

Музичка школа Живорад Грбић, Ваљево;
Универзитет Метрополитан, Београд

DOI 10.5937/kultura1963280M

УДК 316.7:78

прегледни рад

ОТПОР И ПРИСТАЈАЊЕ У МУЗИЦИ ПОПУЛАРНЕ КУЛТУРЕ

Сажетак: *Подела културних садржаја на „више” и „ниже”, као и разлике између естаблиране и популарне културе, предмет су бројних тумачења у теоријама културе. Десничарска критичка мисао бранила је „праву” културу од сирове културе нижих друштвених класа, док су левичари налазили позитивне стране масовне културе у њеној демократизацији. Позиција музике, захваљујући глобалном утицају медија, заузима високо место у хијерархији индустрије и тржишта културе. Опозициони однос уметничке и популарне музике релативизован је у смислу класне идентификације. Идеологија укуса, која се такође тиче поседовања већег или мањег културног капитала, прилагодила се захтевима популизма и тржишта. Пристајање на уступке представља својеврсну демократизацију и најелитнијих музичких форми каква је, на пример, опера, а кретање различитих музичких форми по систему двосмерног (више/ниже) и кружног (из једног облика у други) обрасца истовремено представља и отпор и пристајање у међусобном сусретању и прожимању класичне и популарне музике како у пракси, тако и у теорији. Изузимајући авангардне „испаде” у класичној музици или најниже жанрове фолка, све остале врсте музике (класика, џез, рок, поп, етно) нашле су неку врсту баланса у свом односу. Томе је уз општу кризу критичког духа, свакако допринео вредносни релативизам, као једна од битних одлика популарне културе.*

Кључне речи: *музика, култура, популарно, отпор, прихватање*

Увод

Покушај јаснијег одређења музике у корпусу популарне културе, кроз релативно кратак временски период показао

је условљеност статуса музике полисемичним појмом саме културе. Интердисциплинарно поље културе склоно је непрекидном редефинисању појма широко прихваћене културе.

Статус теорије у постмодерној култури је вишесмислен и парадоксалан јер лавира између односа хегемонијско-историјског и постмодерно-антитеоријског доба хибридикације и ревизије самог појма естетике.

Условно схваћена подела на десничарску и левичарску критику исказана је кроз отпор масовној култури нижих друштвених слојева или прихватање популистичких форми стваралаштва уколико оне значе демократизацију уметности, не угрожавајући њено право на одбрану уметничке самосвојности.

Усвојивши термин „масовна култура”, десничарска критика, Гелен¹ (Gehlen), Ливис² (Leavis) и други, бранила је „праву” културу од надируће сирове културе „одоздо”. С друге стране, левичарски вид критике, потекао из Франкфуртске школе, истицао је демократизацију уметности као позитивну страну масовне културе, иако је оснивач те школе Адорно (Adorno) бранио субјективитет наспрам подилажења колективитету. У том смислу аутономност музике и музичког дела не доводи се у питање, јер уметничко дело постоји „по себи”³. Марксистички оријентисани филозоф Бењамин (Benjamin) критички је анализирао моћ капитала који „одозго” намеће комерцијалне културне садржаје, пасивизирајући на тај начин сваки могући отпор који би потекао из тако манипулисаног масовног друштва.⁴ Заједнички став оба гледишта је да масовна култура уништава и високу (уметничку) и ниску (наивну), али да је моћ саме уметности већа од свих опасности, пре свега од банализације и отуђености културне индустрије.

Хетерогеност музичких жанрова разгранала је мапу *нове музике* у којој међусобни отпори и приближавања различитих жанрова музике коегзистирају по систему двосмерног и кружног обрасца, бришући границе „високе” и „ниске” музике. Ревизије појма *естетика* у критичким теоријама Алана Бадијуа (Alain Badiou) и Жака Рансијера (Jacques

1 Гелен, А. (1974) *Човјек*, Сарајево: Веселин Маслеша.

2 Leavis, F. (2012) *The Two Cultures?*, Oxford: University Press.

3 Adorno, T. (1968) *Filozofija nove muzike*, Beograd: Nolit; Хоркхајмер, М. (1976) *Традиционална и критичка теорија*, Београд: БИГЗ.

