

Džim Mekguigan

PUTEVI KULTURNOG POPULIZMA

Džim Mekguigan (Jim McGuigan) je profesor na Univerzitetu LaBorou u Engleskoj. Bavi se savremenom društvenom teorijom, kulturnim studijama i kulturnom politikom, analizom medija i reprezentacije. Najvažnija dela: *Kulturni populizam* (Cultural Populism, 1992), *Kultura i javna sfera* (Culture and the Public Sphere, 1996), *Modernitet i postmoderna kultura* (Modernity and Postmodern Culture, 2006), *Razmišljanje o kulturnoj politici* (Rethinking Cultural Policy, 2004).

U ovom tekstu, izdvojenom iz Mekguiganove knjige „Kulturni populizam“, autor ustaje protiv Fiska i njegovog slavljeničkog pristupa popularnoj kulturi. Nekritičko veličanje popularne kulture i njeno smeštanje u opozicione tokove društva do krajnjih granica pojednostavljuje i deproblematizuje popularnu kulturu, naročito u okvirima savremenog kapitalističkog konzumerizma. Mekguigan ukazuje na sve slabosti tog slavljeničkog modela koji zagovara Fisk, ukazujući da je on zapravo deo „slugeranskog“ služenja zahtevima kapitalizma“. Ova vrsta populizma pretpostavlja potpuno tupljenje kritičke i političke oštrice studija kulture i njihovo utapanje u populizam, koji nekada levičarsku kritiku dominantne ideologije pretvara u desničarsko veličanje tržišne ekonomije. Opoziciono čitanje popularne kulture u Fiskovom i sličnim radovima pretvara se u neograničeno uživanje u mogućnostima potrošnje. Veličanje uloge publike bez razlike zapostavilo je važna pitanja kulture kao što su kvalitet, demokratičnost, a naročito robnu prirodu popularne kulture i Mekguigan smatra da su time studije kulture zaboravile na svoju „misiju“.

Ovde počinjemo da uviđamo zaokret ka nekritičnom populizmu, a rad o televiziji i popularnoj kulturi Džona Fiska (John Fiske) uzeću kao ilustrativan primer.¹

1 Pozicija Džona Fiska, koga u SAD i Australiji smatraju vodećim predstavnikom studija kulture u Britaniji, indikativna je za kritični pad nivoa studija kulture u Britaniji. Fiskova vrsta

[...] On kaže: „Kulturna analiza dolazi do zadovoljavajućeg zaključka kada se etnografsko istraživanje istorijski i socijalno lociranih značenja dovede u odnos sa semiotičkom analizom teksta“ (1987a: 272). Zaista ugodna simetrija: značenje je shvaćeno kao transakcija između semiotičkih struktura i interpretativnih subjekata ali, uprkos Fiskovom pozivanju na „istorijski i socijalno locirana značenja“, ona su komparativno detekstualizovana, bar što se tiče dijalektike kulturne proizvodnje i potrošnje i izvučena iz vremensko-prostornih koordinata. Fiskove često tačne analize, uglavnom, su posvećene hermetičkom susretu potrošača i robe, čitaoca i teksta, označenog samo širokom definicijom „teksta“ i slobodnoplutajućom „intertekstualnošću“ posuđenom od poststrukturalizma.

Zanimljivo je da u vrlo obimnoj studiji o televiziji (1987b), Fisk gotovo ništa ne kaže o institucionalnoj promeni televizije tokom 1980-ih; ključni problemi deregulacije i re-regulacije i tehnologije, na primer, odbačeni su, jer, za Fiska, nisu povezani s pitanjima interpretacije. Odsustvo svake rasprave o sukobu politika javnog servisa i principa slobodnog tržišta oko organizacije elektronskih medija, pogotovu u britanskom kontekstu iz kog Fisk i njegov pristup prvobitno potiču, tužna je omaška u radu jednog teoretičara koji polaže pravo na to da pruža kritičko razumevanje televizije.

Tako, sledeći Burdijea, Fisk razdvaja „kulturnu ekonomiju“ (simboličku razmenu između tekstova i publike) i „finansijsku ekonomiju“ (u koju spada televizijska industrija). Fisk veruje da je potpuno nepotrebno tumačiti značenje prve u odnosu na komercijalne operacije druge: „U ovoj knjizi iznosim argumente protiv opšteg uverenja da kapitalistička kulturna industrija proizvodi samo prividnu raznovrsnost proizvoda koja je, u krajnjem, iluzorna, jer svi promovišu istu, kapitalističku ideologiju“ (1987b: 309). Ovo je rutinski prigovor kritici masovne kulture i navodnoj kulturnoj homogenizaciji i ideološkom zatvaranju koji, kako kažu neki radikalni kritičari, automatski slede iz kapitalističke medijske proizvodnje i raspodele. Fisk, alternativno, naglašava raznovrsnost i otvorenost mejnstrim televizijskih tekstova, koje više jačaju nego slabe komercijalni populistički imperativi (on se tu, na primer, mnogo poziva na prihvatanost *Dalasa* od ljudi veoma različitih kultura 1980-ih godina).

