у његовом поимању и интерпретацији. Џон Фиск је у одређеном смислу био „црна овца“ студија културе. Он је многе идеје, а посебно ону која се тичала активности публике, доводио до крајности, због чега су многи теоретичари и аналитичари популарне културе тај приступ означавали, најблаже речено, некритичким.

### КРИТИЧКИ ОСВРТ

Грандиозан и разноврстан опус Умберта Ека не може се на адекватан начин упоредити са делима Џона Фиска, која су од првог до последњег посвећена истраживању једног, за њега кључног појма – популарне културе. И у теоријском смислу њих двојица не припадају истом кругу. Еко је утемељитељ и најеминентнији представник *семиолошке естетике*, која уметност проучава као комуникациони процес (Еко, 1973, стр. 432), док је Фиск теоретичар популарне културе кога смештају у заговорнике „популистичке струје“ у оквиру студија културе. Еко се посветио проучавању естетске поруке, истичући њену ауторефлексивност и двосмисленост. Због те двосмислености, од реципијента се очекује изванредан интелектуални напор како би пронашао и протумачио властити правац декодирања поруке и тиме уронио у њен „суштински поредак“. Он је на тај начин антиципирао идеју активне публике. Разумевање естетске поруке, по Еку, изложено је сталној борби између пошиљаоца и примаоца поруке. Том приликом долази до сукоба између „интерпретативне доследности и слободе“, у којем реципијент настоји да протумачи двосмисленост поруке тиме што је испуњава властитим кодовима. А опет, он је сагледава у оквиру реалног контекста у коме је створена, не изневеравајући до краја ствараоца и време у коме је настала (Јанићјевић, 2000, стр. 244–245). С друге стране, надахнут поставкама Мишела де

Сертоа (Certeau), његовим објашњењима природе односа између света институција, производње, система, званичних дискурса, медија и простора у коме се остварују свакодневне субверзије и лукавства схваћена као креативни напад, Џон Фиск са доста претеривања велича активност обичних људи, чија се креативност у оквиру популарне културе чита у најситнијим детаљима свакодневног живота (Ђорђевић, 2009, str. 299).

Иако између њих двојице има више разлика него сличности, лепак који их повезује јесте *однос према публици* којој се даје могућност да и сама учествује у стваралачком процесу. Еко је у томе уздржанији, будући да уметничко дело уважава као естетску целину у којој публика није свемоћна. Уживалац организује и гради, он сарађује, *свесно* и *ефективно* учествује у стварању дела (Еко, 1965, str. 43–44), али не потискује ауторов почетни импулс у креацији. Еко релацију између дела и публике не сматра хаотичном јер аутор дела не допушта кривотворење своје основне идеје која у неконтролисаном стању може бити изневерена. Код Фиска се пак вредност учинака популарне културе не оцењује према естетском квалитету текста, већ искључиво кроз интеракцију која постоји између текста и читаоца. Вредност се процењује из комуникативне ситуације која допушта слободу у избору значења. Овде је неопходно истаћи један важан податак: иако многи превиђају чињеницу да је Фиск апсолутно некритичан према улози и моћи популарне културе у друштву, он је ипак дао малу одступницу, ослободивши своје схватање превелике крутости. Напоменуо је да „популарна значења и задовољства никада нису ослобођена сила које производе субординацију“ (Fisk, 2001, str. 153), што значи да је потребан огроман напор како би се тим силама доскочило. Према томе, ни публика није свемоћна. У последњој инстанци, код Ека форма естетског предмета суштински остаје неокрњена, док је код Фиска она небитна јер је подложна деконструкцији. Њу обликују реципијенти дајући јој или одузимајући по сопственом нахођењу значења која они сами опажају и преферирају. Фискова порука (читаоцу, гледаоцу или слушаоцу) могла би се сложити императивно: Допиши текст! Доврши слику! По мери свог задовољства – дотерај звук!

