

Бојан Жикић

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

Поп песма: епистоларна форма популарне културе*

Апстракт: Текст је посвећен основној форми савремене популарне музике, а која се разматра са становишта које види популарну културу као надкултурну комуникацију. Та перспектива разликује се од ранијег антрополошког занимања за музику као пре свега укоренењу у некој локалности, наводно традиционалну и аутентичну, одакле циљ овог рада јесте усредсређивање тог интересовања на значење песама, односно на њихову рецепцију.

Кључне речи: поп песма, популарна музика, популарна култура, антропологија, културна комуникација

Увод

Песме којима се бавим у овом раду јесу оне које се *свирају* и *певају*, да бисмо их разликовали на тај начин од оних песама које се читају, или од оних које се рецитију. У питању је музичка форма релативно кратког трајања и релативно стабилне структуре¹ (чији су елементи строфа, рефрен, мелодијска разрада) и представља јединствени план релативно

* Резултат рада на пројекту 177018, финансираном у потпуности од стране Министарства просвете и науке Републике Србије.

¹ Да ли је начин на који вршимо категоризацију појава превазиђен? Нема прецизног начина да се одреди трајање поп-песме, на пример, па да се оно класификује тако да буде методолошки доследно. Обично се узима синтагма "тро-минутна нумера" да опише оно што сам назвао "релативно кратким трајањем" у основном тексту. Поред тога што је у питању новинарска кованица, одредница јесте непрецизна и због тога што не узима у обзир то да се неко конвенционално време трајања поп-песме мењало у зависности од културно-историјског периода. У 1950им, износило је око два минута, на пример, на врхунцу глем-рока 1970их прелазило је пет минута, што представља границу временског периода који се сматра погодним за сингл, док данас нема никаквог уочљивог обрасца у том смислу. Све то време, наравно, било је много оних који су сматрали да не треба да се држе никаквих правила у том погледу.

кратког и једноставног музичког израза са текстуалним изразом². Стваралачки вид којем припада јесте музика, тачније – популарна музика, а не на пример поезија или народна књижевност. Отуда и означавање датих песама као *pop pesama*.

Претпоставља се да форма и структура данашње поп песме имају исходиште у различитим ранијим музичким традицијама, мада се наглашава, обично, да је у питању стваралаштво које је настајало у урбаним срединама. Спајање релативно кратког и једноставног музичког израза са текстуалним изразом сличног описа није нешто што су изумели Бади Холли или Битлси, свакако. Познато је у различитим музичким традицијама, од Далеког истока, преко исламског света, до западне Европе, мада се истиче, најчешће, да највећа формална сличност постоји с немачким *песмама* (die Lieder), односно са још једном стваралачком формом немачког романтизма. Поред тога што су Шуберт и Шуман радо компоновали на стихове Шилера и Гетеа, на пример, често спајајући соло-глас са соло-клавиром, пучка музичка традиција немачких градова познавала је спој, практично, једне основне мелодије и њених варијација с одређеном поетском целином, док је на енглеском и француском говорном подручју развој ишао из позоришних, кабаретских и водвиљских песама ка облику тзв. популарних мелодија, које су постајале засебне стваралачке целине (Middleton 1990, 11-16).

Фолклор је постулиран као извориште данашње популарне музике, пре свега у идеолошком смислу. Класичан поглед на фолклор, као на *народно* стваралаштво, видео је музику, у Хердеровом кључу, као формативну мистичку силу културног заједништва народа, а посебне форме тог вида стваралаштва – попут успаванки, рецимо, или посленичких песама – као отелотворење његовог духа, одакле и савремена музика мора имати корене у изражавању "урођених" вредности, без обзира на то што се њене форме "губе" у деконтекстуализацији стваралаштва коју доноси глобализација (в. Davis 2005, 49, 54). С друге стране, схватање двадесетовековног фолклора у индустријски развијеним земљама као стваралаштва које представља извориште истинских вредности радничке класе, утицало је на став о томе да савремена популарна музика има порекло у усменом стваралаштву америчких градова, временом уобличеном уз инструменталну пратњу (в Reuss 1971, 259).

Постоји мишљење, чак, да као културолошке предуслове музичкој форми савремене поп песме треба узети градске песме из источне Кине четвртог и петог века, с обзиром на њихову мелодијску структуру и контекстуализованост текстова који су говорили о некима од тема својстве-

² Чија дужина одговара трајању песме као целине, јасно, али који својом садржином не мора уопште бити једноставан.

ним данашњим поп песмама³, попут односа између полова, живота у граду који својим развојем, просперитетом и неутралношћу спрам нечијег локалног порекла пружа појединцу више могућности неголи живот на селу, у војсци и томе слично (Birrell 2008). Ма колико то чудно звучало, рекао бих да је дато мишљење ближе ономе што сматрам битним квалитетом поп песме, а који је разликује од стваралаштва збирно означеног као фолклорно: поп песма јесте производ ауторске уметности и нема везе ни са каквим народним генијем, ма шта то било иначе.

Сасвим супротно од тога, представља одлику културе засноване на индивидуалним постигнућима, од чега и потиче, вероватно, њен потенцијал за остваривање надкултурне комуникације. Идиосинкратичност представља битан елемент у настајању, извођењу и пријему поп песме, али треба имати у виду то, у случају поп-песме, да је на делу таква идиосинкратичност која јесте дубоко културно укореењена када је у питању процес настајања, одвијања, тумачења и настављања комуникације. Семантичко поље у којем се одвија комуникација поп песмама и културна компетенција за учествовање у томе на било који начин – као стваралац, извођач, "обични" слушалац, фан – нису својство неке одређене локалне културе (била она и северноамеричка), међутим, нити представљају једноставан производ онога што називамо глобализацијом, пошто је поп песма, као међународни феномен, старија од тога. Израз "култура" у претходним реченицама односи се на услове и начин живота, тежње и стремљења у њему, идеје у погледу устројства људског света и томе слично, пре, неголи на неку локалну заједницу живота. Поп-песма отелотворује стваралачки израз, око којег је структурирана културна комуникација, представља основни начин изражавања онога што је иманентно тој врсти комуникације у садржинском и значењском смислу, а што се односи на свет који није схваћен као својство појединих, физички одељених и просторно лоцираних култура.

