

Ova grupa je bila sačinjena od muškaraca i žena, od kojih je većina imala mešovito rasno poreklo. Zbog raznolikosti ove grupe neposredno poređenje sa grupama iz rezervata bilo je problematično. Ipak, Šivlijeva prethodna testiranja iznela su neke značajne stvari, o kojima je izlagala pod naslovom „politika percepcije“. Prema njenim rečima: „Etničko poreklo bilo je važno većini studenata. Priča *Tragača* nije 'delovala na' studente i oni nisu u potpunosti mogli da stupe u dramu“ (str. 732). Većina studenata podržavala je Skara ili Debi, otetu devojkicu. Oni nisu smatrali da Debi, koja je srećno živela sa plemenom Komanča, treba primorati da se vrati kući. Spremno su ukazali na stereotipne prikaze Indijanaca i osudili ih, kao što su primetili i brojne netačnosti. Na primer, Skarovo pleme je pleme Komanči, ali mnogi glumci su Navaho i govore jezikom Navaho Indijanaca. Pored toga, nose ratne perjanice Sijuksa, i to ne samo kada su u ratnom pohodu, već i u neprimerenim okolnostima, kada pecaju. Studenti su rekli da im se u principu sviđaju vesterni, ali samo oni u kojima su kauboji suprotstavljeni kaubojima ili Indijanci Indijancima. Nije im se dopadao zaplet u kome su kauboji protiv Indijanaca, sem ako su Indijanci prikazani kao heroji. Studentima se nije sviđao ni Džon Vejn, i navodili su njegove rasističke komentare koje je dao u brojnim intervjuima. Šivlijeva zaključuje: „Pojčana etnička svest studenata ometa, ili nadjačava, njihove odgovore na vesterne tako da nisu bili uhvaćeni u strukturu opozicija u priči... Obrazovanje uvećava njihovu svest o predrasudi protiv Indijanaca u filmu, što dovodi do 'izmenjenog pogleda' koji uokviruje ove filmove u kategorijama etničkog“ (str. 732).

12. Umetnost i društvene granice

Ne postoji nešto takvo kao što je savršena percepcija.

(Marshall Sahlin, 1985: 147)

Od analize načina na koji publika stvara i otkriva značenje u umetnosti, o čemu je bilo reči u prethodnom poglavlju, prelazimo na istraživanje načina na koji društveni sistemi formiraju granice među različitim društvenim grupama na osnovu ukusa i estetskog izbora. Granice mogu da postoje i u fizičkom i u simboličkom obliku, a mi se bavimo ovim drugim. „Simboličke granice su pojmovne razlike koje pravimo da bismo klasifikovali objekte, ljude, običaje, pa čak i vreme i prostor... One podjednako pretpostavljaju uključivanje (poželjnog) i isključivanje (odbojnog, neprihvatljivog) i impliciraju treću, sivu zonu sačinjenu od elemenata koji nas ostavljaju ravnodušnim“ (Lamont, 1992: 9). Simboličke granice mogu da podele predmete, kao, na primer, kada elite kažu da su lepe umetnosti – „visoki“, a popularne umetnosti „niski“ oblici kulture. Takođe, mogu da kreiraju razlike između društvenih grupa. U ovom smislu, one služe kao nevidljive prepreke za nečije uključivanje, koje mogu da budu isto toliko efikasne kao i vidljive prepreke poput ograda i zidova, ili kao doslovna isključivanja određenih društvenih grupa (istorijski, to su žene, stranci, emigranti i etničke manjine) iz članstva u klubovima, sa univerziteta ili u učestvovanju u izborima (videti Lamont/Fornier, 1992).

Ovo stvaranje simboličkih granica važno je u društvenom životu, jer, kako Lamont (1992: 11-12) kaže:

Postavljanje granica... način je razvijanja osećaja pripadnosti grupi, ono stvara sponu utemeljenu na zajedničkim osećanjima, sličnim shvatanjima o svetom i profanom i sličnim reakcijama prema simboličkim prekršiocima. Granice konstituišu sistem pravila koji upravlja interakcijom tako što utiče na to ko se uključuje u ...društvene činove [i koji društveni činovi se odvijaju]. One time i razdvajaju ljude u klase, radne grupe, zanimanja, rodove, polove i rase. Time granice ne formiraju samo grupe, već potencijalno stvaraju i nejednakost, jer su suštinski posrednik putem koga pojedinci stiču status, monopolišu sredstvima, odbijaju pretnje, ili legitimišu svoje društvene prednosti, često u odnosu na superiorniji stil života, navike, karakter ili sposobnosti.

„Visoke“ i „niske“ forme umetnosti

Da li se lepa, popularna i folk umetnost suštinski razlikuju? Ovo je važno pitanje u sociologiji umetnosti s obzirom na rasprostranjeno viđenje umetnosti kao nečeg što je svrstano unutar jasno omeđane kategorije. Na jednoj strani je „visoka“ umetnost, sačinjena od različitih kategorija lepих umetnosti, a na drugoj „niska“ umetnost, sačinjena od „autentične“ folk umetnosti masa i komercijalizovane „masovne“ ili popularne umetnosti. Neki pisci smatraju da je razlika između ovih kategorija „prirodna“ i da ne zahteva sociološku analizu. Ipak, pokušaji da se razlike među njima objasne na osnovu odlika koje su svojstvene svakoj od ovih formi umetnosti ponaosob uglavnom su neuverljive. Na primer, prema jednom uobičajenom argumentu, visoka forma umetnosti je bogatija i složenija od popularne. I mada, bez sumnje, ima istine u tome da su

mnogi predmeti ove umetničke forme složeniji i nekako „bolji“ od mnogih nižih formi – jasno je da je Mocartovo delo oličenje genija i da je sadržajnije od, recimo, dečjih pesmica – ovaj argument potcenjuje složenost mnogih nižih formi. Na primer, opera i Šekspirovi komadi su bili popularne umetničke forme u svom izvornom okviru. Sama dela nisu se menjala sa promenom svog statusa. Moglo bi se reći da je promena u okruženju „promenila“ umetničku formu – opera se često izvodi na stranom jeziku, na primer, a Šekspirov jezik je danas toliko arhaičan da mnogima ne zvuči kao engleski jezik. Ipak, Šekspir je bio popularan u Americi tokom 19. veka, a engleski jezik se do tada već prilično izmenio. A ovaj argument ne objašnjava zašto su opere izvođene na engleskom svrstavane u visoku kulturu uz opere na italijanskom i nemačkom jeziku. Džez muzika, da razmotrimo drugi primer, svoj status, od folk do popularne i lepe umetnosti, promenila je tokom mnogo kraćeg perioda (Peterson, 1972; Lopes, 2002). Zatim, kada su počeli da proučavaju popularne forme, naučnici su u njima otkrili veliku kompleksnost, kao u filmovima Alfreda Hičkoka i Frenka Kapre (Carney, 1986). Uz to, Bauman dokumentuje razvoj umetničkog filma, žanra koji je počeo da se određuje u suprotnosti spram popularnih filmova (Baumann, 2001).

Drugi argument u vezi sa razlikom između visoke i niske forme umetnosti je taj da je za razumevanje ove prve potrebna veća obrazovanost. Bez odgovarajućeg obrazovanja, ona je nejasna. I to je ponekad istina. Međutim, mladi ljudi o svojim omiljenim muzičkim stilovima obično znaju više od svojih roditelja, kojima je ta muzika nerazumljiva zato što ne uče kako da je razumeju. Drugim rečima, sposobnost da se uživa u datim umetničkim formama je nešto što se razvija – a nekad je to i neophodno – upoznavanjem konvencija koje se koriste u tim umetničkim formama. Pored toga, mnoga dela visoke umetnosti su „popularna“ dela. Leonardova *Mona Liza*, Van Gogovi *Suncokreti*, Moneovi *Lokvanji* i Botičelijeви anđeli samo su

neki od primera iz oblasti likovne umetnosti, a prema Storičevom izveštaju, Pavarotijev snimak Pučinijeve „Nesun Dorma“ dospelo je na prvo mesto britanskih pop lista kada je izabran kao „The Official BBC Grandstand World Cup Theme“ (Storey, 1993: 8). Hol pokazuje da kada elite ukrašavaju svoje kuće delima apstraktne umetnosti to čine imajući na umu dekorativne osobine dela, a ne njihov umetničko-istorijski značaj (Halle, 1992; 1993). Na taj način se, tvrdi Hol, apstraktna umetnost – onako kako je ljudi zaista koriste u svojim domovima – ne razlikuje mnogo od držanja slika na kojima su prikazani pejzaži, ili drugih dekorativnih motiva, poput dezeniranih zavesa, u domovima običnog sveta.¹

