

Бојан Жикић

*Одељење за етнологију и антропологију
Филозофски факултет
Универзитет у Београду
bzikic@f.bg.ac.rs*

Антрополошко проучавање популарне културе*

Апстракт: Одржавање научног скупа "Наш свет, други светови. Антропологија, научна фантастика и културни идентитет", у децембру 2009. године, отворило је, између осталог, питање начина на који антропологија може да проучава видове савремене уметности: на који начин се постављају истраживачки проблеми; како организовати истраживање у посебном семантичком простору за који не можемо рећи увек и са сигурношћу да не представља антрополошку конструкцију; да ли оно што истражујемо може да се оцени тако као да има дељену природу културне комуникације; да ли антрополог тумачи оно што је била уметникова намера, или оно што бива произведено као последица те намере итд. Циљ овог текста јесте да понуди одговоре на та питања, са становишта истраживача усредсређеног на културну комуникацију.

Кључне речи: антропологија и уметност, популарна култура, културна комуникација

Увод

Посматрамо ли историјски развој антропологије, уочићемо постојање одређених проблемских целина, као и одговарајућег теоријско-методолошког апарата, које бисмо могли назвати карактеристичним за неки период. Еволуционисти су се занимали за развој као такав, па су се бавили установама људског друштва, више неголи нечим другим, док су структуралисти били заокупљени људским мишљењем, па су се усредсређивали на трансмисионе видове нематеријалне културне баштине, на пример, или саме културе (в. нпр. Lič 1983, 9-15; такође в. Gorunović 2006, Ivanović 2007, Kovačević 2009, Sinani 2009). Крајем прошлог века, међутим, антропологија је постала толико разуђена, како у погледу предмета својих истраживања, тако и по теоријском залеђу и методолошким поступцима, да је постало тешко говорити о томе шта представља главни ток

* Резултат рада на пројекту МНТР РС 147035.

наше дисциплине, а шта интересовања мањег броја њених практиканата. Као никада раније, при томе, модерне и/или проминентне теорије нису биле ривалске, бивајући осмишљене као део истраживачког приступа савсим различитим проблемима, као што је то био случај, рецимо, са пост-модернизмом и родношћу, односно с инструментализмом и етницитетом (в. нпр. Ivanović 2008, Milenković 2006a, 2007, 2008, Nedeljković 2006, Prelić 2009).

Ако је раније и постојао, антрополошки "мејнстрим" нестало је до почетка овог века, о чему говори најбоље, можда, стање у једној релативно малој локалној научноистраживачкој заједници, као што је то случај са српском антропологијом¹. Неки истраживачки проблеми остали су, ипак, изван дисциплинарног фокуса у већој мери неголи неки други, а популарна култура представља један такав пример. Антрополози као да су препустили то истраживачко поље магловито дефинисаној предметној области студија културе, те самим покултурним ствараоцима – драматурзима, синеастама, музичарима и томе слично (в. нпр. Janković 2009, 7 и даље; Cukić 2007).

Крајем 2009. године, на београдском Филозофском факултету одржан је научни скуп "Наш свет, други светови. Антропологија, научна фантастика и културни идентитет" (в. Žikić 2010b), који је имао за предмет разматрања антрополошко бављење научнофантастичним жанром и на којем су представљени радови који су истраживали различите форме популарне културе, којима се посредује тај жанр између стваралаца и јавности. Иако то није био основни циљ скупа, дискусија која је пратила излагања била је усмерена, у доброј мери, на проблематику односа између одређене друштвено-хуманистичке дисциплине и савремене уметности.

Поставило се питање на који начин треба постулирати истраживачки проблем – усредсредити се на неко дело по себи, па га анализирати формално, структурно и садржински, или користити такво дело у смислу експланаторног материјала за одређену тему. Да би се дошло до одговора на то питање, међутим, потребно је разлучити између идиосинкратичке и културно дељене природе неког таквог дела, односно комуникације која се остварује њиме, а то значи увођење још једне епистемолошке карике у ланац покренут првим питањем да ли треба да тумачимо оно што је била уметникова намера, или оно што бива произведено као последица те намере.

Одговори на претходна питања не заокружују, међутим, форматирање односа између антропологије и савремене уметности из перспективе наше дисциплине. Посматрамо ли ствари тако, као да их је неко произвео с одређеном намером и значењем за себе, можемо доћи до тога, како

¹ О чему се може информисати најбоље на сајту www.anthroserbia.org.

ту намеру и то значење тумачи неко други; проблем је у томе, међутим, што наши закључци бивају научно поуздани онда када то разматрамо на примеру група људи (упор. Kovačević 2006, Жикић 2006). Бавимо ли се индивидуалним стваралаштвом, међутим, суочавамо се с тим да оно производи одређени семантички простор, а за тај семантички простор треба да утврдимо да не представља конструкцију самог истраживача, односно да није део онога што би истраживач желео да види, већ онога што представља производ дељене природе културне комуникације.

Нисам сигуран у то може ли се однос између антропологије и савремене уметности форматирати једнозначно, тачније у смислу једино могућег и увек истоветно усмереног. Циљ овог текста јесте да понуди одговоре на питања која су наведена као могући основ формирања тог односа, узимајући популарну културу као могући парадигматичан пример савремене уметности и то из истраживачке перспективе оријентисане ка културној комуникацији. Не тврдим то, јасно, да бављењем популарном културом антропологија може да објасни целокупну (савремену) уметност, нити сводим уметност на популарну културу. Намера ми је да размотрим како антропологија може да проучава уметност данас, а популарна култура је изабрана због поседовања одређеног истраживачког искуства у тој области (в. Жикић 2006, 2007а, 2007б, 2008а, Žikić 2009).

Антропологија и уметност

Постоје различита мишљења о томе да ли антропологија треба да се бави уметношћу, односно *којом* уметношћу би требало да се бави, ако је одговор на претходно питање потврдан (Leach 1954, 1983, 1985). На страну то, постоје ли уметничка оправдања разликовања "традиционалне" уметности од било које друге (Leach 1964), питање је да ли антропологија треба да усваја такву поделу у било ком смислу, осим као вид периодизације, односно културне контекстуализације. Другим речима, има ли антропологија "право" да сама одреди шта је то уметност, у сврху својих истраживања? Став о томе изнео сам на другом месту, мишљењем о антрополошкој самосвојности начина одређивања предмета својих истраживања, а за њихове потребе, при чему се тежи одређењу предмета истраживања на начин који је конзистентан с антрополошком епистемологијом (Жикић 2010). Одатле, постаје нам битније то шта је антропологија, заправо, неголи шта је уметност.

Антрополошка заокупљеност собом представља легитимно истраживачко поље, било да су у питању рефлексивна бављења том темом, или да се ради о дефинисању и редефинисању дисциплинарне теорије, методологије и истраживачког предметног инвентара (в. нпр. Milenković

2006b, Gavrilović 2008, Ivanović 2008, Ковачевић 2008). Иако је, као предметно одређење, "човекологија" денунцирана одавно у антропологији (в. Žikić 2008), начин на који се бавимо сваком уметношћу, која није конотирана као "традиционална", оставља одшкринутим врата на која би се могла вратити проблематизација антропологије, као наводне науке о човеку. С обзиром на то да лаици бивају заведени генеричким појмом онда када повезују науку и њен предмет, а да својеврсни лаицизам није стран ни одређеним припадницима академског света, треба отклонити сваку сумњу у то да бавећи се уметношћу, која је ауторска у основи, не проучавамо ни ауторе као појединце, ни некакав "општељудски гениј", нити било шта друго што би се дало назвати људском универзалијом, а да та "универзалија" није биолошка (Жикић 2010); а, ако се бавимо биолошким универзалијама, онда се не бавимо друштвено-хуманистичким наукама, разумљиво.

