

Masinė kultūra ir jos funkcijos

Jurgita Noreikienė

*Kultūros, filosofijos ir meno institutas,
Dabartinės filosofijos skyrius,
Saltoniškių g. 58,
LT-08105 Vilnius,
el. paštas
jurgita_noreikiene@yahoo.com*

Straipsnyje nagrinėjama ankstyvosios Frankfurto mokyklos masinės kultūros samprata, meno ir kapitalistinės ekonomikos tarpusavio sąveika. Aiškinamasi, kaip pakinta meno kūrinio statusas ir funkcijos, atsiradus techninėms galimybėms meną reprodukuoti ir tiražuoti. Menas tampa komercija, gamybos ir vartojimo santykių dalimi. Konstatuojama susvetimėjimo situacija. Kita vertus, masinis menas atlieka ideologinę funkciją, per teikiamą malonumą, kurio esmė – stereotipų atpažinimas, slopinamas individų norą mąstyti ir kažką keisti socialiniuose santykiuose.

Raktažodžiai: masinė kultūra, susvetimėjimas, kapitalizmas, ideologija, socialinė kritika

1. ĮVADAS

XX a. 7 dešimtmetyje išsiplėtojus globalinio masto masinės komunikacijos kanalams (televizijai, radiui, vėliau – internetui), vakarietiška suprekinta kultūra – masinė kultūra – peržengia nacionalinių valstybių ribas ir pasiekia pasaulinį lygmenį. Pastaruoju metu nemažai diskutuojama apie masinės kultūros prigimtį, ryšį su kapitalistine ekonomika, jos funkcijas, poveikį nacionalinėms kultūroms, individų socializacijai ir elgsenai. Ryšium su tuo iš naujo tampa aktualūs XX a. pirmojoje pusėje atlikti ankstyvosios Frankfurto mokyklos tyrimai. M. Horkheimeris, W. Benjaminas bei T. W. Adorno bene pirmieji pradėjo kelti panašius klausimus. Pasak jų, masinė kultūra yra neatsiejama industrinio kapitalizmo dalis. Gamybos ir vartojimo santykiai užvaldo netgi tokią, regis, autonomišką sritį, kaip menas. Ankstyvoji Frankfurto mokykla skiria nemažai dėmesio šiai temai. Analizuojamos techninės meno suprekinimo prielaidos, meno kūrinio statuso ir funkcijos pokyčiai. Būtina pabrėžti, kad Frankfurto mokyklą menas domina kaip socialinės tikrovės atspindys.

2. REPRODUKCIJA

Klasikinis menas atliko sakralinę funkciją. Bene pirmoji meno kūrinio funkcija ir buvusi tarnauti religiniams ritualams. Klasikinis meno kūrinys neatraktuojamas kaip vien savo daiktiškumas, jis reiškia kur kas daugiau. Per jį atsiskleidžia (ir yra garbinama) dievybė, arba vėliau – tiesiog pats grožis. Meno kūrinio paskirtį tarnauti grožiui W. Benjaminas vertina kaip sekuliarizuotą ritualą. Klasikinio, vienietinio meno kūrinio prasmė bėgant laikui gali keistis: pavyzdžiui, Veneros skulptūra Senovės romėnams reiškė

deivę, garbinimo objektą, viduramžių klerikalus ji gąsdino kaip pagonių stabas, o Renesanse įkūnijo tobulą žmogaus grožį. Klasikinis kūrinys turi savo istoriją (tiek daiktišką, tiek interpretavimo) ir negali būti suvokiamas atsietai nuo jos. W. Benjaminas stipriai akcentuoja šį momentą, įvesdamas keistą ir gana miglotą sąvoką „aura“.

