

Noel Carrol

Ontologija masovne umjetnosti*

Noel Carrol, profesor je filozofije na Sveučilištu Wisconsin (University of Wisconsin-Madison), u posljednjem desetljeću jedan od istaknutijih predstavnika filozofije umjetnosti, posebice filma i općenito masovnih umjetnosti. Objavio je knjige: *Philosophical Problems of Classical Film Theory (Filozofski problemi klasične filmske teorije)*, Princeton U. P., 1988.; *The Philosophy of Horror: Paradoxes of Heart (Filozofija horora: paradoksi srca)*, Routledge N. Y., 1990.; *Mystifying Movies: Fads and Fallacies in Contemporary Film Theory (Mistificiranje filmova: mode i mane u suvremenoj filmskoj teoriji)*, Columbia U. P., 1991.; *Theorizing the Moving Image (Teorizacija pokretne slike)*, Cambridge U. P., 1996. U pripremi mu je knjiga *Prolegomena to the Philosophy of Mass Art (Prolegomena za filozofiju masovne umjetnosti)*, Oxford U. P. Objavljuje brojne članke u zbornicima (C. A. Free-land, Th. E. Wartenberg, ured. *Philosophy and Film*, Routledge, 1995. i dr.) i u najuglednijim anglosaksonskim časopisima. Urednik je filmskog časopisa *Millenium*.

Ako pod »tehnologijom« podrazumijevamo ono što uvećava naše prirodne moći, osobito one proizvodne, tada je pitanje odnosa umjetnosti i tehnologije vječnim pitanjem. Međutim, imamo li na umu uži pojam tehnologije, prema kojemu se »tehnologija« odnosi na rutinsku, automatsku, masovnu proizvodnju višestrukih primjeraka istoga proizvoda — bili to automobili ili košulje — tada je pitanje odnosa umjetnosti i tehnologije posebice hitno pitanje upravo našeg stoljeća. I to zato što je, osobito za naše stoljeće, promet umjetničkim djelima pojačano posredovan tehnologijama u užem (masovno proizvodno/distribucijskome) smislu toga naziva. Tehnologija u širem smislu svojevrsna je proteza koja uvećava naše moći.¹ U tom pogledu, tehnologija koja obilježava industrijsku revoluciju zapravo je proteza proteze, uvećavanje naših već uvećanih moći proizvodnje i distribucije, sada uz pomoć automatizacije tehničkih sredstava prvoga stupnja. Nazovimo takve drugotne tehnologije — »masovnim tehnologijama«. Razvoj masovnih tehnologija izgatao je eru masovne umjetnosti, umjetničkih djela otjelovljenih u višestrukim primjercima i raspačavanima naširoko prostorom i vremenom.

Danas je postalo posve obično spomenuti da živimo u okolini kojom prevladava masovna umjetnost — tj. prevladava televizija, filmovi, popularna glazba (podjednako ona na nosačima zvuka kao i ona što je emitirana), *blockbuster* romani, fotografija i sl. Nedvojbeno, takvi uvjeti najistaknutiji su u industrijaliziranome dijelu svijeta gdje je masovna umjetnost, ili, ako vam je draže, masovna zabava, vjerojatno najprošireniji oblik estetskog iskustva za najveći broj ljudi.² Ali masovna je umjetnost prodrla i u neindustrijski dio svijeta, i to do te mjere da na mnogim mjestima, usporedno s izvornim, tradicijskim kulturama, supostoji nešto što je nalik globalnoj masovnoj kulturi, koju je Todd Gitlin nazvao *drugom kulturom*. Doista, u nekim slučajevima ta druga kultura može početi čak i nagrizati prvu kulturu u nekim zemljama trećeg svijeta. U svakom slučaju, postaje sve težim bilo gdje pronaći ljude koji nisu barem donekle izloženi masovnoj umjetnosti kao rezultat tehnologija masovne distribucije.

Nema izgleda da će stisak masovne umjetnosti popustiti. Medijske mogule još i sada oduševljavaju sanjarije o koaksijalnim kablovima što dopiru do svakog kućanstva, a Hollywood proizvodi filmove grozničavom brzinom, ne samo da bi ih prodao na postojećem tržištu, nego i zato da bi svoje ostave dovoljno natrpao kako bi mogle zadovoljiti gargatanski tek centara za kućnu zabavu, koji će se, kako se predviđa, razviti u bliskoj budućnosti. Proizvodnja i nabava svakovrsnog intelektualnog vlasništva dosiže delirijske vrhunce sve u očekivanju da će predviđena medijska tehnologija naprosto tražiti ogromnu količinu proizvoda za emitiranje. Tako, prije nego što drugo, možemo anticipirati daleko više masovne umjetnosti nego ikada prije.

No, unatoč neporecive važnosti masovne umjetnosti za estetsko iskustvo u svijetu kakvoga znamo, u današnjoj se filozofiji umjetnosti masovnoj umjetnosti posvećuje prorijeđena pozornost. Filozofija se umjetnosti čini više zaokupljenom suvremenom visokom umjetnošću, ili, da točnije označimo, suvremenom avangardnom umjetnošću. Počevši od tih praznina u filozofskom pristupu, svrha je ovoga teksta privući pozornost filozofa umjetnosti pitanjima što se tiču masovne umjetnosti, pojave koja je već u prvome planu pozornosti svih drugih pristupa.

Posebno pitanje kojemu se želim posvetiti tiče se ontologije masovne umjetnosti — pitanju načina postojanja djela masovne umjetnosti. Ili, da stvar postavimo drugačije, pokušat ću odrediti ontološki status masovnoumjetničkih djela. No,

prije nego pristupimo raspravi o ontološkom statusu masovnoumjetničkih djela, bit će korisno prvo pokušati odrediti nužne i dostatne uvjete za članstvo u pojmu masovne umjetnosti. Zatim ću uvesti teoriju o ontološkom statusu masovne umjetnosti, i najzad, razmotrit ću moguće prigovore mojim teorijama.

I. Definicija masovne umjetnosti

Možda se prvo pitanje izazvano mojom odredbom masovne umjetnosti odnosi na razlog zašto sam pojavu koju analiziram nazvao »masovnom umjetnošću«, a ne, recimo, »popularnom umjetnošću«.³ Moji su motivi u tome pogledu vrlo jednostavni. »Popularna umjetnost« je ahistorijski pojam. Ako pod popularnom umjetnošću podrazumijevamo umjetnost za niže klase, tada vjerojatno svaka kultura u kojoj se zbilja klasna podjela ima i bar neku popularnu umjetnost. Na drugoj strani, ako pod popularnom umjetnošću smatramo umjetnost u kojoj uživaju mnogi ljudi neke kulture, tada bi se moglo nadati da svaka kultura ima bar nekakvu popularnu umjetnost. Ali ono što se naziva »masovnom umjetnošću« nije postojalo kroz cijelu ljudsku povijest. Ta vrsta umjetnosti kojom je pretrpana suvremena kultura — a film, fotografija, *rok and roll* mogu poslužiti kao dobri priručni primjerci za nju — ima neku povijesnu posebnost. Iznikla je u kontekstu modernoga, industrijskoga, masovnoga društva i izričito je izrađena da bi se koristila u takvome društvu, upošljavajući, kako već jest, karakteristične proizvodne snage toga društva — tj. masovnu tehnologiju — kako bi umjetnošću snadbijela ogroman potrošački puk.