Суштина поп песме, или њена генијалност, ако тако смем да кажем, лежи у једноставности њене структуре, разноврсности форме и начину на који се индивидуално прима. Тај начин јесте изузетно личан, дакако, те сматрам да представља најважнији елемент, можда, од свих оних које сам навео. Једноставност структуре јесте згодна онда када је у питању комуникација; разноврсност форме одговара животним и културним преференцијама оних који стварају музику и оних који је слушају, док лични пријем јесте управо то – неухватљиви сплет разлога због којих нам се нека, тачно одређена ствар свиђа баш таква каква јесте, односно, у случају поп-песме, то је оно, кад нас нешто привуче песми, неки део композиције, гитарски риф или пасаж

³ Осим љубави, за коју се може рећи да представља тему у свакој врсти стваралаштва, те није карактеристична за популарну културу, без обзира на то што се форме популарне културе баве њом можда више од било које друге теме.

на клавијатурама, неки део текста или све заједно, а поготово онда када се тај лични пријем не подудара с оним што иначе волимо, када је у питању музика (била она поп или не), с формом или њеном структуром⁴.

Естетски избор, који нас руководи приликом опредељивања за конзумирање ове или оне културне форме, тј. оваквог или онаквог стваралаштва, превазилазе културну детерминисаност, или то чине онда када сматрамо да некаква традиционална културна подлога представља оријентир такве детерминације. Културне преференце зависе од естетског избора, али естетика не мора да буде условљена једном културом, сама по себи. Оно што нам изгледа као насумични и у потпуности лични избор⁵, представља у ствари одабир између понуђених могућности, а које могу бити интра- и интеркултурне: што их је више, изгледа као да су естетске склоности, односно културне преференце личније, иако заборављамо да већина културних садржаја, насталих као последица уметничких настојања, не би постојала да не постоји довољан број људи који би је конзумирао, а њихово културно-преференцијално груписање, те културна комуникација која се развија на основу тога и јесте оно што као антрополози посматрамо у оквиру проучавања популарне културе.

Музика, тј. уметност представља израз "духа времена", одн. доминантне филозофске идеје у њему. Значење музике не треба тражити у форми и техници извођења, већ у културноисторијским околностима: класични композитори били су надањивани идејним концептима свог времена и музика коју су стварали одговарала је њиховом доживљавању тих концепата (в. Kramer 1998)⁶. Поп песма представља типичан произ-

⁴ Појаснићу, уколико заиста има оних којима није јасно. Можете да слушате тзв. класичну музику искључиво, на пример, а да презирете рокенрол, па ипак, да признате да вам се свидела нека песма "Роулингстонса", рецимо. Не знате ни како ни због чега се десило то, дуго сте се борили с таквом интерференцијом унутар властитог сензибилитета, стила, животног става, верског или политичког опредељења итд, а када сте се суочили с тим, најзад, схватили сте да вас је привукло нешто у интонацији гласа пред рефрен, или нека синкопа одсвирана на гитари, која вас је подсетила на музику коју волите, или брујање бас гитаре, или већ било шта, за шта немате "рационалније" објашњење од тога да вам се свиђа, једноставно, под претпоставком, наравно, да убеђења, ставови или естетика (могу да) представљају рационална објашњења по себи.

⁵ Чак и представа о томе шта је лепо у једној традицијској култури може означавати појмове који су међусобно различити и несводиви, барем у формалном смислу, али антрополошка анализа показује постојање њихове заједничке карактеристике, која и омогућава да о томе говоримо као о *културној* представи, в. Jhala 1995, 73-74.

⁶ Тако су Бетовенове сонате у Д- и Ф-молу настале под утицајем просветитељског схватања људске природе и људског развоја, одакле одговарају виђењу

вод одређеног доба и то такав производ који је надкултурне природе, посматрамо ли парцијално културе људских заједница категорисане према државним, географским, етничким и сличним критеријумима. Не треба претеривати с уопштавањем, наравно, па тврдити да је исти свет у којем живимо за аустралијске Аборицине у пустињи око Алис Спрингса, рибарске заједнице на Борнеу и токијске јапије. Оваква каква данас јесте, поп-песма представља производ модерне, иницијално, али одлично очуван и унапређен у пост-модерном друштву, пост-индустријском и пост-било-каком, у којем живи или је у датом периоду живео индустријализовани, технологизовани и комуникативно⁷ повезани део света.

Поп песма представља свеобухватнију категорију од на пример рокенрол песме, фестивалске песме, шлагера, турбофолка, и томе слично. Поп песмама можемо сматрати композиције Мадоне, "Металике", југословенског новог таласа, победничке песме "Евросонга"⁸, баш као и сваку од једноминутних четрдесет минијатура на албуму *Commercial* "Резидентса", али и музичку продукцију "Гранд", Уда Јиргенса, италијанске канцоне, подједнако као и стваралаштво Брајана Ферија или Елвиса Костела. Свака поп песма настаје у одређеном социокултурном контексту, наравно, али тешко да би се могло рећи да постоји некаква "културна предодређеност" за њено разумевање, односно тумачење комуникације која се остварује њом; напротив, поп песма представља отелотворење идеје о надкултурној компетенцији за разумевање комуникације која се обавља формама популарне културе (упор. Жикић 2012, у овом броју).

Антрополошка интересовања везана за музику

Уобичајено антрополошко занимање за музику – да га назовем тако – одмакнуто је у физичком смислу, још увек, од оних средина из којих најчешће потичу антрополози, онолико колико је далеко у предметном погледу музике која се разматра од музике која спада у популарну културу. Може се рећи и то да етномузиколози сматрају да њихов начин рада, у

човека као бића које је превалило пут од примитивног стања природног битисања до живота у грађанском друштву, упор. Kramer 1998, 32.

⁷ Мислим на комуникацију у технолошком смислу (средства која је омогућавају и знања потребна за њихову израду), техничком смислу (специфични стварносни облици, од економије до спорта), као и у симболичком смислу (идејна и концептуална размена).

⁸ Иако формом спада у поп песму, данашња фестивалска песма разликује се од већине других врста поп песама по томе што се прави, у крајњој линији, ради презентације, афирмације, популаризације итд. националног идентитета, в. Mitrović 2010.

којем инсистирају на друштвеној перспективи музике, односно повезивања структуре музичких дела и стилова извођења са видовима културне имагинације, друштвене акције и искуства, представља својеврсно брисање граница између њихове дисциплине и антропологије, тумачећи на тај начин Меријамову идеју о антрополошком проучавању музике као друштвене праксе (в. Feld and Fox 1994, 25; Merriam 1964, 13 *et passim*)⁹.