„Aura“ reiškia kur kas daugiau, nei kūrinio nešama, už jo daiktiškumo slypinčią idėją. Ji apima ir kūrinio istoriškumą, jo kaip unikalaus vieneto „patirtus“ fizinius poveikius ir kažkada buvusių bei mūsų dienomis išlikusių interpretacijų visumą. W. Benjaminas, kalbėdamas apie aurą, prisimena M. Prousto pastebėjimą, kad „Kai kurie mėgstantys paslaptis žmonės mėgaujasi mintimi, kad ant daiktų pasilieka kažkas nuo visų žvilgsnių, kurie į juos kada nors yra krite“ [1: 205]. Sakyti, kad meno kūrinys turi aurą, reiškia tvirtinti, kad jis tam tikra prasme yra panašus į gyvą būtybę. W. Benjaminas kalba netgi apie paveikslų gebėjimą „pakelti akis“, kitaip sakant, „atsakyti“ į jį stebėtojo žvilgsnį. Žmogiškų tarpusavio santykių patirtis projektuojama į stebėtojo ir meno kūrinio santykį. Tik „patirtį“ („atmintį“), anapusinę gelmę turintis, „netuščias“ daiktas gali gebėti kažką „sakyti“ ar „atsakyti“, tik su tokiu daiktu galima su-eiti į autentišką santykį, panašų į tarpžmogišką santykį. Būtent tokią savybę, anot W. Benjaminas, turi visi klasikiniai meno (ko gero, čia labiau tiktų terminas „dailės“) kūriniai, o tiksliau – jų originalai.

Reprodukcijų statusas kitoks. W. Benjaminas sako, kad čia meno kūrinys praranda savo vienetiškumą. Jis skiria „rankinę“ reprodukciją ir „techninę“ reprodukciją. „Rankinė“ reprodukcija vertinama tiesiog kaip plagiatas, kopija, padirbinys. Originalas išsaugo savo neabejotiną autoritetą visų savo kopijų atžvilgiu. Netgi tobuliausia reprodukcija negali pa-

keisti originalo – pavyzdžiui, bus stengiamasi restauruoti netgi beviltiškai apgadintą „šventą“ paveikslą bažnyčios altoriuje, nors kur kas paprasčiau būtų vietoje jo nutapyti naują. Originalo autoritetas susijęs su jo vienetiškumu, jo kaip fizinio daikto istorija, pradedant atsiradimu, baigiant eksponavimu konkrečioje vietoje. W. Benjaminas sako: „Net pačioje tobuliausioje reprodukcijoje trūksta vieno momento: meno kūrinio „čia ir dabar“ – jo unikalaus buvimo toje vietoje, kurioje jis dabar yra. Šiuo unikalumu, ir ne kuo kitu, rėmėsi istorija, kurią meno kūrinys patyrė per savo egzistavimą. Čia įeina ir pokyčiai, kuriuos bėgant laikui patyrė jo fizinė struktūra, ir nuosavybės santykių, į kuriuos jis buvo patekęs, pasikeitimai. Cheminių pokyčių pėdsakus galima aptikti tik cheminės ar fizinės analizės būdu, kurio negalima taikyti reprodukcijai; tuo tarpu kita pėdsakų rūšis priklauso tradicijai, kurią tiriant kaip išėities tašką privalu imti originalo buvimo vietą“ [1: 125].

Tuo tarpu „techninė“ reprodukcija vertinama kitaip. „Jeigu rankinės reprodukcijos – kuri šiuo atveju vertinama kaip padirbinys – atžvilgiu originalas išsaugo savo autoritetą, tai techninės reprodukcijos atveju tai neįvyksta“ [1: 125]. Techninė reprodukcija, skirtingai nei rankinė, vertinama pozityviai, ji neturi „netikrumo“, „padirbtumo“ šleifo. Neretai techninė kūrinio reprodukcija, pvz., fotografija, įgalina atskleisti plika akimi nematomus originalo aspektus, išryškinti įvairius niansus, stambiu planu pateikti smulkias detales. Kitaip tariant, ji leidžia apžiūrėti originalą netgi geriau, nei stebint jį tiesiogiai. Kita vertus, techninė reprodukcija leidžia grožėtis kūriniu tomis erdvės ir laiko sąlygomis, kurios pačiam originalui iš principo neprieinamos. W. Benjaminas teigia: „Soboras palieka aikštę, kurioje jis stovi, kad patektų į meno mylėtojo kabinetą; chorinį kūrinį, nuskambėjusį salėje ar po atviru dangumi, įmanoma klausyti kambaryje“ [1: 126]. W. Benjaminas tai vertina kaip meno kūrinio (originalo) artėjimą prie publikos, o šį artėjimą daro įmanomu tik reprodukcinės technikos naudojimas. Unikali meno kūrinio raiška pakeičiama masine. Norint pamatyti garsų meno šedevrą, visai nebūtina vykti į muziejų, kuriame jis eksponuojamas, pakanka atsiversti reprodukcijų albumą, kuris prieinamas iš esmės bet kam. Kūrinys tampa prieinamas masiškai, o ne vien negausiam elitiniam išrinktųjų būreliui. Techninė reprodukcija aktualizuoja savo reprodukuojamą objektą pačiose įvairiausiose erdvės ir laiko situacijose.