Jedna zadovoljavajuća teorija televizije morala bi, rekao bih, da objasni multidimenzionalnu interakciju proizvodnje i potrošnje i na ekonomskom i na simboličkom nivou, pridajući jednaku važnost tekstualnoj raznovrsnosti i različitosti auditorijuma, kao što Fisk s pravom preporučuje. Ipak, u praksi, Fisk samo pravi prostu inverziju najgore kritike masovne kulture, svodeći tako istraživanje televizije na neku vrstu subjektivnog idealizma, više-manje isključivo

nekritičnog populizma mnogo je starija i datira bar od njegove saradnje sa Džonom Hartlijem (John Hartley) na Politehnici u Velsu. Njihova knjiga *Reading Television* (Čitanje televizije) iz 1978. je, na primer, uzdizala „bardsku funkciju“ televizije, nasuprot tada uticajnijim kritikama elektronskih medija kao aparata vladajuće ideologije.

usredsređenog na „popularna čitanja“, koja se bezrezervno podržavaju, uopšte ne uzimajući u obzir mogućnost da bi popularno čitanje moglo biti išta sem „progresivnog“. Fiskovi TV gledaoci, za razliku od Madone, ne žive u materijalnom svetu ili, ako hoćete, svetu u kome seksizam, rasizam i ksenofobija preovlađuju.

U Fiskovoj dvotomnoj knjizi o popularnoj kulturi (1989a i 1989b) još je eksplicitnije opravdanje za stavljanje u zgrade istorije, makropolitike i ekonomije. On bira nekoliko ne baš sasvim kompatibilnih teorijskih autoriteta u prilog svojim stanovištima (Bahtin, Bart, Burdije, De Serto, Fuko, Gramši, Hol, da pomenem samo neke). Oni se razmatraju i temeljno čiste da bi mu pomogli da se izbori s onima koji, kako tvrdi, ne mogu da vide makropolitiku popularne kulture u potrošačkoj praksi i čitalačkom zadovoljstvu, jer su toliko beznadežno opsednuti makropolitikom i mahinacijama kulturne industrije. To nikako ne znači da sam Fisk ima bilo kakve iluzije o tome odakle proizvodi dolaze. U raznim izborima i kombinacijama u *Understanding Popular Culture* (1989a)² i *Reading the Popular* (1989b) imenuje se krajnji snabdevač: „beli, patrijarhalni, buržoaski kapitalizam“. Taj prazni, retorički hibrid, međutim, nema nikakvu stvarnu analitičku funkciju pošto, u Fiskovoj shemi, „ljudi“ uopšte nisu ni srozani ni negirani čudovištem postvarenja koje ih snabdeva robama. U stvari, postoji upadljiva homologija između Fiskove „semiotičke demokratije“ i ideala „potrošačkog suvereniteta“ ekonomije slobodnog tržišta, upkos njegovoj krajnjoj odbojnosti prema ekonomističkom promišljanju. Potisnuti materijali će se uvek vratiti, ako ne drugačije, onda kao simptomi otvoreni za diferencijalno dešifrovanje.

U savremenim uslovima, po Fisku, nema načina da „narod“ proizvodi materijal (artefakte popularne kulture): narodna praksa je stvar prošlosti. Ali, savremenu kulturu, metaforički rečeno, zaista „proizvode“ „ljudi“ u transakciji između proizvođa dominantne kulture i njihove potrošnje u podređenim grupama: radnička klasa, žene, crnci, i tako dalje. Očigledno je da „popularna čitanja“ tekstova zahvaljujući socijalnoj podređenosti nikada nisu u savezu s bilo kojom vrstom dominacije: „ne može biti popularne dominantne kulture, jer se popularna kultura uvek formira kao reakcija na, a nikad kao deo, snaga dominacije“ (1989a, 43). Obični ljudi uporno „izbegavaju“ i „opiru se“ opresivnom i stvaranju vlastita oslobađajuća značenja kroz potrošnju. Tako trgovački centri, video arkade, plaža, TV kvizovi, džins i mnogi drugi proizvodi „belog, patrijarhalnog, buržoaskog kapitalizma“ postaju mesta i artefakti zadovoljstva koje je „progresivno“, premda naravno, ne i „radikalno“. Desni i levi kritičari masovne kulture pogrešno su pretpostavljali da te forme na bilo koji način pacifikuju. Fisk podvlači da je i suprotno stanovište pogrešno, tako zapravo podrivajući vlastitu poziciju: nekvalifikovano slavljenje popularne kulture slepo je za odnose moći, dijalektiku dominacije i subordinacije. Fisk smatra da se po ovom uvidu radikalni teoretičari, kao što je on, razlikuju od običnih populista. Međutim, u Fiskovom

delu ima obilje primera koji upućuju na suprotno. Naročito se oslanjajući na „Izmišljanje svakodnevlja“ Mišela de Sertoa, Fiskovo obično ljudsko biće je lukavi potrošač koji, nagodbama i manevrisanjem, izvlači najbolje iz svake situacije. Fisk nam, recimo, s divljenjem, kaže da su „mladi, gerila trgovačkih centara“ (1989a, 37). „Lukavstva“ mladih (menjanje cedulja s cenama na odeći i slično) i „taktika“ (probanje jakne i izlaženje u njoj) porede se s taktikama preživljavanja Vijetkonga protiv američke vojske 1960-ih, što je zaprepasavajuće olako poređenje, nepravedno i prema opasnostima gerile u močvarama i prema sitnim lopovima u prodavnici.