Ствари могу да се, дакле, поставе овако: ако се бавимо тзв. традиционалном уметношћу, предмет проучавања јесте скуп техника, материјала, предмета, вербалних формула, тонова, материјалних и когнитивних образаца, представа и томе слично за које претпостављамо да су дељени, у правом смислу те речи, у некој заједници, односно култури, а што закључујемо на основу техничко-технолошке карактеризације те културе и њеног друштвеног устројства. Другим речима, полазећи од релативне једноставности културе, у смислу њене техничке и технолошке опремљености, као и доступности тога практично сваком њеном члану, на основу чега и бивамо задовољени тврдњом о анонимности стваралаца појединих уметничких артефаката – материјалних или нематеријалних, свеједно, па се не упуштамо у разматрање евентуалног индивидуалног ауторства – тврдимо да се ради о "народном" производу, духу, генију итд, односно о нечему што је својство групе, па кажемо да то представља предмет етнологије и антропологије, толеришући (само тада) први појам као да конотира некакву "науку о народу", а подразумевајући да је референца другог – контекстуално бављење људском културом.

Дословно примењивање такве формуле на проучавање уметности која није конотирана као "традиционална" није могуће: та уметност јесте ауторска, значи индивидуална, заснована је на парцијалном коришћењу општих културних образаца, или на коришћењу елемената из различитих култура, а што значи да не мора да говори о култури ниједне одређене заједнице, нити да буде доступна за произвођење и разумевање било ком припаднику културе из које потиче уметник, или припаднику било које друге културе, заправо, а може да буде доступна било коме. Лист се послужио тзв. циганском лествицом у компоновању својих Мађарских рапсодија, употребивши музички образац својствен анонимној, неауторској, тзв. народној уметности, да би створио дело ауторске, тзв. високе умет-

ности, баш као што се у неким другим својим композицијама служио искључиво обрасцима тзв. класичне (или: уметничке) музике. Обе врсте композиција познајемо као *Листову музику*. Проучавамо ли такву уметност онако како је описано етнолошко и антрополошко бављење тзв. традиционалном уметношћу – бавимо се појединцем и његовим генијем (ма шта то значило), или тврдимо да постоји некаква "општељудскост", која није биолошка, за коју не знамо тачно ни шта је ни каква је, додуше, али за коју претпостављамо да стоји иза стваралачког генија сваког уметника понаособ.

То значи, заправо, да "формула" није ваљана. Предмет проучавања нису артефакти или представе, сами по себи, већ комуникација која се остварује њима. Детаљни инвентари културних артефаката, попут списка техника израде керамичких предмета, врста обредних игара, или натприродних бића на чије визуелне приказе наилазимо у некој култури, могу бити занимљиви у етнографском или естетском смислу, али само њихово формирање није циљ антрополошког бављења (традиционалном) уметношћу. Оно што нас занима јесу значења тога у одређеној култури, као и смисао њихове употребе – и то, чешће симболички, неголи практични.

Антропологија јесте интерпретативна дисциплина, а њена интерпретативност почива на контекстуалним знањима и односи се на културе и њихове сегменте. Човека ту има, онако како то сугерише лингвистички релативизам, да се изразим нешто тривијалније, али и даље у домену дисциплинарне терминологије: онолико колико га социокултурним бићем чини културна детерминација и саображавање – укључујући и супротстављање томе – а етнографија и естетика представљају две стране истог феномена, практично – искуствене грађе, извора и експланаторног материјала. Естетика јесте део етнографије, зато што нас не занимају уметнички или лепотни квалитети нечега, самог по себи; то представља још један податак о култури у оквиру које се врши истраживање. С друге стране, етнографски подаци сугеришу која естетска мерила и правила важе у некој средини, на основу чега су изграђена и који је њихов културни смисао.

Антропологија не познаје ларпурлартизам: нешто не може бити "лепо", једноставно, па важити у свакој људској заједници као такво, зато што постоје верификовани докази о томе да естетски критеријуми нису јединствени, односно да, посматрамо ли различите начине израде уметничких предмета у различитим културама, кроз време, не можемо тврдити да извесној естетској неусаглашености између њих доприносе само различити степен техничке и технолошке усавршености њихове израде (Leach 1964, 345). Људи на различите начине, у различитим срединама, оцењују шта је то "лепо", "привлачно", "пријатно" за неко чуло итд. Не-

ма бољег примера од самог човека, односно његовог тела, за илустрацију те тврдње: индонежански Ментаваји избијање зуба сматрају техником улепшавања, холивудски глумци у САД почињу сличном техником, али избијене зубе надомешћују вештачким, који су бели онако како то природни не могу бити никада, док је у неким нашим срединама сасвим задовољавајуће уколико су сви (природни) зуби на броју.

Оптimalан начин за бављењем уметношћу из антрополошке перспективе, одатле, јесте усредсређивање на комуникацију, која се остварује њоме. То, шта је уметник хтео да каже својим делом, није битно у таквом бављењу уметношћу толико колико то како је схваћен, и речено важи како за ситуације у којима не можемо питати саме уметнике о томе, тако и за оне у којима су нам уметници на располагању, као испитаници, или у смислу њихових изјава као извора. Мишљења теоретичара уметности, при томе, баш као и мишљења самих уметника, могу бити узета у обзир, али само у смислу неке врсте етноекспликације (Жикић 2010). С обзиром на то да антропологија своје резултате сматра релевантним онда када важе за одређену људску групу – која мора бити окарактерисана као група на основу неког парадигматског параметра, тј. битног заједничког значењског својства, које је у вези с оним на шта се односе резултати – у проучавању уметности инсистирамо на перцепцији комуницираног дела од стране неке такве групе, најчешће детерминисане социјалним контекстом (Жикић 2006, 2008а, 2010).

Другим речима, уколико нам један испитаник тумачи симболику неког уметничког дела, то не сматрамо никако другачије до као индивидуално становиште по питању тог дела. Уколико се та испитаничка тумачења понављају, међутим, међу припадницима неке групе, у неком контексту, односно ако се међусобно подударају у већој или мањој мери, саображавају једна другима и томе слично, тада можемо да говоримо о културној рецепцији и перцепцији датог уметничког дела. Индивидуална димензија уметности бива подруштвљена, односно њена идиосинкратичност постаје део дељене симболике, кодова, знања итд. Порука коју уметник уткива у своје дело, при том, може бити прихваћена баш тако, како је уметник и замислио, може бити схваћена али одбачена, а може бити схваћена на сасвим другачији начин. Шта год од тога да је у питању, антропологију занима баш то: не индивидуална идеја, накана, симболика, већ културни артефакт, тј. оно што постаје дело културног инвентара, на шта реферише, прво, она група која поседује културну компетенцију за одређени вид културне комуникације, а шта преко ње постаје део културног знања у целини. То важи за барокно сликарство подједнако као и за рокенрол, алтернативно позориште, или графити-мурале.