¹ Hol tvrdi da ovi rezultati o apstraktnoj umetnosti podrivaju Burdijeovu ideju o kulturnom kapitalu. Ali, njegov argument, u tom pogledu, nije ubedljiv. Prvo, on smatra da su elite zainteresovane za dekorativna svojstva dela. Oko 15 odsto ispitanika iz više i više-srednje klase zaista pominje kako apstraktne slike koje imaju dobro idu uz njihov nameštaj. Ali, oko 35 odsto izjavljuje da im se ta dela dopadaju zbog boja, linija ili oblika. Hol kaže da ove ispitanike treba uvrstiti među one kojima se sviđaju dekorativne odlike dela. Ipak, teško je zamisliti da se može raspravljati o estetskim činionicima apstraktnih dela, a da se ne raspravlja o formalnim elementima kao što su boja, linija ili oblik. Drugo, oko četvrtine do trećine ispitanika smatra da apstraktna dela dozvoljavaju mašti da se razmahne. A kada se od njih zatraži da to detaljnije objasne, ispitanici odgovaraju da ih te slike podsećaju na „oblake“ ili „talase na moru“, to jest, na pejzaže. U tom smislu Hol smatra da se elite ne razlikuju mnogo od bilo koga ko na zid okači pejzaž. I mada on iznosi zanimljivu sugestiju o tome da različite društvene klase u osnovi imaju iste estetske sklonosti, ide previše daleko koristeći ovo da bi kritikovao Burdijea. Činjenica je, na šta ukazuje, da apstraktna umetnost predstavlja elitni ukus. Njegovim ispitanicima iz radničke klase apstraktna umetnost se ne dopada. Ne dopada se ni jednom delu njegovih ispitanika iz elitne klase. Ali, suština je u tome da samo elite izlažu dela apstraktne umetnosti. Povrh toga, samo su njegovi ispitanici iz elitne klase znali imena umetnika koji su naslikali date slike, dok su ostali to znali samo ako je to rad člana porodice ili prijatelja. A navedeni odlomci iz odgovora njegovih ispitanika pokazuju da su ispitanici iz više klase mnogo upućenije raspravljali o umetničkim delima koja su držali u svojim kućama. Ova sposobnost da se učeno govori i pokazuje

Treće objašnjenje je da visoke forme umetnosti pružaju ozbiljan intelektualno-estetski doživljaj, dok masovna kultura „samo“ zabavlja (videti Gans, 1982). Težište ovog argumenta se pomera sa sadržaja predmeta umetničkog rada ka razmatranju načina na koje ih ljudi koriste. On ukazuje na to da je korišćenje visoke kulture „usmereno ka stvaraocu“, dok je popularna kultura „usmerena ka publici“ (Gans, 1974). U umetnosti usmerenoj ka stvarao-cu publika mora da se prilagodi umetničkoj formi i prati nameru umetnika; nasuprot tome, u umetnosti usmerenoj ka publici umetnik mora da vodi računa o zahtevima publike i da značenja u svom delu učini jasnim. Ovaj argument se bolje drži pod teretom ispitivanja od prethodna dva. Pa ipak, neko može pomno slušati Betovena, detaljno prateći čitavu partituru (što je, izvesno, jedan intelektualno-estetski doživljaj, ako je dovoljno obrazovan za njega) ili, može slušati Betovena kao muzičku podlogu dok obavlja kućne poslove ili uči. Ipak, ovim se samo sugerise to da je zadovoljstvo koje zahteva trud (koje iziskuje umni napor i estetsko vrednovanje) bolje od uživanja koje je zabavno i lako (čija je svrha razonoda ili odmor), ali se time i dalje izbegava odgovor na pitanje zašto je lepa umetnost visoki oblik umetnosti, a popularna nije.

Umesto sagledavanja razlika između „visokih“ i „niskih“ formi umetnosti kao nečega što je inherentno samoj umetnosti, naučnici su ponudili druge, uverljivije teze. One ukazuju na to da razlike potiču iz klasnih odnosa u društvu i različitih načina na koje te klase koriste umetnost. Tu je reč o tome ko koristi umetničke forme i za šta ih koristi. Najznačajnije je to što su sociolozi pokazali da ova podela ima istorijske korene, i da su je institucionalizovale moćne grupe koje su želele da učvrste sopstveni

interesovanje za ezoterične umetničke forme upravo je osnova kulturnog kapitala koji opisuje Burdije. (Inače, nezavisno od ovoga, smatram da je Holova studija dobro osmišljena, dobro sprovedena i objašnjava-lacka, o čemu svedoči moja rasprava o njoj u poglavlju 11.)

položaj tvrdnjom da su njihove forme umetnosti bolje od onih koje pripadaju drugima.

Konzumiranje umetnosti i društvena klasa

Prema popularnim stereotipima različite društvene klase konzumiraju različite vrste umetnosti. Oni obrazovani, visokoučeni, likovnu umetnost prate u muzejima, a klasičnu muziku na koncertima. Neobrazovan, prost svet gleda televiziju i sluša popularnu muziku na radiju. Između njih su, prema Lajnzovim rečima, prosečni (Lynes, 1954). Prema rečniku (*American Heritage*) koji ja imam, obrazovan je „neko ko ima ili se pravi da ima superiorno znanje ili kulturu“, dok je neobrazovan „neko čiji je ukus nekultivisan“. Očigledno je da niko ne želi da se pretvara da ima neprosvećen ukus! Samo osobe sa određenim nivoom učenosti mogu da razumeju visoku umetnost, a njih zatičemo u višim klasama društva. Ova tvrdnja odnosi se na poreklo izraza *visokoučen*. (Levine, 1988: 121-2).²

Poreklo ovih izraza koji označavaju ukus dovoljno govori. Distinkcija visokoučen/prost zasniva se na ideji frenologije iz 19. veka, prema kojoj se tvrdi da oblik čove-

² Reč „highbrow“ prvi put je upotrebljena osamdesetih godina 19. veka, a „lowbrow“ oko 1900 (Levine, 1988: 221). Reč „middlebrow“ je upotrebljena mnogo kasnije, kada ju je smislio Lajns (Lynes, 1954). Nastanak ovih termina podudara se sa razvojem hijerarhije u američkoj kulturi. Zanimljivo je da u mom *New Oxford Dictionary of English* (1998) odrednica „highbrow“ ne uključuje uobraženost, pretencioznost. Umesto toga, ova reč je definisana kao „učen ili ekskluzivan ukus“ i, za razliku od *American Heritage Dictionary* (1976), ukazuje da su obe ove reči „često omalovažavajuće“. *New Oxford Dictionary* ne naznačava da se reč „lowbrow“ upotrebljava u omalovažavajućem smislu, već je definiše kao „ne previše intelektualna ili kulturna osoba“, a ne kao „nekultivisana, ograničenog duha“.

kove lobanje ukazuje na njegove saznavne sposobnosti. Visokoučeni su imali visoko čelo (kao Vilijem Šekspir), a to je pokazivalo da su imali dobro razvijen cerebralni korteks. Drugim rečima, oni su bili pametni. Neobrazovani su imali zaravnjeno ili polegnuto čelo (kao majmuni) i bili su glupi. Naravno, socijalni darvinizam sadržan u ideji da su više klase pametnije od nižih danas je odbačen, ali je shema razvrstavanja opstala. Tako i izraz „filistar“ označava „osobu koja je ravnodušna ili neprijateljski nastrojena prema kulturi i umetnosti, ili ih nimalo ne poznaje“ (*The New Oxford Dictionary of English*). Filistinci su bili neprijatelji starih Izrailjaca, što ukazuje na to da je ukus ono što razlikuje *nas* od *njih* (videti sliku 6).³

Stereotipi o konzumiranju umetnosti su mnogo oštrije ocrtani nego što je to slučaj sa njihovim stvarnim modelom u savremenom društvu (DiMaggio, 1987a);⁴ i pored toga, empirijska istraživanja dosledno potvrđuju veze između društvene klase i modela korišćenja umetnosti (npr. DiMaggio i Useem, 1978). Da bi to objasnili, sociolozi su stvorili, kako kažu Dimado i Ostrover (1990: 755), „teoriju kulturnog učešća“ (DiMaggio, 1987a; i videti Bourdieu 1984; Collins 1974; Douglas i Isherwood 1979) koja umetnički ukus i upotrebu sagledava kao sredstvo zasnivanja društvene pripadnosti i stvaranja i očuvanja društvenih mreža koje pružaju pristup materijalnim i simboličkim dobrima“.

³ *New Oxford Dictionary of English* izveštava da upotreba ove reči za označavanje osobe ograničenih vidika potiče iz jednog sukoba iz 17. veka koji se odigrao u Nemačkoj između nekih varošana i univerzitetskih profesora; u propovedi održanoj profesorima navedeno je „eto Filistinaca ne te“ (Sudije, 16) i metafora je rođena.