Фисков приступ представља донекле позитиван помак у тумачењу популарне културе јер тежи: а) демократизацији културе, дајући обичном човеку могућност да партиципира у култури; б) сужењу јаза између „високог“, „масовног“ и „популарног“ у култури; ц) инсистирању на значају публике и њеног креативног удела у популарној култури; д) стварању властитих значења и задовољстава. Међутим, његов безрезервно оптимистички приступ наишао је на оштре, а добрим делом и оправдане, критике. По Џиму Мекгигену (McGuigan), некритичко и слављеничко величање популарне културе у Фиска,

као и њено смештање у опозиционе токове, до крајњих граница симплификује популарну културу и оправдава неограничено уживање људи у могућностима потрошње. Оно подстиче јачање потрошачког менталитета, као главног обележја савременог капиталистичког конзумеризма (McGuigan, 1992). Круг критичара је широк и импозантан. Међу бројним замеркама које упућује Фиску, Сајмон Фрит (Frith) апострофира његово ослањање на укус публике као на беспоговорни ауторитет. Фрит излаже критици и Фискову процену вредности популарних дела, која се измешта из њихове естетске структуре. Фритово мишљење, супротно Фиску, иде у правцу да се вредност популарне културе мора процењивати и вредновати мерилима квалитета који важе и за високу културу, јер је популарна култура већ увелико саставни део ширег поља културе (Frit, 2012). Популистички приступ је, генерално гледано, потпуно и недопустиво некритичан према популарној култури и њеним конзументима. По неким, он представља претерану реакцију на елитизам и врши прецењивање креативних способности публике, што је сасвим евидентно у Фисковим теоријским списима (Strinati, 2004). Између осталог, поставља се и питање да ли заиста популарна задовољства могу безгранично да контролишу, оспоравају или поништавају разне облике доминације, како то Фиск тумачи.

Упркос критикама које се могу упутити и Еку и Фиску, њихов теоријски допринос тумачењу савремених тенденција у уметности је несумњив. Приступи ових теоретичара отворени су према могућности да и публика утиче на обликовање уметничких дела. Еково схватање је шире, у смислу да се односи на целокупност културног (уметничког) стваралаштва, док је Фисков приступ резервисан за творевине популарне културе. То, опет, не значи да Еко запоставља популарне токове стваралаштва. Његов оглед под насловом „Зен и Запад“ представља темељну анализу утицаја културе зена на западну модерну културу, а посебно на *beat* генерацију, енформел-сликарство и авангардну музику у Америци (Vidi Eko, 1965, str. 191–215). *Summa summarum*, мисао обојице пулсира у ритму времена у коме живе и стварају. У том смислу не могу им се упутити никакве замерке, осим евентуалних теоријских неслагања.

На крају, не можемо пренебрегнути још једну чињеницу која се тиче научног стваралаштва Умберта Ека и Џона Фиска. Она донекле задире у њихову интимност, али би могла да послужи у разумевању њихових ставова који се тичу културе и културне комуникације. Наиме, ни један ни други нису равнодушни у односу на предмет својих испитивања – популарну културу и уметност. Умберто Еко је писац, филозоф, есејиста, теоретичар књижевности и књижевни критичар. Осим темељног познавања „озбиљних“ књижевних и уметничких форми, он је несумњиво и приврженик нових уметничких

поступака обједињених у ономе што се зове поп-арт. Еко разматра правце апстрактног сликарства (Џексон Полок/Pollock), као и иновације архитектонских и вајарских поступака. Уз то, присталица је и, рекло би се, симпатизер музичке авангарде (Џон Кејџ/Cage). Не може бити занемарљиво ни то што он у оквиру „отворених“ структура испитује допринос искуства телевизијске производње естетској рефлексiji, а пажњи му не измиче ни комуникативна веза између телевизије и нове публике (Еко, 1965, стр. 168). Када се томе придодају интересовања која он испољава за водеће писце такозване *beat* литературе, надахнуте антиинтелектуализмом зен будизма (Џек Керуак/Kerouac, Ален Гинзберг/Ginsberg, Гери Снајдер/Snyder), онда постаје јасно да је Умберто Еко одличан познавалац и љубитељ савремених и популарних форми уметности. У кругу оваквих остварења Еко је најбоље могао да спозна реципрочну позицију дела и реципијента који, успостављајући контакт дела са спољним светом, стваралачком процесу додаје свој допринос.