Антрополошко проучавање музике окренуто је, у значајној мери, музици која се производи у локалним контекстима и која има значај и значење искључиво у њима. У том смислу, питања везана за наводну аутентичност музичких израза локалних заједница – чије културе се одавно не могу описати као "традиционалне", услед саображавања начина живота ономе који постоји у савременом свету, пре свега у погледу прихватања техничко-технолошких иновација – представљају битан део датог истраживачког поља. Тако се разматра музика становника Кукових острва, на пример, у смислу "аутентичног" културног израза онда када се ствара (а што укључује и снимање, дакле употребу технологије која није настала на Куковим острвима) у оквиру локалних заједница, али и "бастардизације" тог израза онда када се снимљени материјал дистрибуира међу припадницима те културе који живе у Аустралији или на Новом Зеланду, да би се закључило да глобализација представља средство "кварења" аутентичне локалне музике чак и онда када је означена као популарна (в. Alexeyeff. 2004).

Када се баве савременим, постојећим поп-бендовима (односно ствараоцима, извођачима и конзументима савремене популарне музике) – а у кључу културне хегемоније, рецимо, антрополози као да су опседнути питањима аутентичности и традиционалности, уочавајући постојање "хибридности" само између "оригиналног" и "секундарног" контекста употребе одређених музичких форми, као што је то случај са наводно рапануианском и чилеанском музиком састава *Myto* у *Fusion Rapa Nui*, а пренебрегавајући остале музичке жанрове који су заступљени у конгломерату музичког израза тог састава, попут попа или денса, можда чак салсе и рокенрола (упор. Bendrups 2009). Јасно је да таква разматрања представљају покушај повезивања музике, као културног производа одређене заједнице, са њеним културним идентитетом, а пре свега онда када долази до аскрипције тог идентитета одређеном музичком извођачу у средини различитој од оне у којој је потекао. У таквом приступу се превиђа постојање процеса креације и ре-креације стваралачких форми и у оквиру локалних култура, у смислу нормирања музичке иновације и кон-

⁹ Детаљно разматрање антрополошког бављења музиком у целини, а не само оног које је усмерено на песму, у суштини, дато је у тексту Марије Ристивојевић у овом броју *Етноантрополошких проблема*.

тинуитета, с обзиром на то да ни традиционалне музичке форме нису настале одједном, нити без додира са музичким изразима неких других култура (в. Neuenfeldt and Costigan. 2004, 115).

Могуће је да, слично одређеним ставовима о популарној култури уопште, придавање пажње појму "аутентичност", када се говори о музици, а за који бих се усудио да тврдим да никада није концептуализован до краја, у суштини, онда када је реч о тзв. традиционалном стваралаштву, представља део истог теоријског дискурса који је био неспособан да разликује смисао и суштину *израза* од смисла и суштине *изражавања*. Адорнова ужаснутост технолошким могућностима унапређења људског гласа, односно разликом у односу на извођење уживо коју омогућава снимање плоча (в. Adorno 1990¹⁰, 48), истоврсна је "ужасности" могућностима технолошког, али и (интер)културног бриколирања инхерентно људских потенцијала, какви су експресија, емоција, став итд (Young 2010, 337).

Савремена популарна музика може се описати и као својеврсни нек-сус култура западних земаља у протеклих готово седам деценија, али не треба губити из вида то да начин на који су њене форме утицале на музичко стваралаштво у другим срединама, тако је и то стваралаштво утицало на њу (Neuenfeldt 1991, 93). Популарну музику могуће је разумети искључиво у оквиру који је у стању да понуди објашњења за значења истовремено у локалном, регионалном, националном и глобалном кључу, односно који схвата потенцијални утицај тзв. уметничке или традиционалне музике на њу (Menezes Bastos 2008, 1), а то мислим да додатно оправдава њено тумачење као надкултурног феномена.

Антрополошко интересовање за песме – мислим на оне које се певају и/или свирају – усмерено је углавном на њихове текстове, те на бављење друштвеним и културним значењем жанра којем припадају, у контексту који се разликује од онога у којем се сматра да настају оригинални жанрови. Јасно је да се први вид антрополошког проучавања песама односи на традицијске или локалне културе, док је у фокусу другог произвођење форми популарне културе у срединама које нису САД и Велика Британија, пре свега. Тумачење значења текстова песама у одговарајућим контекстима локалних заједница посвећено је, најчешће, религијским ритуалним контекстима (укључујући ту и исцелитељске), затим радним, еротским итд, али се појављује и у смислу интересовања за тзв. домородачку уметност¹¹ (в. нпр Poppe 2011; Shaa and Ramos 2006; Roseman 2007; Clément 2010; Izugbara 2005; Sone 2007).

¹⁰ Оригинално објављено 1928. године.

¹¹ То последње је нарочито присутно у Аустралији: у многим бројевима *Asia Pacific Journal of Anthropology* постоје прегледи и прикази аудио или аудиовизу-

Инвентивније антрополошко интересовање за песму укључује њену проблематизацију као начин изражавања озлојеђености у одређеној локалној култури, на пример, у смислу њеног доприноса култури оговарања, као средству решавања међуљудских конфликта (в. Rasmussen 1991), или је посматра у смислу манифестовања трансформисања афективног искуства поистовећивања сопства и физичке просторности у оно што се у западним културним терминима изражава као уметност (музике, речи и покрета) (Wood 2004), или се пак запажа да су песме делови комплекснијих форми популарне културе, попут филмова (у датом случају болиудских), са посебном структурално-функционалном и семантичком улогом у оквиру тих већих целина, при чему се песма и плес виде као наглашавање структурног интерлудијума у филмској наративи да би се скренула пажња на карактеристике унутрашњег живота неких од ликова, битне за дати наративни моменат (в. Srinivas 2010).

У основи, интересовање везано за песме – укључујући ту инструменталну и вокалну музику, као и плес – испољава се кроз истраживања у социокултурним контекстима који се разликују значајно од онога што бисмо описали као контекст свакодневног живота у западној цивилизацији, чак и онда када се желе испитати феномени који не само што постоје у њему, већ се "обрађују" у поп-песмама деценијама уназад, попут политичке изопачености, односно визионарства и добробити, економских проблема, корупције, позиције обичног човека у различитим режимима моћи итд (упор. Нпр. Askew. 2006). Изгледа као да се поп песма изван САД и Велике Британије доживљава као својеврсни егзотизам од стране оних који је проучавају. Истраживање социјалне или културне димензије савремене поп песме у незападним контекстима усмерава се, одатле, на теме за које се сматра да обележавају дате контексте: национализам у хонгконшким реп песмама, или рефлексивна на раскид с традиционалним животом и вредностима у балинежанској поп музици након терористичких напада на туристе почетком овог века итд (упор. Chow 2009; Dunbar-Hall 2007).

Експлицитно се каже, на пример, да је истраживачко интересовање за кинеску популарну музику почело у последњој деценији прошлог века, а да је нагласак таквог занимања на политици (Groenewegen 2011, 120), што се поклапа с израженијим друштвеним и културним променама у тој земљи. Испоставља се, међутим, да је дато интересовање усмерено на посебне жанрове популарне музике, који се могу сагледати као политички субверзивни или барем противречни владајућој идеологији и доминантним дискурсима о различитим социокултурним феноменима, одно-

елног материјала с извођењем музике таквих култура Аустралије и пацифичког региона, као и прикази монографија на дату тему.