⁴ Dimado smatra da je jedan od razloga upornog opstajanja stereotipa taj što se obrasci korišćenja umetnosti vezuju za *uloge* u društvu, umesto za pojedince (DiMaggio, 1987a). Pošto pojedinci ispunjavaju različite uloge u različitim okolnostima i periodima, njihovi obrasci konzumiranja su kompleksni, čak i ako modeli uloga mogu da budu slični stereotipnim načinima na koje se opažaju.



Slika 6 Društvene granice na delu, karikatura J. B. Handelsma-
na iz časopisa *Njujorker*

Razlika

Burdije je formulisao teoriju razlika (Bourdieu, 1985). On smatra da baš kao što se društvene grupe razlikuju po količini ekonomskog kapitala koje kontrolišu, tako se razlikuju i po količini svog kulturnog kapitala. Kulturni kapital je valuta zasnovana na ukusu. Ona obuhvata poznavanje visoke umetnosti i kulture, visok stepen prefinjenosti i znanja, kao i pozitivno vrednovanje opšteg znanja i upućenosti. Elite u društvu mogu da koriste ovaj kapital da urade dve stvari – prvo, da održe jednu nevidljivu granicu između sebe i nižih klasa, i drugo, da ovu klasnu razliku trajno održavaju generacijski.

Ovo prvo mogu da učine zahvaljujući tome što mogu da prepoznaju druge članove viših klasa na osnovu njihovog ukusa. Ovo drugo mogu da učine zato što su na poziciji moći i u prilici da uređuju druge institucije – školski sistem, na primer – u sopstvenu korist. To što siromašniji mogu da napreduju u školovanju stvara utisak da je društvo pošteno i otvoreno za sve. Ipak, sve prednosti su na strani dece sa višim stepenom kulturnog kapitala, odnosno, potomaka onih koji su već zauzeli više položaje u društvu (videti DiMaggio, 1982c, Bourdieu/ Passeron, 1997).

Burdije pokazuje da među ljudima postoje razlike u ukusima koje se temelje na njihovoj društvenoj klasi. Na primer, na pitanje koja od tri muzička dela najradije sluša, viša srednja klasa odgovara da je to Bahov *Dobro temperovani klavir*, srednja klasa bira Geršvinovu *Rapsodiju u plavom*, a pripadnici radničke klase biraju Štrausa i *Na lepom plavom Dunavu*. Ispitanici biraju i različite predmete (sa Burdijeovog spiska) kao odgovor na pitanje koji od njih bi bili dobra tema za lepu fotografiju. Pripadnici radničke klase biraju konvencionalne teme poput „zalaska sunca“, dok pripadnici više klase zaziru od sentimentalnosti konvencionalnih tema i biraju izazovnije objekte, na primer, „kupus“ ili „slupana kola“, ili smatraju da od bilo kog predmeta može da se načini lepa fotografija.

Ovaj teoretičar smatra da postoje razlike u ukusima ljudi koje se zasnivaju na njihovoj klasnoj pripadnosti. Što je viša klasa kojoj ispitanici pripadaju, to je veća verovatnoća da će on ili ona znati dvanaest ili više klasičnih kompozitora i da će potvrditi sledeći stav: „Apstraktno slikarstvo me zanima isto koliko i klasične slikarske škole.“ Različite društvene klase govore o umetnosti na vrlo različite načine:

Kada im je pokazana fotografija šake jedne stare žene, kulturno najsiromašnija klasa izrazila je manje-više konvencionalna osećanja ili jedno etičko saučesništvo, ali nikada estetski sud (sem negativnog): „Oh, njene ruke su strašno deformisane!... Čudan način da se fotografiše. Stara je si-

gurno naporno radila. Izgleda kao da ima artritis... Stvarno mi je žao kad vidim ruke ove sirote starice, sve su zgrčene (radnik, Pariz). Sa nižom srednjom klasom uzdizanje etičkih vrlina dospeva u prvi plan („ruke istrošene mukotrpnim radom“), ponekad sa prizvukom populističke sentimentalnosti („Sirotica! Ruke je sigurno jako bole. Stvarno odaju bol“); a ponekad čak i uz razmatranje estetskih svojstava... „To me podseća na sliku koju sam video na jednoj izložbi španskog slikarstva, monah sa sklopljenim rukama i iskrivljenim prstima“ (tehničar, Pariz)... Na višim nivoima društvene hijerarhije zapažanja postaju sve apstraktnija, a ruke (drugih ljudi), rad i starost imaju ulogu alegorija ili simbola koji služe kao povod za uopštena razmatranja opštih problema... Pominjanje slikarstva, skulpture ili literature, sve učestalije, raznolikije i suptilnije, pribegava neutralizaciji i distanciranju koje buržoaski diskurs o socijalnom svetu zahteva i izlaže. „Smatram da je ovo jako lepa fotografija. Predstavlja sâm simbol napornog rada. Podseća me na Floberovu staru sluškinju... Pokret te žene, istog trenu jako ponizan... Užasno je što rad i siromaštvo toliko deformišu“ (inženjer, Pariz).

(Bourdieu, 44–45)

Burdije povezuje kulturni kapital sa pojmom habitusa. *Habitus* je „internalizovani oblik klasnih okolnosti i uslovljavanja koje odatle potiče“ (str. 101). Drugim rečima, to je način na koji ljudi razmišljaju. On smatra da deca u procesu socijalizacije razvijaju karakteristične načine razmišljanja, pogled na svet ili habitus, koji su utemeljeni na njihovom klasnom položaju. Oni usvajaju ovaj habitus i sa tim načinom razmišljanja, koji odaje njihovo društveno poreklo bez obzira na to gde se nalaze, idu kroz život.

Kritike razlika

Burdijeov rad je bio izuzetno uticajan i, samim tim, privukao je veliku pažnju kritičara. Mnogi autori su kri-

tikovali njegovu ideju da se habitus internalizuje. Svidler smatra da ljudi tokom života mogu da učenjem usvajaju, i da zaista to i čine, različite kulturne repertoare (Swidler, 1986; 2001). Ljudi se razlikuju po sadržaju svog kulturnog „instrumentarija“, ali oni mogu i da ga obogaćuju i da biraju među repertoarima u skladu sa prilikom. Mnogi autori su smatrali da Burdijeove ideje mogu da se primene na Francusku, zemlju koja je relativno homogena i u kojoj je društvena pokretljivost srazmerno niska. Međutim, oni dovode u pitanje to u kojoj meri se te ideje mogu primeniti na raznolikija i pokretljivija društva. Mišel Lamont je, na primer, posmatrajući ponašanje muškaraca iz više srednje klase koji žive u četiri različita grada, ustanovila da je vrsta kulturnog kapitala koji opisuje Burdije, zasnovanog na kulturnoj prefinjenosti, bila bitna samo u Parizu, ali ne i u provincijskom gradu u Francuskoj niti u dva američka grada (Lamont, 1992). Takođe je otkrila da su Amerikanci imali širi kulturni repertoar od Francuza i da su, samim tim, povlačili labavije granice između sopstvene i drugih društvenih grupa.⁵ Pa ipak, Dimado je pokazao da, čak i u Americi, posedovanje kulturnog kapitala utiče na ocene koje se dobijaju u školi, dostignuća u obrazovanju i bračni izbor (DiMaggio, 1982c; DiMaggio/Mohr, 1985).⁶

Peterson i kolege pokazali su da su, bar u Americi, „kulturološki svaštojedi“ – ljudi koji „konzumiraju“ i

⁵ Holov rad podržava ovu tvrdnju time što pronalazi mnoge sličnosti između različitih društvenih grupa u pogledu umetničkog ukusa, na primer, sklonost prema pejzažnom slikarstvu (Halle, 1992, 1993). A čak ni među bogatim ispitanicima sklonost prema jednoj „visokoj“ formi umetnosti, apstraktnoj umetnosti, nije bila opštevažeća.