Код Џона Фиска ствар је још јаснија. Он се нимало не устеже да призна како „свесрдно“ учествује у задовољствима која му пружа телевизија и популарна култура. Такође констатује, али са извесном зебњом, да и званични академски кругови не само што уживају и доживљавају рок музику, сапунице или спорт у својој блискости с „популарним“, него и теоретишу и предају о предметима свог одушевљења под окриљем институционалне власти. Ничег лошег не би било у томе када се увођење популарног у академски канон не би претворило у инкорпорацију. По њему, наима, академско и популарно „морају“ да остану у сукобу (Fisk, 2012, стр. 346). Обожавање популарних културних садржаја помогло је Фиску да се приближи њиховим вредностима, значењима и задовољствима. Он је успео да популарној култури приђе *изнутра*, што му је омогућило да препозна њену антиестетичност и функционалност као особине друштвене релевантности. То што је био њен обожавалац и поклоник није га спречавало да буде и њен критичар. Оптимистички интонирана критика популарне културе од стране Џона Фиска нагнала је његове неистомишљенике и критичаре да га сврстају у представнике екстремног културног популизма. Он је, као и публика популарног на чију страну се стављао, увек био на супротној страни од оних који су били део „културе покорних“.

## ЛИТЕРАТУРА

- Bart, R. (1971). *Književnost, mitologija, semiologija* [Literature, Mythology, Semiology]. Beograd: Nolit.
- Bourdieu, P. (1984). *Distinction: A Social Critique of the Judgement of Taste*. Cambridge, MA: Harvard University Press.
- Božilović, N. (2008). *Umetnost, kreacija, komunikacija* [Art, Creation, Communication]. Niš: Filozofski fakultet u Nišu.
- Dorfles, G. (1997). *Kič: antologija lošeg ukusa* [Kitsch: An Anthology of Bad Taste]. Zagreb: Golden marketing.
- Đorđević, J. (2009). *Postkultura: uvod u studije kulture* [Subculture: An Introduction to Cultural Studies]. Beograd: Clío.
- Eco, U. (1976). *A Theory of Semiotics*. Bloomington: Indiana University Press.
- Eko, U. (1965). *Otvoreno djelo* [The Open Work]. Sarajevo: „Veselin Masleša“. [Eco, U. (1962). *Opera aperta: forma e indeterminazione delle poetiche contemporanee*. Milano: Bompiani].
- Eko, U. (1973). *Kultura, informacija, komunikacija* [The Absent Structure]. Beograd: Nolit.
- Fiske, J. (2000). *Reading the Popular*. London and New York: Routledge.
- Fisk Dž. (2001). *Popularna kultura* [Understanding Popular Culture]. Beograd: Clío.
- Fisk, Dž. (2012). Popularna diskriminacija [Popular Discrimination]. U J. Đorđević, *Studije kulture. Zbornik* [Cultural Studies. A Collection] (str. 339–347). Beograd: Službeni glasnik.
- Frit, S. (2012). Dobra, loša i osrednja: odbrana popularne kulture od populista [The Good, the Bad, and the Indifferent: Defending Popular Culture from the Populists]. U J. Đorđević, *Studije kulture. Zbornik* [Cultural Studies. A Collection] (str. 359–375). Beograd: Službeni glasnik.
- Gocić, G. (2012). *Endi Vorhol i strategije popa* [Andy Warhol and Pop Strategies]. Beograd: Službeni glasnik.
- Hauser, A. (1986). *Sociologija umjetnosti 2* [Sociology of Art 2]. Zagreb: Školska knjiga.
- Hobsbaum, E. (2014). *Kraj kulture: Kultura i društvo u XX veku* [Fractured Times: Culture and Society in the 20th Century]. Beograd: Arhipelag.
- Hol, S. (2012). Beleške o dekonstruisanju „popularnog“ [Notes on Deconstructing the “Popular”]. U J. Đorđević, *Studije kulture. Zbornik* [Cultural Studies. A Collection] (str. 317–329). Beograd: Službeni glasnik.
- Janićijević, J. (2000). *Komunikacija i kultura: sa uvodom u semiotička istraživanja* [Communication and Culture: With an Introduction to Semiotic Research]. Sremski Karlovci, Novi Sad: Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića.
- Janković, A. S. (2009). *Dug i krivudav put (Bitlsi kao kulturni artefakt)* [The Long and Winding Road (The Beatles as a Cultural Artifact)]. Beograd: Red Box.
- Jaus, H. R. (1978). *Estetika recepcije* [Toward an Aesthetic of Reception]. Beograd: Nolit.
- Jeremić, D. (1970). *Doba anti-umetnosti* [The Age of Anti-art]. Beograd: Kultura.
- Kon, Ž. (2001). *Estetika komunikacije* [Communication Aesthetics]. Beograd: Clío.
- McGuigan, J. (1992). *Cultural Populism*. London: Routledge.
- Strinati, D. (2004). *An Introduction to Theories of Popular Culture*. London: Routledge.