Masovna umjetnost, različito od naprosto popularne umjetnosti, nije vrsta umjetnosti koju bismo mogli pronaći u bilo kojem društvu. To je umjetnost masovnog, industrijskog društva, i namijenjena svrhama takvoga društva. Iako je, nedvojbeno, masovna umjetnost povijesno posebna kategorija, ne može se s velikom točnošću odrediti njezin početak. Samo se masovno društvo počelo javljati postupno evolucijom kapitalizma, urbanizacijom i industrijalizacijom, a masovna se umjetnost razvijala s njim u tandemu, javljajući se s takvim uvodnim masovnoinformacijskim tehnologijama kakvim je bio tisak, koji je i sam učinio mogućim popularizaciju radajućih masovnoumjetničkih žanrova, kao što je to bio

roman. Kako se širila industrijalizacija i industrijske tehnologije koje su od nje nerazdvojne, tiskovinama se je pridružio film, radio, telekomunikacije i sada kompjutorizacija, tako da je umjetnost što se tehnološki proizvodi i raspačava postupno postala obilježjem epohe. Ta je epoha počela, barem, u kasnom devetnaestom stoljeću, a nastavila je s eksponecijalnim intenzitetom rasta u dvadeseto i dvadesetprvo stoljeće.

Masovna umjetnost, ukratko, smišljena je za masovnu potrošnju. Smišljena je da je prihvati velik broj ljudi. To je zato jer masovna umjetnost omogućava publici, često razdjeljenoj velikim udaljenostima, istodobnu potrošnju istoga umjetničkoga djela. Vodvilj je bio popularna, ali ne i masovna umjetnost, očito zato što se u sklopu lanca vodvilja u danome trenutku jedan W. C. Fields mogao obratiti samo jednoj publici ograničene veličine u jednom kazalištu. No, kad je Fields preveo svoje točke na film, mogao je istodobno »igrati« na obje strane pruge u Peoriji, u Londonu, čak i u Philadelphiji. Kao što ovaj primjer pokazuje, time što odbijam film nazvati popularnom umjetnošću ne niječem da često doista postoji neka povijesna veza između popularne umjetnosti, u širokom smislu tog naziva, i masovne umjetnosti. Prilično se često masovna umjetnost razvija iz već postojeće popularne umjetnosti. Balade koje su se prvo raspačavale živom izvedbom i čuvala se zapamćivanjem, ustupile su mjesto potonjim partiturnim baladama, a one partiturnoj glazbi, te su se konačno razvile u zapise na nosačima zvuka. Prijašnje karnevalske predstave s nakazama možda su se razvile u filmove strave, dok su devetnaestostoljetne kazališne melodrame dale reportoar priča i tehnika da bi ih imitirali rani filmovi, upravo onako kao što su pripovijedanje, stilizirane pošalice, kozerije, i, konačno, improvizirane komedije postale zamašnjim područjem noćnog televizijskog programa, ne spominjući situacijske komedije *Isit-coml*.

Naravno, nisu svi tradicijski oblici široko shvaćene popularne zabave preobraženi u masovnoumjetničke oblike. Borba pjetlova, primjerice, nije našla svoj put u masovnu umjetnost. Također, masovna je umjetnost razvila neke oblike koji ne očituju nikakav dug tradicijskim popularnim umjetnostima. Primjerice, glazbeni video vuče nasljedstvo iz prethodnih masovnoumjetničkih oblika kao što je film. Ukratko, iako sva masovna umjetnost može pripadati širem, ahistorijskom razredu popularne umjetnosti, nije svaka popularna umjetnost i masovna.

Ex hypothesi, ono što masovnu umjetnost izdvaja iz šireg razreda ahistorijske popularne umjetnosti — kako to signalizira sama oznaka »masovna umjetnost« — jest činjenica da je proizvedena i raspačavana posredstvom masovnoindustrijskih tehnologija, tehnologija sposobnih isporučiti višestruke primjerke ili komade masovnoumjetničkih djela za međusobno razmaknuta i različita odredišta. Poput masovne manufakture automobila, masovna umjetnost je oblik masovne proizvodnje i distribucije, namijenjena isporuci često geografski udaljenoj, masovno potrošačkoj publici.⁴ Masovna umjetnost je umjetnost masovnoga društva, umjetnost kojoj je određeno da se obraća masovnoj publici posredstvom mogućnosti koje joj pružaju masovne tehnologije.

Masovna umjetnost se proizvodi i isporučuje putem masovnih medija. Ti se mediji nazivaju masovnim zato što proizvod čine istodobno dostupnim srazmjerno velikoj publici, čak i onda kad, u stvarnosti, ne uspijevaju steći veliku publiku. U tom je smislu televizija bila masovnim medijem i prije nego što je u zbilji velik broj ljudi počeo posjedovati televizore.⁵ Proizvodi masovne umjetnosti se, u načelu, proizvode za mnoštvo recipijenata, a masovna tehnologija pridonosi ostvarenju toga cilja time što, kako to iskazuje John B. Thompson, proteže »prostornu i vremensku pristupačnost simbolskih oblika«.⁴

No, iako proizvodnja i isporuka putem masovnomedijskih tehnologija predstavlja nužni uvjet masovne umjetnosti, ovo nije dostatno za identifikaciju kandidata za masovnoumjetničko djelo jer se i avangardna umjetnička djela mogu također proizvoditi i isporučivati putem masovnih tehnologija. Robert Ashley upotrebljava iste, široko uzevši, zvukozapisne tehnologije kao što to čine i Rolling Stones i Madonna, dok filmaši poput Michaela Snowa i Jeana Luča Godarda koriste istu filmsku aparaturu koju su rabili David O. Selznik i Victor Fleming u proizvodnji filma *Zameo ih vjetar*. Ipak je prilično jasno da avangardna umjetnička djela, ni onda kad su proizvedena pomoću masovnih medija, nisu prava masovnoumjetnička djela zato što ona nisu napravljena za potrošnju masovne publike. Ona su vrlo često napravljena tako da smišljeno zbune masovnu publiku — da razbjesne buržujski senzibilitet. Čak kad to i ne namjeravaju učiniti, svejedno to neizbježno čine jer nužni uvjet da djelo bude avangardnim sastoji se u tome da potkopa, ili barem da prekorači konvencionalna očekivanja.

Avangardna umjetnička djela nisu smišljena tako da budu odmah pristupačna masovnoj publici. S njima se namjerava ili izazvati ili prekoračiti obična razumijevanja i očekivanja koje masovno potrošačka publika ima prema relevantnim umjetničkim oblicima. To ne znači reći da avangardno djelo ne može postati bestselerom: *Đavolji stihovi* (*The Satanic Verses*) Salamana Rushdieja postali su to. No, objašnjenje tog slučaja više se mora baviti činjenicom da ljudi u takvim mjestima kao što je Iowa prkosno odbijaju dopustiti da im jedan iranski diktator određuje što ne mogu čitati, a manje se mora baviti njihovim poštovanjem prema Rushdiejevim disjunktivnim narativnim strategijama.

Doista, nagađam da Rushdiejeva knjiga, iako je naširoko prodavana, nije naširoko čitana. Zato jer, da bi se čitali s razumijevanjem i uvažavanjem, *Đavolji stihovi* zahijevaju potkovanost u književnoj povijesti, književnoj teoriji, i u vezanim izlaganjima s rascjepljenim temama a to većini anglofonske čitateljske publike nije u malome prstu.

Mostovi okruga Madison (*The Bridges of Madison County*) — da ostanemo u Iowi — jesu masovno umjetničko djelo, ali *Đavolji stihovi* nisu. U čemu je razlika? Prvo djelo je smišljeno da bude pristupačno masovnoj čitateljskoj publici, dok to drugo nije. Ako su druge stvari iste, svaki obrazovani potrošač morao bi moći razumijeti *Mostove okruga Madison* bez neke posebne potkovanosti, osim sposobnosti da čita i osnovne vještine u fikcionalnim praksama. *Đavolji stihovi*, na drugoj strani, zahtijevaju posebnu potkovanost za svoje

razumijevanje, iako se, naravno, nju može steći i samouko. (...)