сно да његову одредницу представља *политика*, пре неголи *песма* или *популарна култура*. Жанр се посматра у функцији идеологије, а не музичког стила (Jones 1992, 20). Само постојање могућности да се дата идеологија уклопи у културни образац кинеског друштва значи да жанрови којима је посредована – попут рокенрола, на пример – нису западњачки сами по себи, односно да нису суштински страни кинеској култури (de Kloet 2010, 26), односно да та култура поседује капацитет за њихову рецелпцију, интерпретацију, прилагођавање себи, произвођење и одашиљавање, као и било која друга култура, уосталом.

Значење песама: текст као квинтесенција и надкултурни идентитет

Слично филму, али различито од књижевног дела или стрипа, на пример, поп песма поседује одређене карактеристике које је чине погодном за концептуално и практично коришћење, у смислу функционалног преклапања културне компетенције свакодневног живота и епистеме културног система. Јасно је да се то односи како на оне који стварају песме, тако и на оне који их слушају. Основна карактеристика јесте природа преношења поруке која омогућава релативну комуникацијску концизност, на основу односа између дужине трајања песме и онога шта се има њом рећи, али што дозвољава тематски, интелектуално и емотивно ангажовану елаборираност, управо узимајући у обзир тај однос. Прво је приближава стрипу, а разликује од књижевности, рецимо, а друго је приближава књижевности, а разликује од стрипа.

Следећа таква карактеристика јесте мултимедијална природа: комуникација се остварује звуком, у основи, али начин артикулације звука такав је да га можемо сматрати вишеструким, а не јединственим. На првом месту, у питању је комбинација људског гласа, као дела човекове биофизичке датости, са произвођењем звука на музичким инструментима, тј. употребом културних артефаката. Затим, оно што се комуницира употребом гласа, у основи је другачије од онога што се комуницира употребом инструмената – у питању су два основна структурна елемента поп песме, текст и музика. Напокон, све то може се додатно визуелизовати (у неким случајевима и накнадно), односно снимити видео-спот, који доприноси популарности песме на одређени начин, или се песма може употребити у неком филму, што такође доприноси њеној популарности итд.¹² Свет у којем живимо и његова култура, очигледно су пријемчивији за мултимедијалне садржаје.

¹² Мада визуелизација није неопходна за тако нешто, сама по себи, наравно.

Тај свет јесте човеково дело, међутим, тако да не треба потценити још једну карактеристику поп песме, која противречи претходној само на први поглед. Та карактеристика јесте њена аудитивна природа. Основне информације о свету око нас добијамо слушајући и гледајући, али за памћење нечега, што представља непосредну последицу карактеристике о којој је реч тренутно, у смислу онога што поп песму чини јединим од најраспрострањенијих артефаката савремене културе – те оно што ме опредељује да је сматрам основном формом популарне музике, бива важније оно што чујемо, него оно што видимо: не дајте да вас превари то, да када читамо, на пример, користимо чуло вида, пошто основа људске комуникације јесте њен *вербални* модус, а писање и читање представљају његове манифестације. Наше памћење и размишљање јесте вербализовано, такође, одакле вербализација има извесну предност у нашој когницији (в. Levitin 2006, 101-102).

Поента поп песама, барем оних које се дефинишу жанровски као рокенрол, поп-рок, поп и томе слично, јесте у њиховом тексту. То је оно што их чини *текстуалним* у бахтиновском или бартовском смислу, а музичка иновативност – која би се огледала у коришћењу нетипичних аранжмана, рецимо у употреби чела или гудачког квартета у једној од инструменталних строфа песме у којој су гитаре-бас-бубњеви водећи инструменти, као што је то случај у појединим песмама групе *Radiohead* у њиховој раној фази (тј. на прва два албума)¹³, представља допуњавање оквира текстуалном изразу (Dettmar 1999, 35-36).

Значење поп песама јесте значење њиховог текста, најчешће, иако је музички оквир, тј. музички стил оно што одређује песму у жанровском смислу и што представља претпоставку за далекосежност њеног слушачког круга. Постојање жанрова може послужити као нека врста дефинијенса поп песме искључиво у смислу слушачке социолошке класификације, али није пресудно за разматрање значења песама. У сваком случају, осим текста, као елементи који упућују на значење појединачне песме могу се узети и: наслов песме – упућује на њену тематику, мада кроз метафору, чешће, неголи директном асоцијацијом; затим посебан начин њене инструментализације, односно начин на који је одсвирана,

¹³ Анализирајући употребу чела у тзв. алтернативној рок музици, Детмар је види искључиво као средство потцртавања ироније као смисла песме, односно културне поруке која се шаље њеним текстом, тачније – оним што се сматра најбитнијим делом тог текста, а што је оно око чега је организована порука целе песме (на пример, песма "Fake Plastic Trees", у којој се врши набрајање пластичних, гумених, артифицијалних уопште производа који представљају варијанте облика живота, попут биљака, људи и томе слично, да би се саопштила иронична порука о љубавном односу, у којем је љубав лажна и пластична), Dettmar 1999, 35.

који инструменти су употребљени као релативно јасна звучна асоцијација на наслов, тј. на тему песме; те у одређеним случајевима – видео спот који визуализује тематику понекад, а кад то чини, онда и чини јаснијим значење песме.

Постоји разлика, међутим, "између музике у којој уживате док је свирате и музике у којој уживају док вас слушају"¹⁴, односно могуће је да значење текста, односно тематика песме, није истоветно за онога ко ју је написао, за публику, те за истраживача. Јасно је да истраживач може бити поткатегорија "публике" – уколико и сам слуша врсту музике о којој је реч, али и посебна категорија, ако није упућен у дату врсту музике или музички жанр иначе. Под публиком треба подразумевати све потенцијалне реципијенте осим аутора, заправо, а што укључује и музичке (тј. рок) критичаре и људе из дискографских кућа, пошто сви они тумаче песму. Последње две поткатегорије сматрају себе позваним за то, штавише, могу се узети и као онај део публике који је делимично одговоран за успостављање преовлађујућег мишљења о значењу неке песме, иако у овом тексту, ако није наведено другачије, под публиком сматрам људе који слушају музику, односно конзумирају производе популарне културе.