## **THE AUDIENCE OF THE POPULAR: FROM ECO TO FISKE**

**Nikola Božilović**

University of Niš, Faculty of Philosophy, Department of Sociology, Niš, Serbia

### **Summary**

The paper analyzes the audience of popular culture, who is no longer a mere recipient of artistic messages but their creator as well. The author believes that the works of Umberto Eco and John Fiske are representative in that sense and thus performs a comparative analysis of their works. Even though their oeuvres differ in both their scopes and their theoretical aspirations, they are close in at least one thing, and that is the relation toward the audience of popular culture.

Eco's "open" or "empty" form of literary and artistic works allows for the activity of the audience in the communication process, while Fiske finds that the activity of the recipients of popular culture is not merely allowed but also compelling. On the one hand, Umberto Eco examines art in the wider sense, touching upon the phenomenon of the popular as well (pop-art, beat literature, film, television), while John Fiske, on the other, dedicates his entire body of work to popular culture – understanding the popular, reading the popular, the audience of the popular. This paper brings both authors together on the treatment of the audience phenomenon. They treat it as free, active and creative, and believe that it, more or less, participates in the act of creation and final shaping of a work. The audience, therefore, not only receives the aesthetic messages but also creates them. Umberto Eco does not leave the framework of aesthetics by giving the audience a possibility to upgrade the work. For him, literary and artistic works are "calls to freedom", and the audience chooses the "reading key" for artistic messages as it sees fit. The openness of a work is expressed through the invitation to create together with the author. This is a new enjoying practice which establishes a more liberal type of relation between the artist and the audience, and positions a work of art differently in the society.

John Fiske excludes all traces of aestheticism from the process of enjoying a work of art. According to him, the social relevance is far more powerful than the textual structure, and this is the premise upon which he constructs the distinction between the aesthetic and the popular. For Fiske, the study of popular culture is the study of the circulation of a text meaning, and each act of cultural consumption an act of meaning production as well. While a reader of an aesthetic text acknowledges the text by reading it under the conditions imposed by the text, a popular reader deals less with the final unity of the text, but primarily with the pleasures and meanings that the text offers. There is yet another significant difference between Eco and Fiske: while Eco does not observe the "openness" as the indeterminacy and creation in the chaos of uncontrolled freedom, Fiske gives the audience total freedom in the selection of meanings and pleasures. He excludes any value (aesthetic and moral) criteria, and deems the activity of the audience subversive in relation to the mainstream culture.

In the critical review, the author provides a comparative analysis of Eco's and Fiske's notions of the audience of popular culture. The critique implies emphasizing both the negative and the positive aspects of the analyzed theoretical concepts. The paper also contains the opinions of other theoreticians of popular culture who criticize Fiske's anti-aestheticism and "cultural populism". Finally, the works of Eco and Fiske have inspired other theoreticians of cultural studies to deal with the active side of the audience and further develop the meaning messages of works of art.