Zaista, kroz cijelu epohu masovne umjetnosti, upravo su branitelji avangardne estetike (npr. Collingwood, Adorno i Greenberg)⁷ bili najoštriji kritičari masovne umjetnosti. Za njih je avangarda bila i povijesna i pojmovna antiteza masovnoj umjetnosti. Time što je antiteza masovnoj umjetnosti avangarda može dati, na hegelijanski način, uvid u »tezu« — masovnu umjetnost — iz otpora kojoj izvlači svoj program i svoju svrhu. Avangardna umjetnost je pravljen da bude teška, da bude intelektualno, estetski, a često i etički izazovna, da bude nepristupačna svima bez određene podloge znanja i stečenih senzibiliteta. Masovna umjetnost je, nasuprot tome, pravljen da bude laka, da bude prilično pristupačna najvećem mogućem broju ljudi, s najmanjim naporom.

Avangardna umjetnost je ezoterijska; masovna umjetnost egzoterijska. Masovna umjetnost teži steći masovnu publiku. Tako, ona teži biti naklonjena korisniku /*user friendly*/. Idealno, strukturirana je tako da bi je mogao praktički bez ikakva napora razumijeti i cijeniti velik broj ljudi. Napravljena je tako da uhvati i zadrži pozornost široke publike, dok je avangardna umjetnost rađena tako da bude naporna i da spriječi mogućnost da je široka publika lako prihvati.

Po tome što je masovna umjetnost smišljena za privlačenje širokog tržišta, ona teži izboru onih sredstava koji će je učiniti raspoloživom masovnoj, nepodučenoj publici. Stripovi, komercijalni filmovi i televizija, primjerice, pripovijedaju pomoću slika. A slike su simbolima** kod kojih, ako su je sve ostalo isto, odmah i automatski prepoznamo na što upućuju naprosto pogledavši ih. Naime, slikovno raspoznavanje usvajamo zajedno s raspoznavanjem predmeta, te smo tako sposobni prepoznati sliku nečega, recimo jabuke, onda kad smo već »u prirodi« sposobni zamjedbeno razabrati one stvari u našem slučaju jabuke koje su oslikane na slici. Djeca, štoviše, često iz slika nauče što je koja stvar, prije no što ih u vide u zbilji.⁸ Slikovno raspoznavanje ne zahtijeva nikakvu zamjetnu poduku. Na taj način, masovnoumjetnički oblici koji se oslanjaju na slike kao svoje temeljne sastavnice bit će temeljno pristupačni potencijalno neograničenoj publici. Doista, upravo je ta značajka filmova — pokretnih slika — izvorno pridonijela međunarodnoj popularnosti nijemoga filma, te je on postao globalnim umjetničkim oblikom naprosto zato što su ga mogli razumijeti gotovo svi bez obzira na njihove nacionalne, klasne, religijske i obrazovne podloge.

Potruga za onime što će biti masovno pristupačno teži u masovnoj zabavi uvjetovati i izbor sadržaja. Tako, akcijsko-pustolovni scenariji upotrebljivi su za masovnoumjetničke svrhe zato jer je gotovo svakome lakše slijediti tjelesno nadmetanje između čvrsto ocrtanih snaga dobra i zla nego kompleksnu psihološku dramu, jer ona može zahtijevati određenu kulturalnu potkovanost koja, lako moguće, običnom gledatelju nedostaje. To jest, lakše je nasumično izabranom običnom gledatelju razumijeti *Smrtonosnu borbu* /*Mortal Combat*/ nego *Uvećanje* /*Blow Up*/.

Stvar je, ili zadaća, masovne umjetnosti da se obraća masovnoj publici. Na to ih može tjerati težnja zaradi u kapitalistič-

kim državama, ili ideološke svrhe u totalitarnim zemljama. A to, povratno, diktira određena poželjna unutarnja ustrojstva masovnumjetničkih djela — tj. masovnumjetnička djela težat će onim strukturama koje će, poput slikovnog prikazivanja, biti razumljive skoro pri prvome dodiru, bez specijalizirana priprema uvježbavanja ili bez napora, i to za ogroman broj ljudi. Masovnumjetnička djela teže prema određenoj vrsti homogenosti upravo zato jer ciljaju na aktiviranje onoga što je zajedničko nepreglednome puku potrošača.

Kritičari — uglavnom avangardistički — vrlo često, kad raspravljaju o masovnoj umjetnosti, izdvajaju upravo tu tendenciju prema homogenizaciji da bi se nad njome zgražavali. Traganje za zajedničkim nazivnikom, podjednako na razini stila i sadržaja, nije mana u masovnoj umjetnosti, nego koncepcijski program uvjetovan funkcijom masovne umjetnosti. (...)

Prikupivši i pojačavši neke od ovih zapažanja, mogli bismo definirati masovnumjetničko djelo pomoću sljedeće formule:

X je masovnumjetničko djelo ako i samo ako je:

- 1) x višestruki primjerak ili uzorak umjetničkog djela
- 2) proizveden i raspacavan pomoću masovne tehnologije,
- 3) pri tome je to djelo namjerno isplanirano tako da u svojim strukturalnim izborima (tj. u svojim oblicima pripovijedanja, simbolizmom, namjeranim emocijama, čak i svojim sadržajem) teži onim izborima što obećavaju razumljivost djela najvećem broju relativno nepodučene publike, uz najmanji mogući napor, gotovo pri prvom dodiru.

Do prvoga sam uvjeta došao utvrdivši da je moje područje razmatranja masovna umjetnost, a ne masovna kultura koja predstavlja širu kategoriju. To jest, mojom su brigom oni primjerci masovne kulture koje uže identificiramo kao umjetnost — poput drama, priča, ali ne i emisija vijesti, kuharskih emisija, ili sportskih događaja. Kako masovnumjetnička djela nisu avangardnim djelima, ne bi trebalo biti poteškoće u utvrđivanju pripada li određeni primjerak već uhodanim umjetničkim oblicima — poput drame ili pjesme — ili odaje klasično prepoznatljive umjetničke svrhe kao što su prikazivanje ili izražavanje. Činjenica da su masovnumjetnička djela ono što se naziva mnogostrukim ili uzorakumjetnostima jest ona osobina djela koja će, ako to već nije očito, biti razjašnjena u sljedećem odjeljku ovoga eseja.⁹

Drugi uvjet da se masovnumjetnička djela proizvode i raspacavaju pomoću masovne tehnologije — trebao bi također biti prilično očitim. Masovna umjetnost se javlja povijesno; nije oduvijek s nama. Ona se pojavljuje na sceni tek onda kad se javljaju i tehnologije sposobne za masovnu proizvodnju i isporuku. Zato masovna umjetnost nije prosto popularna umjetnost. Ona podrazumijeva tehnologiju koja je sposobna isporučivati mnogostruke primjerke (barem dva) nekog tipa masovnoga djela istodobno za više od jednog prihvatnog odredišta. Walter Benjamin je govorio o masovnoj umjetnosti u odrednicama masovne reprodukcije.¹⁰ To je pri-

lično u redu za takve stvari kao što su neke fotografije, ali ta odrednica ne obuhvaća baš dobro mogućnost istodobnog emitiranja. Umjesto toga, plodnije je razmišljati o masovnumjetničkim djelima kao onima koja se mogu isporučiti višestrukim recepcijskim sjedištima istodobno.

Pojam razlučnog recepcijskog sjedišta pomalo je ovdje osjetljivo pitanje. Ne može ga se odrediti u odrednicama mjerljivih razmaka između recepcijskih sjedišta. Domaćinstvo prosječne veličine s dva televizora u standardnim uvjetima ima barem dva razlučna recepcijska sjedišta. (...) Svaka kazališna pozornica ima razlučno recepcijsko sjedište, ali, za razliku od televizije, u kazalištu je nemoguće isporučiti istu predstavu istodobno za dva recepcijska sjedišta, dok je ta sposobnost *sine qua non* masovno tehnoloških prijenosa umjetnosti, poput onih televizijom.