⁶ Anhajer, Gehards i Romo pokazuju primenjivost Burdijeovih ideja u Nemačkoj, tako što pokazuju da je socijalna struktura onog dela stanovništva koji čine nemački pisci podeljena na dve sfere: jednu čine elitni pisci sa visokim društvenim i kulturnim kapitalom a drugu, marginalni pisci koji nemaju taj kapital (Anheier/Gerhards/Romo, 1995). Ekonomski kapital nije imao neku značajnu ulogu u razgraničavanju ovih pisaca.

visoke i popularne umetnosti – zamenili tradicionalan obrazovani svet koji je pratio samo visoku umetnost (Peterson/Simkus, 1992; Peterson/Kern, 1996). Peterson i Simkus koriste anketu u kojoj se detaljno navode kategorije profesija, meri ukus (odgovori na pitanja o omiljenoj muzici i opsegu muzičkih žanrova koji se slušaju) i učešće u kulturnim aktivnostima (vrsta umetničkih događaja na koje se ide). Otkrili su da više klase (na osnovu zvanja) daju prednost muzičkim žanrovima za koje se može smatrati da imaju viši status u društvu. Međutim, na pitanje o opsegu muzičkih stilova ispitanici iz viših klasa izvestili su da prate veći opseg stilova od onih iz nižih klasa. U svetlu ovoga, oni predlažu dva preinačenja Burdijeovog rada. Prvo, Burdije iznosi hijerarhiju ukusa, gde je „visoka“ umetnost na vrhu, a „niža“ na dnu, uz neke posredujuće forme u sredini. Peterson i Simkus smatraju da ovaj model podseća na stub, sa istim brojem formi na svakom nivou hijerarhije. Ali, pošto je malo „visokih“ formi, a mnoštvo „niskih“ i srednjih, Peterson i Simkus predlažu da se metafora stuba zameni metaforom piramide: „visoke“ forme su na vrhu, a popularnih formi je sve više dok se spuštamo ka bazi. Drugo, Burdije smatra da klase konzumiraju proizvode kulture koji neposredno odgovaraju njihovom klasnom položaju. Obrazovani „snob“ prati visoku umetnost, prosečni one forme koje su u sredini, a neobrazovani „proste“, niske forme. Peterson i Simkus smatraju da distinkciju između snoba i prostog sveta treba zameniti distinkcijom svaštojed i onaj ko konzumira mali broj proizvoda kulture (omnivores/univores). Svaštojedi konzumiraju raznovrsne predmete kulture, i lepe i popularne vidove umetnosti, i učestvuju u većem broju kulturnih događaja, dok su ovi drugi (koji su nižeg socio-ekonomskog položaja) skloni tome da prate samo nekoliko popularnih vidova umetnosti.

Dimaggio je primetio i da ljudi iz viših slojeva imaju širi kulturni repertoar. On smatra da je to posledica sve veće društvene i geografske pokretljivosti u američkom druš-

tvu (DiMaggio, 1987a). Ukus i sposobnost da se raspravlja o kulturnim događajima je koristan statusni označitelj u jednom pokretnom društvu: „umetnički doživljaj, opisan i ispitan u konverzaciji, prenosivo je i, time, moćno sredstvo međusobne razmene“ (str. 443). On tvrdi da ljudi raspodeljuju svoja umetnička iskustva na različite načine. Poznavanje visokih formi umetnosti se koristi kao strategija odbijanja, koja je povezana sa klasnom solidarnošću – određivanjem pozicije pojedinaca u klasnoj hijerarhiji, uključivanje ljudi iz iste društvene klase i isključivanje onih koji pripadaju drugim društvenim položajima. Prime-nu ove strategije možemo da uočimo na, recimo, nekoj zabavi, gde vidimo da neka osoba rado razgovara sa ljudima koji se razumeju u književnost i balet, ali da napušta skup kad se pojavi neko ko ne može da učestvuje u takvom razgovoru. Dimaggiovim rečima, „Osobama koje se ne poznaju umetnost pruža temu za razgovor i olakšava društveno opštenje koje je neophodno za sticanje poznanstava koja će sazreti u prijateljstva...razgovori o skrivenijim vidovima kulture – operi, minimalističkoj umetnosti, brejkdensu – omogućavaju ljudima da jedni druge pozicioniraju i služe kao intenzivniji rituali“ (str. 443). Poznavanje popularnih umetnosti, nasuprot tome, često se koristi kao strategija premošćavanja – za povezivanje sa ljudima iz drugih društvenih klasa. Na primer, menadžer na visokom položaju komotno može da razgovara sa kasirkom u supermarketu ili sa vaspitačicom o nekom filmu ili televizijskoj emisiji. Kako kaže Dimaggio: „Neki oblici konzumiranja kulture, pre svega, televizije, pružaju najmanji zajednički imenitelj za razgovor“ (str. 443).

Štaviše, Dimaggio ističe da su „naši kulturni stereotipi o različitim društvenim slojevima... mnogo življi od slike koju nam predočavaju anketni podaci o korišćenju kulture“ (DiMaggio, 1987a: 445). On smatra da je to zbog brojnih društvenih kontakata i činjenice da ljudi upotrebljavaju različite kulturne repertoare u različitim društvenim okolnostima. Ljudi višeg socio-ekonomskog statusa (SES), to jest,

srednje i više klase, kreću se u većem broju okruženja i, na taj način, ispunjavaju različite društvene uloge. Dimado tvrdi da "društvene uloge zamenjuju pojedince kao nosioce kulturnih statusa. Kada je o tome reč, ankete o upotrebi kulture ne pokazuju da postoji neki upečatljiv obrazac sem za sveprisutnu povezanost SES-a i, prvo, sklonosti prema visokoj kulturi i, drugo, brojnosti kulturnih oblika u kojima osobe učestvuju" (str. 445). Na taj način, sklonost ka vrsti kulture se ne vezuje za pojedince, već za uloge.

U jednom inovativnom istraživanju Betani Brajson je analizirala ono što se ljudima u muzici *ne dopada* (Bryson, 1996). Ona tvrdi da, kao i većina potonjih dela, i Burdijevo delo – mada se bavi društvenim isključivanjem – u kasnijim radovima uključivanje analizira tako što se bavi oblicima kulture koji se ljudima dopadaju. Ona pokazuje da su ljudi višeg statusa potrošači većeg broja kulturnih formi, na osnovu toga što je malo oblika kulture prema kojima osećaju odbojnost. A oblici kulture prema kojima oni osećaju odbojnost su upravo isti oni oblici koji se najviše dopadaju ljudima nižeg položaja. Svaštojedi naročito osećaju odbojnost prema rok, kantri i gospel muzici. Brajsonova smatra da to ukazuje da se isključivanje zasniva na pripadnosti društvenoj klasi. To jest, ona tvrdi da je osobama iz viših slojeva kojima se uglavnom dopada više muzičkih stilova posebno odbojna muzika koja je omiljena radničkoj klasi, i to upravo zato što se takvim izborom razlikuju od nižih klasa.

Zanimljivo je da rasni koreni muzike nisu uticali na ono što se kulturološkim svaštojedima višeg statusa ne dopada u muzici. Prema tri stila koja su se nesrazmerno mnogo dopadala ispitanicima Afroamerikancima i Hispanosima (latin/salsa, džez i bluz/ritam i bluz) kulturološki svaštojedi su pokazivali najmanje netrpeljivosti, dok su druga dva stila (rep i rege) omiljena među manjinama, spadala u srednje omražena među svaštojedima, a samo je jedan stil (gospel) bio najomraženiji. Nasuprot tome, ispitanici belci, koji su na skali rasne netrpeljivosti zauzimali

vrh, osećali su odbojnost prema svim stilovima koji su se izrazito dopadali manjinama (i koje su one često i stvarale).⁷

Betani Brajson smatra da mogu da postoje različite vrste kulturnog kapitala koji je povezan sa umetnošću a na koje ljudi mogu da se oslone. Burdije opisuje ono što bi moglo da se nazove "kapital visoke kulture", dok Brajsonova uočava "multikulturni kapital" (Drugi vidovi kulturnog kapitala mogu da obuhvate protiv-kulturni kapital ili tehnokulturni kapital.). Ona smatra da "širina u pogledu kulture, ili tolerancija, i sama može da bude izvor kulturnog kapitala" (Bryson, 888).

Većina studija koje se bave pitanjem razlika usredsređuju se na društvenu klasu, ali se u nekima razmatraju i razlike utemeljene na polu, starosnoj dobi i rasi. Peterson i Simkus, čija je osnovna promenljiva bila društvena klasa, merena klasifikovanjem profesija ispitanika, nisu uočili razlike između muškaraca i žena istih profesija u pogledu ukusa prema ponuđenim muzičkim stilovima, mada ukazuju na to (bez razrade) da muškarci i žene, u načelu, imaju različite muzičke ukuse (Simkus, 1992). Otkrili su i to da su, čak i kada se ispitala kategorija profesija, crni

⁷ Dabin ukazuje na to da su belci iz niže klase tradicionalno bili u "međuzoni" društvene hijerarhije, između viših klasa i etničkih manjina i da su, stoga, mnogo snažnije usmereni ka "kontrolisanju" manjina od srednjih i viših klasa (str. 136). On proučava "simboličko nasilje" koje se sprovodi kroz dizajn sitnih kućnih predmeta namenjenih radničkoj klasi (Dubin, 1987a). Ovi predmet prikazuju Afroamerikance a namenjeni su belim stanovnicima Amerike. Na primer, kese za fioke u obliku žene crne boje kože imale su nalepnice sa uputstvom za korisnika: "Obesi me ili me položi". Ovo uputstvo sugerise da se kesa može koristiti u ormanu ili u fioci, ali "ono, takođe, simbolički predstavlja čin linčovanja ili silovanja – dva najnasilnija sredstva društvene kontrole korišćena protiv crnih stanovnika Amerike" (str. 133). Iako mnogi predmeti koje je on proučavao – poklopac za toster, držači za toalet papir, baštenski lampioni u obliku džokeja crne boje kože – nisu bili toliko otvoreno nasilni kao kesa, svi su simbolički prikazivali Afroamerikance u potčinjenim ulogama. Ovakvi predmeti su bili uobičajeni u predratnoj Americi, i više se ne proizvode masovno.

ispitanici pokazivali snažnu sklonost prema dva žanra koja su stvorili crni muzičari (u ovom istraživanju, džez i soul/bluz/ritam i bluz), što verovatno i ne predstavlja iznenađenje. Stariji ljudi su bili skloniji odabiru klasične muzike, himni/gospela (duhovnoj muzici crnaca) i muzike big bendova, dok su mlađi radije birali rok muziku.