4 Benjamin, W. (1974) *Eseji*, Beograd: Nolit.

Ranciere) у *инестетику* и *режим*, враћају уметности право на отвореност у тумачењу сопственог идентитета.⁵

Звучну слику савременог света прожимају усаглашене или контрастирајуће минималистичке или реинтерпретативне форме класичне музике, експерименталног цеза (који дијалогизира са својом прошлошћу и, уз помоћ дигиталних технологија, са својом будућношћу), традиционалне и *World music*.

Полазиште даљег разматрања теме заступа став да су сви музички жанрови у релативизирајућем духу постмодернизма постали равноправни и неконфликтни делови општег појма *музика*, како у пракси, тако и у теоријским дискурсима.

Теоретски приступи тумачењу популарне културе

Британске културалистичке студије културе (Центар за истраживање савремене културе, основан у Бирмингему 1964. године), означиле су почетак ревизије критике масовне културе. Одбацујући елитистички интониран термин „масовна култура” левичарски оријентисани теоретичари као што су Вилијамс⁶ (Williams), Хогарт⁷ (Hogart), Томпсон⁸ (Thompson), Хол⁹ (Hall) и други, увели су појам културе у праксу обичног, свакодневног живота људи. Нови концепт студија културе поставили су питање како је уопште могуће да се из културе искључи један толико велики сегмент друштва који чини „обичан свет”. „Култура је обична” и „култура је целокупан начин живота” постали су слогани студија културе. Флексибилност ових теорија огледа се у ставу да популарна култура не пасивизује критички дух *народа* и да се она ствара интерактивним односом елитистичког и карневалског духа свих слојева друштва.

У постиндустријском друштву потрошачке културе појам класне идеологије замењује се појмом дискурса, мултифункционалним појмом у оквиру лингвистичких и семиолошких теорија постструктуралистичког типа. Одбацујући елитистички термин „масовна култура”, који ствара бинарну

5 Badiou, A. (2001) *Manifest za filozofiju*, Zagreb: Jasenski i Turk.

6 Williams, R. (1960) *Culture and Society: 1780–1950*, Harmondsworth: Penguin.

7 Hogart, R. (1957) *The Uses of Literacy*, London: Chatoo & Windus.

8 Tompson, K. (2003) *Moralna panika*, Beograd: Clío.

9 Хол, С. Белешке о деконструисању популарног, у: *Студије културе*, зборник, ур. Ђорђевић, Ј. (2008), Београд: Службени гласник.

опозицију између званично признате и нижеразредне културе, Џон Фиск (John Fiske) се држи становишта да „популарну културу стварају људи у граничном подручју између производа индустрије и свакодневног живота.”¹⁰. Овакви ставови занемарују разлике два битно другачија облика културе, доминантне (енг. *mainstream*) и релативно аутономне културе нижих друштвених класа.

У даљој генези редефинисања појма популарне културе неизбежно је поменути Дагласа Келнера (Douglas Kellner) који у критици идеологије, као критици класне доминације, избегава термине „масовна” и „популарна” и опредељује се за назив „медијска култура”. Он тиме укида и разлику између културе и комуникација: „Без обзира на то да ли под културом подразумевамо дела класичне културе, начин живота, контекст људског понашања... она је у сваком случају уско повезана са комуникацијом. Да би било који облик културе постао друштвени садржај и да би се заиста претворио у 'културу', мора да постане и субјект и предмет комуникације, што га по природи ствари чини комуникативним”¹¹.

Све ове теорије су у функцији тумачења популарне културе. Изгледа да њу није лако дефинисати. Можда је најистинитије оно најједноставније одређење да је „популарна култура она коју воли много људи”¹².

Музика као део културе

Музика је, као важан сегмент културе, делила судбину идеолошких сврставања у вишу и нижу, прихватљиву и субверзивну и, сходно томе, валоризована је према различитим вредносним критеријумима: формално естетским, идеолошким (у односу на сукобе доминантних и потчињених група, класног и ванкласног означавања) и комерцијалним ефектима на светском тржишту. Захваљујући глобалном утицају медија, она је заузела примат у хијерархији успостављања тржишног и популистичког односа произвођач - продуцент – конзумент.

Примери из било које врсте музике (означаване по жанру, по отпору према формалним канонима или друштвеној прихватљивости, по конзументима из различитих економских или културних слојева, по пристајању на захтеве индустрије културе) говоре о тражењу неког заједничког именитеља који захтева широка публика, а самим тим и тржиште.

10 Фиск, Џ. (2001) *Популарна култура*, Београд: *Clio*, стр. 33-34.