С обзиром на идиосинкратичку природу комуникације која се остварује поп-песмама, ауторово виђење – парадоксално – не мора се усталити као преовлађујуће у погледу тога шта је порука/значење неке песме. Превлада ли неко одређено мишљење о томе међу публиком, оно ће се усталити као доминантни вид културне перцепције, односно тумачења те песме. Слично томе, критичари, односно људи из медија, као и људи из дискографске индустрије, могу утицати одлучујуће на формирање преовлађујућег мишљења о песми чак и када је оно другачије у потпуности од тумачења аутора, што је знало да доведе до лоших последица по тржишни пласман одређене песме, као што је то био случај, рецимо, са песмом "Eight Miles High" групе *The Byrds*. Утицајни лист музичке индустрије Западне обале, "Гевин рипорт", изнео је тврдњу да текст песме¹⁵ подстиче употребу халуциногенних средстава, што је довело до забране њеног емитовања на многим северноамеричким радио-станицама, иако су чланови групе тврдили да је песма настала као реминисценција на њихово прво слетање на лондонски аеродром "Хитроу" и утисак који су имали о Енглеској док су је посматрали кроз прозор авиона за време његовог спуштања (в. Teehan 2010).

¹⁴ Измишљена изјава Дејвида Боувија, у истоименом тексту Н. Д. Бурлакова (Небојше Пајкића) у *Džuboksu* 121, 1981, стр. 14.

¹⁵ Аутори Џин Кларк, Џим Мекгвин и Дејвид Крозби, Columbia Records, 1966. Текст је доступан без ограничења на <http://www.cowboylyrics.com/lyrics/byrds/eight-miles-high-12194.html>.

Идеалан случај – за истраживача – јесте када се препознаје ауторово виђење од стране публике, односно када сами аутори говоре о тематици песама (упор. Ristivojević 2012). У великом броју случајева, међутим, аутори не коментаришу значење својих песама, или су неодређени у погледу тога, говорећи шта их је подстакло/инспирисало да напишу одређену песму, рецимо, а што представља само "пола пута" тумачења њеног значења, односно културне поруке која се њоме преноси. Не треба одбацити ни могућност да аутори не улазе са циљем свесног слања поруке пишући одређену песму, већ њено значење бива формирано међу публиком на основу преовлађујућег тумачења. Истраживачки задатак, одатле, није да покуша да установи о чему песма говори *стварно*, већ да покаже о чему људи мисле да говори, те на основу чега мисле тако. У ономе "чега" садржане су ствари које занимају истраживача: културни контекст, симболика, комуникација и томе слично. Слично је као с антрополошким приступањем ритуалу, односно религији уопште: бавимо се оним шта људи тврде да чине, а не оним што заиста чине (Humphrey and Laidlaw 1994, 72-73).

Онда када смо окренути перцепцији публике, суочени смо, као истраживачи, са могућим различитим мишљењима о значењу песме. Таква мишљења треба груписати, односно парадигматизовати, на основу културних елемената који су укључени у њих, па размотрити сваку од тих парадигми, с обзиром на то да преовлађујуће мишљење (које не мора бити близу стварном значењу песме, невезано за то занима ли нас оно, или не) може да се мења током времена – делимично под утицајем музичке критике, на пример, али и услед откривања нових тумачења од стране било нових слушалаца песме, било саопштавања од стране оних који су је раније слушали, али се нису оглашавали у том погледу (в. пример песме "Saint Joe on the School Bus" у даљем тексту).

Текстови песама могу преносити значење на посредан и на непосредан начин. Када је у питању оно друго, из самог текста се може доћи до значења песме, односно поруке коју је аутор (очигледно) желео да пренесе, чак и у случајевима у којима наслов песме не изгледа јасно или недвосмислено. На пример, песма "Artificial Energy" групе *The Byrds*, чија се метафоричност наслова може схватити тек када се саслуша "прича" исприповедана о тексту¹⁶, а која говори о томе како коришћење дроге, које ствара утисак повећања сопствених могућности у почетку, води у злочин и испаштање. Када су у питању случајеви у којима наслови песама делују јасно или недвосмислено, а текст обилује метафорама, до зна-

¹⁶ Аутори Роџер Мекгвин, Крис Хилман и Мајкл Кларк, Columbia Records, 1968. Текст је доступан без ограничења на http://www.lyricsfreak.com/b/byrds/artificial+energy_20026395.html.

чења ћемо доћи стављањем тих метафора у контекст обезбеђен насловом песме као што је то случај, рецимо, са песмом "Златни папагај" групе *Електрични оргазам* (упор. Ristivojević 2011, 941)¹⁷.

У случајевима у којима су и наслов песме и њен текст прожети метафорама, бавимо се тумачењем од стране публике, односно начинима на које се формирају смислени значењски обрасци, а који служе као објашњења тумачења песме од стране појединаца, где таква објашњења бивају прихваћена више или мање од стране оних који су слушали дату песму. Поред "стандардног" начина антрополошког обавештавања, разговора, за то су корисни – да не кажем, кориснији – интернет форуми, на којима не само што се дискутује о стварима од истраживачког интереса, већ се може видети колика је прихваћеност одређеног мишљења/тумачења, као и да ли се и када то тумачење мења, за шта ће послужити као илустрација поменутог песма "Saint Joe on the School Bus" групе *Marcy Playground*.¹⁸

У размаку од осам година, слушалачко тумачење текста песме обухватило је различите сегменте стварности, од усредсређивања на емотивни утисак који оставља, преко проблематике везане за социјализацију и вршњачко насиље, до бављења личношћу аутора и кореспондирање са личним животним путем. При томе је расправа била усредсређена на две основне теме: на значење текста песме у целини, те на значење појединих делова текста, односно на посебно упадљиве метафоре¹⁹. То последње односи се на синтагму с почетка текста, у којој "Св. Јован" негира да се икада "облачио у женску одећу", те на библијске конотације имена којима се означавају претпостављени ликови у песми – дечак, који је "Св. Јован" и који је предмет лошег односа околине према њему, те његова тетка, која је "Марија", а која му је заштитница и утешительница – али и на локалну (америчку) културну метафору о школском аутобусу као о безбедном месту за децу, од вршњака насилника, пре свега.

Мишљења која преовлађују сугеришу да песма говори о дуготрајном вршњачком насиљу над дечаком који је другачији од остале деце, пову-

¹⁷ Аутор Срђан Гојковић, Jugoton, 1981. Овде не упућујем на место на којем се може прочитати целокупни текст песме, пошто сматрам да онај ко не зна о чему говори дата песма, а чита *овај* текст на језику на којем је написан, "није положио тест опште културе" и треба да се посвети нечему другом, а не друштвено-хуманистичким наукама.

¹⁸ Аутор Џон Возниак, Capitol Records, 1998. Текст је доступан без ограничења, између осталог, на <http://www.songmeanings.net/songs/view/50100/>. На истој страници могу се пронаћи и мишљења слушалаца о значењу те песме.