Fiskovo shvatanje popularne kulture, sa svojim tobože kritičkim pedigreeom, predstavlja dramatično suženje vizure: jaz između „popularne“ i „masovne“ kulture konačno je zatvoren bez ikakve preostale napetosti; odnos između interpretativnih studija kulture i političke ekonomije kulture izbrisan je s površine argumentacije. Kritički delokrug kulturne analize efikasno je sveden na tačkicu viđenu kroz pogrešnu stranu teleskopa. Fiskova spoljašnja pozicija je neka vrsta neobentamovskog radikalizma koji implicitno, a u stvari sasvim dosledno, kombinuje utilitarističku potragu za zadovoljstvom sa *laissez-faire* ekonomijom, mada, začudo, ne i sa Fukoovom (1977) paranoidnom opsednutošću panoptikonom, političkom tehnologijom nadzora koju je, u stvari, izmislio Džeremi Bentam početkom XIX veka. Fisk vraća studije popularne kulture unazad, uopšte se ne trudeći da istraži složene tokove kulture, uključujući i proizvodnju, kao različitu od produktivne potrošnje, i vremenske i prostorne kontekste kulture u konfliktom svetu.

Može se preceniti Fiskov značaj u studijama popularne kulture. On je u biti dobar popularizator teških ideja i prečistač njihovih subverzivnih implikacija, a nikako originalni mislilac. Njegovo delo je, ipak, simptomatično za opšti trend: trend „novog revizionizma“. Filip Šlezindžer (1991) ga je opisao kao „pad u subjektivizam... hermeneutički model medijske potrošnje“ koji „nasilno razdvaja političko-ekonomske argumente o proizvodnji kulture od načina na koji se ona konzumira i interpretira“ (pp. 148–149). Šlezindžer primećuje da je izvor novog revizionizma u savremenim studijama kulture koje je, kao što smo videli, nekad povezivala neogramšijevska teorija hegemonije.

Džejsm Kjuran (*James Curran*, 1990) je, usredsredivši se više na „istraživanje masovnih komunikacija“ nego na „popularnu kulturu“ u najširem smislu, pomno pratio pojavu novog revizionizma i ukazao da on nije tako nov kako izgleda. Reagujući protiv kritičkih paradigmi političke ekonomije i teorije hegemonije, neki medijski stručnjaci okrenuli su se mnogo difuznijem pojmu moći, ponekad nadahnuti optimističkim čitanjem Fukoa (1977 i 1979), ali u stvari vraćajući se mnogim temama vezanim za liberalnopluralističku paradigmu američkih istraživanja masovnih medija od 1940-ih naovamo, koje je u Britaniji od 1960-ih promovisala škola „koristi i nagrade“. Novi revizionizam je, po Kjuranu, zaokupljen naročito publikom i kulturnim vrednostima. U istraživanju publike

„pažnja je sa pitanja da li medijski prikazi unapređuju ili unazađuju političku i kulturnu borbu skrenula na pitanje zbog čega su masovni mediji toliko popularni“ (Curran, 1990, 146). I: „drugi važan doprinos revizionističkog mišljenja je odbacivanje elitističkog pesimizma u vezi s masovnom kulturom koji je bio značajna struja u okviru radikalne tradicije, oličena u Frankfurtskoj školi“ (p. 154).

To je sasvim u skladu sa ovde iznetim stanovištem da je novi revizionizam najnoviji put britanskog kulturnog populizma: njegove osnovne teme su jačanje publike, zadovoljstvo i „popularna diskriminacija“, termin koji Fisk dosta konstruktivno koristi. Moj lični stav prema ovom načinu istraživanja je ambivalentan. On je zaista prosvetljujući u boljim delima autora kao što su Andžela Mekrobi i Dejvid Morli, ali podrazumeva i povlačenje s nekih kritičkih pozicija. On je u mnogo čemu razumljiv, imajući u vidu koliko je teško, teorijski i politički ubedljivo, dovesti u pitanje sadašnje okolnosti. Pa, ipak, postoje pitanja kritike, kvaliteta i objašnjenja kojima se treba vratiti i dalje ih razviti ako hoćemo da izbegnemo slugeranjso nekritično savezništvo sa preovlađujućom ideologijom „slobodnog tržišta“ i njenim skrivenim moćima. U tom smislu je Džon Fisk lik za primer: otvoreno samosvestan preuveličavanja u svom pomodnom preziranju svega što nije neposredno „popularno“. Završavajući jedan esej, Fisk primećuje: „Izazov koji nudi popularna kultura... dolazi izvan socijalnog, kulturnog i akademskog terena (‘visoke ili buržoaske umetnosti’): struktura ovog eseja oko antagonizma između dominantne i popularne kulture treba da istakne taj izazov i pomogne otporu protiv njegovog inkorporisanja. Ako me, zbog toga, optuže da sam isuviše pojednostavio dominantno, neka to bude cena za koju mi moja akademska politika kaže da je vredna plaćanja“ (1991, 115).