Антропологију занима комуникација која се остварује уметничким делом, заправо. Доживљаји поруке, као и сама порука, морају бити разу-

мљиви у неком претходно постојећем културном кључу, или им се мора доделити значењ, на основу постојања нечег таквог. То значи да мора постојати културна компетенција за поруку која омогућава, на пример, да лични емотивни изрази уметника, посредовани његовим делом, прво, буду препознати и разумљиви као то што јесу, а затим да се према њима успостави дељени вредносни или критички однос, у смислу личног одређења оних који конзумирају дело према поруци дела (Leach 1964, Ekman, and Friesen 1975). То је јасно онда када је у питању политичка порука, на пример, али људи теже томе, да се одређују и према малопре поменутиим емотивним изразима, у том смислу, рецимо, да вреднују или процењују то, да ли емоција одговара контексту, да ли контекст побуђује исту емоцију код њих самих, да ли постоји морални или неки други надконтекст који "оправдава" емоцију, иако не одговара контексту итд.

Комуникација која занима антропологију, дакле, јесте контекстуално одређена и уређена и антрополог јој приступа у складу са својом опремљеношћу за бављење тим контекстом. Контекст никада није уметничко дело, само по себи, већ друштвени и културни оквир у којем је оно настало и због којег, претпостављамо, оно изгледа тако, како изгледа, без обзира на то – понављам – какав је вредносни став према датом контексту уметник унео у дело. Гаскаров портрет *Џејмса, војводе од Јорка, врховног адмирала* (потоњег Џејмса II), у Националном музеју поморства у Лондону, представља прави пример барокног сликарства, рецимо; на њему је брат тадашњег владара Енглеске представљен на начин сличан ономе на који је представљан Луј XIV, што већ указује на могуће првенство неке друге идеје (политичке) над естетском у приказивању, али не говори ништа о контексту, само по себи. Познавање чињеница, међутим, које говоре о томе да је Џејмс II био ватрени католик у младој англиканској држави, да је тежио апсолутистичкој владавини у тек успостављеној парламентарно-монархистичкој традицији, те да су његови поданици апсолутизам изједначавали, махом, са цезаропапизмом и католичанством уопште, може да помогне у разматрању тога због чега је портрет био релативно нетипичан за средину којој је био намењен – више с тематског неголи естетског становишта – односно сврхе његове израде (в. нпр. Le Gallienne 2001, Ashley 1966).

Контекстуалност не мора, а вероватно и не може бити тако јасна у случају било ког дела које бисмо пожелели да укључимо у антрополошко истраживање. Антрополошка опремљеност за бављење контекстом значи познавање друштвених, историјских, економских, културних, вредносних, нормативних, религијских итд. чињеница својствених средини у којој је настало неко дело, које су научно потврђене или провериве, а за које сматрамо да могу имати функционалне, значењске, практичне итд. везе с поруком уметничког дела. Триангулацијом комуникације,

као онога што проучавамо када су уметничка дела у питању, контекста, који одређује и дело и комуникацију, те самог дела, као непосредног предмета истраживања, долазимо до тога да мора постојати нешто осим самог уметничког дела, посредовања њиме и његове детерминације, што би представљало предмет антрополошке интерпретације.

Морамо имати неки тематски оквир у којем ћемо разматрати комуникацију која се остварује уметничким делом: тема "Листова музика", или "Портрети краља Џејмса" није антрополошка, сама по себи. Није таква, међутим, не због тога што предмет одређен њеним насловом не одговара антропологији у терминолошком смислу, већ из истог разлога, практично, због којег теме "Тетовирање код Маора", или "Свадба у источној Србији" – за које не можемо рећи да нису антрополошке – нису *теме* уопште! Свим тим "темама" недостаје прави предмет проучавања, који би требало објаснити, с обзиром на то да антропологија, барем већ пола века, не сматра описивање и категорисање без анализирања и тумачења у релевантном теоријско-методолошком кључу различитим од скупљања лептирова (Leach 1961, 2).

Уметничка дела нису, дакле, предмет антрополошких истраживања сама по себи – и то важи како за уметност одређену као "традиционалну", тако и за ауторску уметност. Треба их третирати као део експланаторног материјала за разматрање у одређеном тематском оквиру – као што је то био случај са научнофантастичним делима и културним идентитетом, на пример – при чему се усредсређујемо на културну комуникацију која се остварује њима, а све то у одговарајућем социокултурном контексту, којег не треба изједначавати увек са једном људском заједницом, у смислу у којем се то чинило са традицијским културама.

Квалитативне карактеристике тих контекста – врсте дељених облика комуникације, могућност задржавања истог значења комунициране поруке у номинално различитим контекстима, појава надконтекстуалне компетенције, заснована на проширивању културних преференција изван непосредно доступних уметничких форми и томе слично – данас су битније за значење комуницираних форми, неголи убиквативна, локална контекстуалност. Падају вам на памет "Битлси", тј. популарна култура? У праву сте. Не треба заборавити, међутим, ни то, да се Лист свира и на јапанским конзерваторијумима, на пример.

Популарна култура

Постоје три врсте одређења популарне културе, а као неко ко се бави њоме из антрополошке перспективе, сматрам да нам је потребно – четврто. Досадашња одређења могу да се опишу уопштено као она политичко-

вредносног карактера; затим она, фолклористичког карактера; те напoкoн она, уметничког карактера. Прве две врсте одређења употребљавају термин "популарна култура" и њему сличне термине² да би означили неку врсту "савремене народне културе", нечега што настаје изван токова друштвеног и културног естаблишмента, изван конвенција уметничких школа и академија, а што се може приписати некаквом "народном генију", био он виђен као стимулативан или дегенеративан чинилац у савременом друштву (в. нпр. Moren 1979, Kellner 1995, Fisk 2001, Bausinger 1969, Bošković-Stulli 1982). Политичко-вредносна одређења доживљавају популарну културу у том другом смислу, махом под утицајем ужаснoсти нацистичким популистичким интервенцијама у високу уметност, у сврху стварања државне и нове народне уметности, аутора окупљених око Франкфуртске школе након Другог светског рата и страхом од тога да ће даља "популистизација" културе довести до нових облика тоталитаризма на Западу. Фолклористи, са своје стране, популарном културом називају савремене и/или урбане облике усменог стваралаштва, најчешће, који се јављају у неауторизованим формама (в. нпр. Adorno i Horkheimer 1974, Roszak 1978, Ben-Amos 1971, Bausinger 1971, Rihtman-Augustin 1982, Bošković-Stulli 1983).

Уметничка одређења популарне културе везана су за термин који је сличан термину "популарна култура" – "поп-култура" а чија конотација је сасвим прецизна онда када је изведемо из "оригиналног" уметничког термина "поп-арт". Термин "поп-култура" користи се, тада, у теоријама уметности да би означио стваралаштво одређеног уметничког усмерења, затим раздобље у којем се оно иницијално јавља, као и спектар онога што је то стваралаштво узимало као материјалне носиоце свог израза. "Популарна култура" се појављује, у том смислу, да конотира културoлошки оквир у којем се јављају одређене уметничке форме, а који је изведен из концептуалног и практичног оквира поп-културног стваралаштва (в. Strinati 2000, Trifunović 1986, Carroll 1998).