Neka istraživanja pokazuju da razlike u ukusima između muškaraca i žena mogu da vode ka polnom zasnivanju razlika, gde se vrednost žanrova kojima su žene sklone umanjuje u odnosu na one kojima su skloni muškarci. Na primer, "ženskoj kulturi" (ljubavni romani, "ženski filmovi" koji se bave međuljudskim odnosima, televizijske sapunice koje se svakodnevno emituju) umanjuje se vrednost (npr. Radway 1984; Modleski, 1984). Hebdidž (1979) i Frit (1978 [1981]) smatraju da tinejžeri i mlađe punoletne osobe koriste rok muziku da bi povukle granice između svoje i starije generacije. Korišćenje ukusa za povlačenje starosnih i polnih granica, međutim, nije sistematski proučavano kao što je to slučaj sa statusnim oznakama zasnovanim na klasi.

Dimado i Ostrover proučavali su razlike koje postoje među pripadnicima različitih rasa u pogledu učestvovanja u kulturi i izboru kulture, izričito povezujući rezultate do kojih su došli sa teorijama kulturnog kapitala (DiMaggio/Ostrower, 1900). Učestvovanje u različitim oblicima visoke umetnosti događa se na tri načina: izlasci (odlazak u muzej ili operu), gledanje emisija o lepim umetnostima na televiziji i privatno učestvovanje u umetnosti (slikanje u kući, uzimanje časova umetnosti, ili učestvovanje u amaterskoj produkciji). Na ukus su ukazivali muzički žanrovi za koje su se ispitanici opredeljivali. Dimado i Ostrover su pokazali da je najubedljiviji pokazatelj učestvovanja u lepim umetnostima i sklonost ka njima, među belim i crnim ispitanicima podjednako, bio stepen njihovog obrazovanja. Stope učestvovanja Afroamerikanaca bile su nešto niže od stopa učestvovanja belaca, a razlika je bila još naglašenija u slučaju odlazaka na javne predstave nego

za uzgredna učestvovanja ili televizijsko praćenje lepих umetnosti. Dimado i Ostrover pripisuju ove razlike istorijskoj isključenosti Afroamerikanaca iz javnog učestvovanja u visokim formama umetnosti, koje u SAD nije ublaženo sve do šezdesetih godina 19. veka i mogućnosti da se, u određenim okolnostima, investiranja Afroamerikanaca u kulturni kapital (tj., u njihovo obrazovanje) neće isplatiti onoliko koliko bi moglo za bele stanovnike Amerike, što je neposredna posledica rasizma.

Moglo se očekivati da će pre Afroamerikanci izjaviti da vole džez i soul/bluz/ritam i bluz nego beli stanovnici Amerike, čak i kada se ispitivalo obrazovanje (mada su dobro obrazovani belci slušali i voleli ove stilove, naročito džez, mnogo više nego belci slabijeg obrazovanja). Dimado i Ostrover smatraju da to odražava želju "manjina koje se uzdižu" da zadrže prava na verodostojnu pripadnost i u dominantnoj i u kulturama manjina. Složenost uloga koje Afroamerikanci, naročito oni u srednjoj klasi, moraju da igraju, zahteva bikulturalnu kompetentnost koju Amerikanci sa ograničenijim skupom uloga ne moraju da postižu (str. 774). Ukratko, oni zaključuju:

Naši rezultati pokazuju... primenljivost pojma kulturnog kapitala, koji je razvio Burdije istražujući istorijsku unikulturalnost Francuske, na multikulturalnost SAD. Takođe ukazuju na to da ovaj pojam treba preraditi... da bi mogao da se primenjuje na kulturno raznolika društva. Stepem učešća Afroamerikanca u obrascima konzumiranja umetnosti belih stanovnika Amerike, odsustvo podela na osnovu ukusa, i činjenica da se učešće Afroamerikanaca u evroameričkoj visokoj kulturi predviđa na osnovu istih statusnih mera koje utiču na učešće belaca, pokazuje da umetnosti evro-američke visoke kulture deluju kao kulturni standard za čitave SAD. Istovremeno, postojano visok stepen učešća Afroamerikanaca u istorijski afro-američkim oblicima umetnosti pokazuju da dopunski kulturni izvori obezbeđuju dodatnu, ali ne i alternativnu, žižu društvene pripadnosti (str. 774).

Distinkcija između „visoke“ i „niske“ kulture je društveno konstruisana. Već smo uočili da unutrašnje razlike između raznih formi kulture ne mogu u potpunosti da objasne distinkciju između „visokih“ i „niskih“ oblika umetnosti, i videli smo da ukus ili kulturni kapital može da posluži kao statusni označitelj, naročito za elitne skupine. Povrh toga, ovo oštro razdvajanje visokih i masovnih formi izrazito je društvena tvorevina, koja ima svoje istorijsko poreklo, preciznije, nastaje u periodu od poznog 19. veka do kraja 20. Ipak, u poslednjim decenijama ova razlika je sve više počela da bleđi, a to se nastavlja i u 21. veku.

Dimado pokazuje kako je ideja visokih oblika umetnosti institucionalizovana u Bostonu 19. veka (DiMaggio, 1982a,b). Društveni i politički vrh ovog grada, bostonska elita, suočila se sa političkim izazovom oličnim u sve brojnijim imigrantskim grupama, naročito Amerikancima irskog porekla. Pošto je elita izgubila svoju političku moć, tražila je kulturnu osnovu svog višeg položaja tako što je osnovala Bostonski muzej lepih umetnosti (1870) i Bostonski simfonijski orkestar (1881). Ove ustanove izlažu dela lepih umetnosti i izvode klasičnu muziku.⁸ Bostonska elita je tvrdila da su ove umetničke forme bolje od onih kojima se bave imigranti, a izričita svrha novih organizacija bila je da obrazuje mase. Bili su uvereni da će se putem obrazovanja njihovo shvatanje kulturne hijerarhije proširiti među narodom: „Kao što je Veber primetio, ovladavanje elementima kulturnog statusa postaje izvor časti pripadnicima grupe. Naročito je pripadnicima dominantne statusne grupe bilo važno da njihovu kulturu prepoznaju kao legitim-

⁸ Dimado opisuje (štivo je neodoljivo) kako su muzeji i orkestri razdvojili različite žanrove, i kako su muzeji, na kraju, izbacili gipsane kipove i reprodukcije čuvenih slika, koji su bili glavni deo njihovih zbirki.

nu one grupe koje su im potčinjene, iako njima ta kultura treba samo delimično da bude dostupna“ (str. 303).

Dimado pokazuje da su pre institucionalizacije visoke umetnosti u Bostonu muzeji izlagali jednu mešavinu dela lepih umetnosti i kabineta kurioziteta, a da su orkestri na istim koncertima izvodili raznu muziku, od popularne do klasične. On zaključuje da razlika između visokih i masovnih formi kulture nije bila sasvim utemeljena u to vreme, već da se to odvijalo postepeno, sa procesom institucionalizovanja pojma visoke umetnosti. Sličan proces se u to vreme odvijao u Engleskoj (Wolff i Seed, 1988; Tuchman, 1982; Weber 2000).

Dimado ukazuje da je utvrđivanje razlike između visoke i niske umetnosti bio korak ka stvaranju „modela visoke kulture“. Za ovaj proces je, takođe, bilo potrebno da se umetnost izdvoji u jednu svetu oblast (Douglas, 1966) i ukloni iz profane (u koju spadaju i neuka publika i popularne forme kulture). Instrument za postizanje ovog razdvajanja bila je neprofitna organizacija, oblik organizacije kome su pribegli i Bostonski simfonijski orkestar i Muzej lepih umetnosti. Dimado pokazuje da su i baletske, pozorišne i operne trupe usvojile institucionalizovani „model visoke kulture“, mada je do toga došlo nešto kasnije (u periodu između 1900. i 1940) nego u slučaju umetničkih muzeja i orkestara (DiMaggio, 1992).