3. TIRAŽAVIMAS

Atsiradus techninėms galimybėms, masiškai prieinami tampa ne tik klasikiniai meno kūriniai. Susiformuoja atskira masinės meno gamybos industrija, kurią M. Horkheimeris ir T. W. Adorno įvardija

grėsmingu terminu „kultūros industrija“. Menas, tradiciškai buvęs individualios kūrybos, švento įkvėpimo, ateinančio iš „anapus“, transcendencijos atverties sritimi, esant masiniam tiražavimui tampa sudėtinė bendros masiškai gaminamų prekių ir paslaugų rinkos dalimi. M. Horkheimeris ir T. W. Adorno konstatuoja meno suprekinimą, tuo tarpu W. Benjaminas apgailestauja, kad naujieji meno kūriniai nebeturį auros... Visa tai susiję su naujų meno rūšių – visų pirma, fotografijos ir kino, – bei naujų platinimo kanalų – radijo ir televizijos, – atsiradimu. Visi šie dalykai nebūtų įmanomi be technikos pažangos (todėl M. Horkheimeris ir T. W. Adorno nagrinėja meno ir kultūros industrijos problemą bendrame „Apšvietos mito“, kuris kaip tik idealizuoja žmogaus proto galimybes per techniką ir gamybą pasiekti bendrą žmonijos gerovę, patenkinti visus įmanomus, tiek fizinius, tiek meninius, žmogaus poreikius, kontekste).

Tam tikros techninės tiražavimo galimybės egzistavo jau senovėje. Graikai galėjo tiražuoti bronzines statulas, terakotines figūrėles ir monetas. Visi kiti meno kūriniai buvo unikalūs. Vėliau (graviūros medyje pagalba) tapo įmanoma reprodukuoti grafikos darbus, dar vėliau – tekstus (atsirado knygų spausdinimas). XIX a. pradžioje atsirado litografija, todėl tapo įmanomi dideli tiražai, ir grafika tapo kasdienius įvykius iliustruojanti palydovė. Po keleto dešimtmečių litografiją aplenkė fotografija. Fotografijos atsiradimą W. Benjaminas vertina kaip reikšmingiausią lūžį: „Fotografija pirmą kartą meninės reprodukcijos procese išlaisvino ranką nuo svarbiausių kūrybinių pareigų, kurios dabar perėjo akiai, nukreiptai į objektyvą“ [1: 124]. Fotografija įgalino atsirasti kiną. Atsiradus kinui atsivėrė neregėtos galimybės: „Kadangi akis užčiuopia greičiau, nei piešia ranka, reprodukcijos procesas įgavo tokį galingą pagreitį, kad jau galėjo suspėti su sakytine kalba. Kino operatorius filmavimo studijoje metu fiksuoja įvykius tokiu pat greičiu, koku kalba aktorius“ [1: 124].

4. RINKA

Naujų meno rūšių – fotografijos ir kino – atsiradimas paveikė ir tradicines, jau nuo seno egzistuojančias meno rūšis (tokias, kaip tapyba, literatūra ar teatras). W. Benjaminas pažymi, kad nuo XIX a. meno kūrinuose vis svarbesnę vietą užima minia. Ji yra meno kūrinio užsakovas, panašiai, kaip Renesanso laikų didikas, norėjęs save matyti paveiksle, kuris moka už tą kūrinį, stato kūrėjui sąlygas ir pats juo mėgaujasi. O M. Horkheimeris ir T. W. Adorno *Apšvietos dialektikoje* kaip tik ir analizuoja šią situaciją. Jie nuolat tvirtina, kad jų laikų menas orientuotas į masę ir vidutinybę. Kaip bet kuri kita par-

davimui skirta prekė ar paslauga, masinis menas įtaikauja vartotojų skoniu, kūrėjai stengiasi išpildyti savo kūrinų pirkėjų lūkesčius ir patenkinti jų poreikius. Pagrindinis masinio meno tenkinamas poreikis yra relaksacija – tai pramoginis, laisvalaikiui skirtas menas. Būtent to nori minia. Kita vertus, minios skonis ir poreikiai formuojasi pagal pasiūlą. Susidaro užburtas ratas, kuriame išlošia dauguma, o tai reiškia – vidutinybė.