¹⁹ Одговара раније представљеној идеји о постојању тзв. најбитнијег дела текста песме, којим се и преноси њено значење, упор. Фусноту 14, в. Dettmar 1999.

ченији, неспретнији у друштвеној интеракцији и томе слично, те да представља уметнички осврт на типску ситуацију из реалности, али да је могуће да је постојао стварни предложак томе, можда чак и животу аутора песме. Оно што је битно за антрополошко бављење поп песмом, међутим, јесте управо повезивање културних метафора са социокултурним ситуацијама од стране одговарајућег реципијентског круга. Два таква случаја сасвим су јасна: повезивање теме стварног или приписаног трансвестизма са демаскулинизацијом и следствено социокултурном деперсонализацијом онога на кога се то односи, као и повезивање безбедне средине с институцијом у оквиру које она функционише, а која (институција) би требало да представља безбедну средину за децу сама по себи.

За слушалачко разматрање тога зашто су искоришћена имена која реферишу на хришћанску веру, рекао бих да је у питању повезивање слободних асоцијација на форуму у целину која његовим корисницима може деловати смислено, пре неголи метафора. Објашњења која су давана тим поводом, а која су упућивала на мучеништво, или на окружење које декларативно инсистира на хришћанској вери и њеним начелима, а у стварности толерише различите облике дискриминације и томе слично, међутим, говоре поново о томе да постоји схватање песме у смислу проблематизације *насиља у школи*²⁰. Претпоставка је да су учесници дате форумске расправе из САД, због тога што се ради о песми музичке групе из те земље и о социокултурним ситуацијама из те средине, али то није битно, заправо, за далекосежност допирања претпостављене поруке песме.

Теме поп песама, односно различитих форми популарне културе, одговарају ономе са чиме се суочава у свакодневном животу припадник/ца савремене цивилизације, од Токија до Милвокија – радило се о проблемима, пријатним искуствима или моралним дилемама – па за пријем и тумачење комуникације до које долази на тај начин није неопходна локално контекстуализована културна компетенција (упор. Жикић 2012, у овом броју). Америчка културна метафора средње школе као пакла (Gavrilović 2011, 420) не одговара културној перцепцији школе и школовања у остатку света у пуној мери, можда, али елементи који су коришћени у конструкцији такве представе, попут вршњачког насиља и индолентног или чак циничног односа надлежних према томе, не само што су разумљиви свуда, него су и део различитих индивидуалних искустава, неvezано за локални социокултурни контекст.

²⁰ Насиље у школи представља сразмерно честу тему поп песама – можда и због тога што велики број таквих песама напишу особе у касном тинејџерском узрасту или у двадесетим годинама свог живота – где насилници могу бити вршњаци, али и сам социокултурни систем, оличен у школи по себи, наставницима итд. Како насиље у школи није предмет овог текста, нећу писати о томе више.

Поп песма, као и многе друге форме популарне културе, постаје средство за креирање социокултурног простора за разматрање изван званичних дискурса свих тема које су битне тзв. обичном човеку, често противречући том дискурсу, или чак поткопавајући преовлађујуће друштвене и културне погледе на одређене појаве, као што је то образовање, на пример, или потрошачки начин живота, отуђење људи једних од других итд, а у неким случајевима стварајући критички дискурс о темама о којима тако нешто не постоји у некој средини, као што то сугерише Љиљана Гавриловић (Gavrilović 2011, 422 и даље). Постојање таквог вида културне комуникације, који није ограничен на социокултурни контекст у којем настаје, упућује на то да је сасвим могуће постојање посебне врсте културног идентитета који је заснован на преференцијама у погледу културних производа (тј. њихових форми и садржаја), а којем пуко означавање тих производа, на пример у смислу назива музичких жанрова и томе слично, представља само основу, чија садржина је разрађенија у односу на једноставну склоност према некој врсти музике.

Када се говори, наиме, о "хевиметалцима", "панкерима" и томе слично, пажња се обраћа, обично, на саму врсту музике која инспирише тзв. поткултурну идентификацију, те на оне карактеристике – најчешће визуелне, наравно – које омогућавају да се припадници једне такве групе разликују у односу на припаднике других сличних група, или од осталих чланова шире заједнице. Поред тога, текстови о глокалним варијантама поткултурног груписња на основу одређеног музичког жанра – било да се ради о балинежанском панку, београдском новом таласу, или кинеском електропопу (в. нпр. Baulch 2007; Ristivojević 2011, 2012; Chew 2009–10; Chow and de Kloet. 2011) – наглашавају локалне социокултурне посебности у културним производима насталим надкултурном комуникацијом, у суштини, усредсређујући се на локалност као на темељ идентификацијске одреднице глокалног културног производа и оних који су му посвећени у локалној заједници.

Сама чињеница да је у питању оно што се назива "глокализацијом" пре неголи културна активност која је својство искључиво културне локалности, говори у прилог томе да постоји надкултурни квалитет у процесу изградње културних идентитета који се формирају на основу стварања и слушања одређених жанрова популарне музике. Ма какву идентификацијску ознаку са конотацијом локалног придавали било којој музичкој поткултури било где, формираној на основу културних преференција у погледу врсте музике која се слуша глобално, њени припадници – а који не морају имати никаква друга формална, односно визуелно упадљива обележја, осим музичких преференци – неће се идентификовати искључиво са локалном музичком поткултуром (а некада се неће идентификовати уопште), већ ће се сматрати припадницима одређеног глобал-

ног културног круга: дељење музичких преференција не значи само да делимо наклоност ка неком музичком жанру, а што укључује начин свирања и продуцирања музике, те одређену тематску садржину песама, већ и да сматрамо да људи с којима то делимо с нама деле одређени поглед на свет.

Тако нешто тешко је уочити на основу уобичајених антрополошких или социолошких истраживања, усмерених на публику, односно на реципијенте културне комуникације, пошто је дати начин груписања невидљив, практично, односно не ради се о груписању које има физички аспект. Једноставније је поћи од самих културних производа, тј. од песама, као од основних комуникативних оруђа музичких жанрова. Упоредили се, тако, поруке песама, односно тзв. најбитнији делови њиховог текста (в. Фусноте 15 и 21) у панк и новоталасној музици Велике Британије, са сличном музиком у СФРЈ, постаје очигледно да – ма како означили потоње: као пуко епигонство, глокализацију, нешто између тога, нешто изнад тога, или на неки сасвим другачији начин – људи који су у овдашњем социокултурном контексту слушали одговарајућу врсту музике произведену у Великој Британији и СФРЈ нису делили само одговарајућу (над)културну компетенцију, већ и одређене ставове у погледу устројства и садржине друштва и културе у којима су живели.