No, iako je proizvodnja i raspacavanje relevantnih umjetničkih djela masovno industrijskim tehnologijama bitna crta masovnumjetničkih djela, nije dostatna da bi se identificirala neka pojava-kandidat kao masovnumjetničko djelo, jer, kako smo vidjeli, posve je protuintuitivno uračunati avangardna umjetnička djela, poput filmova Stana Brakhagea, kao masovnumjetnička djela. Takva se djela može proizvesti i isporučiti posredovanjem masovnog medija, ali od njih se ne može očekivati da će pridobiti nepripremljenu masovnu publiku. Ta djela nisu ni spoznajno ni emotivno lako razumljiva običnim gledateljima. Iz tog razloga, Brakhage predavanjima uvodi u svoje filmove: pokušava obrazovati svoju publiku za način na koji da gledaju njegove filmove. Prava masovnumjetnička djela su ona čiji su koncepcijski izbori učinjeni s jednim okom na potrebu da gledateljima zajamče svoju razumljivost, gledateljima koji će ih, bez specijalizirane potkovanosti, moći razumjeti i cijeniti gotovo pri prvom dodiru, ulažući pritom neznatan napor.¹²

Rock glazba, na primjer, uz dodatak svojoj harmonijskoj jednostavnosti, uključuje lako utvrdiv podržavateljski udarački ritam */backbeat/* koji pomaže organiziranju ostaloga zvuka. Taj ritam nije ništa drugo nego naglašena ili prednjeplana okvirna referencija čija repetitivnost jamči lak ulazak u ritmičku strukturu koja se na njemu temelji. Kako to iskazuje stara beatlesovska pjesma, *Rock and roll glazba /Rock and Roll Music/*: »Tu je *backbeat*, ne možeš ga izgubiti« /»It's got a backbeat, you can't lose it«/. Većina ga ljudi može brzo prihvatiti i gubiti se prema njemu, barem lupkajući cipelom ili prstima, ritmičkim klimanjem glave. Upravo ta unutarnja strukturalna crta, između ostalog, čini rok muziku globalno prihvatljivom.

Netko bi mogao pomisliti da se *rock* glazba, zato što se većinom pjeva na prirodnom jeziku, neće osobito širiti. No, sociolozi su otkrili da slušatelji ne posvećuju pozornost samo riječima u rocku, nego širokim emocionalnim obrisima cijele stvari." Moskovski se student, tako, može predavati istim tonovima euforije i prkosa kao i njegov vršnjak u Liverpoolu.

Po tome što moja definicija masovne umjetnosti ističe njezinu potragu za strukturama koje mogu zadobiti masovnu publiku, formula sugerira bogat empirijski program za proučavanje masovne umjetnosti. Naime, pitanje koje se čini uvijek

korisno postaviti, kad su posrijedi masovnoumjetnička djela, jest: što je to u relevantnim djelima što im omogućuje da zadržavaju pažnju široke publike. To što montažni ritam u MTV-ovim videima iznosi 19. 94 kadra u minuti¹⁴ pomaže objasniti zašto glazbeni video prikiva gledatelja za ekran takav ritam ne daje baš priliku otklonu pažnje. Doista, uzmemo li u obzir način na koji naš zamjedbeni sustav djeluje, tj. uzmemo li u obzir nehotičnu tendenciju naše pažnje da se razbudi (iz zvukovno adaptacijskih razloga) pri nastupu novih nadražaja, moglo bi se reći da MTV iskorištava naše temeljne instalacije, te se tako većina gledatelja nade nedoljivo privučena njegovim slikama.¹⁵

II. Ontologija masovne umjetnosti

Imajući definiranu prirodu masovnoumjetničkog djela, sad mogu prijeći na pitanje o njegovomu ontološkom statusu pitanju o načinu na koji postoji masovnoumjetničko djelo. Moja strategija će biti da prvo pokušam okarakterizirati ontološki status filma, kako bih nastavio utvrđivanjem može li se ta karakterizacija poopćiti, s prikladnim prilagodbama, na druge umjetničke oblike, kao što su to fotografija, zvučni zapisi, radio emisije i telekomunikacije.

Koristan način da se dospije do ontologije filma jest da se usredotoči na razliku između kazališnih i filmskih predstava." Recimo da se danas u osam sati u obližnjem lokalnom premijernom kazalištu daje predstava *Majstora graditelja /The Master Builder/*, a u susjednom kinu predstava *Vodenoga svijeta [Waterworld]*. Čovjek može otići na bilo koju od njih. U oba slučaja, vjerojatno će sjediti u gledalištu, a moguće je da obje predstave počnu dizanjem zastora. Ali, uza sve te površinske sličnosti, postoji duboka ontološka razlika između dvaju predstava.

Nedvojbeno, ta će tvrdnja nekim filozofima izgledati čudnom. Jer, ako se pravi razlika između dvaju vrsta umjetnosti onih koje su jedinične i one koje su višestruke tada su filmske i kazališne predstave istovrsne: i dana kazališna i dana filmska računat će se kao primjerak danoga uzorka */tokens of a type/*. U svakome od tih slučajeva, predstava je primjerak */token/* određenog umjetničkog uzorka */type/* *Majstora graditelja*, na jednoj strani, a *Vodenog svijeta*, na drugoj u smislu da ako bilo koji pojedinačni primjerak spomenutoga uzorka bude uništen, recimo da izgori, njegov uzorak će i dalje postojati.¹⁷

Očito, razlika uzorka i primjerka, *** iako od pomoći u lokalizaciji ontološke razlike između nekih slika i skulptura, na jednoj strani, i takvih stvari kao što su to kazališni komadi, filmovi, romani i simfonije, na drugoj, nije dovoljno istančana da bismo pomoću nje razlikovali filmsku predstavu od kazališne. Da bismo dospjeli do te razlike, instruktivno je razmotriti drukčiji put kojim bismo, s jedne strane, došli od identitetnog uzorka kojeg čini dani kazališni komad do pojedinačnoga primjerka njegove dramske izvedbe, a s druge strane, od identitetnoga uzorka kojeg čini dani film do izvedbe (odnosno projekcije) toga filma.

Da bismo došli od uzorakfilma do njegova izvedbenog primjerka potreban nam je izvornik */template/*. Standardno je to jedna filmska kopija, ali može biti i videovrpa, laserska

disketa ili kompjutorski program kodiran u fizikalnome mediju. Takvi izvornici su i sami primjerkom; svaki od njih može biti razoren i svakog se od njih može staviti na određeno mjesto, iako to ne možemo učiniti i sa samim uzorakfilmom (djelom) *Vodenim svijetom*. Nije uzorakfilmom niti negativ djela. I on je tek jedan primjerak toga djela među drugima. Originalni negativ Murnauova *Nosferatua* razoren je po sudskome nalogu, ali taj film svejedno postoji.

Svaka je filmska projekcija primjerak toga uzorakfilma; svaki primjerak prikazivanja čini nam dostupnim dani uzorakfilm. Ali kako bismo predočili primjerak izvedbe filma, potreban nam je izvornik, filmska kopija ili videokaseta ili laserska disketa koji je i sam primjerkom toga uzorakfilma. Primjerak izvedbe filma generira se iz izvornika mehanički (ili elektronički) u skladu s rutinskim tehnološkim postupkom. Na taj način, primjerak filmske izvedbe, dotično prikazivanje filma nije umjetničkom izvedbom niti traži umjetničku procjenu.

Naravno, netko se može potužiti da se film prikazuje neoštro, ili da slika u projektoru izgara, ali ti prigovori nisu estetski. Prigovara se mehaničkoj stručnosti operatera. Stručnost operatera je, nedvojbeno, preduvjet našeg pristupa umjetničkom djelu kao uzorakfilmu. Ali nije predmetom estetskih razmatranja.

Stvar je vrlo drugačija kad su u pitanju kazališni komadi. Razlika je dijelom funkcija činjenice da se kazališni komadi mogu držati ili književnim djelima, ili pak izvedbenim djelima. Kad je kazališni komad, poput *Čudne međuigre /Strange Interlude/*, razmatra kao književno djelo, tada je moj svezak *Čudne međuigre* primjerak uzorakdjela *Čudne međuigre* na isti način na koji je moj svezak *Stražara /The Warden/* primjerak Trollopeova romana. Ali kad ju se promatra sa stajališta kazališne izvedbe, primjerk *Čudne međuigre* posve je određena predstava koja se javlja u određenom vremenu i na određenom mjestu.