11 Келнер, Д. (2004) *Медијска култура*, Београд: *Clio*, стр. 64.

12 Ђорђевић, Ј. (2009) *Посткултура*, Београд: *Clio*, стр. 247.

У културном амбијенту 19. и прве половине 20. века класична музика је превасходно припадала вишим друштвеним слојевима док су све остале врсте музике биле „својина” маргинализованих друштвених група. Током 20. века, општим развојем демократичности и захваљујући већој покретљивости културних „производа”, и десни и леви теоретичари ситуирали су популарну музику у опозицију према елитној, као нешто што јесте општеприхваћено.

„Класични критички став према индустрији културе и подвођење свеукупне савремене културе под поље деловања медија, који су средство пасивизације и манипулације потрошача, преокреће се у корист идеје да људи претварају производе индустрије у своју популарну културу која служи њиховим интересима.”¹³ Релативизација класне идентификације, типична за популарну културу, ипак не искључује тзв. „идеологију укуса” и када се ради о музици. Укус и стил одређују естетске компетенције друштвених група. Анализирајући марксистички оријентисану теоријску платформу Пјера Бурдијеа (Bourdieu) која се односи на три типа укуса, Јелена Ђорђевић закључује да укус и стил одређују естетске компетенције друштвених група. Већи културни капитал даје веће право интелектуалној елити да одржава неку врсту доминације над скоројевићком групом богаташа, који свој идентитет често граде репродукујући стилове живота и копирајући све културне потребе, па и музички укус образованијих и културним капиталом богатијих слојева друштва. Трећи тип укуса, „укус нужности”, резервисан је за најмање образовани слој друштва који не прави разлику између уметности и свакодневице и спонтано се укључује у „културне текстове”.¹⁴

Класична музика између елитизма и популизма

До заједништва различитих музичких жанрова у опсег популарне културе дошло се једним кружним процесом. Кад је у питању класична музика, то се посебно односи на оперу, која је дуго била институција за одабране. Томе су допринели луксузно грађени театри, класични романтичарски репертоар, певање на страном језику, правила понашања и одевања саме публике. Али, као по неком природном закону, када се један вид уметности предуго устали у неком канону јавља се отпор унутар саме те уметности. Заслуге за враћање опере у шири слој „просвећеног народа“ имају, пре свега, нове форме суочавања са дотадашњим репертоаром

¹³ Исто, стр. 251.

¹⁴ Исто, стр. 261

и нове оперске композиције, међу којима су најпопуларније биле тзв. књижевне опере. У овим операма композитори су као предложак за либрета користили популарна дела великих писаца. Бритн – Шекспиров *Сан летње ноћи* (1960), Рајман – Стриндбергову *Сабласну сонату* (1984), Лигети – Гелдеродов *Велики ужас* (1978), Бритн – Манову *Смрт у Венецији*, итд. Најдаље у отпору према класичном репертоару и форми отишао је Џон Кејџ (John Cage) са својом омнибус опером *Еуроперас 1-5* (и досетком: „Европа нам је 200 година слала опере, сад их ми враћамо назад”).¹⁵

Нови облици експерименталног музичког позоришта (60-их и 70-их година 20. века), које карактерише синестезија с другим облицима уметности, употреба мултимедијалних средстава, коришћење неуобичајених звучних ефеката (Д. Шнебел: *Глосолалија, Брзи на језику*), привлачили су углавном млађу публику која је без предрасуда прихватала сваку новину градила сопствене, нове културне идентитете. У потрази за публиком оснивају се покретне оперске куће. Таква је, после банкрота 2013, постала и Градска опера Њујорка, познатија као Њујоршка народна опера. Она већ неколико сезона гостује по разним дворанама с опером М. Е. Туранџеа *Ан Никол*. Либрето прати истиниту животну причу са трагичним крајем младе таблоидне звезде која је запалила жуту штампу удајом за деведесетогодишњег милијардера. Према писању *Политикиног* дописника из Вашингтона,¹⁶ провокативни садржај није засметао менаџерском тиму да ову оперу уврсти у репертоар једне од најконзервативнијих оперских кућа лондонског Ковент Гардена. Напротив, овом пристајању на уступке популизму и тржишним манипулативним узусима придружила се и елитна Метрополитен опера, проширивши репертоар операма из друге половине 20. века и дозволом директних преноса својих представа, преко свих расположивих медија и екрана постављених по биоскопским салама, тржним центрима и парковима. Оваква пракса „кружења” опере правцем од ниске до високе уметничке форме и назад сведочи о својеврсној демократизацији једне од доскора најелитнијих музичких форми. Комуникација између медија и публике такође представља реплику општег модела кружења културе. Кружење културе према Грамшију (Antonio Gramsci) и, касније, Холу (Stuart Hall), полази од претпоставке да не постоји једна, привилегована