Ovo je čudno shvatanje „dominantnog“ u oblasti kulture koje ga svodi na zvanični teren „visoke ili buržoaske umetnosti“ bez ikakvog osećanja za mnogo dominantnije tržišno zasnovane aranžmane koje istraživači nekad nisu tako blagonaklono posmatrali. „Visoka ili buržoaska umetnost“ postala je odveć laka meta, nešto kao čovek od slame, koga će napadati nova generacija intelektualnih populista. Fiskova politika je zapravo prilično prisutna „akademska politika“ i, zbog toga, njegovo delo ne treba prosto ignorisati kao neobičnu aberaciju, ni posmatrati izolovano od bitnijih dela kao što je istraživanje „obične kulture“ Pola Vilisa (1990a i b). [...]

U ovom poglavlju pratio sam dva puta kulturnog populizma: prvi koji vodi *produkcioništkom* shvatanju popularne kulture; i drugi, koji vodi *konzumerističkom* shvatanju. Na vrhuncu kritike masovne kulture, pokret za kulturnu demokratiju pokušao je i nije uspeo da uspostavi neku vrstu dvojne moći u oblasti kulture, zasnovanu na popularnom sistemu proizvodnje nasuprot dominantnom sistemu. Zbog zaokreta udesno u Britaniji 1970-ih godina propao je taj projekat, koji je rekonstruisao uslove političke i kulturne hegemonije, podrivajući javni sektor i primenjujući tržišnu ideologiju u institucionalnoj praksi britanskog društva. Radikalni populizam imao je protivrečan odnos ljubavi/mržnje

prema socijaldemokratiji, ali je, i to ozbiljnije, potcenio moć popularne kulturne potrošnje. Drugi put je, obrnuto, na kraju stigao do pozicije koja uveliko preceňuje moć potrošača, padajući u nekritični populizam ne mnogo različit od desničarske političke ekonomije.

Između te dve krajnosti, neogramšijevska teorija hegemonije pokušavala je da dijalektički objasni međuigru „nametnutog odozgo“ i „narastajućeg odozdo“. U savremenim studijama kulture to je i dalje rezidualna pozicija i možda, ako je Andžela Mekrobi (1991) u pravu, najomiljenija. Međutim, kao što [sam] tvrdio [...] polje istraživanja je fragmentizovano, s vodećim pozicijama koje se restrukturiraju oko opozicije i interakcije između postmodernističke teorije i nove revizionističke misli i prakse (Morris, 1988). Mekrobijeva je, donekle, u pravu kad tvrdi da teorija hegemonije omogućava povezivanje područja, ali da to nikada nije adekvatno uradila zbog prvobitne šizme s političkom ekonomijom kulture. Iako je moguć i poželjan metodološki pluralizam, nekritični zaokret studija popularne kulture podstaknut je neuspehom da se artikuliše potrošnja prema proizvodnji. Teorija hegemonije stavila je u zgrađe ekonomiju kulturne proizvodnje na takav način da se iz njenih unutrašnjih protivrečnosti može pojaviti jedino isključivo konzumeristička perspektiva: to je jedan od razloga zbog čega je ona prestala da bude organizujući okvir kakav je nekad bila.

Nisam samo ja sumnjičav u pogledu ovog puta. I neki drugi komentatori su, sa različitim pozicija, dovodili u pitanje zaokret ka nekritičnom populizmu. Završavajući ovo poglavlje ukratko ću izneti postojeće argumente za tri teme: *politička kritika, kvalitativno suđenje i društveno-naučno objašnjenje*.

Pol Vilimen, filmski teoretičar je 1987. konstatovao: „odustajanje od kritičke odgovornosti u korist veličanja postojećih obrazaca potrošnje zasnovano je na načelnom odbijanju da se podrži mogućnost da su veliki delovi stanovništva počeli da uživaju u konzervativno orijentisanim medijskim diskursima“ (1990, 105).

On je ukazao na to da nekad radikalni kritičari, u stvari, sada podržavaju intenziviranu komodifikaciju kulture, izražavajući neiskrenu solidarnost s običnim ljudima i njihovim preferencijama. Vilimenov ton je, možda opravdano, grub i moralistički, ako se uzmu u obzir znanje i izbori dostupni visokoobrazovanim u poređenju s većinom drugih ljudi (Burdije, 1984). Prilazeći problemu iz dosta drugačijeg ugla od Vilimena, Jostein Gripsrud (1989) tvrdi da je nekritičko prihvatanje „popularnog“ čisto licemerje na strani kritičara koji su sami dobro snabdeveni kulturnim kapitalom i imaju povlašćen pristup i „visokoj“ i „popularnoj“ kulturi. Njihova nesporna kompetentnost stoga treba da bude u službi „interesa emancipatorskog znanja“ (Habermas, 1972), a ne da bude ukinuta.

Ova opšta linija argumentacije pokrenuta je mnogo raspravljanim polemičkim tekstom Džudit Vilijamson u februarском broju (1985) časopisa „New Socialist“ u kome je pisala: „Originalni kontekst svakog proizvoda je kontekst njegove proizvodnje. Jedna osobina je zajednička Hogartu – čija se argumentacija ograničava na sferu dokolice i domaće kulture – i postpankovskim stilistima

u studijama kulture, koje zanima jedino značenje konzumerizma – a to je odsustvo svakog smisla za odnos između sfera proizvodnje i potrošnje“ (1985, 19).