Vis svarbesnę sąvoką tampa stilius. Stilių M. Horkheimeris ir T. W. Adorno vertina kaip niveliuojantį principą – meno kūriniai (tiksliau, kūrėjai, atlikėjai) siekia mėgdžioti vieni kitus ir kartu konkuruoja, stengdamiesi kuo geriau, tiksliau, tobuliau atitikti stiliaus reikalavimus. Ekspertai (o šiandien, kaip sako W. Benjaminas, meno vertintoju gali būti bet kas), o dar geriau – publika, kuri moka pinigų, – vertina (atsirenka) kūrėjus ir jų produkciją lygiai taip pat, kaip rinkoje vartotojai atsirenka prekes ir paslaugas. Publikos pripažinimas reiškia tam tikras finansines pajamas, o kartu „įrodo“ atlikėjo meistriskumą visuotinai pripažįstamo stiliaus ribose. Taigi menininkas suinteresuotas ekonomiškai reprodukuoti tą patį, tai, kas patinka publikai ir garantuoja jo pripažinimą, o kartu ir pajamas. Kaip ironiškai sakoma *Apšvietos dialektikoje*, menininko laisvė reiškia laisvę kvailiams numirti iš bado [2: 165]. Tuo tarpu kūrinys, peržengiantis stiliaus nustatytas ribas, yra save paneigiantis, pasmerktas nepripažinimui. Tačiau būtent toks yra daugumos didžiųjų meno kūrinių ir kūrėjų likimas. Nemažai jų pripažinimo sulaukė tik po mirties. Sėkmė lydi tuos, kurie geriausiai reprodukuoja esamybę.

5. SUSVETIMĖJIMAS

Esamybės reprodukuojimas reiškia ne ką kita, o meninį (užslėptą) socialinio *status quo* užtvirtinimą. Frankfurto mokyklai būdinga žvelgti į meną kaip į ideologijos ramstį. Masinė kultūra su visu į masinį vartotoją orientuotu masiškai gaminamu menu yra šių laikų industrinio kapitalizmo „ideologijos“ – praktinio racionalumo – atrama ir dalis. Meną visuomenė vartoja kaip relaksacijos priemonę, priemonę užsimiršti ir atsipalaiduoti nuo vergiškų darbo santykių, praleisti laisvalaikiui. Laisvalaikis yra ta sritis, kurioje žmogus, atrodytų, gali būti savimi, daryti, kas jam patinka, tai laikas, kurį žmogus gali skirti sau, o ne darbui. Būtent taip ir jaučiasi darbininkas, po sunkios darbo dienos žiūrėdamas televizijos laidas ar klausydamasis pamėgtų šlagerių. Jis gali patirti netgi tam tikrą euforiją, kuri kompensuoja darbe patirtą stresą ir nemalonumus, kitaip tariant, trumpalaikė buvimo savimi iliuzija kompensuoja nuolat patiriamą susvetimėjimą. Šis nemalonumo ir už jį gaunamos kompensacijos balansas skatina žmogų

jaustis daugmaž komfortiškai – taigi susitaikyti su esama socialine situacija.

Tačiau buvimo savimi pajautimas tėra iliuzinis. Nors masinis menas taikosi prie vartotojų, prie visuomenės, prie publikos skonio, tačiau kartu vyksta ir atvirksčias procesas: masinis menas perša visuomenei jos pačios (o tiksliau – daugumos, vidurkio) standartus, dar ir dar kartą juos įtvirtindamas. Žmogus, klausydamasis mėgstamos muzikos, gali jaustis savimi būtent todėl, kad joje randa tai, kas jam pažįstama, sava, nerėžia ausies, kitaip tariant, atitinka jo įprastinę situaciją, standartines emocijas ir vertybes, kurias jis yra puikiai įvaldęs socializacijos procese. Filmai, ypač muilo operos, teikia pasitenkinimą būtent todėl, kad juose žiūrovas atpažįsta save ir savo aplinką, juose patvirtinamos žiūrovui savos vertybės ir standartai (vyras stiprus, moteris švelni, motinystė yra laimė, gėris nugali, blogis pralaimi ir t. t.). Kultūros industrijos produkcija sustiprina išpūdį, kad viskas yra taip, kaip turi būti, o tai yra gerai ir teisinga.