Dok se filmsku izvedbu generira iz izvornika, a ne iz interpretacije, kazališna se predstava *Čudne međuigre* generira uz pomoć tumačenja, a ne iz izvornika. Kad se koristi u kontekstu izvedbe, uzorak-igrokaz *Čudna međuigra* Eugena O'Neillia funkcionira kao recept kojega trebaju popuniti

drugi umjetnici redatelji, glumci itd. Nadalje, interpretacija ravna izvedbom primjerka igrokaza, izvedbom koja se od večeri do večeri nudi publici.

Štoviše, takva interpretacija igrokaza jest uzorkom; samo dano izvedbeno tumačenje igrokaza može se oživjeti nakon priličnog vremenskog zijeva i može se oprimjerčiti u različitim kazalištima s brojčano različitim ali kvalitativno istovjetnim kulisama. Prema tome, primjerak izvedbe uzorak-igrokaza generira se putem interpretacije, koja je u sebi uzorkom. Dakle, kazališne interpretacije jesu uzorci unutar uzorka.¹⁸ Krećemo se od uzorka-igrokaza do izvedbe kroz interpretaciju koja je uzorkom. To je suprotno od puta koji se prelazi od uzorak filma do primjerka prikazivanja filma, jer je taj put posredovan izvornikom koji je i sam primjerkom.

Prije sam upozorio da pojedinačna filmska izvedba tj. film što se prikazuje u vašem obližnjem kinu nije sam po sebi umjetničko djelo, dok s kazalištem stvari stoje posve drukčije. Kazališna izvedba je umjetničko djelo za sebe. Traži se umijeće i mašta da bi se odjelovila interpretacija, dok filmska izvedba ne traži ništa više nego tehničku spretnost. U kazalištu kakvo nam je poznato, i igrokaz, i tumačenje, i izvedba svako je od njih kandidatima za estetsku procjenu.

U najboljem slučaju, kazališni komad, njegovo tumačenje i njegova izvedba integrirani su, iako možemo raspoznati da su to razlučivi slojevi vještine, čak i onda kad jedna osoba napiše komad, režira ga i igra. Mnogo je slučajeva kad loš komad pronađe dobro tumačenje, odjelovljeno u izvrsnoj predstavi, dok, drugi put, dobar komad biva loše protumačen, ali dobro izveden, itd. Činjenica da nam povlačenje tih razlika pada tako lako upozorava nas da je, kad komad dođe do pozornice, riječ o različitom sloju umijeća, sloju koji se ne može naći u filmu na isti način. Zato, dok je u kazalištu uzorak-igrokaz svojevrsnim receptom koji redatelj i drugi umjetnici interpretiraju, dobivajući različita, iako povezana, umjetnička djela, dotle je u filmu recept (tj. njegov scenarij) i umjetničko tumačenje redatelja, glumaca itd. postalo neodvojivom sastavnicom samoga umjetničkoga djela. Ne vrednujemo scenarij neovisno o proizvodnji filma, a čin projekcije filma uopće ne vrednujemo estetski.

(...) Naše je sljedeće pitanje: može li se ovaj obrazac analize poopćiti na druge oblike masovne umjetnosti, uključujući

fotografiju, radio, telekomunikacije, muzičke zapise i dobro prodavane mekoukoričene romane /*pulp fiction*/.

Dobro prodavani mekoukoričeni romani, poput književnosti uopće, jesu umjetničkim djelo-uzorkom. Moj svezak *Dara /The Gift/* primjerak je romana Danielle Steele na isti način na koji je moj svezak *Čudesnoga brda* primjerak romana Thomasa Manna. U oba slučaja, razaranje mojih primjeraka neće u standardnim uvjetima uništiti Steelein ili Mannov roman. Doista, svaki grafički primjerak Steeleinova romana može biti spaljen, a da on uspije preživjeti ako, ... *la Fahrenheit 451*, neka osoba zapamti tekst. Naravno, za kolokvijalni je jezik nategnuto te primjerke *Dara* nazvati »izvedbama«; možda bi bilo bolje govoriti naprosto o »primjercima«, ili o »receptijskim primjercima« onda kad naš obrazac analize što smo ga razvili u odnosu na film proširujemo na druge oblike masovne umjetnosti. Štoviše, kao i u filmskom slučaju, naš pristup djelima mekoukoričenih romana ide preko receptijskih primjeraka koje su sami generirani pomoću izvornika, uključujući i uzorak-napravu /kompjutor/ programe i, možda na samome rubu, otiske u pamćenju.

Ako se od mekoukoričenih romana okrenemo fotografiji, prva stvar koju možemo uočiti jest da ne mora biti, gledano s ontološkog stajališta, da je fotografija uvijek višestruki umjetnički oblik. I to zato jer je moguće, prema načinu proizvodnje fotografija, da postoje fotografska umjetnička djela koja su jedinična, poput dagerotipija." Takve fotografije imaju ontološki status karakterističan za status umjetničkih slika.

Kao i s *Mona Lisom*, ako se razori dagerotipija Niepcea, izgubili smo dagerotipiju, iako nam može ostati njena fotografska reprodukcija, i to će biti istovrsno kao kad bismo izgubili da Vincijevo remekdjelo jer je netko rasparao *Mona Lisu* u Louvreu, i to unatoč tome što bismo i dalje imali sve brojne muzejske razglednice. Kad je riječ o takvim fotografski jedinstvenim djelima, njihove takozvane reprodukcije nisu primjercima djela, nego dokumentacijom o njima. Zato ne želim nazvati takve jedinstvene fotografije masovnom umjetnošću u pravome smislu, iz istih razloga iz kojeg ni *Mona Lisa* nije primjer masovne umjetnosti, unatoč činjenici da o njoj postoje beskonačni fotografski dokumenti u tekstovima o povijesti likovnih umjetnosti i u putničkim vodičima.

Na drugoj strani, uz jedinstvene fotografije, postoje mnoge fotografije koje izravno upadaju u kategoriju masovne umjetnosti. Predvidljivo je, uzme li se u obzir fotografski temelj filma, obrazac koji smo razvili za analizu filma posve dobro pristaje i za takve fotografije. Jer se receptijski primjeri takvih fotografija generiraju iz izvornika, kao što je negativ, koji je i sam primjerkom, a djela u pitanju nastavljaju postojati čak i kad su izgubljeni ili razoreni negativi i kad je veći dio drugih primjeraka relevantne fotografije izgubljen.

Ako razmotrimo radio i televiziju, prvu stvar koju treba istaknuti jest da su u najvećem broju slučajeva emisije tih medija zapisane u takvim tvarima kao što su to magnetska vrpca, kinetoskopi, videovrpce, ili digitalni programi za naknadno emitiranje. Ta je praksa postala prilično standardnom u ra-

diju koncem 1940-ih. A u takvim slučajevima, obrazac analize potpuno se poklapa s onime primjenjenim na film, zato jer primjerci vrpce služe kao nužni izvornici koji omogućuju recepcijske primjerke. Ali što je s jednokratnim emisijama koje nisu zapisane na vrpci ili umjetnički modificirane (takvim postupcima kao miksanjem) na izvoru priopćenja?