Поруке попут "Ја носим пластично одело и пластика је моја храна, можда сам пластичан и ја", "На екрану (телевизора – прим. аут.) је све што желиш и све што знаш", "Све што сам икад урадио, све је паметно ал' залудно, никад нећу бити први и једини"²¹ и њима сличне, одговарале су ономе што су поручивали, мање више, *Ruts*, *The Clash*, *Joy Division* и многи други, и поред тога што се радило о манифестно два сасвим различита социокултурна контекста. Социоекономске, па и културолошке одлике тих контекста нису представљале препреке, међутим, за успостављање културне комуникације²² чије су теме биле готово истоветне. Са-

²¹ Делови текста песама: "Пластика", групе *Идоли*, аутор Влада Дивљан, Jugoton 1981; "Т.V.", групе *Београд*, аутор Дејан Станисављевић, Jugoton 1982; "О, О, О...", групе *Шарло акробата*, аутори чланови групе (тј. копирајт потписан као Шарло акробата, групу су чинили Иван Видовић, Душан Којић и Милан Младеновић), Jugoton 1981.

²² Примедба која се може ставити јесте да је комуникација о којој пишем једносмерна, у основи, пошто увек "креће" из Велике Британије или САД, а "завршава" изван тих средина. Таква примедба не би била смислена до краја из два разлога: језик и приступ широј дистрибуцији од локалне јесу оно што чини да комуникација изгледа тако – аутори из скандинавских земаља, на пример, који су снимали на енглеском језику, били су прихватани глобално, док лично искуство говори да су Британци и Американци који су слушали панк и нови талас својевремено, реаговали с израженим ентузијазмом на сличну музику из СФРЈ

мим тим, оправдано је претпоставити да је постојало виђење дате врсте музике као надкултурног производа, у суштини, односно као нечега што служи као идентификацијски маркер у садржинском, а не искључиво у формалном (одећа, фризура итд) смислу, говори о вредностима чија детерминанта не лежи у само једној култури, а што упућује на дељене вредносне доживљаје *било ког* друштва и *било које* културе, људске културне егзистенције и томе слично, као што је то документовано рецимо за реп музику (в. нпр. Stroeken 2005; Banić-Grubišić 2010).

Претпоставка која следи – а чије доказивање ће бити препуштено неким будућим истраживањима – јесте да постоји надкултурни идентитет изграђен на основу развијене компетенције за одређене видове популарне културе, а пре свега за популарну музику, чија основна форма јесте поп песма. Елементи за његову конструкцију јесу оно што се комуницира песмама, а што укључује музичку форму, наравно, односно културну преференцијалност (а што уз евентуални пратећи појавни стил јесте оно на шта се реферира када се у антрополошком или социолошком кључу пише о музичким жанровима и поткултурама, најчешће) али и текстуалност, односно садржаје песама који упућују на наклоност ка одређеној проблематици из социокултурне стварности (политички ангажман, екологија, родност, езотерија, смрт итд, било шта заправо ☺), а затим и начин њене мање-више критичке обраде.

Комуникација која се остварује поп песмом може се описати као непосредна, у том смислу што сваки од тумача поруке која се преноси на тај начин може да стекне утисак да "обраћање свету" аутора песме – а који изражава неке у потпуности личне ставове, погледе и однос према одређеним темама – јесте и обраћање сваком слушаоцу понаособ, односно онима који сматрају да у песми препознају референце на сопствени живот, или на сопствене ставове, погледе и однос према одређеним темама, а што представља, следствено, подстицај за даљи наставак тог креативног ланца, односно за појаву нових аутора с новим песмама. Надконтекстуалност представља основу за изграђивање надкултурног идентитета, односно таквог који је организован око садржаја другачијих контекста, од локалних, на пример, националних, верских и томе слично²³.

из раних 1980их, те да су закључивали, након објашњења текстова, да се "ради о истој ствари"; осим тога, многи музички правци и стилови, разви(ја)ли су се у Великој Британији и СА. на основу музике која није културно иманентна тим срединама, попут *world music*, ска, или индуст-рока.

²³ Не мислим да постоји само надкултурни идентитет формиран на основу компетенције за популарну културу; таква врста идентитета појавиће се свуда где бављење одређеном социокултурном проблематиком дефинише неку групу људи адекватније од њиховог "разбрајања" по националности или вероиспове-

Поп песма погодна је за тако нешто услед способности релативно кратке форме да пренесе елабориране садржаје, који бивају препознати као културни у одговарајућем рецепијентском кругу, иако се зна да представљају нечији лични израз или исказ о нечему. Та особина омогућаје и релативно лако глокализовање њеног формата, односно грањање унутаркултурне, међукултурне и надкултурне комуникације којој посредује.

Закључак

Моје мишљење јесте да поп песма представља својеврсну епитомизацију епистеме, схваћене и као скуп доминантних знања и социокултурно усаглашеног дискурса о њима, те као техничко-технолошке реализације свега тога, па још и социокултурних еманација у виду установа, процеса и томе слично, али да представља и вид индивидуалне комуникације с том епистемом, на одређени начин, покушај појединачног учествовања у њој, облик међусобног преиспитивања, прилагођавања, "припитомљавања", приближавања нивоа личног и колективног, концептуално и стварносно. Поп песма има своје технолошке, економске, емотивне, политичке и многе друге аспекте, а у стању је да концептуално комуницира све оно, практично, што и било која друга стваралачка форма у савременом свету. Надкултурног карактера је, пошто у смислу концептуалног, економског или техничког артефакта, представља део савремене епистеме, без обзира на могуће различите појавне облике. Уосталом, добрих ковача је било, готово истовремено, на Дивљем западу, подно Карађорђевог вајата, у подсахарској Африци, у пост-наполеоновској Француској; данас њихове услуге, углавном, нису потребне нигде.

По томе јесте слична филму, на пример, али предност у односу на њега јесте то што је једноставнија за руковање, да се тако изразим! Може се слушати – и слушала се, што је још важније као аргумент њене културне приступачности – у условима који су минималистички у погледу техничко-технолошких и социокултурних захтева: на радио-апарату старом неколико деценија, као и у било којој ситуацији у којој сте у стању да држите слушалице на ушима а да вас неко не прекори због тога, на пример. Поред тога, за њено компоновање иницијално вам је потребан само слух, а ако при себи имате и неки музички инструмент, још боље, док год је стање тог инструмента такво да вам омогућава да на њему одсвирате све

сти на пример (екологија, заштита животиња, вегетаријанство, различити видови уметности итд) – у смислу подударана идентитетске аскрипције и дескрипције.