Taigi išryškėja marksistiškai egzistencialistinis susvetimėjimo (neautentiškumo) motyvas. Tiek kūrėjas (gamintojas), tiek suvokėjas (vartotojas) realizuoja ne save, o tai, kas jiems primesta visuotinybės ir tarnauja jos stabilumui, jie skęsta iliuzijose, net jei ir jaučiasi išreiškiantys save (patiriantys malonumą). Dėl susvetimėjimo iš dalies kalta ir pati technika, kuri įsiterpia tarp kūrėjo ir jo kūrinio, tarp kūrinio ir jo suvokėjų (publikos). Kino aktorius vaidina ne prieš žiūrovų pilną salę, o prieš negyvą kameros objektyvą. Jis negali tiesiogiai jausti publikos reakcijų ir pats į jas reaguoti. Aktorius vaidina anonimiškam galimam „ekspertui“. Tuo tarpu žiūrovas, stebintysis visuomet pasilieka „šiapus“, viename matmenyje, su grynai materialia vaizdo ar garso raiška. Jam negali atsiverti jokia transcendencija, nes jos paprasčiausiai nėra, meno kūrinio kaip grožiui tarnaujančio kulto simbolio „aura“ dingusi, kūrinys negyvas, nepajėgus „atsakyti“. Kino ir fotografijos atveju susiduriame su originalo „čia ir dabar“ problema. Kur tas originalas dabar? Ar tai – fotojuostos negatyvas? O gal kažkada vykęs kino aktoriaus darbas prieš kamerą? Bet nei viena, nei kita nėra meno kūrinys. Pats kūrinys – nuotrauka, kino filmas – jau savaime yra tiražuojama kopija, bet kuri kita iš to paties negatyvo padaryta nuotrauka bus nė kiek ne prastesnė. Originalo nebėra. Nebelieka ir autentiškumo.

6. IDEOLOGIJA

Masiškai tiražuojamo meno kūrėjai netgi nebeprivalo dangstyti pretenzijomis į meniškumą ir autentiškumą. M. Horkheimeris ir T. W. Adorno sako, kad radijui ir kinui jau nebėra reikalo apsimesti menu.

Atvirai sakoma, kad tai yra biznis, ir tai jau savaimė pateisina jų reikalingumą visuomenei: „Tą tiesa, kad jie [kinas ir radijas] yra ne kas kita, o verslas, jų pačių panaudojama kaip ideologija, kuri privalo legitimuoti visą tą jų sąmoningai gaminamą šlamštą. Jie patys save vadina industrijomis, o viešai skelbiami jų generalinių direktorių pajamų skaičiai išsklaido bet kokias abejones apie tokio pobūdžio produktų reikalingumą visuomenei“ [2: 150].

Visgi pagrindinė kultūros industrijos gaminamos produkcijos blogybė yra ne meno pavertimas komercija ir net ne psichologinis vartotojų mulkinimas, manipuliavimas jų jausmais ir brukimas jiems menkaverčio produkto. Už visos šios pramogų industrijos, anot ankstyvųjų frankfurtiečių, slepiasi ir keroja žmogų pavergianti, skaudžias socialines pasekmes nešanti ideologija. Ji veikia ne per žodžius, ne per argumentaciją, tegul ir demagogišką, bet per sistemai palankias asociacijas sukeliančius vaizdo ir garso signalus, kurie priimami noriai, kadangi sukelia malonumo išpūdį. Malonumas skirtas atsipalaiduoti nuo sekinančio darbo gamykloje ar biure, kad po to, pasisėmus naujų jėgų, vėl būtų galima grįžti į tą pačią pavergiančią rutiną. Tokiu būdu kultūros industrija, gaminanti relaksacijai skirtą produkciją, yra industrinio kapitalizmo sistemos dalis ir ramstis. Malonumas padeda užsimiršti, pabėgti nuo kankinančios realybės. Šis pabėgimas, anot M. Horkheimerio ir T. W. Adorno, reiškia ne ką kita, o pabėgimą nuo mąstymo: „Patirti malonumą visada reiškė: negalėti apie nieką galvoti, užmiršti apie kančią netgi ten ir tada, kur ir kada ji yra rodoma. Malonumo pagrindas yra bejėgiškumas. Jis iš tikrųjų yra pabėgimas, bet pabėgimas ne nuo, kaip yra teigiama, netikusios realybės, o nuo paskutinės minties apie pasipriešinimą, kuris visgi lydi bėgimą nuo realybės. Išsilaisvinimas, kurį žada malonumas, yra išsilaisvinimas nuo mąstymo ir nuo neigimo“ [2: 181].