Оно што недостаје свим тим одређењима популарне културе – посматрано из антрополошке перспективе – јесте, прво, усредсређивање на однос између ствараоца и конзумента, као на кључни чинилац постојања таквог стваралаштва, а потом и усредсређивање на њена својства која су битна њеним ствараоцима и конзументима. Однос између ствараоца и

² Попут *фолк културе* или *фолклорне културе*, пре свега, понекад то превoдећи и као *народна култура*, једноставно, онда када говоримо о фолклористима, односно термина *масовна култура*, *индустријска култура*, па чак и *контракултура* у неким случајевима, од стране појединих филозофа, социолога, политикoлога итд. Садржина онога што конотирају сви ти термини, мање-више, одговара садржини онога на шта реферирам као на *популарну културу* у овом тексту.

конзумента такав је да они могу замењивати своја места у комуникацијском следу, с обзиром на потенцијално широку разумљивост поруке у одговарајућем социокултурном контексту, односно њеном формирању на основу претпостављеног уметничког сазнања о нивоу дељене културне компетенције за одређену форму популарне културе и еклектичности, као битног својства настајања тих форми.

Узмимо "типичног" рок-музичара, на пример: ако свира гитару, вероватно је сам научио да је свира³, а пре тога или није имао никакво музичко образовање, или је узимао часове неког другог инструмента. Даље, почео је да саставља сопствене композиције под утицајем неких других рок-аутора, трудећи се да подражава њихов музички израз, колико год је то могуће. То подражавање се губи, како се млади музичар развија, да би у тренутку његовог препознавања на сцени до израза дошла "аутентичност" његовог музичког израза, у чему је тешко препознати узор из музичког детињства. Напокон, ти "узори из детињства" постану, релативно често, сарадници и/или поклоници "младог музичара", што је комуникацијски процес паралелан с оним који се одвија путем музике, практично, иако се развио на основу њега.

Порука која се комуницира на тај начин једноставна је и готово универзална, без обзира на појединачне примере: сугерише да свако може развити свој стваралачки потенцијал до мере у којој бива препознат и цењен на јавној сцени – а тиме изазвати и опетовање процеса. То не треба мешати са значењем ворхоловске "славе за петнаест минута". Смисао постојећег концепта усмерен је ка нечему, што не мора имати везе с креативношћу у уметничком смислу по себи, нужно, нити са развијањем културне комуникације настале на основу неког стваралаштва, већ може бити и у домену херостратског настојања појединца да скрене пажњу на себе, само да би доспео у центар пажње јавности (о Ворхолу и "ворхолизму" в. 1996).

Популарна култура јесте "колективни спорт", међутим, баш као што је то случај и с антропологијом. Њена суштина јесте однос између стваралаца и њихове публике, а својства тог односа јесу: инсистирање на комуникацији, а не на естетици, као на примарној функцији датог стваралаштва;

³ Речено је на основу искуства; можемо назвати то "антрополошком компетенцијом за свакодневни живот" – та би требало да је најзначајнија за бављење антропологијом данас ☺ – али да не бих био схваћен као да се шалим, упутићу читаоца на то, да се може рећи како гитара представља својеврсни "културни прототип", који одговара културној когнитивној представи о популарној култури, односно о рок-музици, као о њеном битном сегменту; за разматрање тзв. теорије прототипова у когнитивној антропологији, а на примеру из популарне културе в. Жикић 2008б.

могућност предметног и категоријалног повезивања неког другог ствараоца и стваралаштва у сврху експлицирања поруке сопственог уметничког дела – из перспективе уметника, односно очекивања од уметничког дела из перспективе конзументата, који нису и ствараоци; инхерентно глобални карактер стваралаштва, односно могућност превазилажења контекста настанка, иако је значење остварене комуникације везано за њега. Дрангулије које сакупљају обожаваоци неке музичке групе, неког писца хорора, или неког филмског серијала, или праве сами, чак, представљају пример који илуструје то инсистирање на комуникацији, атрибутирању и надконтекстуалношћу, иако би у попису облика стваралаштва популарне културе био заведен под "параферналије", вероватно: направите маску с ликом Елвиса Прислија, Стивена Кинга, или Дарта Вејдера, прошетајте под њом градом (било којим) и свима ће бити јасно шта сте хтели да кажете, при чему сте то "говорење" учинили самим чињењем.

Инсистирање на комуникацији помаже и у превазилажењу иницијалне формалне немогућности одређења популарне културе, присутне у другим дисциплинама. Не постоји јединственост културних облика, карактеристичних само за популарну културу, нити њено јединствено географско порекло. Формама популарне културе можемо да означимо цртани филм, дугометражни или краткометражни играни филм, причу, новелу, роман, стрип, песму, албум, мултимедијални перформанс, слику, инсталацију, дизајн итд, а говорити о западном пореклу тог стваралаштва имало би смисла само онда када бисмо и друге видове уметности означавали на сличан начин, па говорили о класичној музици као о "западној уметности", на пример.

Популарна култура јесте својство већине савремених друштва, барем оних која су преваходно урбанизована и технологизована и представља активну интеракцију између оних категорија које означавамо, обично, као "ствараоце" и "конзументе", али и између онога што означавамо као стваралачке, односно уметничке форме и жанрове. Њена основна особина јесте та да обавља стваралачку демократизацију јавног културно-преференцијалног простора, нуђењем идиосинкратичних облика, често еклектичког стваралаштва, за које постоји намера да постану јавно конкурентни, у тржишном, културно-преференцијалном и медијском смислу.

Хипотетичко истраживање: перцепција отуђења од Данфермлајна до Њу Орлеанса

Као што сам то већ рекао, уметничко дело изискује тематски оквир шири и другачији од самог себе да би било подложно антрополошкој

анализи и интерпретацији. "Земљани" или "људи" и "ванземаљци" или "туђини" представљају битне елементе многих научнофантастичних дела, на пример, било да су у питању визуелна или штампана дела. Будући да су елементи, сами по себи не носе никакво значење, докле год нису доведени у логичку везу са неким другим елементима одговарајућег контекста (Lič 1983, 23-24). Тај контекст може нам обезбедити научнофантастични или хорор жанр, на пример, а оно на шта се усредсређујемо, као антрополози, јесте однос између разматраних елемената.

У научнофантастичним делима, тај однос моделује се у виду неког мотива, на пример, мотива сукоба између људи и туђина. Антрополошко бављење тим мотивом, међутим, не одвија се у неком значењски празном или неутралном простору: имамо две различите расе и њихов сукоб и то се не разликује битно од бављења односом између мушкарца и жене који ступају у брак. Баш као што ни антрополошко проучавање свадбеног или било којег другог обреда нема смисла ако само описујемо "шта се дешава", без икакве проблематизације, ни разматрање сукоба између људи и туђина нема смисла само по себи, одакле је проблематизовано у светлу проучавања конструкције идентитета што не представља, наравно, једини могући начин проблематизације тог, конкретног научнофантастичног мотива (в. Žikić 2010a).

Може се поставити питање, међутим, како уочити мотив у неком мање експлицитном уметничком изразу, неголи што је то филм или роман. Узмимо поп песму, на пример. Поп песма представља мању тематску целину, која се састоји од текста и музике, односно од вокалног, мелодијског и ритмичког дела. Тематика песме одређена је њеним насловом, обично, али из самог наслова не може се закључити увек то о чему је песма. Слично важи и за начине на који се комбинују вокална музика, инструментална музика и ритам: нема правила које би сугерисало да веселе мелодије одговарају љубавним песмама, рецимо, а махнити ритмови приповестима о параноји. Ко би рекао, на први поглед, да тривијална мелодија и полетни ритам *99 Luftballons* представљају музичку подлогу за бављење нуклеарним ратом, а да *Big in Japan* није љубавна песма, и поред наглашене интерперсоналне емотивности у тексту, већ прича о упропашћивању живота дрогом?!⁴

Оно на основу чега то сазнајемо јесте текст песме, који може бити мање или више метафорички, односно директан, а то значи да поп-песму треба третирати као дао *вербалне* уметности: за разлику од неких других музичких облика, а поготово од оних који се везују за тзв. класичну му-

⁴ Израз "Big in Japan" представљао је у немачком жаргону 70-их и 80-их година прошлог века еквивалент овдашњем "стоунд" или "стонд", тј. односно се на стање интравенског корисника дроге непосредно по убризгавању.