Očito, i nezapisane jednokratne emisije na radiju i televiziji trebaju se računati kao primjerci masovne umjetnosti, zato jer mogu istodobno pružiti višestruke recepcijske primjerke istoga djela — pjesmu ili dramu — u recepcijskim sjedištima koja su geografski udaljena jedna od drugih. Ali što je izvornikom u takvu slučaju? Sugerirat ću da je njihovim izvornikom transmisijski signal ili priopćajni signal koji se derivira iz izvora priopćenja pomoću naprava za kodiranje i moduliranje a u svrhu transmisije, i koji se prima pomoću naprave za demodulaciju i dekodiranje, kao što je to kućni radio i televizor. Svaki recepcijski primjerak izveden je iz izvornika pomoću mehaničko/električnog procesa (nasuprot umjetničkog). Kao što projiciranje filma nije ni umjetničko ni interpretativno, nije to ni uključivanje radija i televizije, ili traženje stanica na njima. Recepcijski primjerci emisije fizički su procesi. Emisijski signal je fizikalna struktura i neki od tih recepcijskih primjeraka emisije mogu biti razoreni npr. ometanjem dok radijsko i televizijsko masovnumjetničko djelo i dalje postoji. Naravno, tamo gdje se emisijski signal izvodi iz magnetskog izvornika možemo ne samo magnetsku vrpcu, nego i relej izvornika, uključujući i transmisijski signal uzeti kao posrednika između masovnumjetničkog uzorak djela i njegova recepcijskog primjerka.²⁰

Tamo gdje nezapisana jednokratna emisija uključuje scenarij, kao u slučaju drame, ili partiture u slučaju glazbe, nemamo nikakva problema u shvaćanju da to imamo posla s uzorkom koji, u načelu, može biti oprimirčen i po više puta. No, problem se javlja pri pomisli na one emisije u kojima se javlja improvizacija (bez zapisivanja na vrpcu i bez miksanja), jer moglo bi nas zabrinuti što tu nećemo moći odrediti koji su slučajevi recepcije primjercima. Vjerujem da naša nelagoda ovdje počiva na intuiciji da se u slučaju improvizacije radi o jedinstvenim, jednokratnim događajima.

Dva su načina, vjerujem, na koji se taj problem može rješavati. Prvi je da prihvatimo da je improvizacija sinplarno umjetničko djelo i da ustvrdimo kako su recepcijski primjerci improvizacije kao i u slučaju jedinstvenih fotografija prije dokumentacijom nego primjercima djela u pitanju. Međutim, drugo rješenje toga problema, a to mi je rješenje draže, sastoji se u tome da se zaniče da je improvizacija, u načelu, singularno umjetničko djelo. I to zato jer izvorni umjetnik može zapamtiti improvizaciju i ponovno je odsvirati; a u razdoblju masovne umjetnosti one mogu biti snimljene i/ili ih slušatelji mogu zapamtiti, i, opet, oni ih mogu notno zapisati i/ili ponovno odsvirati. Improvizacija nastavlja svojim postojanjem sve dotle dok njezini izvedbeni primjerci mogu biti ponovljeni. Umjetnička slika prestaje postojati kad je »original« razoren; ali, strogo govoreći, ne postoje izvornici u slučaju improvizirane glazbene ili kazališne produkcije. Konceptualno je moguće replicirati improvizaciju, ali nije

moguće replicirati umjetničku sliku, barem ne dok je u pitanju standardni pojam slike. (...)

Priča o zvukovnome snimanju odgovara objašnjenju tipičnoga emitiranja iz vrlo izravnoga razloga: većina tipičnih emitiranja popularne glazbe uključuje i zvukovno snimanje. U zvukovnome snimanju, mikrofon preobraća slušne vibracije u električne impulse, koji se pojačavaju i prenose na glavu magnetofona koja je elektromagnetom što proizvodi uzorke na tvari kojom je prevučena magnetska vrpca. Taj se proces, opet, preokreće pri reprodukciji; tamo se magnetski obrazac pretvara u vibracije koje se pojačavaju nekim tipom zvučnika ili slušalica. I ponovno, glazbeno djelo, koje je uzorkom, generira pojedinačne recepcijske primjerke u mojoj dnevnoj sobi putem izvorničkog primjerka, a taj se, u ovome slučaju, sastoji od magnetskog obrasca ili od relejnog primjerka.

No, kao i s nekim medijima koje smo već ispitali, i kod zvukovnog snimanja mogli bismo zaželjeti povući razliku između dviju vrsta slučajeva: između glazbenih komada koji su stvoreni u studiju pomoću miksanja, nadosnimavanja itd., i koje bismo mogli smatrati konstruiranim, masovnumjetničkim umjetničkim uzorcima, i glazbenih komada koji su potencijalno neuljepšanom dokumentacijom neovisno postojeće muzičke izvedbe.²¹ Iako se vjerojatno ima dobrih osnova, vjerujem i statističkih, prvu vrstu smatrati pravom masovnom glazbom, potonja je odigrala neporecivu povijesnu ulogu u razvoju masovne kulture, iako budućnost izgleda da pripada masovnoj glazbi konstruiranoj u studiju.²²

Privremeno se čini, dakle, da obrazac analize koji smo razvili kako bismo izolirali ontološki status filma funkcionira i preko plota, općenito za masovnumjetnička djela. Masovnumjetnička djela višestrukog su postojanja, ona su uzorak-djela. Posebnije, ona su uzorci čiji se recepcijske primjerke generira pomoću izvornika, ili relejima izvornika koji su i sami primjerci. To omogućuje da se razlikuje djela u pitanju od singularnih umjetničkih djela, na jednoj strani, i od uzorak-djela čije se primjerke generira putem interpretacija. Naravno, to ne odvaja djela u pitanju od nekih djela koja nisu umjetnička. Televizijske emisije vijesti i situacijske komedije dijele isti modus postojanja time što su istom vrstom uzorka. Ono po čemu se razlikuju jest u njihovim pretenzijama na status umjetnosti.

(* * * *)

III. Je li masovna umjetnost irelevantna

Jedan od prigovora mojoj polaznoj tvrdnji u ovome eseju da je masovna umjetnost vrijedan predmet estetskog istraživanja mogao bi biti u tvrdnji da je masovna umjetnost već prošlost. Prema tom prigovoru, ovaj predmet razmatranja nema onu ozbiljnost koju mu ja dajem, budući da će se masovna umjetnost pokazati tek svjetlećom točkom na ekranu povijesti. Masovna umjetnost na putu je odlaska. Evolucijska putanja komunikacijske tehnologije otklanja se od masovne umjetnosti a prema poosobljenoj /*customized*/ umjetnosti. Potrošač umjetnosti budućnosti neće biti dijelom masovne publike. Potrošači u bliskoj budućnosti bit će toliko ojačani novim informacijskim tehnologijama da će moći personalizirati svoj umjetnički jelovnik, ponajčešće interaktiv-

no. Doista, možda ćemo svi postati umjetnici u nadolazećoj eri kiberutopije /cyber-utopia/.

Moglo bi se dalje tvrditi da masovna umjetnost, kako je ovdje zamišljam, neće biti drugo do kratkoga kolebljiva trenutka koji prethodi slavnome nastupu visoko individualizirane, tehnološke umjetničke potrošnje (i proizvodnje). Do određene mjere, izgledi poosobljene umjetnosti već su vidljivi u postojanju kablovskih i satelitskih stanica za specijalizirane gledatelje, koji mogu birati između posebnih postaja za animirane filmove, posebnih za znanstvenu fantastiku, za komediju, za povijest itd. Ali to je samo djelić onoga što tek treba doći. Takozvana sinergija između telefonskih, računalnih, satelitskih i video tehnologija obećava razdoblje personalizirane umjetničke potrošnje koja će proizvesti potražnju za proizvodnjom tehnoloških umjetničkih djela nevjerojatne raznolikosti. Kad, tako, nestane masovne publike, i masovna će umjetnost nestati s njome. A ta je neizbježnost tu, iza prvoga ugla.