Levin je proučavao promenu u statusu umetničkih formi do koje je došlo u Americi u 19. veku (Levine, 1988). On pokazuje da su u to vreme Šekspirovi komadi bili jako popularni. Većina je poznavala Šekspirova dela i uživala je i da ih sluša i gleda na pozornici. Ta dela su pružala materijal za satire i parodije u pozorištima sa popularnim repertoarom, što dodatno ukazuje na to da je publika iz svih slojeva bila upoznata sa Šekspirovim pričama i jezikom. Ali, kako se njegovo delo institucionalizovalo kao „visoka“ forma umetnosti – kako je učinjeno svetom, prema Levinovim rečima – popularnost mu je naglo počela da opada. Šekspir je označen kao previše kompleksan pisac da bi ga

„običan čovek“ razumeo, a posledica je bila da je običan svet prestao da gleda i čita njegova dela.

Umetnost 19. veka u Americi nije bila jednoobrazna i monolitna – postojalo je mnogo raznolikosti zasnovanih na klasi, etničkim razlikama, rasi i religiji, a kulturni običaji razlikovali su se od oblasti do oblasti. Javno predstavljanje umetnosti bilo je eklektičko, zasnovano na raznolikim formama, tako da su Amerikanci s početka 19. veka „imali javnu kulturu koja je bila manje hijerarhijski organizovana, manje podeljena na fragmente u odnosu na onu koju će vek kasnije upoznati njihovi potomci“ (Levine, 1988: 9). Pošto razdvajanje ozbiljne umetnosti i popularne zabave nije bilo tako oštro, i Šekspir i mnogi drugi pisci, kompozitori i likovni umetnici imali su veliku publiku. Međutim, prema Levinu, kako su se visoke forme umetnosti povlačile u sveto carstvo, nastajuća kulturna hijerarhija u Americi nije samo lišila niže klase ovih umetnosti, već je i razdvojila više klase od popularnijih formi.

I Dimado i Levin pokazuju da su nova pravila etikecije doprinela tome da se radnička klasa zadrži podalje od novih visokih formi umetnosti. Pozorišta su u Americi 19. veka, baš kao i u Šekspirovo vreme, bila bučna mesta na kojima je publika međusobno razgovarala, jela, grickala i čavrljala. Oni su navijali ili su zviždali i vikali u odgovarajućim trenucima i dobacivali primedbe glumcima. Sakralizacija pozorišta, međutim, značila je da se od publike očekivalo da mirno sedi tokom čitave predstave i da tapše samo na kraju.⁹ Umetnički muzeji su ličili na crkve, zahtevala se tišina, odmereno držanje i prikladno odevanje (videti i Zolberg, 1992; Mayer, 1979). Na primer, 1897. godine jednom radniku je bilo zabranjeno da uđe u Metropolitan muzej u Njujorku zato što je bio odeven u radničko odelo... Direktor muzeja, Luj di Česnola

⁹ Videti Sennett (1978: 205–208) o razvijanju koncertnih manira u Evropi.

podsetio je grad na to da je muzej „jedna kulturna ustanova“ koja ima pravo i obavezu da nadgleda ponašanje: „Ne želimo niti ćemo dozvoliti osobi koja je kopala u prljavoj kanalizaciji ili radila sa uljem i mašću da uđe ovde i smrdom koji širi oko sebe drugima učini ovo mesto neprijatnim.“ On je neprekidno isticao veliki napredak koji je muzej postigao u vaspitavanju svojih posetilaca: „Više ne vidite ljude koji u galerijama istresaju nos; više nema pasa koji se dovode bez zazora ili sakriveni u korpama. Više nema pljuvanja duvana na pod galerije, na zgražavanje svih drugih posetilaca. Više nećete videti da dadilje odvođe decu u čoškove da bi unuredila podove muzeja... Nema više zviždanja, pevanja ili glasnog dozivanja ljudi iz jedne u drugu galeriju.“

(Levine, str. 185–6)

Dok se institucionalizacija visoke kulture većim delom odvijala u poznom 19. veku, Lopes smatra (2000) da je do institucionalizacije popularnih umetnosti došlo kasnije. Proučavajući slučaj džez muzike, on ukazuje na to da su stvaraoci i producenti popularne umetnosti počeli da formiraju jasan koncept popularne umetnosti kao posebne kategorije tek onda kad su lepe umetnosti odvojene od „svega ostalog“.

U poslednjim godinama je razlika između visokih i niskih oblika umetnosti znatno umanjena (Zolberg, 1990). Uzrok tome su brojni različiti činioci, kao što su uspon masovnog obrazovanja, umetnički pokreti (npr. pop-art) koji su otvoreno pozajmljivali iz popularne kulture ili oni koji su dovodili u pitanje distinkciju između visokog i popularnog, zahtevi etničkih i društvenih manjina za priznanjem vrednosti sopstvenih umetničkih formi, postmodernističko osporavanje „velikih priča“ uključujući pojam „velikog dela“, preokret ka više komercijalizovanom finansiranju neprofitnih kulturnih organizacija, čak i uključivanje marginalne umetnosti – umetnosti autsajdera – (na primer, mentalno obolelih) u žanr visokih oblika umetnosti (Zolberg i Cherbo, 1997).

Umetnički predmeti i društvene granice

Knjiga u kulturi - Vatroslav V. Hribar

Važan aspekt konstituisanja kategorije „visoke“ umetnosti je proces putem koga se određeni umetnički predmet svrstava u kanon najboljeg što je ikada stvoreno. Kanon je skup najznačajnijih dela u umetnosti i književnosti koje su naučnici procenili kao nešto što je bolje ili važnije od ostalih. Formiranje kanona se odnosi na proces stupanja dela u kanon. U današnje vreme naučnici retko tvrde da se umetnički predmeti kanonizuju na osnovu objektivne naučne procene, koja nije prožeta predrasudama. Umesto toga, oni ukazuju da je kanonizacija rezultat političke borbe: „svrstavanje [romana u kanonski status] je proces koji je nerazdvojan od borbe za položaj i moć u našem društvu, od institucija koje posreduju u toj borbi, kao i od legitimisanja i osporavanja društvenog poretka“ (Ohmann, 1983: 200).

Oman pokazuje šta je potrebno da bi se razmatralo davanje kanonskog statusa savremenim romanima (Ohmann, 1983). Oni prvo moraju da budu objavljeni, a zatim da se prodaju dovoljno dobro da bi u elitnim časopisima kritika obratila pažnju na njih, a to vodi ka njihovom uključivanju u univerzitetske nastavne programe. Očigledno je da objavljivanje prethodi sticanju kanonskog statusa. Prodaja je možda manje očigledna, ali Oman pokazuje da romani koji se slabo prodaju ne privlače dovoljno pažnje da bi dospeli u vidokrug književne elite. Uz to, Oman pokazuje da je u Sjedinjenim Američkim Državama *New York Times Book Review* glavni časopis koji pomaže da se roman dobro proda. Verovatno nikog ne iznenađuje to što izdavači koji se više oglašavaju u ovom časopisu sakupe i više kolumni prikaza od onih koji se manje oglašavaju.¹⁰ Oman tvrdi da

¹⁰ Ovo možda više govori o izdavaču – veći izdavači izdaju i više knjiga i imaju veći budžet za reklame – nego o mogućnosti da novine daju prednost knjigama svojih najboljih mušterija.

su svi činioci koji su uključeni u kanonizovanje savremenih romana – književni agenti, izdavači, književni kritičari i univerzitetski profesori – članovi stručno-rukovodeće klase i da prednost daju romanima koji se bave problemima i temama koje zaokupljaju njihovu sopstvenu klasu.¹¹

Sara Kors pokazuje da su interesi države značajni za obrazovanje nacionalne, kanonske književnosti (Corse, 1995, 1996). Dela koja su svrstana u kanone „kanadske književnosti“ i „američke književnosti“ odražavaju određene vidove svojih nacionalnih kultura, zato što za univerzitetske programe ili književne nagrade elite biraju upravo one romane kanadskih ili američkih pisaca koji obrađuju teme koje su važne za datu kulturu. Korsova utvrđuje da je u kanadskim nastavnim programima veći udeo žena pisaca nego u američkim. U njenom uzorku američke kanonske književnosti, dela dve spisateljice (Kejt Šopen i Harijet Bičer Stou), koja su objavljena u 19. veku uključena su u kanon tek poznih godina 20. veka.

Slični procesi odvijaju se i prilikom kanonizovanja likovnih umetnosti i pravljenja muzejskih postavki (Dubin, 1999). Na primer, Metkalf raspravlja o usponu američke folk umetnosti tridesetih godina 20. veka, kada su dela ove umetnosti počela da se uključuju u zbirke, da se izlažu i da se razmatra dodela stipendija folk umetnicima (Metkalf, 1986). On tvrdi da su ova dela institucionalizovana po modelu visoke umetnosti, dakle, istrgnuti su iz svog prvobitnog, funkcionalnog konteksta, te su u obzir uzimana samo njihova estetska svojstva. Ova ideja o američkom „primitivizmu“ odgovarala je potrebama elitnih kolekcionara.