¹⁵ Иначе, овај пионир електронске, тејп и алеаторне музике, рушећи све моделе компоновања и извођења опере, постигао је оно чему се најмање надао – популарност овог контроверзног дела, али међу „одабраном” музичком елитом.

¹⁶ Мишић, М. (2013) *Политика* (21. 09. 2013), Културни додаток.

инстанца у структурирању и циркулацији културног производа, јер кружни ток подразумева производњу, али и субјективни и колективни доживљај потрошача.¹⁷

Некадашњи бинарни начин размишљања: класична против „нижеразредне” популарне музике, данас је готово немогуће применити како у пракси, тако и у теорији. Из сиромашних четврти Њу Орлеанса цез се преселио у најелитније концертне дворане. Бунтовни рок, са иконографијом дуге косе, дроге и слободног секса, поставио је озбиљне извођачке задатке симфонијским оркестрима. Класична музика преузима музички материјал из цеза, рока и традиционалне националне музике. И управо то, двосмерно (више/ниже) и кружно (из једног облика у други) кретање различитих музичких форми (по систему кодирање/декодирање, текст/контекст, отпор/пристајање) још увек измиче класним и вредносним параметрима дефинисања у теорији културе.

Вредносни релативизам, који је у почетку, по природи ствари, био одлика популарне културе, активирао је критичке студије у изналажењу и примени релевантних критеријума вредновања музике која се допада већини. Музичко стваралаштво и извођачка пракса доприносе том процесу непрекидним усложњавањем односа елитне и масовне музичке продукције. И као што класична музика (у којој је човек сам са собом) повремено пристаје на сарадњу са жанровима популарне музике (коју карактерише дух заједништва), тако и многи сегменти популарне културе (филм, позориште, јавне свечаности) користе делове уметничке музике у оквиру интермедијалности својих продукција. Та размена, све више спонтана, понекад је вид *пристајања* из комерцијалних или „друштвено корисних” разлога какве су масовне прославе, јубилеји, концерти на отвореном простору¹⁸, а често је и облик *отпора* једне или друге стране. У аутобиографској књизи *Хронике* као пример коришћења стихова светске поезије у фолк и цез музици, наводи представу у којој на стихове Бертолда Брехта и музику Курта Вајла, својеврсној комбинацији опере и цеза, глумци певају „у стилу софистицираних фолк песама”.¹⁹ С друге стране, сличан отпор али у супротном правцу, то јест ограђивање од масе, представљала је музика Хиндемита или Лигетија, намењена музички и интелектуално високо образованом друштвеном слоју.

17 Грамши, А. (1959) *Изабрана дела*, Београд: Култура и Хол, С. Белешке о деконструисању популарног, у: *Студије културе*, зборник, ур. Ђорђевић, Ј. (2008), Београд: Службени гласник.

18 Немања Радуловић је у Студентском парку 2016, после Вивалдија свирао је народну песму *Нишка Бања*.

19 Dilan, В. (2005) *Hronike*, Beograd: Geopoetika, str. 225.

Слогану „култура за све” отпорашки се супротставља и нова синтагма: „елитизам за све”. О кризи критичког духа нобеловац М. В. Љоса (Mario Vargas Llosa) каже да „овакво стање ствари води до генерализоване конфузије, банализације и површности. Чини ми се да се налазимо у ситуацији у којој све може да буде уметност, нема никаквих ограничења... У овој цивилизацији спектакла најважније је да нас нешто развесели и забави”.²⁰

Задовољство (фра. *plaisir*) и уживање (фра. *jouissance*) термини су који у теорији студија културе служе за означавање задовољства у стварању властитих значења уметничког искуства и задовољству у супротстављању доминантним обрасцима естетских вредности. Уживање (које се тиче посебних карневалских тренутака) супротстављено је термину *plaisir* који се по Барту (Roland Barthes) односи на свакодневицу, сам живот, а може бити и реакционаран и субверзиван.²¹ Тумачећи термин *plaisir*, Џон Фиск наглашава да он „нуди задовољство само због тога што га стварају људи који га доживљавају: задовољство им се не испоручује споља. За стварање тог задовољства потребни су и енергија и самосвест... на којима почива стварање опозиционих значења”.²²