зику, поп-песма представља углазбљену причу. Њени аутори користе музичке изразе у виду подлоге, која по њиховом мишљењу највише одговара ономе шта желе да кажу, било да атмосфера или емоције које се сугеришу инструменталном музиком, односно мелодијском линијом вокалне музике, одговарају расположењу које се преноси текстом, или му противрече – као што је то поменуто малопре, било да су синхрони у извођењу с тим, или да му претходе, односно заходе фазно – нешто најсличније семантичком и функционалном односу између геста и говора, заправо (упор. Жикић 2002).

Могло би се поставити питање о томе, наравно, како таква идиосинкратичност у комбинацији изражавања сопствених осећања – не само у погледу *нечега*, свог живота, или политичке ситуације у свету, на пример, већ и у погледу тога, *на који начин* то саопштити – а која је на граници комуникацијске схизофреније за било кога, ко није упућен у стваралачке конвенције популарне културе, може да се посматра као вид културне комуникације, односно преношења поруке која је културно кодирана и потенцијално општеразумљива, или разумљива барем онима, који поседују одговарајућу културну комуникативну компетенцију. Културна компетенција представља, очигледно, више од пуког збира делова неке целине: у овом случају, поред познавања форми израза карактеристичних за поп-песму, те за друге музичке облике популарне културе, она укључује и компетенцију кода језичке комуникације, познавање правила исказивања афеката, употребе метафора итд, али изнад свега тога – почива на могућности смисленог комбиновања тих елемената на начин који је сличнији матрици у линеарној алгебри, неголи насумичној употреби симбола у смислу теорије архетипова.

Другим речима, изражавање неког осећања – тачније, концепта осећања⁵ – не врши се по принципу, тужан сам, хоћу да изразим то, бирам "симбол за тугу", односно такву метафоричку конотацију која ће бити разумљива самим тим што сам одабрао дату симболичку референцу која одговара концепту туге у речничком смислу, а која завређује "речничку" класификацију услед неке наводне урођене, унутрашње људске тежње да асоцира концепт туге с њом. На првом месту, концепт било којег осећања може се комуницирати на различите начине, а затим, сваки од тих начина укључује метафоричко представљање, што значи да се један концепт представља употребом концепта нечег другог: ретко ће туга бити експлицитно вербално, пре ће бити представљена нечим, за шта аутор сматра да је довољно асоцијативно у том погледу – била то емоција, попут беса, или сликовито приказивање празнине употребом одговарајућих концепата из стварности, попут беспутне дубодолине или напуштеног града. На крају,

⁵ Говорим о тзв. концептној деривацији, о томе в. Жикић 2002.

порука никада неће бити форматирана тако да представља једноставан опис емоције, тј. њеног концепта, већ ће покушати да стави ту емоцију у неки шири контекст; туга мора бити узрокована нечим.

Узмимо музику групе *Joy Division*, на пример, односно поезију њеног певача Ијана Кертиса: њихово стваралаштво готово да представља синоним за *мрак* у популарној култури (в. нпр. Savage 1995, Ott 2004). Конотација термина "мрак", употребљеног у том смислу, одговара симбиози концепата безнађа, одсуства воље за животом, непроналажења (себе) у људском друштву/култури, али и непромишљања алтернативног људског устројства. "Мрак" се комуницира изразито песимистичким текстовима, затим извесном атоналношћу у односу између отпеваног и одсвираног, као и продукцијом која наглашава дубину певачевог гласа и извесну дистанцираност тог гласа од инструменаталног сазвучја, тзв. шу-пљим звуком ударачких инструмената и бас-гитаром као носиоцем основне мелодије⁶. Битан елемент тог "мрака" представља туга, која недвосмислено јесте лична туга аутора текстова песама, узрокована номинално, између осталог емотивном одвојеношћу од своје околине (песма *Disorder*), пропашћу емотивне везе (песма *Insight*), хипокризијом и моралном исквареношћу (песма *Wilderness*)⁷. Изражена је сликовито представама емотивне турбуленције која онемогућава сензомоторичку активност, физичког одвајања од социјалног окружења, политичких суђења.

Шири контекст основне емоције која се комуницира тугом није предмет антрополошког бављења сам по себи. Како је то речено раније, а и показано на другом месту, мотиви који се комуницирају кроз форме популарне културе и њихове жанрове не одређују предмете антрополошког истраживања, већ бивају употребљени онда када тај предмет постоји, независно од популарне културе, уметности, или било чега другог. У случају популарне културе, а конкретно – поп песме – пратимо одговарајуће форматирање комуникације које је упутно проверити на различитим ауторским примерима, пошто они сведоче о томе да је идиосинкратичност у сопственом изражавању само манифестни облик компетенције културне комуникације.

Тематски оквир у којем бисмо разматрали комуникацију форматирану на овај начин, могло би представљати *отуђење*, рецимо. Отуђење се јавља као релативно чест исход мотива у поп-песмама, а многе такве песме постижу успех на оба плана, битна за постојање популарне културе: у

⁶ То касније постаје образац за различите жанрове и поджанрове у музици популарне културе који бивају означени атрибутима или префиксима изабраним тако да конотирају тамно, суморно, у извесном смислу ванљудско и томе слично, попут "дарка", "готика", "индустијског рока" итд.

⁷ Текстове песама, све са преводима на српски језик, в. у *Joy Division* 1988.

комерцијалном смислу, али и у смислу стицања тзв. култног статуса, односно својеврсног "препознавања истинског квалитета" од стране публике. Такав случај, на пример, јесте с песмама *Space Oddity* Дејвида Боувија и *Comfortably Numb* групе *Pink Floyd*.⁸ Осећање које "доминира" текстом Боувијеве песме, односно оно које се комуницира њиме, јесте туга, слично као у Кертисовим песмама, док је у песми Вотерса и Гилмора⁹ у питању равнодушност. У Боувијевој песми, туга је немотивисана, а сликовито се представља незаинтересованошћу главног јунака, астронаута који лебди изнад планете, за људске, земаљске и друге послове. Код Вотерса и Гилмора, равнодушност је последица интроспекције, која открива како су сви животни напори били узалудни, а одговори на искушења погрешни; сликовито се представља сведеношћу реалности на унутрашњи свет.

У неком озбиљном антрополошком бављењу отуђеношћу, показали бисмо, вероватно, теоријску неупотребљивост тог термина, ако ни због чега другог, онда зато што ни поменути примери из популарне културе, али ни они из марксистички оријентисане литературе у друштвеним наукама, не дају норму која је супротно вредносно оријентисана у односу на отуђеност, тачније не одређују то, у односу на шта се отуђујемо – на нашу "људску суштину", "људско друштво" или било шта слично, а категоријално етерично? Вративши се на терен популарне културе, међутим, могли бисмо да истражујемо нешто друго – *концепт* отуђености, односно *перцепцију* отуђења коју имају и користе аутори поп-песмама, когнитивну представу о томе формирану у одређеној култури.