¹¹ U odnosu na klasno zasnovan ukus i sadržaj romana Elizabet Long prati promene u bestsellerima od ranih pedesetih godina 20. veka, kada je čitalačka publika u Americi pripadala srednjoj klasi do osamdesetih godina, kada je postala mnogo obrazovanija i stručnija (Long, 1985). Promena u publici nagnala je izdavače da biraju romane koji su više kritički orijentisani, čak i nihilistički, na uštrb onih koji zastupaju vrednosti srednje klase, jer su ovi prvi bili mnogo bliži vrsti književnosti koju je dobro obrazovana publika želela da čita.

nara, a gruba, ručna izrada ublažavala je strahove elita od urbanizacije, mehanizacije i društvenih promena koje su se u to vreme dešavale.

Nasuprot tome, Sara Kors i Monika Griffin pokazuju kako su manjinske grupe u novije vreme uspele da se izbore da se dela njihove kulture uključe u kanone visoke umetnosti (Corse/Griffin, 1997). Da bi pokazale na koji način se odvija proces dodeljivanja kanonskog statusa one su proučile prijem jednog jedinog romana (Zora Nil Harson, *Njihove oči su gledale Boga*). U početku je ova knjiga dobila osrednje kritike, ali je, zatim, iznova procenjena i potvrđena kao vredna da stupi u kanon afroameričke književnosti, kao i u veći kanon „glavnog toka“. Da bi se promenio prijem ovog romana bilo je potrebno da se stvori kulturni prostor za afroameričku književnost, a to je postignuto određenim promenama u društvu koje su grupama izvan književne hijerarhije omogućile da zahtevaju da se u nju uključe. Ono što je doprinelo ovim promenama jesu institucionalni činoci, kao što je sve više afroameričkih nastavnih programa na univerzitetima, kao i dostupnost novih strategija tumačenja na koje su čitaoci mogli da se oslone u procenjivanju dela. Moć je i dalje imala ulogu u kanonizaciji književnosti. Prisustvo radova žena i manjina u savremenom kanonu odražava sve veći uticaj prethodno isključenih grupa u društvu; nasuprot tome, tradicionalni kanon oličava moć privilegovanih grupa.

Sadržaj umetničkih kanona je političko pitanje, o čemu svedoče „ratovi kultura“ u Sjedinjenim Američkim Državama.¹² Političkim pokretima za uključivanje u književnu hijerarhiju knjiga koje su napisale žene i osobe druge boje kože pored, ili umesto, romana „mrtvih, belih muškaraca“

¹² Nedavne kontroverze u likovnim umetnostima, na primer izložba *Senzacija* u Bruklinu, takođe ističu političku prirodu umetnosti (Halle, 2001; Halle et al. 2001; Dubin, 1999; 1992) i kolektivnog pamćenja (Lowenthal, 1985). (Videti i Heinich, 1997, o umetničkim kontroverzama u Francuskoj.)

tradicionalnog književnog kanona, i za proučavanje umetnosti popularne i folk kulture, žestoko su se opirali autori kao što je Blum (Bloom, 1987). On je tvrdio da takvi multikulturni običaji slabe kulturnu baštinu time što prihvataju drugorazredne autore i žanrove i da podrivaju povezanost društva time što rasparčavaju kulturna iskustva Amerikana. Literatura o „svaštojedima“ visokog statusa, međutim, pokazuje da do proširenja kanona može da dođe ne samo na osnovu političkih zahteva isključenih grupa – ili na osnovu političke korektnosti kanonizatora – već i na osnovu istinske zainteresovanosti i sklonosti prema širokom opsegu umetničkih dela, od Baha do bangra muzike.

Dimado navodi mnoštvo postupaka na osnovu kojih se umetnički predmeti razvrstavaju u žanrove (DiMaggio, 1987a). „Ritualno razvrstavanje“ zasniva se na stanovištima koja su zajednička većem delu društva, a druga merila razvrstavanja obuhvataju komercijalne interese, umetnike i vlade. Obrazovanje kanona je, tako, samo jedan od nekoliko postupaka razvrstavanja utemeljenih u umetničkim svetovima. Dimado smatra da se različite vrste shema razvrstavanja mogu ili ne moraju podudarati po svojim rezultatima. Komercijalno razvrstavanje, na primer, često je protivno ritualnom, jer ga potkopava. To je zato što komercijalne organizacije traže veliku publiku, dok ritualno razvrstavanje zahteva manju, prepoznatljiviju publiku.

Zaključak: počasna titula „umetnost“

U ovom poglavlju izloženo je kako su umetnički ukus, institucionalizacija pojmova „visoke“ nasuprot „niskoj“ formi umetnosti i kanonizacija umetnosti povezani sa statusnim poretom u društvu. Umetnost postoji unutar društvenih sistema i predstavlja sredstvo koje, pored toga

što dovodi do estetskog saznanja i zadovoljstva, omogućava društvenim grupama da se razgraniče u odnosu na druge grupe ili da se povežu sa njima. Razumevanje bilo koje forme umetnosti zahteva poznavanje konvencija na kojima se ona zasniva (Becker, 1982), a opažanje umetnosti povezano je sa čovekovom sposobnošću da klasifikuje – i rangira – elemente u svom okruženju (Douglas, 1966; Alsop, 1982). Deca iz porodica sa višim statusom stiču bolje obrazovanje za razumevanje visoke umetnosti, upravo zato što su više klase tu umetnost odredile kao vredniju od druge. Na taj način, visoka umetnost ima moć.

Reći da je kulturna hijerarhija istorijska tvorevina ili da je razlika između visoke i niske forme umetnosti društvena tvorevina ne znači, međutim, tvrditi da su sva umetnička dela iste vrednosti. Neke slike, romani, televizijske emisije i filmovi kvalifikuju se da budu značajna umetnost (s obzirom na određeni skup standarda) po tome što su bogati onim što Grizvoldova naziva "kulturna moć" – sposobnost da se "zadrže u svesti" i da traju u vremenu. Druga umetnička dela imaju moć jer su u određenom periodu i na određenom mestu u saglasju sa publikom, a to Kavelti naziva "umetnost trenutka" (Cawelty, 1976: 300). Njih istorija može da zaboravi, ali ona nisu ništa manje proizvodi genija od onih trajnijih dela. Druga dela obuhvataju opseg od dobrih do osrednjih (ili loših), a loša mogu da budu i ona u kojima su korišćeni materijali visoke umetnosti. Neki rad nije nužno značajan zato što je ulje na platnu, niti je nužno besmislica zato što je snimljen u Holivudu.

Dela koja pripadaju kanonima velike umetnosti, u književnosti, likovnoj umetnosti i drugim žanrovima, uistinu mogu da budu značajna. Njih, nesumnjivo, вреди ozbiljno razmotriti.¹³ Problem sa kanonima je taj što kad proseju

¹³ U ovoj napomeni ne želim da rekonstruišem Arnoldijanov stav da kanon sadrži samo neosporno velika dela. Moje mišljenje je da se, čak i po dnevnim merilima, iz kanona isključuju dela iz razloga koji nemaju veze sa umetničkom vrednošću. Mada sva kanonska dela zadr-

ono što nije vredno, isključe i veliki deo onoga što je kvalitetno, ili čak značajno, a to se naročito odnosi na dela koja stvaraju ili uvažavaju društvene grupe koje ne pripadaju eliti koja diktira ukus.

Istraživanja koja su izložena u ovom poglavlju jesu ubeđljiva i važna, ali za razliku od onih iz prethodna dva poglavlja, ne analiziraju doživljaj i razumevanje umetničkog dela. Umetnost zaista može da osnaži društvene granice, ali istraživanja kulturnog kapitala ne objašnjavaju zašto ljudi uživaju u umetnosti ili koja značenja mogu da stvore na osnovu nje. Većina ljudi koja ide na simfonijske koncerte ili umetničke muzeje to rade zato što u tome uživa. Oni verovatno ne razmišljaju ovako: "Idi ću u operu ovog vikenda zato što će mi to pomoći da napredujem u karijeri ili da pronađem budućeg partnera", čak i ako posledice mogu da budu takve. Umetnički predmeti, i nečija sklonost prema njima, prosto se koriste kao crne kutije na osnovu kojih se objašnjavaju odnosi među grupama.

žavaju svoju vrednost decenijama, a neka i vekovima ili čak milenijumima, mnoga dela su ispuštena iz kanona, a ni za jedno delo ne može da se kaže da je vredno sa stanovišta svih interpretativnih strategija za sva vremena.

IV

UMETNOST I PROSEK

Osvrnimo se ponovo na dosad posmatrane vrednosti, sada s tačke gledišta posledica po umetnost.

S jedne strane, prodor prema konformizmu i standardnom proizvodu, s druge — prodor prema umetničkom stvaralaštvu i slobodnoj invenciji.