Пример специфичног задовољства у популарној музици је рок концерт, плес у дискотеци, претераност у понашању, заједништво са сличнима. За такав живот музике кроз нове форме изражавања у уметничкој музици, залагао се и Џон Кејџ.²³ Често је цитирана његова изјава да музика као активност, одвојена од остатка живота не продире у његов ум. Оспоравајући нормативне знакове у свету звука, Кејџ прелази на процесе који остају отворени, недовршени. Користећи термин експерименталног уметника, Кејџ дефинише стварање као непредвиђени процес: „Ако радећи на једној композицији откријемо да не приличи свакодневном животу, онда ми се чини да нешто није у реду са нашим начином компоновања”.²⁴ Кејџ тако од уметности очекује чисту слободу, ослобађање од сваког контекста, насупрот ставу о музици као естетском предмету.²⁵

20 Лазовић-Валчић, Н. (2014) Интервју са М. В. Љосом, НИН (10. 07. 2014), стр. 22.

21 Bart, R. (1975) *Zadovoljstvo u tekstu*, Niš: Gradina.

22 Фиск, Џ. нав. дело, стр. 66.

23 Масимо, Д. (2008) *Филозофија музике*, Београд: Геопоетика.

24 Исто, стр. 216.

25 Ипак, његове „озвучене идеје” – специфична мешавина прагматизма, зен будизма и идеалистичке филозофије, представљале су неуспелу социјализацију његове „класичне” музике, авангарду која је ипак остала

*Афирмација популарне музике
кроз отпор и пристајање*

На пола пута силаска с врха вредносне хијерархије класична музика се тако нашла у доминантној култури са елитизованом популарном музиком пристиглом из некадашње ниже рангираних музичких жанрова попут рока, џеза и традиционалне музике. Ове некада ниже врсте музике прешле су релативно кратак пут од отпора елитизму до пристајања на софистициране начине представљања и школовања. Рођене у репресивном капиталистичком окружењу, оне су представљале отпор расној, родној и класној дискриминацији, капиталистичкој комерцијализацији живота и „мејнстрим” идеологији рада, успеха и културног представљања. Поред гајења групног идентитета преко говора, понашања, облачења, коришћење уметности, пре свега музике, савршено се уклапало у концепт отпора у оквиру политичких и идеолошких оквира „снаге отпора и различитости”, како прве рокере назива поклоник популарне културе Џон Фиск.²⁶ На музичком пољу, те снаге воде „семиотички герилски рат”. Учествују у протестним скуповима против расне сегрегације: „Отворите широм очи јер, оваква шанса се више неће поновити”, певали су Џоан Баез (Joan Baez) и Боб Дилан (Bob Dylan) 28. августа 1963. на Вашингтонском маршу, када је Мартин Лутер Кинг (Martin Luther King) одржао чувени говор. Џон Ленон (John Lennon), Боб Дилан и Курт Кобејн (Kurt Cobain) имају и своје литерарне гуруе, битничке писце А. Гинсберга (Allen Ginsberg) и В. Бароуза (William S. Burroughs), писца култне књиге *Голи ручак*. Њихова музика и текстови песама прихватани су као радикална негација постојећег друштвеног и политичког система, али и као афирмација уметности као средства ослобађања од свих окова и контрола.

Према филозофу Масиму Дони (Massimo Donà), аутентични рок звук (потекао из блуза), на таласу ширења друштвених немира, експлодирао је пред хиљадама фанова на енглеском острвцу Вајт код Саутхемптона и у Вудстоку (1969), као другој историјској локацији музичке побуне младих и њиховог отпора догматском систему вредности.²⁷ Беси Смит (Bessie Smith), Џон Ли Хукер (John Lee Hooker), Џон Хенри (John Henry), Џими Хендрикс (Jimi Hendrix) „јунак апокалиптичког махнитања”, како га назива Дона, затим Џенис Џоплин (Janis Joplin) и друге „ритам машине” које су својом

по страни од промотивне, комерцијалне и широко прихваћене класичарске праксе у окриљу популарне културе.

26 Фиск, Џ. нав. дело, стр. 78.