За бављење тиме није довољно узети у обзир само ону димензију комуникације која се обавља на основу њеног форматирања у поп-песми; било би потребно разоткрити и ефекте те комуникације – да се тако изразим – односно њене когнитивне последице. Левитин је изнео мишљење, наиме, да целовитост комуникације која се остварује музиком не почива само на томе шта се комуницира, тј. које су ауторове идеје, мисли, осећања, ставови итд. уткани у дело (Levitin 2006, 18-19), одакле ни аналитичко откривање тога не би представљало једину могућу делатност антрополога који се бави поп-песмом, на пример.

Лични доживљај комунициран музиком – који у асоцијативном смислу може, али не мора имати везе с ауторовим експресивним намерама – представља другу димензију остварене комуникације. У питању је начин когнитивног "похрањивања" тога што је "примљено" одговарајућом ко-

⁸ Не наводим ниједан нарочит извор за проналажење текстова тих песама, с обзиром на то да је доћи до њих релативно једноставно, укуцавањем њихових имена на било ком веб-претраживачу.

⁹ Текст песме написао је Вотерс, Mabbett 1995, 82.

муникацијом, као и одређење према томе у емотивном и менталном смислу, у складу с индивидуалним културним преференцијама, схватањем естетике, личном повешћу у погледу односа према битним особама из свог окружења итд, а што заједно чини нечију везаност за неко уметничко дело, односно дефинише степен афинитета према њему (Levitin 2006, 27, 166).

Уколико нису груписане у неку социокултурну формацију, индивидуалне преференције, схватања естетике и томе слично нису предмет антропологије, наравно, али како се малопре поменуто когнитивно похрањивање врши у складу са неким обрасцима, који су културно детерминисани, често, можемо се бавити том страном реципијентског учешћа у комуникацији. Усудио бих се да претпоставим, на основу става о културној комуникативној компетенцији која почива на комутативности комбиновања матричних елемената, да битно својство процеса културне комуникације, којим се бавимо онда када је у питању популарна култура, представља својеврсни семантички ендоморфизам: да би комуникација била иоле успешна, потребно је да дође до извесног значењског пресликавања "у себе"¹⁰ из спољашњег извора, односно да се изврши когнитивно препознавање комуницираног обрасца, да би дошло до индивидуалног вредносног одређења према њему.

Не говорим о интројекцији, већ о инсистирању на бављењу уметничким делом само онда када је комуницирано, када постоји дељена културна сагласност о значењу поруке коју преноси, као у случају отуђења и песама Ијана Кертиса, односно Боувија, Роџерса и Гилмора. Тада уметничко дело није више семантичка својина уметника; уметник је рекао шта је имао, а дело наставља свој живот у семантичком простору који је јаван и који је одређен могућношћу културног схватања тог дела, али и комуникационим, симболичким, когнитивним и сличним конвенцијама својственим датој културној средини, које у доброј мери одређују поменуто схватање. Уметник представља малопре поменути "спољашњи извор", заправо, пошто о делу можемо да судимо на било који начин, тек онда када постане део културно дељеног семантичког простора, односно онда када се формира његово јавно значење.

Другим речима, морамо поседовати одређену компетенцију за врсту уметничког дела и његов ужи културни контекст настанка, да бисмо били у стању да се одредимо према том делу, усвојимо га као део личног културно-преференцијалног инвентара, те будемо у стању да то поделимо са свима који деле дату компетенцију с нама. Не говорим о стручној компетенцији, већ о оперисању одговарајућим подацима, груписаним у

¹⁰ Термин из линеарне алгебре, који означава могући исход линеарног пресликавања одређене функције из неког векторског простора.

обрасце, шеме, или евентуално моделе, те о културној условљености тог знања и самим тим рецепције онога што се комуницира на основу тога. Идиосинкратичност оригиналног уметничког чина – стварања дела од стране неког уметника – компоновање песме и писања текста за њу, на пример – бива превазиђено дељеном природом културне комуникације и контекстом јавног коришћења тог дела, при чему не мора бити аналитички релевантно уопште то шта је уметник желео да каже, евентуално, већ то, како је његова порука протумачена и даље преношена.

Шкотски панк-састав *Skids* из округа Фајф, места Данфермлајн, рецимо, прославио се синглом *Into the Valley* 1978. године, који не само што је постао једна од кључних песама панка, већ је успео да се пласира и међу првих 10 на званичној британској топ-листи синглова. Након тог сингла, објавили су и-пи *Wide Open*¹¹, на којем се налазила песма *The Saints Are Coming*, а који је стигао међу првих 50 на истој топ-листи. Обе песме постале су убрзо химне локалног фудбалског клуба, Данфермлајн Атлетика. Док је текст "Светаца" о борби човека са стихијом, екстремно лошим временским условима, могао бити протумачен од стране навијача као метафора за ситуацију у којој се нашао њихов клуб у том тренутку¹², текст првог сингла вероватно је протумачен на сличан начин, односно као позив да се стане иза клуба, иако говори, заправо, о шкотским младићима у британској војсци, сугеришући да су се нашли тамо јер су преварени да ступе у армију, привучени лажним идеалима, обећањима и томе слично¹³.

Различити социокултурни контексти омогућавају, међутим, давање различитих значења одређеној поруци, комуницираној уметничким делом. Да борба човека против стихије не мора бити културно схваћена као стајање иза свог клуба онда када му је најтеже, већ управо онако како сугерише текст песме, сведочи "други живот" песме групе *Skids*, у заједничком извођењу група *U2* и *Green Day*. Њихово свирање те песме у посебним околностима, а на специфичном месту и у нарочитом простору, спојило је, на извештан начин, оба постојећа значења песме – умет-

¹¹ Мислим да не постоји бољи начин за означавање датог формата носача звука: EP представља скраћеницу за extended play, а означавало је винилно издање с неколико музичких нумера, које је по дужини трајања и цени, по којој се продавало, било негде између сингла и албума.

¹² Након периода највећих успеха у историји клуба, током 60-их прошлог века, када је два пута освајао шкотски куп и када је играно у четвртфиналу и полуфиналу некадашњег Купа победника купова, клуб је кренуо ка осредњости, те престао да буде важан чинилац у контексту националних такмичења до средине 70-их година прошлог века.

¹³ Simon Goddard, Once more into the valley, *The Scotsman*, 17 February 2007; Tim Cornwell, Richard Jobson on way to Afghanistan for film. <http://scotlandonsunday.scotsman.com/scottishfilm/Richard-Jobson-on-way-to.6090975.jp>, 21 February 2010.

ничко и културно локално – у ново културно локално значење, које је укључило један фудбалски клуб, поново¹⁴.