Vilijamsonova nije poricala moć i značenje „potrošačke strasti“, ali je istakla da je potrošnja nejednaka; nisu svima robe jednako materijalno dostupne, niti svi imaju isti raspon izbora: „Ideja da se ideologije, uključujući i potrošačko ludilo, sve više ‘odvajaju’ od ekonomske ‘baze’ postajala je sve modernija na levisi u vreme kad su ti nivoi bili upadljivo povezani“ (1985, 20). Preduhitrivši Mika Nava, Vilijamsonova je istakla da je delovima radikalne inteligencije dosadio puritanski žar revolucionarne politike, pa su poželeti da uživaju i ponovo budu relevantni... Kao simptomatično za postmoderni populizam istakla je: „Jedno od velikih načela ‘postmodernizma’ je subjektivnost. Ljudima je ‘dopušteno’ da ‘opet’ budu subjektivni, da uživaju, da kažu šta osećaju. Ali nova leva japi pop-kulturna ludost neobično je folirantska i nesubjektivna jer, usredsređujući se na subjektivnost drugih (svi oni TV gledaoci koji vole *The Prince is Right* /Princ je u pravu/ ili *Dinastiju*), dopušta svojim navodno levičarskim praktičarima da sakriju svoju. Šta da kažemo o radikalno levoj kritici programa *The Prince is Right*? Zar sa svim našim obrazovanjem nemamo ništa više da kažemo, osim ‘ljudi to vole’?“ (1986a, 19).

Polemična i ranjiva na kontranapad, Vilijamsonova je, ipak, postavila neka ključna pitanja, uglavnom o politici kulturne analize i podsetila radikalne intelektualce na određenu kritičku odgovornost. Neki krugovi su pogrešno protumačili da se na pozicije rane Frankfurtske škole vratila pre svih Kora Kaplan (1986a), koja joj je odgovorila na stranicama „New Socialista“. Kaplanova je iznela osnovni semiološki argument da se tekstualna značenja menjaju zavisno od konteksta recepcije. Tako će, na primer, van američkog konteksta proizvodnje, *Dalas* verovatno biti čitan ironično, naročito kod britanskih gledalaca koje će zabavljati preterano prikazivanje bogatstva, dok bi značenje *Dalasa* u Sjedinjenim Državama moglo da bude konzervativnije. Kaplanova je postigla poen [...], ali što se tiče argumentacije Vilijamsonove koja se odnosi na institucionalne strukture proizvodnje/potrošnje, kulturne i materijalne nejednakosti, nije postigla skoro ništa. Primer koji je izabrala Kaplanova važan je iz drugog razloga: njene uverenosti da je Vilijamsonova samo ponavljala stari elitistički napad na „američku“ popularnu kulturu, što je omiljena tema kritike masovne kulture. Glavni primer Kaplanove protiv pretpostavljenog antiamerikanizma Vilijamsonove bio je film Stivena Spilberga po romanu Alis Voker *Boja purpura*. U nepromišljenom književnom trenutku tekstualnog esencijalizma, Kaplanova je rekla da film deradikalizuje značenje romana (naime, nije tako „dobar“). Uprkos svojim manama, film je, ipak, uspeo da prenese crni feministički senzibilitet dotad nepoznat britanskoj publici (Kaplan, 1986b). Vrlo je čudno što je Kaplanova u prilog svojoj tezi o progresivnosti holivudskog filma u svetu izabrala jednu srazmerno neobično „ozbiljnu“ filmsku verziju jednog „ozbiljnog“ romana.

Komentarišući raspravu između Vilijamsonove i Kaplanove, Dankan Vebster (1988) smatra da je Vilijamsonova, kao i mnogi britanski levičari, dozvolila

da joj protivljenje spoljnoj politici SAD zamagli procenu američke popularne kulture. Argumenti Kaplanove i Vebstera su zbunjujući, pošto Vilijamsonova, pre svega, nije posebno kritikovala *američku* popularnu kulturu: ona je dovela u pitanje nekritičko prihvatanje masovne popularne kulture i, tačka. A, kako je primetio i sam Webster, Vilijamsonova je prefinjeno i s uvažavanjem analizirala popularnu kulturu, pa i američku, oduševljenje Madonom. Dakle, o čemu se radilo u kontranapadu? O jednoj od najprisutnijih dogmi kulturnog populizma: i najmanja trunka antiamerikanizma odmah etiketira kritičara kao evropskog elitistu i, samim tim, ga diskvalifikuje. Kao i sve pretpostavke olako uzete zdravo za gotovo, i ova populistička potiskuje važna pitanja. Recimo, da li dovođenje u pitanje „globalne kulture“ Sjedinjenih Država i postavljanje pitanja, na primer, identiteta i samoopredeljenja subordiniranih naroda, stvarno predstavljaju osnov da se neko proglasi snobom? Štaviše, zašto bi se takva razmatranja nužno tumačila kao nipodaštavanje ukusa običnih ljudi? Uzgred, Vilijamsonova nikad nije stupila na tako klizav teren, a mogla je.