Prema mojemu su mišljenju takva proročanstva uveliko preuranjena. Vrsta »poosobljavanja« s kojom smo suočeni u obliku televizijskih postaja specijaliziranih za komediju, za crtice, za djecu i slično,²³ nije svjedočanstvom nestajanja masovne umjetnosti, budući da su izbori koje te postaje pružaju samo izbori između tipova ili žanrova masovne umjetnosti. Strukture emisija na postojama komedije ili znanstvene fantastike nisu vrsno različite od uobičajenih, zato jer su sve emisije zapravo smišljene da budu dostupne običnom neškolovanome gledatelju za brzi izbor s najmanjim naporom. Sve te emisije mogu se, lako, zajedno pojaviti i u sklopu jedne postaje ili u sklopu mreže koja se ne posvećuje samo jednom žanru emisija. One su sada skupljene u jednu postaju, ali je ta postaja i dalje posvećena širokoj, heterogenoj publici. Prema ustrojstvu, emisije na takvim postajama još su primjerima masovne umjetnosti. Paralelna montaža u *Babylon 5* i *Čudesnim pričama /Amazing Stories/* istovrsna je s onom

koju se upotrebljava u *Začaranima /Bewitched/*, *Dick Van Dyke Show* i *Jeffersonovi /The Jeffersons/*.

Nisam uvjeren ni da će masovna umjetnosti iščeznuti napretkom tehnologija koje bi mogle pružati raznovrsniji doživljaj. Više je razloga za to. Prvo, gospodarstvo velikih razmjera kojega omogućavaju tehnološki mediji čine komunikacijske industrije sklonima proizvodnji »masovno proizvodnih medija, pronalaženju zajedničkog nazivnika i masovne publike«. ²⁴ Te se industrije neće tako lako odreći prednosti gospodarstva velikih razmjera i dobitka kojega ono donosi. Naravno, ovi interesi ne kontroliraju samo njihovu vlastitu masovnoumjetničku proizvodnju, nego i relevantne masovnome-dijske tehnologije isporučivanja djela i njihove distribucije. A možemo biti sigurni da oni neće ubiti gusku koja im nese zlatna jaja.

Nadalje, publika se neće promijeniti samo zato što su se promijenila tehnološka sredstva. Ukus za lako dostupnu umjetnost neće ispariti, niti će nestati užitek koji imamo u tome što umjetnička djela gledamo zajedno s velikim brojem naših sugrađana. To jest, društvenost koju na više načina pruža masovna umjetnost kao uobičajen izvor razgovora i kritike i kao spremište zajedničkih kulturalnih simbola daje moćnu motivaciju za opstanak masovne umjetnosti. I, u dodatku, daleko je od očitosti da većina ljudi toliko žudi za prehlavljenim sposobnostima za interaktivnost i selektivnost, što su nam tobože danas stavljene na stol.²⁵

Tako, postoje ekonomski i psihološki protupritisci što tjeraju ljude na ratovanje protiv širenja personaliziranih komunikacijskih utopija koje navještavaju pametnjaci informacijske revolucije. Masovna umjetnost je tu da bi ostala za predviđivu budućnost. I, prema tome, dužnost je filozofa umjetnosti da je počnu teorijski objašnjavati."

(Prijevod s engleskog: Hrvoje Turković)

Bilješke

- * Rasprava Noel Carrola, izvorno naslovljena *The Ontology of Mass Art*, objavljena je u časopisu *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 55: 2, Spring 1997., u sklopu tematskog broja posvećenog umjetnosti i tehnologiji. Kose zagrade u tekstu sadrže objašnjenja koje je umetnuo prevoditelj, a tri točkice u običnoj zagradi označavaju uglavnom manja prevoditeljeva ispuštanja iz izvornoga teksta. Asteriskom se upućuje na napomene prevoditelja. Tekst je sudionikom aktualnih anglosaksonskih filozofskih rasprava, te (osobito odsječak posvećen ontologiji masovne umjetnosti) podrazumijeva poznavanje njihova problemsko-tematizacijskoga i pojmovno-razlikovnoga univerzuma diskurza. Čitatelj kojemu se srednji odsječak (II. Ontologija masovne umjetnosti) čini odveć neprohodnim, može ga preskočiti, i pročitati još zaključni odsječak.
- 1 Patrick Maynard, »Photo-Opportunity: Photography as Technology« (Foto-prilika: fotografija kao tehnologija), *Canadian Review of American Studies* 22 (1991): 505-506.
 - 2 Draži mi je naziv »masovna umjetnost« od »zabave«, jer pojave o kojima raspravljam u ovome tekstu očigledno potječu od priznatih umjetničkih oblika i žanrova, poput drame, romana, uljane slike. Naziv »zabava«, barem do danas, mnogo je labaviji nego naziv »umjetnost«. Nadalje, time što postuliram da se posvećujem masovnoj umjetnosti, isključujem iz svog istraživanja masovnomedijske žanrova poput televizijskih novosti i sportskih događaja, koji ne potječu iz umjetnosti.
 - 3 Za razrađeniju obranu ove definicije masovne umjetnosti što je razvijam u ovom odjeljku usporedi: Noel Carroll, »The Nature of Mass Art« i »Mass Art, High Art and the Avant-Garde: A Response to David Novitz« (»Priroda masovne umjetnosti«, »Masovna umjetnost, visoka umjetnost i avangarda: odgovor Davidu Novitzu«) u 1992: *Philosophic Exchange* (Brockport, New York: Center for Philosophic Exchange, State University of New York, College at Brockport, 1993).
 - 4 Zanimljivo, radio, kako ga je zamislio Marconi, bio je vezom jedne jedine emisijske točke i jedne jedine recepcijske točke. Pojam višestrukih recepcijskih točaka uveo je DeForest. Ovo zapažanje dugujem Patricku Maynardu.
 - 5 Slično, narodno glazbene i vestern glazbene snimke računaju se kao masovnoumjetnička djela, čak i kad ih sluša tek nekolicina ljudi.
 - 6 John B. Thompson, *Ideology and Modern Culture: Critical Social Theory in the Era of Mass Communication* (Ideologija i moderna kultura: društvena teorija u razdoblju masovnih komunikacija), Standard University Press, 1990; str. 221.
 - 7 Vidi Noel Carroll, »Philosophical Resistance to mass Art« (Filozofski otpor Masovnoj Umjetnosti) u: *Affirmation and Negation in Contemporary American Culture* (Afirmacija i negacija u suvremenoj američkoj kulturi), ured. Gerhard Hoffman i Aired Hornung (Heidelberg: Universitätsverlag C. Winter, 1994), pp. 297-312.
- ** Pojam simbola se ovdje upotrebljava u onoj semiotičkoj tradiciji prema kojoj se simbolom drži svaki arbitrarni znak, odnosno, u ovom slučaju, svaki znak.
- 8 U privatnom razgovoru, Patrick Maynard je to nazvao »recipročnim« transferom.
 - 9 Dodirno s time, mogao bih spomenuti da nisu sve masovnomedijske tehnologije izbacile masovnoumjetničke oblike. Telefon, kao takav, nije izgleda rodio vlastiti masovnoumjetnički oblik, iako povremeno funkcionira kao sastojak u umjetničkom djelu i kao sustav za isporučivanje nekih masovnoumjetničkih djela.
 - 10 Walter Benjamin, »Umjetničko djelo u razdoblju mehaničke reprodukcije« (»The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction«, u *Illuminations*, ured. Hannah Arendt, New York: Schocken Books, 1969, str. 217-253).
 - 11 Upozorenje »u standardnim uvjetima« teži ukloniti slučajeve poput onih u kojima različiti televizijski monitori prenose dio jedinstvene slike na način mozaika (kao u nekim djelima Nam June Paika).
 - 12 Iako u ovome eseju raspravljam samo o masovnoj, popularnoj i avangardnoj umjetnosti, nije moje stajalište da su to jedini važni oblici umjetnosti. Postoji i narodna umjetnost, srednjouka umjetnost, i oblici tradicijske umjetnosti koja je postojala prije nastupa modernih masovnih medija (kao što su slike da Vinci). Za dalju raspravu o tim drugim oblicima umjetnosti i o njihovu odnosu prema masovnoj umjetnosti usporedi Noel Carroll, »Nature of Mass Art« (Priroda masovne umjetnosti), Noel Carroll, »Mass Art, High Art and the Avant-garde« (Masovna umjetnost, Visoka umjetnost i avangarda); Noel Carroll, *Prolegomena to the Philosophy of Mass Art* (Prolegomena za filozofiju masovne umjetnosti; Oxford University Press, u pripremi).
 - 13 Roger Jon Desmond, »Adolescents and Music Lyrics: Implications of a Cognitive Perspective« (Malodobnici i riječi glazbenih pjesama: implikacije kognitivističke perspektive), *Communications Quarterly* 35 (1987): 278; Simon Frith, *Music For Pleasure* (Glazba za užitak; New York: Routledge, 1988), str. 154; i Quentin Schultze et al., *Dancing in the Dark: Youth, Popular Culture and the electronic Media* (Plesanje u mraku: mladež, popularna kultura i elektronski mediji; Grand Rapids, Michigan: William B. Eerdmans, 1991), str. 160-163.
 - 14 Donald L. Fry i Virginia H. Fry, »Some Structural Characteristics of Music Television Video« (Neke značajke televizijskoga glazbenog videa), tekst pročitani na sastanku Speech Communication Association u Chicagu, studenoga 1984. i naveden u *Dancing in the Dark*, str. 206.
 - 15 Možda je ono što nazivamo klizenje po programima /channel surfing/ povezano s time povezana pojava. Kako nam pažnja popusti tako je nastojimo (često nesvjesno) reaktivirati time što mijenjamo program, uvodeći time buktaj novih nadražaja. Ono što sebi radimo klizenjem po programima grubo odgovara onome što MTV montaža čini za nas automatski i u puno bržem tempu.
 - 16 Ovo razmatranje ontologije filma gradi se na mojim ranijim pokušajima, uključujući: »Towards an Ontology of the Moving Image« (Prema ontologiji pokretne slike), u *Philosophy and Film*, ured. Cynthia A. Freeland i Thomas E. Wartenberg (New York: Routledge, 1995), i »Defining the Moving Image« (Određujući pokretnu sliku) u mojoj *Theorizing the Moving Image* (Teoretizacija pokretne slike; New York: Cambridge University Press, 1996.).
 - 17 Primjena razlike uzorak/primjerak (type/token) na umjetnost izvedena je prema knjizi Richarda Wollheima *Art and Its Objects* (Umjetnost i njeni predmeti; Cambridge: Cambridge University Press, 1980.), posebno prema odjeljcima 35-38.
- *** Razlika *type* i *tokena* je semiotička, logička, vezana za anglosaksonsku analitičku tradiciju, koristi se i u suvremenim kognitivnim znanostima. Slovo *a* primjerice prepoznajemo u različitim njegovim tiskovnim ostvarenjima kao baš slovo *a*, a ne kao neko drugo slovo, i taj postojani identitet danoga slova (bilo koje njegove pojave) naziva se njegovim (identitetnim) uzorkom (*type*). Svaki se, međutim, pojedinačni ostvaraj toga slova u tekstu ili govoru, naziva — primjerkom (*token*) toga slovnoga uzorka. Primjerkom je, dakle, svaki pojedinačni ispis slova *a*, npr. veliko ili malo njegovo ostvarenje (*a*, *A*), različite rukopisne ili tiskarske varijante (*a*, *a*, *a*, *a*...), svaka pojedinačna pojava danoga slova na različitim mjestima (*a*, *a*, *a*, *a* to su sve smještajno i pojavno različiti »primjerci« istoga slova). Kad je film u pitanju, onda gotov identifikabilan pojedinačan film (dano filmsko djelo) možemo držati identitetnim uzorkom (*type*), dok pojedinačne kopije toga djela i pojedinačne projekcije te kopije jesu pojedinačni primjerci (*token*) toga filma (toga identitetnoga uzorka). Uбудuće ću englesku složenicu *film-type* prevoditi kao uzorakfilm (a tako i analogne složenice vezane za drugovrsna umjetnička djela), a *film-token* kao filmski primjerak.
- 18 Vidi R. A. Sharpe, »Type, Token, Interpretation, Performance« (Uzorak, primjerak, tumačenje, izvedba) u *Mind* 88 (1979): 437-440.
 - 19 Pagtrick Maynard me je upozorio da neki suvremeni fotografski grafičari računaju osobne dagerotipske otiske kao jedine u svojoj vrsti.
 - 20 Ovdje se mora spomenuti jedna komplikacija. Pretpostavite da je televizijski program snimljen pred živom publikom. U takvu slučaju, možemo govoriti o dva umjetnička djela. Tu je kazališno djelo, koje se odigrava pred specifičnom publikom u studiju, i tu je nešto drugo. U jednom slučaju, kad je ono što je emitirano prije toga montirano i strukturirano (npr. u odrednicama krupnih i srednjih planova itd.), tu