U2 и *Green Day* наступили су на поновном отварању "Луизијана супердоума", стадиона, односно дворане "Њу Орлиенс Сејнтса", на првој утакмици која је одиграна тамо, нешто више од годину дана након што је ураган Катрина опустошио тај део САД. Помињање речи која се налази у имену америчког фудбалског клуба у наслову песме, чији текст говори о поплави, имало је утицаја на избор те песме за заједнички наступ две групе које су свирале, иначе, свака свој репертоар.¹⁵ Те две групе су снимиле песму, потом, као део хуманитарне акције прикупљања помоћи за пострадале приликом налета урагана Катрина, а њен даљи живот, у том делу света, избрисао је метафоричност значења речи "свеци" из њеног наслова, барем за становнике Њу Орлеанса, који су је усвојили тако, *као* да се односи на њихов фудбалски тим.¹⁶

Закључак

Уметничка дела – укључујући ту и она која настају у оквиру популарне културе – не могу бити предмет антрополошких истраживања, сама по себи. Њихова формална, структурна или садржинска анализа може бити домен историје уметности, драматургије, или музикологије, односно оних дисциплина чији истраживачки предметни инвентар јесте одређен стваралаштвом, а интерпретативни оквир се руководи идејом да је могуће бавити се симболиком уколико она није културно дељена. Људска комуникације није насумична, међутим, а симболи не поседују значења изоловано, већ само у релацији са другим симболима, те у окружењу које одређује њихов смисао (Lič 1983, 20-27, 37-43, Жикић 1997, 83 и даље). Одатле, у бављењу популарном културом, рецимо, не покушавамо да тумачимо могућу експресивну или комуникативну намеру аутора неког дела, поп песме, на пример, већ се бавимо оним значењем које се формира у јавном семантичком простору.

Порука дела, које улази у фокус антрополошке анализе, не мора бити једнозначна, увек иста и непроменљива у сваком значењском оквиру, као што је то показано на примерима поп песама: директно је зависна од кон-

¹⁴ Клуб америчког фудбала, додуше.

¹⁵ U2 to join forces with Green Day. <http://news.bbc.co.uk/2/hi/entertainment/5331106.stm>. 9 September 2006.

¹⁶ The Saints Are Winning: Celebrating U2's New Orleans and Super Bowl Connections. <http://www.interference.com/11230-the-saints-are-winning-celebrating-u2s-new-orleans-and-super-bowl-connections/> February 8, 2010.

текста и њено јавно тумачење може се мењати с променом тог друштвеног и културног оквира, али не мора. Порука није оно што уметник каже, при том, већ начин на који је то схваћено у одређеној средини. Културна компетенција, на којој је засновано разумевање поп песме, заснована је на могућности матричног комбиновања свих оних елемената који су битни за разумевање поруке, односно оних културних категорија чији се елементи употребљавају у одговарајућем уметничком изразу у одређеној уметничкој форми. То су категорије које учествују у формирању хипотетичког обрасца културне разумљивости, пошто укључују у себе начине језичког, музичког, емотивног, метафоричког итд. изражавања, а који узети заједно у једној уметничкој форми обликују такав комуникацијски израз који ће бити могуће протумачити у датом културном оквиру.

Културни оквир, са своје стране, не мора бити ограничен више на једну друштвену средину, одређену географским, етничким, или параметром државне границе – а у највећем броју случајева и није. Популарна култура је пример тога, како се може развити културна компетенција за одређене видове уметничких дела која превазилази физичка ограничења која постоје у физичком свету: нити се мора бити присутан извођењу неког дела, да би се оно могло разумети на културно дељен начин, нити припадати оригиналном социокултурном контексту настанка тог дела, а у неким случајевима, о којима је писано на другом месту (Жикић 2006, 2008а), није неопходно ни постојање језичке компетенције за оригинални језик настанка дела, а ни формалан, институционализован, школски начин усвајања елемената културне компетенције битних за разумевање одређене уметности.

Антропологији је блиска таква ситуација с обликовањем, разумевањем и преношењем знања, не само на основу хеуристичког и епистемолошког искуства с традицијским културама, или с дисциплинарном рефлексивношћу, већ и у погледу својеврсног померања полова у односу центра и периферије, приликом одабира предмета истраживања, његовог социокултурног контекста и "даљинског" начина бављења тиме (в. Ковачевић 2007). Разумевање наоко фрагментарног, а иначе семантички конзистентног, на основу правилне контекстуализације и експертизе датог контекста, представљају најбоља антрополошка оруђа у том смислу.

Литература

- Adorno, Teodor i Maks Horkhajmer. 1974. *Dijalektika prosvetiteljstva*. Sarajevo: Veselin Masleša.
- Ashley, Maurice. 1966. *The Glorious Revolution of 1688*. New York: Charles Scribner's Sons.

- Bausinger Herman. 1969. Folklorismus in Europa. *Zeitschrift für Volkskunde* 65: 1-8.
- Bausinger Herman. 1971. *Volkskunde: Von der Altertumsforschung zur Kulturanalyse*. Berlin, Darmstadt: Habel.
- Ben-Amos, Dan. 1971. Toward the Definition of Folklore in Context. *Journal of American Folklore* 84 (331): 3-15.
- Bošković-Stulli, Maja. 1982. O usmjenoj književnosti izvan izvornoga konteksta. *Narodna umjetnost* 19: 41-55.
- Bošković-Stulli, Maja. 1983. *Usmena književnost nekad i danas*. Beograd: Prosveta-XX vek.
- Carroll, Noël. 1998. *A Philosophy of Mass Art*. New York: Oxford University Press.
- Cukić, Dejan. 2007. *45 obrtaja. Priče o pop pesmama*. Beograd: Laguna.
- Ekman, Paul, and Wallace V. Friesen. 1975. *Unmasking the face*. Englewood Cliffs, N.J.: Prentice-Hall.
- Fisk, Džon. 2001. *Popularna kultura*. Beograd: Clio
- Gavrilović, Ljiljana. 2008. Čitanje naučne fantastike i (kao) entografije, ili obrnuto. *Antropologija* 6: 19-33.
- Gocić, Goran. 1996. *Andy Warhol i strategije popa*. Novi Sad: Prometej.
- Gorunović, Gordana. 2006. Pseudomarksizam i protofunkcionalizam u srpskoj entologiji: Kulišić vs. Filipović. *Етноантрополошки проблеми* 1 (2): 185-208.
- Ivanović, Zorica. 2007. Antropološka kritika teze o "braku kupovinom žena" kao prilog promišljanju interdisciplinarnosti. *Етноантрополошки проблеми* 2 (2): 157-220.
- Ivanović, Zorica. 2008. Pogled na savremene transformacije antropološke teorije i prakse. *Antropologija* 6: 88-116.
- Janković, Aleksandar S. 2009. *Dug i krivudav put. Bitlsi kao kulturni artefakt*. Beograd: Red Box.
- Joy Division. 1988. *Svetla u podrumu duše*. Niš: SKC.
- Kellner, Douglas. 1995. *Media Culture: Cultural Studies, Identity and Politics Between the Modern and the Postmodern*. London: Routledge.
- Ковачевић, Иван. 2006. Индивидуална антропологија или антрополог као лични гуслар. *Етноантрополошки проблеми* 1 (1): 17-34.
- Ковачевић, Иван. 2007. Urbane legende: američki i/ili globalni folklor. *Етноантрополошки проблеми* 2 (2): 11-23.
- Ковачевић, Иван. 2008. О писању историје антропологије краја двадесетог и почетка двадесет првог века. *Antropologija* 6: 9-18.
- Ковачевић, Иван. 2009. Modernisme et structuralisme. Ethnologie/anthropologie serbe dans le dernier quart du vingtième siècle. *Problèmes d'ethnologie et d'anthropologie* 4 (2): 21-35.
- Le Gallienne, Richard (ed.) 2001. *The Diary of Samuel Pepys*, New York: Modern Library.
- Leach, Edmund R. 1954. A Trobriand Medusa? *Man* 54: 103-105.
- Leach, Edmund R. 1961. *Rethinking Anthropology*. London: The Athlone Press.
- Leach, Edmund R. 1964. "Art in Cultural Context". In *Cultural and Social Anthropology: Selected Writings*, ed. Peter B. Hammond, 344-350. New York: MacMillan Press.