Drugo pitanje je, delom odvojivo od političke kritike, kriza kvalitativnog ocenjivanja, ne samo u studijama komunikacija, kulture i medija, već u svim humanističkim naukama. Kulturni populizam, na ovaj ili onaj način, osporava apsolutistički kriterijum „kvaliteta“. Ko je taj ko će reći da li je neki tekst dobar ili loš, ili da li je neka čitalačka praksa primerena tekstu ili nije? Kritičari masovne kulture, uglavnom, nemaju taj problem: uvereni su u svoju ulogu, obično legitimisanu akademskim položajem i učešćem u mrežama „ozbiljne“ kulture. Oni se osećaju sposobnim da sude o potrošnji masovne kulture, da je potpuno odbace ili da prave evaluativnu diskriminaciju između autentično popularnog i običnog smeća koje se utrapljuje većini ljudi. Nerazblaženi elitizam više ne vrši posao. Kulturni pluralizam mu je zadao fatalni udarac: otvarajući raspon „tekstova“ vrednih istraživanja (od velike opere do sapunice, od poezije do disko muzike), usmeravajući čovečanstvo ka popularnim ukusima i stavljajući aktivnu publiku u središte slike. Ništa od toga nije *apolitično*. Sve to dovodi u pitanje tradicionalnu akademsku politiku humanističkih nauka kao što je Majkl Šandson sa izvesnim strahom s pravom primetio, osvrćući se na nedavna zbivanja u univerzitetskom sistemu SAD. Zaokret ka relativizujućem populizmu može da ostavi bez posla profesionalne kritičare kao što je on. Šandsonova reakcija, ipak, nije reakcija konzervativnog univerzitetlije zabrinutog jedino za svoj posao. Sadašnja situacija, za njega, postavlja istinske dileme. Šandson pozdravlja sociologizaciju kulturne analize i na polju proizvodnje i na polju potrošnje, ali žali zbog opadanja moralnog autoriteta univerziteta: „Završavam uhvaćen između uverenja da univerzitet treba da bude moralni vaspitač, koji ističe neke vrednosti i neke tekstove (a ne neke druge) za ugled i nevoljnog priznanja da je osnov za definisanje moralnog vaspitanja jedan nedovršen, često nepriznat ukus... Da li ćemo ako naučimo da budemo svesni implicitnih hijerarhija ukusa i vrednosti po kojima živimo i predajemo, naći odgovarajuće osnove za naše

morale tvrdnje? Na kom tlu možemo da stojimo, naročito kad su trendovi koji favorizuju relativizam toliko moćniji i čvršći (po mom mišljenju) od prilično arbitrarnih i slabo definisanih hijerarhija vrednosti kojima se oni tako uspešno suprotstavljaju?" (1987, 66–67).

Dileme su dovoljno stvarne. Mada Šandson ne razrešava svoje dileme, hrapro je što ih uopšte pominje, pošto su zamke tako ogromne da je ćutanje o tim stvarima, bez sumnje, najsigurniji i najuobičajeniji izbor. Šandson se kao Grip-srud (1989) vraća na poziciju s koje je obavezan da brani superiorne sudove profesionalne kritike, s više-manje tradicionalnih osnova. Obojica su u vezi s tim zadivljujuće skeptični. Neki, međutim, nisu, kao engleski kritičar Toni Dan. U poznatom provokativnom i možda šaljivom članku u „Guardianu“, Dan (1987) preporučuje obnovu beskompromisnog vajldovskog elitizma kao najbolju alternativu upućivanju „stazom populizma“ na kojoj se ne sreću „ljudi već video promoteri, modni urednici i birokrate iz umetničkog saveta“.

U uvodu zbirci eseja o „kvalitetu“ televizije koji nastoje da deblokiraju zastoj u prosuđivanju, Džef Malgan (1990) tvrdi da se mora tražiti „alternativa iscrpljenoj raspravi između grubog populizma... i jednako grubog elitizma“ (6). Slažem se, ali je to lakše reći nego učiniti. Ipak, jedan od znakova koji najviše obećavaju je to što neki doskorašnji kulturni populisti počinju da izražavaju sumnju: na primer, Šarlota Bransdon, obraćajući se američkoj publici, upitala je: „Šta je dobra televizija? To baš nije vrlo moderno pitanje za istraživače televizije u Velikoj Britaniji“ (1990a, 59). U tom članku Bransdonova se bavila razlozima zanemarivanja problema, prikazala istraživanja književne recepcije, etnografske i subkulturne pristupe i „spasilačko čitanje“ popularnih tekstova. Možda mudro, s njene pozicije, izbegla je da odgovori na pitanje. U drugom ogledanju s problemom, Bransdonova (1990b) pominje „upadljivi populizam“ (71) britanskih istraživanja televizije, odbijanje da se procenjuje, koje na kraju završava u političkom kvijetizmu, naročito u suočavanju s političkim raspravama o „kvalitetnoj televiziji“. Da bi razjasnila šta bi moglo doći u pitanje, ona razmatra različite diskurse o „kvalitetu“, odbacujući ih sve redom i ne došavši do zadovoljavajućeg rešenja.

Diskurzivni pregled Brandsonove obuhvatio je tradicionalnu estetiku, profesionalne kodekse, realističke paradigme, kodove zabave i dokolice i moralne paradigme. Zaključujući da kulturni populisti treba da otkriju svoje neizgovorene sudove i „razgovaraju o njima“ (90), Bransdonova (1990b), u stvari, predlaže veću akademsku samosvest i refleksivnost kako bi studenti popularne kulture opet bili u stanju da govore, bar subjektivno, o neizbežnom problemu procenjivanja. Idući nešto dalje nego što je Bransdonova bila spremna da ode, Džon Mifam (1990) hrabro sugerise da je „kvalitetnu televiziju“ zaista moguće identifikovati, ako ne objektivno, onda intersubjektivno. Kakva god bila kategorija programa, „ozbiljna“ ili „popularna“, kvalitetno programiranje je društveno prepoznatljivo kao *drugačije, korisno i istinito* – što su više etički nego čisto estetički kriterijumi [...].