- je još jedno umjetničko djelo koje je masovnoumjetničkim, i ono se u važnim vidovima razlikuje od onoga što vidi publika u studiju. A u drugome slučaju, gdje ne mora biti nikakva dodatna ustrojavanja (neki mogu pobijati da nešto takvoga ima izgleda), to je onda dokumentacija kazališnog djela, nešto u skladu s muzejskom razglednicom Mona Lise. Sličnu se razliku može povuci u odnosu na živi radio prijenos koji će sadržavati živu izvedbu umjetničkog djela za neposrednu publiku u studiju, te ili izravnu njenu dokumentaciju, ili, standardnije, masovnoumjetničko djelo koje se je uobličilo, montiralo i elektronski pojačalo za radio slušateljstvo.
- 21 Mnogi bi možda htjeli zanijekati mogućnost onoga što nazivam neujepšanom snimkom, i prema tome, smatram svaku glazbenu snimku u odrednicama kategorije konstruiranih, masovnoumjetničkih uzoraka. Za proširenu iako kontroverznu raspravu o ontološkoj važnosti zvučnog snimanja za rock glazbu, vidi Theodore Gracyk, *Rhythm and Noise: The Aesthetics of Rock Music* (Ritam i buka: estetika rock glazbe; Duke University Press, 1996).
- 22 Možda se isplati upozoriti da rock glazba koju sviraju podrumске skupine, skupine po kafićima i dr. nisu prava masovna umjetnost prema mojim konstruktima. Ona se može računati popularnom umjetnošću, ali nije masovnom jer se, kao u našem temeljnom slučaju, ne isporučuje istodobno višestrukim recepcijskim sjedištima.
- * * * * Ovdje je ispušteno poglavlje (III. Objection 1: All Art Is Multiple Primjedba 2: sva je umjetnost višestruka) posvećeno polemici s tezom Gregoryja Curriea da je sva umjetnost (a ne samo masovna i replikatorska) višestruka; teza je izrečena u Currieovoj monografiji *An Ontology of Art (Jedna ontologija umjetnosti)*; New York: St. Martin's Press, 1989).
- 23 Postoji čak i program za igre /game-show/, iako, naravno, taj nije nositelj masovne umjetnosti u mojem smislu, jer igračke predstave nisu umjetnošću.
- 24 Vidi W. Russell Neuman, *The Future of the Mass Audience* (Budućnost masovne publike; Cambridge: Cambridge University Press, 1991.), str. 13.
- 25 Slično, nema razloga predviđati da samo zato što je dana tehnologija tu, da će je ljudi tako koristiti da će svi postati da Vinciji, stvarajući grozničavo nenaslutivu umjetnost na svojim računalnim terminalima. Koje god bile psihološke i društvene sile koje čine ljude nesklonima za vlastit samostalan umjetnički eksperiment, one neće sada nestati samo zato što je nova tehnologija napredovala.
- 26 Htio bih zahvaliti J. J. Murphyju, Douglasu Rosenbergu, Patricku Maynardu, Sally Banes, Annette Michelson, Davidu Bordwellu i Harried Brickman za njihove sugestije vezane uz ovaj esej. Naravno, za greške koje može sadržavati ovaj esej krivnja je na meni, ne na njima.

Noel Carrol

The Ontology of Mass Art (a translation)

The paper deals with the concept of mass art (which the author distinguishes from the concept of popular art), attempting to define the specific ontological status of mass artworks among other artworks.