- Leach, Edmund R. 1983. The Gatekeepers of Heaven: Anthropological Aspects of Grandiose Architecture. *Journal of Anthropological Research* 39 (3): 243-264.
- Leach, Edmund R. 1985. Michelangelo's Genesis: A Structuralist Interpretation of the Central Panels of the Sistine Chapel. *Semiotica* 56 (1/2): 1-30.
- Levitin, Daniel J. 2006. *This is Your Brain on Music. The Science of a Human Obsession*. New York: Plume.
- Lič, Edmund. 1983. *Kultura i komunikacija. Logika povezivanja kulturnih simbola*. Beograd: Prosveta/XX vek.
- Mabbett, Andy. 1995. *The Complete Guide to the music of Pink Floyd*. London: Omnibus Press. pp. 82.
- Milenković, Miloš. 2006a. Postmoderna teorija etnografije. Prolegomena za istoriju postmoderne antropologije. *Antropologija* 2: 44-66.
- Milenković, Miloš. 2006b. Šta je (bila) antropološka "refleksivnost"? Metodološka formalizacija. *Етноантрополошки проблеми* 1 (2): 157-184.
- Milenković, Miloš. 2007. Paradoks postkulturene antropologije. Postmoderna teorija etnografije kao teorija kulture. *Antropologija* 2: 121-143.
- Milenković, Miloš. 2008. Problemi konstitucionalizacije multikulturalizma - pogled iz antropologije. Deo prvi: o "očuvanju" identiteta. *Етноантрополошки проблеми* 3 (2): 45-57.
- Moren, Edgar. 1979. *Duh vremena 1. Neuroza. Duh vremena 2. Nekroza* (u saradnji sa Irenom Naum). Beograd: BIGZ-XX vek.
- Nedeljković, Saša. 2006. Mit, religija i nacionalni identitet: Mitologizacija u Srbiji u periodu nacionalne krize. *Етноантрополошки проблеми* 1 (1): 155-180.
- Ott, Chris. 2004. *Unknown Pleasures*. New York: Continuum Publishing Group.
- Prelić, Mladena. 2009. Istraživanja etničkih manjina: lična iskustva i dileme. *Antropologija* 9: 41-54.
- Rihtman-Augustin, Dunja. 1982. Kultura grupe i usmjena komunikacija. *Narodna umjetnost* 19: 65-74.
- Roszak, Theodore. 1978. *Kontrakultura*. Zagreb: Naprijed.
- Savage, Jon. 1995. "Foreword". To *Touching from a Distance: Ian Curtis and Joy Division*, by Deborah Curtis, xi-xiii. London: Faber.
- Sinani, Danijel. 2009. Le structuralisme dans l'étude de la religion populaire en Serbie. *Problèmes d'ethnologie et d'anthropologie* 4 (2): 199-217.
- Strinati, Dominic. 2000. *Introduction to Theories of Popular Culture*. New York: Routledge.
- Trifunović, Ljuba. 1986. Potkulture u Jugoslaviji: na razmeđi kontrakture i kulture. *Potkulture* 2: 7-13.
- Жикић, Бојан. 1997. *Антропологија Едмунда Лича*. Београд Етнографски институт САНУ, Посебна издања књ. 43.
- Жикић, Бојан. 2002. *Антропологија геста II: савремена култура*. Београд: Српски генеалогски центар, Етнолошка библиотека књ.8.
- Жикић, Бојан. 2006. Страх и лудило: пролегомена за антрополошко проучавање савремене жанр-књижевности. *Етноантрополошки проблеми* 1 (2): 27-43.
- Жикић, Бојан. 2007а. Когнитивне "приче за дечаке": урбани фолклор и урбана топографија. *Етноантрополошки проблеми* 2 (1): 73-107.

- Жикић, Бојан. 2007б. Тело у јапанској анимацији. *Antropologija* 4: 80-95.
- Жикић, Бојан. 2008а. Страх, зло и лудило, у *Страх и култура*, Иван Ковачевић, Бојан Жикић, Иван Ђорђевић. Београд: Српски генеалошки центар и Одељење за етнологију и антропологију Филозофског факултета у Београду, Етнолошка библиотека, књ. 38.
- Жикић, Бојан. 2008б. Како сложити бабе, жабе и електричне гитаре: увод у когнитивну антропологију, *Antropologija* 6: 114-136.
- Žikić, Bojan. 2008. Escape from Ethnos, Tradition in Transition, and the Battle for Anthropology. Restructuring Curriculum in Belgrade Academia. *Studia ethnologica Croatica* 18 (1) : 127-147.
- Žikić, Bojan. 2009. A quoi servent les genres? Partage, délimitation et classification dans l'anthropologie structurale et cognitive, sur l'exemple de la culture musicale. *Problèmes d'ethnologie et d'anthropologie* 4 (2): 219-240.
- Жикић, Бојан. 2010. Антропологија и жанр: научна фантастика – комуникација идентитета. *Етноантрополошки проблеми* 5 (1): 17-34.
- Žikić, Bojan. 2010a. We are Me, and They are Hive. Individual and Collective Identity as a Relational Characteristic of Humans and Aliens in Science Fiction. *Antropologija* 10 (1): у штампи
- Žikić, Bojan (ur.) 2010b. *Naš svet, drugi svetovi. Antropologija, naučna fantastika i kulturni identitet*. Београд: Одељење за етнологију и антропологију Филозофског факултета и Српски генеалошки центар, Етнолошка библиотека.

Bojan Žikić

Anthropological Studies of Popular Culture

One of the questions raised at the symposium "Our World, Other Worlds. Anthropology, Science Fiction and Cultural Identity", held in Belgrade in December 2009, is how anthropology is to study contemporary art forms: how research issues are to be defined and approached; how research is to be organized in a specific semantic area, which cannot always and with absolute certainty be said not to be an anthropological construction; whether the subject of research can be said to have the shared nature of cultural communication; whether the anthropologist is to interpret the author/artist's intention, or that which is produced as a result of that intention, etc. The aim of this paper is to suggest some answers to these questions, from the point of view of a researcher focused on cultural communication.

Key words: anthropology and art, popular culture, cultural communication, genre

Bojan Žikić

Etude anthropologique de la culture populaire

La tenue du colloque "Notre monde, les autres mondes. Anthropologie, science fiction et identité culturelle", en décembre 2009, a ouvert, entre autres, la question de la manière dont l'anthropologie peut étudier les aspects de l'art contemporain, à savoir : de quelle manière sont formulés les problèmes de recherche; comment organiser la recherche dans un espace sémantique particulier, dont on ne peut pas toujours affirmer avec certitude qu'il ne représente pas une construction anthropologique ; si ce que nous étudions peut être évalué comme s'il possédait le caractère segmenté de la communication culturelle ; si l'anthropologue interprète ce qui était l'intention de l'artiste ou bien ce qui est produit comme conséquence de cette intention etc. L'objectif de ce texte est de proposer des réponses à ces questions, du point de vue du chercheur concentré sur la communication culturelle.

Mots-clés: anthropologie et art, culture populaire, communication culturelle, genre

Primljeno 14.03.2010.

Prihvaćeno 21.03.2010.