Tokio išlaisvinimo nuo mąstymo mechanizmas yra elementarus. Masinis menas, kaip pastebi ir W. Benjaminas, reikalauja kur kas mažesnių intelektualinių pastangų jį suvokti, yra lėkštas ir paviršutiniškas. M. Horkheimeris ir T. W. Adorno sako dar daugiau: „Kruopščiai vengiama bet kokio loginio sąryšio, kuriam suvokti reikalinga intelektualinė pastanga“ [2: 171]. Būtent todėl masinės kultūros produktai atrodo tokie paprasti, pasikartojantys ir banalūs. „Vos pradėjus žiūrėti filmą, nesunku nuspėti jo pabaigą, kam bus atlyginta, kas bus nubaustas, o kas užmirštas, o tuo labiau lengvosios muzikos srityje praktusi ausis be vargo pagal pirmuosius šlagerio taktus nuspėja jo tęsinį ir jaučiasi laiminga, kai tai iš tikrųjų išsipildo“ [2: 156].

7. IŠVADOS

Frankfurto mokyklos tyrimuose masinės kultūros reiškinys pristatomas kaip integruota industrinio kapitalizmo dalis. Visur kur veikia tie patys rinkos dėsniniai. Kapitalizmo ir masinio meno sąveika yra abipusė. Technikos pažanga daro įmanomą pačią masinę kultūrą, o masinė kultūra aptarnauja gamybinį procesą kaip savotiškas „žaibolaidis“ (neutralizuodama norą priešintis individą pavergiančiai sistemai) ir kaip slapta ideologizavimo priemonė. Kelią iš užburto rato ankstyvieji frankfurtiečiai mato tik alternatyvaus, „juodojo“ meno kūrime, kuris neturėtų jokių galimybių tapti masiniu reiškiniumi, tačiau kaip tik todėl toks menas jau iš anksto yra pasmerktas nesėkmei. Visgi jie pernelyg suprimityvina masinio meno suvokėjo (vartotojo) galimybes savarankiškai interpretuoti jam siunčiamus signalus, vartotoją traktuodami kaip absoliučiai pasyvų ir nekūrybišką. Kad ir masinėje kultūroje egzistuoja spraga, kuri daro galimą kritiškumo ir protesto invaziją, iliustruoja toks reiškinys, kaip roko muzika, kuri nuolat balansuoja tarp komercijos ir „pogrindžio“. Ši spraga galima tikrai individualių vartotojų dėka, kurie visgi sugeba išskoduoti tokio tipo masinio meno pranešimus kaip kritinius tos pačios sistemos atžvilgiu, kurios produktas jis yra.

Gauta
2004

Literatūra

1. Беньямин В. Озарения. Москва: Мартис, 2000.
2. Хоркхаймер М., Адорно Т. В. Диалектика Просвещения. Философские фрагменты. Москва–Санкт-Петербург: Медиум, Ювента, 1997.

Jurgita Noreikienė

MASS CULTURE AND ITS FUNCTIONS

S u m m a r y

The article deals with the early Frankfurt School's conception of mass culture. Relations among art, technology and post-capitalist economy are examined. Mass culture is treated as an integral part of the whole of industrial capitalism. On the one hand, technical progress is a condition for mass culture to develop; on the other hand, culture industry helps to create comfortable conditions for work and slavery. Production of culture industry, being stereotypical and primitive in itself, does not allow any attempt to think critically. The pleasure liberates an individual, but it liberates him not from reality but from thinking about it.

Key words: mass culture, alienation, capitalism, ideology, social critics