27 Дона, М. (2008) нав. дело.

анималном снагом ослобађале дух и тело сваког притиска, закона, досаде и учмалости.

Рок је демократизовао певање, а публици је пружена могућност доживљаја заједништва, виталности и задовољства. Према Фиску рок концерти су пример специфичног *jouissance*, јер ослобађају од било каквих телесних рестрикција а прилика су и за сваку претераност и прелажење границе дозвољеног.²⁸ Једноставно, они су припадали вишем степену отпора. Репертоар пионира рока преузели су Стоунси (The Rolling Stones), Цепелин (Led Zeppelin), Ерик Клептон (Eric Clapton), али и соул певачи Махалија Џексон (Mahalia Jackson), Арета Френклин (Aretha Franklin), Отис Реддинг (Otis Redding), Реј Чарлс (Ray Charles).

Џез је она врста музике која је првобитно представљала отпор доминантној култури. Слободом импровизације, променљивошћу ритма, грешкама у читању или прескакању нота које се претварају у сопствени израз обезбедио отвореност за реинтерпретативна извођења високо образованих музичара. Негирање текста (нотног записа), који је само почетна могућност, негирање аутономности и довршености сваке већ одавно познате композиције – порука је цеза слушаоцу да та музика припада и њему колико и извођачу. Пракса цезерске импровизације, а тиме и ванвремености, уздигла је његове најистакнутије представнике у врх музичке елите. Мајлс Дејвис (Miles Davis), Дизи Гилеспи (Dizzy Gillespie), Луј Армстронг (Louis Armstrong), Чарли Паркер (Charlie Parker) и Џон Колтрејн (John Coltrane) добро су знали да њихова музика одражава фрагментарна искуства времена без историје, без довршености. Њихова музика, потекла из народне традиције црначког југа САД, постала је музика која отвара могућност премешавања граница које простор/време намеће људима и тиме обезбеђује своју академски институционализовану будућност.

И друге врсте некада народне музике постале су високо рангиране у свету популарне културе. Соул (дип соул, психоделик соул) са већ поменутиим Рејом Чарлсом, Махалијом Џексон, Отисом Реддингом и Нином Симон (Nina Simone) отворио је врата госпелу (духовној музици, потеклој из методистичких химни) и данашњој р'н'б музици. Из духовне музике црних робова, из њихових радних и жетвених песама на пољима памука, уместо говора који им је био забрањен, родила се „музика за душу” – блуз. Варијанте попут цез-блуза, кантри-блуза, пијано-блуза уградиле су се у р'н'б, рок и поп музику.

28 Фиск, Ц. (2001) нав. дело, стр. 81.

Врхунац *пристајања* на прихватање популарне културе у корпус највише ранжираних уметничких остварења представљала је додела Нобелове награде за књижевност (за 2016. годину) фолк-блуз певачу Бобу Дилану.

Закључак

Питање вредновања музике која је постала саставни део популарне културе, засад је најмање обрађена тема критике студија културе. У борби за тржиште и нову публику у општој комерцијализацији музике, није лако одредити критеријуме за разликовање прогресивне (у смислу који је том термину дао Адорно) и безвредне популарне музике. Слобода и отпор структурама моћи, које популарна култура истиче као штит пред критичарима културног популизма, управо представља средство релативизације у вредновању производа културе које предводи – музика.

Одсуству прецизнијег вредновања доприноси и општа слобода избора, која се манифестује на тржишту културе и музике које је вредносно неутралан терен. То пристајање на уздржавање од формулисања вредносних критеријума подржавају и моћне продукцијске и медијске машине, величајући улогу публике.

Музичко уједначавање (синкретизам) све више се показује као будућност коју је тешко избећи. И није случајно што је последњих година појам музике света (енг. *world music*) обухватио најрадикалније музичке облике, сасвим разрађене мешавине музичких жанрова и форми.²⁹

Пристајање на изједначавање у вредновању уметничке и популарне музике у свим културним праксама показује се као компромис. Сакрализоване класичне музике (коју су изводили високо обучени музичари пред публиком обично хомогеног социјалног профила) негирано је њеном употребом у биоскопима, на радију, телевизији, трговачким центрима, итд.. Јер у комерцијалним процесима нема сукоба високо/ниско. Појам укуса, као и вредновање крајње је релативизиран. Стога је тешко не сложити се са Холовом премисом о дијалектици културне борбе између чисте „аутономије” тзв. високе и потпуне доминације популарне културе: „Постоје тачке отпора и моменти смене...културна борба се не-

29 У класичној музици, на пример, Курт Вајл је комбиновао евергрин, класику и војне маршеве. Таквој мешавини музичких жанрова у активном животу популарне културе ипак се не може оспорити креативност. Исто тако најава за концерт у нашем Гварнеријусу, два клавир и виолина, ове године, односила се управо на „фузију класике, цеза и балканских ритмова”.