Oko problema „kvaliteta“ kulturnog populizma vrti se i pitanje „progresivnosti“. Svojevremeno je praksa procenjivanja u ovoj oblasti bila potpuno usredsređena na identifikovanje tekstualnih formi za koje se smatralo da su intrinzično „progresivne“ ili, u složenijoj verziji, na institucionalne i istorijske kontekste pogodne za recepciju i aktiviranje potencijalno „progresivnih“ značenja (*Caughie*, 1980). To je bilo u skladu sa insistiranjem na stalnoj „borbi“ teorije hegemonije, da ne pominjemo konkurentsku kulturnu politiku radikalnog populizma. Neki su 1980-ih ustvrdili da je „progresivizam“ previše politički ozbiljan i sumnjivo popularan (*Ang*, 1987). Pretpostavljalo se da su, iz institucionalnih i ideoloških razloga, mogućnosti alternativnog i opozicionog predstavljanja povoljnije u oblasti „ozbiljne“ nego „popularne“ televizije (*Murdock*, 1980). Ta pretpostavka bila je, uglavnom, odbacivana u krugovima kulturnih populista tokom 1980-ih godina.

Po mom mišljenju, prevelika orijentisanost na publiku i jednodimenzionalni konzumeristički pristup vodili su zatvorenosti za pitanja „kvaliteta“, u najširem smislu, i užeg značenja „progresivnosti“, što je rezultiralo konfužnom i beznadežnom tišinom. Proizvodnja i tekstualne determinisanosti isuviše olako su razgrađivane u nekritične konstrukcije „popularnog čitanja“. Ipak se treba setiti i da su prethodne pozicije bile preterano političke i ponekad naginjale restriktivnom prosuđivanju.

Najзад, tu su i eksplanatorni problemi, delimično odvojivi od političke kritike i kvalitativnog suđenja. To je očigledno u okviru društvenih nauka, ali ne uvek i u kritici kulture. U svojoj oštroj kritici britanske monarhije i njene uloge u održavanju arhaične i srazmerno nedemokratske države „Začarano staklo“, Tom Neirn, recimo primećuje: „Ljudi uživaju u monarhističkim naklapanjima i ne pokazuju baš neke znake da su robotizovani ili 'ispranog mozga'. Njima godi čudna mešavina jeftine zabave, trenutaka zanosa i velikih spektakala i traže još. Šta god to značilo, to značenje održava i očito stalno obnavlja istinska, pozitivna volja značajnija od bilo koje količine mrzovoljnog gundanja zbog cene koja se za to plaća“ (1988, 53).

Neirn je republikanski abolitionista, ali je uveren da se popularnost monarhije mora razumeti, a ne samo kritikovati ili osuđivati. Interpretativni, nepresuđujući pristup kao pristup kulturnog populizma je najbolji, ali ipak nedovoljno objašnjava.

U sličnom tonu, Džofri Nouvel-Smit kaže, s kristalnom jasnoćom koja često nedostaje raspravama o popularnoj kulturi: „termin popularna kultura zadržava svoju vrednost kad govorimo o ljudima koji je čine popularnom – naime, kad govorimo o ljudima koji održavaju konkretnu kulturnu formu time što su njena publika ili što je proizvode“ (1987, 87)... Nouvel-Smit, ipak, nastavlja primećujući da isključiva pažnja posvećena „popularnom“ može da odvuče kritičku analizu od usredsređivanja na to kako područje kulture uopšte funkcioniše. U skladu s tim, kad se „popularno“ suspenduje, dve osnovne realnosti jasno dolaze u fokus:

1. Moderna kultura je kapitalistička kultura...
2. Moderna kultura, isto tako, poprma formu jednog intertekstualnog polja čiji označavajući elementi se stalno rekombinuju i međusobno bore (1987, 87).

Savremeni kulturni objekti, uglavnom, su robe proizvedene i stavljene u opticaj radi finansijske valorizacije kroz razmenu i potrošnju. To se ne ograničava samo na „popularnu“ kulturu. Objekti „visoke“ kulture su, takođe, uhvaćeni u proces kapitalističke akumulacije, koliko god tradicionalisti hteli to da ignorišu. Posebno je zanimljiva postmodernistička interakcija formi i značenja preko nekad strogo čuvanih granica kulturne vrednosti i politike, kao i složeni odnosi između simboličkih i materijalnih konfiguracija na nacionalnom, globalnom i lokalnom nivou. Stare socio-kulturne razlike i hijerarhije nisu iščezle, ali postaju manje važne. U tim uslovima, ponovno otkrivanje popularne kulture i nije neka hrabrost. Niko se neće šokirati ako u zbornici ili udruženju studenata budete govorili o tekstualnoj razigranosti i popularnoj privlačnosti najnovijeg Madoninog filma: to je verovatno već u nastavnom programu.