U prvom smeru deluje država, koja je ili cenzor ili pokrovitelj. Postoji tehnobirokratska struktura, koja je uvek faktor konformizma.¹ Postoji industrijska struktura, koja je uvek faktor standardizacije. Postoji kapitalistička privreda, koja teži za tim da nađe maksimalnu publiku, sa već razmatranim posledicama: homogenizacijom, fabrikacijom kulture za novi sloj zaposlenih. A i sama publika, uzeta kao anonimna masa, shvaćena pod vidom prosečnog, apstraktnog čoveka, faktor je konformizma. Faktori konformizma deluju, dakle, od vrha do osnove sistema, na svim stupnjevima.

Ali, isto tako, na svim stupnjevima nailazimo i na protivteže. Država može osloboditi umetnost stega koje nameće dobit, otuda mogućnosti kako za raskošnu umetnost, kao što je Ejzenštejnov Aleksandar *Nevski*, tako i za istraživačku umetnost, kao što su MakLorenovi fil-

¹ Za Vajta (White) »kipni rad«, po normama moderne menadžerske organizacije, i sam je značajan faktor konformizma (vid. *Covek* i organizacija).

movi za *National film board of Canada*. Privatni kapital može da oslobodi umetnost stega koje nameće država, S druge strane, stvaralaštvo može da iskoristi sve pukotine u snažnom državnom ili kapitalističko-industrijskom sistemu, sve promašaje velike mašine. Može se reći da u kapitalističkom sistemu kosmopolitski proizvođač, mali Jevrejin Pinija koji je postao milijarder, igra progresivnu ulogu u odnosu na »normalnog« upravljajuća, poslovnog čoveka, bankara. On se ponekad izlaže riziku, čije posledice, usled svoje neobrazovanosti, ne može da predvidi, ponekad ima poverenja u sasvim besmislene poduhvate, smatrajući da je osetio njihovu rentabilnost. Američki i francuski film još nije potpuno birokratizovan, još uvek podseća na svoje poreklo i još uvek je ostalo nešto od starog hazardnog i svaštarskog sistema, bez ideologije i konformističkih predrasuda. Još uvek ima nečeg jevrejskog u filmu, odnosno nečeg nekonformističkog, ne sasvim prilagođenog i integrisanog. Po pravilu, sve ono iz starog džungla-savana sektora industrijskog društva uspeo je da se održi, sve što uspeva da izdrži konkurenciju podržava proboj originalnog i inventivnog. S druge strane, potrebe novog sloja zaposlenih, a kome se obraća kulturna industrija, u punom su previranju, vezuju se za osnovne probleme čoveka u potrazi za srećom. One zahtevaju, dakle, ne samo najobičniju zabavu već i sadržaje koji tretiraju najdublji deo ljudskog bića.

To je, dakle, znatno manje krut sistem nego što u početku izgleda: u izvesnom smislu u osnovi zavisi od invencije i stvaralaštva, koji su, opet, njemu podređeni; otpori, težnje i kreativnost intelektualne grupe mogu da imaju ulogu unutar samog sistema. Inteligencija nije uvek sasvim pobeđena u svojoj borbi za autentični izraz i slobodu stvaranja.

I eto zašto, premda fabriku je i standardizuje, sistem isto tako omogućava filmu da bude i umetnost. U okviru same serijske proizvodnje postoje igre za odrasle, postoje dečiji listovi, šansone u modi, feljtoni, stripovi, razni *Besnovi* i razni *Super kreteni na zemlji*, prepuni fantazije, humora ili poezije.

Ukratko, kulturna industrija ne proizvodi samo kliše i čudovišta. Državna industrija i privatni kapitalizam ne ubijaju svako stvaralaštvo. Državni sistem, jedino, može, u slučaju krajnje političke ili religiozne krutosti, za izvesno vreme, koje je ponekad i dosta dugo, gotovo sasvim da uništi samostalni izraz.

Između polova razuzdanog onirizma i stereotipiziranih standardizacije razvija se velika prosečna kulturna struja, u kojoj venu najinventivniji izdanci, ali u kojoj se doteruju najgrublji standardi. U SAD, Engleskoj, Francuskoj stalno opadaju listovi i časopisi »nižeg stepnja« u korist onih na srednjem. Reč prosečnost treba razumeti u onom pravom značenju, to jest kao osobinu onoga što je prosečak, a ne toliko u pejorativnom smislu. Niske vode rastu, a visoke opadaju. »Zar niste primetili da naši novinari postaju sve bolji, a naši pesnici sve gori«, kaže Robert Muzil (Robert Musil) kroz Arnheimova usta u delu *Čovek bez osobina*.² I doista, standard se stvarno snabdeva talentima, ali guši genijalnost. Dopisnik Pari-maća piše bolje nego Anri Bordo, ali ne bi mogao da bude Andre Breton.

Književni kvalitet, a naročito tehnički kvalitet raste u industrijalizovanoj kulturi (kvalitet redigovanja članaka, kvalitet filmske ili televizijske slike, kvalitet radio-emisija), ali irigacioni kanali ne udaljavaju se od puteva koje je odredio sistem. Svugde kvalitet Busaka

² *L'homme sans qualité*, t. II, str. 436.

zamenjuje i bofl i stvari stare ručne izrade. Svugde najlon zamenjuje stare pamučne tkanine i prirodnu svilu. *Industrijsko usavršavanje* objašnjava taj porast i to opadanje kvaliteta. Podizanje kvaliteta standarda ne odgovara više aristokratskim kriterijumima o suprotnosti kvaliteta i kvantiteta: ono izvire iz samog kvantiteta. Na primer, kvalitet vesterna proističe i iz njihovog kvantiteta, to jest iz duge tradicije serijske proizvodnje. U isto vreme, postoji težnja da se i »genije« integriše, ali više kao kuriozitet, novitet, neobičnost, skandal. Kokto i Pikaso pripadaju galeriji zvezda zajedno sa Distelom, Margaretom, B. Bardo. »Genije« daje oznaku »visoka kultura«, slično oznaci »visoka moda«; Pikaso, Bife, Kokto su Diori, Balansijage, Lanveni masovne kulture.

Srednja struja preovlađuje i izjednačuje, mesa i homogenizuje, odnoseći Van Goga i Zana Noena. Ona podržava prosečne estetske vrednosti, prosečnu poeziju, prosečne talente, prosečne smelosti, prosedene vulgarnosti, prosečnu inteligenciju, prosečnu gluposi. Masovna kultura je prosečna po svome nadahnuću i p> svojim težnjama, jer ona je kultura zajedničkog imenitelja različitih uzrasta, polova, klasa, naroda, jer je vezana za sredinu iz koje je potekla, za društvo u kome se razvija prosečna ljudska zajednica sa prosečnim životnim nivoom, sa prosečnim tipom životari

Ali ta glavna struja nije jedina. U isto vreme se stvara i protivstruja u kulturnoj industriji. Dok srednja struja uspeva da *pomela* standardno i individualno, protivstruja se javlja kao negativ dominantne struje.

Glavna struja u Holivudu se odlikuje *happy end-om*, srećom, uspehom; protivstruja, ona koja počinje filmom *Smrt trgovačkog putnika* i ide do *Veresije ima* pokazuje neuspeh, ludilo, propadanje. Negativni spletovi su isto-

vremeno uvek i drugostepeni i uvek prisutni. Tako vidimo da je glavna protivrečnost u ovome: sistem teži za tim da neprestano izlučuje sopstvene protivtrove, i neprestano nastoji da spreči njihovo dejstvo: ova protivrečnost se neutrališe u *srednjoj struji*, koja je ujedno glavna struja; ova protivrečnost se zaoštava u suprotnosti između negativne protivstruje i glavne struje, ali se nastoji da negativna bude odbačena na periferiju.

I, najzad, postoji treća struja, crna struja, struja u kojoj sve vrvi od stavljanja u pitanje i odbacivanje, i koja ostaje izvan kulturne industrije: delimično usvaja, prilagođava sebi i prerađuje za javnost neke aspekte, recimo, Marksa, Ničea, Remboa, Frojda, Bretona, Perea, Artoa, ali ukleta strana, *antiproton kulture*, tj. njegov radijum ostaju izvan nje.

Pa šta? Sta je postojalo pre masovne kulture? Da li su Helderlin, Novalis, Rembo bili priznati za života? Zar u književnosti i umetnosti nisu vladali građanski konformizam, nadmena osrednjost? Zar nije bilo akademika, odlikovanih ljudi, književnih salona i pre menadžera masovne štampe, filmskih producenata, birokrata na radiju ...? Stara »visoka kultura« se užasavala onoga što je izazivalo preokret u idejama i oblicima. Stvaraoci su se iscrpljivali, a nisu mogli ipak da nametnu svoje delo. Nije bilo zlatnog doba kulture ni pre industrijske kulture.

A ni ova ne najavljuje zlatno doba. U svome kretanju pruža više mogućnosti nego stara ukočena kultura, ali u svome traženju prosečnog ona uništava ove mogućnosti. Borba između konformizma i stvaralaštva, između ukočenog uzora i invencije se nastavlja u drugim oblicima.