прекидно одвија у сложеним линијама отпора и прихватања, одбијања и предаје. Културно поље је зато нека врста трајног бојног поља на коме нема заувек извојеваних победа, већ увек само стратешких положаја који се освајају и губе”.³⁰

ЛИТЕРАТУРА:

- Adorno, T. (1968) *Filozofija nove muzike*, Beograd: Nolit.
- Adorno, T. (1989) O problemu glazbene analize, *Zvuk* br. 3 Zagreb.
- Badiou, A. (2001) *Manifest za filozofiju*, Zagreb: Jasenski i Turk.
- Bart, R. (1975) *Zadovoljstvo u tekstu*, Niš: Gradina.
- Benjamin, W. (1974) *Eseji*, Beograd: Nolit.
- Dilan, B. (2005) *Hronike*, Beograd: Geopoetika.
- Гелен, А. (1974) *Човјек*, Сарајево: Веселин Маслеша.
- Грамши, А. (1959) *Изабрана дела*, Београд: Култура.
- Hogart, R. (1957) *The Uses of Literacy*, London: Chatoo & Windus.
- Хоркхајмер, М. (1976) *Традиционална и критичка теорија*, Београд: БИГЗ.
- Хол, С. Белешке о деконструисању популарног, у: *Студије културе*, зборник, ур. Ђорђевић, Ј. (2008), Београд: Службени гласник.
- Ђорђевић, Ј. (2009) *Посткултура*, Београд: *Clio*.
- Ђорђевић, Ј. (2012) *Студије културе*, зборник, Београд: Службени гласник.
- Фиск, Џ. (2001) *Популарна култура*, Београд: *Clio*.
- Келнер, Д. (2004) *Медијска култура*, Београд: *Clio*.
- Лазовић-Валчић, Н. (2014) Интервју са М. В. Љосом, *НИН* (10. 07. 2014), стр. 22.
- Leavis, F. (2012) *The Two Cultures?*, Oxford: University Press.
- Масимо, Д. (2008) *Филозофија музике*, Београд: Геопоетика.
- Мичел, Д. (1983) *Језик модерне музике*, Београд: Нолит.
- Мишић, М. (2013) *Политика* (21. 09. 2013), Културни додатак.
- Tompson, K. (2003) *Moralna panika*, Beograd: Clio.
- Williams, R. (1960) *Culture and Society: 1780–1950*, Harmondsworth: Penguin.

30 Хол, С. Белешке о деконструисању популарног, у: *Студије културе*, зборник, ур. Ђорђевић, Ј. (2008), Београд: Службени гласник, стр. 323.

Luka Marković and Nenad Perić
Živorad Grbić Music School, Valjevo;
Metropolitan University, Belgrade

ADHERENCE TO RESISTANCE IN THE MUSIC
OF POPULAR CULTURE

Abstract

A division of cultural events to high and low, as well as differences between the established and popular culture, are subject to a number of interpretations of cultural theories. The right-wing critical thought defended the “real” culture from the crude culture of the lower social classes, while the leftists found mass culture positive for its democratization. Thanks to the impact of the global media, position of music occupies a high place in the hierarchy of industry and market culture. The opposed relationship of art and popular music is being relativized in terms of class identification. The ideology of taste, which is also related to the possession of a larger or smaller cultural capital, has adapted to the requirements of populism and market. Agreeing to concessions is a kind of democratization of elite musical forms (for example opera), and movement of various musical forms in the system of two-way (higher / lower) and circular (from one form to another) forms representing both resistance and compliance in mutual encounter and permeation of classical and popular music, both in practice and in theory. With the exception of the avant-garde “outages” in classical music or lowest genres of folk, all other types of music (classical, jazz, rock, pop, folk) have found some sort of balance in their relationship. Along with the general crisis of the spirit of criticism, this certainly contributed to value relativism, as one of the essential features of popular culture.

Key words: *music, culture, popular resistance, acceptance*