U svetu postmoderne sinkretičke kulture ništa nije sveto; nijedna granica, hijerarhijska ili prostorna, nije zauvek fiksirana. Postoje stalne tenzije između centrifugalnih i centripetalnih sila, a najvažnije su one između globalizacije i eksperimentalno situiranih kultura. Kultura uopšte je sve važnija u svetu međunarodnog protoka informacija i zajedničkih formi popularne zabave, čijem razvoju su mnogo doprinele nove tehnologije, pogotovu satelitske komunikacije (Robins, 1989). Ključni zadatak analitičara sada je da ponovo poveže interpretaciju i razumevanje, svoje vlastite i drugih kultura i da objasni strukture i procese koji ih rekonponuju. Kao što je Greem Mardok (*Graham Murdock*, 1989a), na primer, s pravom primetio: „međuigra simboličkog i ekonomskog“ (45) nikad nije bila izrazitija i vrednija kritičke pažnje. Mardok (1989b) poziva i na obnovu interdisciplinarnosti, probijanje intelektualnih barijera između teorijskih disciplina i metodologija da bi se bavili izmenjenim materijalnim uslovima i kulturnim lokacijama, šireći ih, a ne sužavajući.

Prevela Vera Vukelić

J. McGuigan, *Cultural Populism*, Routledge, London, 1992, pp. 70–85.

Literatura

- Ang, I. (1987), „The vicissitudes of ‘progressive television’“, *New Foundations* 2, London, Methuen
- Brundson, C. (1990a), „Television – aesthetics and audiences“, u: P. Mellencamp (ed.), *Logics of Television*, London, British Film Institute
- Brundson, C. (1990b), „Problems with quality“, *Screen*, 31 (1)
- Caughie, J. (1980), „Progressive television and documentary drama“, *Screen*, 21 (3), preštampano u: T. Bennett, S. Boyd-Bowman, C. Mercer, J. Woolcott (eds.), *Popular Television and Film*, London, British Film Institute
- Dunn, T. (1987), „Take a walk on the Wilde side“, *Guardian* (10. februar)

- Fiske, J. (1987a), „British cultural studies and television“, u: R. Allen (ed.), *Channels of Discourse*, London, Methuen
- Fiske, J. (1987b), *Television Culture*, London, Methuen
- Fiske, J. (1989a), *Understanding Popular Culture*, London, Unwin Hyman
- Fiske, J. (1989b), *Reading the Popular*, London, Unwin Hyman
- Fiske, J. (1991), „Popular discrimination“, u: J. Naremore, P. Brantlinger (eds.), *Modernity and Mass Culture*, Indianapolis, Indiana University Press
- Foucault, M. (1977), *Discipline and Punish: The birth of the prison*, London, Allen Lane
- Foucault, M. (1979), *The History of Sexuality*, vol. 1, Harmondsworth, Penguin
- Gripsrud, J. (1989), „‘High culture’ revisited“, *Cultural Studies* 3 (2), London, Methuen
- Habermas, J. (1972), *Knowledge and Human Interests*, London, Heinemann
- Kaplan, C. (1986a), „The culture crossover“, „New Socialist“ (novembar).
- Kaplan, C. (1986b), *Sea Changes: Culture and feminism*, London, Verso
- McRobbie, A. (1991), „New times in cultural studies“, „New Formations“ 13 (proleće), London, Routledge
- Mepharm, J. (1990), „The ethics of quality in television“, u: Mulgan (1990), preštampano u: *Radical Philosophy*, 57 (proleće 1991)
- Morris, M. (1988), „Banality in cultural studies“, „Block“ 14, preštampano u: Mellecamp (1990)
- Mulgan, G. (ed.) (1990), *The Question of Quality*, London, British Film Institute
- Murdock, G. (1980), „Authorship and organisation“, „Screen Education“ 35
- Murdock, G. (1989a), „Cultural studies at the crossroads“, „Australian Journal of Communication“ 16.
- Murdock, G. (1989b), „Critical inquiry and audience activity“, u: B. Dervin et al. (eds), *Rethinking Communication*, vol. 2, *Paradigm Exemplars*, London, Sage
- Nairn, T. (1988), *The Enchanted Glass*, London, Radius Books
- Nowell-Smith, G. (1987), „Popular culture“, *New Foundations* 2, London, Methuen
- Robins, K. (1989), „Reimagined communities? European image spaces, beyond Fordism“, *Cultural Studies* 3 (2), London, Methuen
- Schlesinger, P. (1991), *Media, State and Nation: Political violence and collective identities*, London, Sage
- Schudson, M. (1987), „The new validation of popular culture: sense and sentimentality in academia“, *Critical Studies in Mass Communication* 4 (mart)
- Skeggs, B. (1991), „A spanking good time“, *Magazine of Cultural Studies* 3 (proleće)
- Webster, D. (1988), *Looka Yonder!: The imaginary America of populist culture*, London, Routledge
- Willemen, P. (1990), „Review of John Hill’s ‘Sex, class and realism: British cinema 1956–1963’“, u: M. Alvarado, J. Thompson (eds.), *The Media Reader*, London, British Film Institute, prvi put objavljeno u *Framework* 35 (1987)
- Williamson, J. (1985), „Consuming passion“, *New Socialist* (februar), preštampano u: Williamson (1986b)
- Williamson, J. (1986a), „The problem of being popular“, „New Socialist“ (septembar)
- Willis, P. (1990a), *Common Culture*, Milton Keynes, Open University Press
- Willis, P. (1990b), *Moving Culture*, London, Calouste Gulbenkian