што сте замислили. Јасно је да наведено својство фаворизује доступност поп песме, у смислу културног производа, на рачун филма или стрипа, рецимо. Епистемичка повлашћеност живота у овој цивилизацији сугерише то да теза да свако може да сними филм, јесте ближа ставу из америчког Устава да свако рођен на тлу САД може постати председник/ца те земље, док песму може да напише/ сними/ изведе заиста било ко²⁴.

Далекосежно комуникацијско допирање поп песма дугује својој текстуалности, односно чињеници да, слично неким другим врстама песама, попут кантрија, рецимо, представља типично кратку причу о нечему. Док су у кантри музици то теме о љубави, хришћанској вери и породичним вредностима, идеализованим сликама сеоског живота итд (Zilberg 1995, 117), тематика поп песама није ограничена ничим, практично, осим маштовитошћу и инвентивношћу њених аутора, иако су чешће заступљене оне теме које можемо збирно означити као везане за одрастање и секундарну социјализацију, образовање и слободно време, љубав и слободу, као и могућност избора сопственог начина живота, те ангажовани приступ друштвеној и културној стварности.

Таква тематска разноврсност, затим критички приступ тематским садржајима и њихово комбиновање с индивидуалним аудитивним естетским задовољством, уз минималне техничке услове потребне за слушање, еклектичност саме музичке форме, као и чињеницу да стварање поп песама није ограничено никаквом формалном препреком, осим личним способностима, практично, представљају основне разлоге тога зашто поп песма представља не само основну форму популарне музике, већ се може означити и као својеврсна апотеоза популарне културе у целини, одакле завређује истраживачку пажњу друштвених и хуманистичких наука сама по себи.

Литература

- Adorno, Theodor. 1990. The curves of the needle. *October* 55: 48–55.
Alexeyeff, Kalissa. 2004. Sea Breeze: Globalisation and Cook Islands Popular Music. *The Asia Pacific Journal of Anthropology* 5 (2): 145-158.
Askew, Kelly M. 2006. Sung and Unsung: Musical Reflections on Tanzanian Postsocialisms. *Africa* 76 (1): 15-43.
Banić-Grubišić, Ana. 2010. Romski hip-hop kao multikulturalistički saundtrek. R-Point: pedagogija jedne politike. *Етноантрополошки проблеми* 5 (1): 85-108.

²⁴ Што укључује Драгана Џајића и Милка Ђуровског, између осталих. Песма *Нама је најбоље*, коју пева потоњи (уз групу "Крик"), представља једног од мојих фаворита југословенског музичког треша.

- Baulch, Emma. 2007. *Making scenes: reggae, punk, and death metal in 1990s Bali*. London, Durham, N.C.: Duke Univ. Press.
- Bendrup, Dan. 2009. *Navegando, Navegando: Easter Island Fusion and Cultural Performance*. *The Asia Pacific Journal of Anthropology* 10 (2): 115-128.
- Birrell, Anne. 2008. *China's Bawdy: The Pop Songs of China, 4th-5th Century*. Cambridge: McGuinness China Monographs
- Chew, Matthew M. 2009–10. The Subversive Sociocultural Meanings of Cantopop Electronic Dance Music. *Chinese Sociology and Anthropology Chinese Sociology and Anthropology* 42 (2): 76–93.
- Chow, Yiu Fai. 2009. Me and the dragon: a lyrical engagement with the politics of Chineseness. *Inter-Asia Cultural Studies* 10 (4): 544-564.
- Chow, Yiu Fai and Jeroen de Kloet. 2011. Blowing in the China Wind: Engagements with Chineseness in Hong Kong's *Zhongguofeng* Music Videos. *Visual Anthropology* 24: 59–76.
- Clément, Anne. 2010. Rethinking "Peasant Consciousness" in Colonial Egypt: An Exploration of the Performance of Folksongs by Upper Egyptian Agricultural Workers on the Archaeological Excavation Sites of Karnak and Dendera at the Turn of the Twentieth Century (1885–1914). *History & Anthropology* 21 (2): 73-100.
- Davis, Robert A. 2005. Music Education and Cultural Identity. *Educational Philosophy and Theory* 37 (1): 47-63
- de Kloet, Jeroen. 2010. *China with a Cut. Globalisation, Urban Youth and Popular music*. Amsterdam: Amsterdam University Press.
- Dettmar, Kevih J. H. 1999. There's Always Room for Cello. Irony and the Logics of Alt.Rock. *Strategies* 12 (1): 35-43.
- Dunbar-Hall, Peter. 2007. "Apa Salah Baliku?" ("What Did My Bali Do Wrong?"): Popular Music and the 2002 Bali Bombings. *Popular Music & Society* 30 (4): 533-547.
- Feld, Steven and Aaron A. Fox. 1994. Music and Language. *Annual Review in Anthropology* 23: 25-53.
- Gavrilović, Ljiljana. 2011. Bafi, ubica vampira: superheroína, ali ne u Srbiji. *Етноантрополошки проблеми* 6 (2): 413-428.
- Groenewegen, Jeroen. 2011. Transnational Broken Hearts. An Overview of the Study of Chinese Popular Music. *Asian Ethnology* 70 (1): 119-130
- Humphrey, Caroline and James Laidlaw. 1994. *The Archetypal Action of Ritual. A Theory of Ritual Illustrated by the Jain Rite of Worship*. Oxford: Clarendon Press.
- Izugbara, C. Otutubikey. 2005. Local Erotic Songs and Chants Among Rural Nigerian Adolescent Males. *Sexuality & Culture* 9 (3): 53-76.
- Jhala, Jayasinhji. 1995. Aesthetic Choice and Innovation from Western India: Views from the Street. *Journal of Popular Culture* 29 (1): 71-91.
- Jones, Andrew F. 1992 *Like a Knife: Ideology and Genre in Contemporary Chinese Popular Music*. Ithaca: Cornell University Press.
- Kramer, Lawrence. 1998. Primitive Encounters: Beethoven's "Tempest" Sonata, Musical Meaning and Enlightenment Anthropology. *Beethoven Forum* 6 (1): 31-65.
- Levitin, Daniel J. 2006. *This is Your Brain on Music. The Science of a Human Obsession*. New York: Plume

- Menezes Bastos, Rafael José de. 2008. Brazil in France, 1922: An Anthropological Study of the Congenital International Nexus of Popular Music. *Latin American Music Review* 29 (1): 1-28.
- Merriam, Alen P. 1964. *The Anthropology of Music*. Evanston, IL: Northwestern University Press.
- Middleton, Richard. 1990. *Studying Popular Music*. Milton Keynes and Philadelphia: Open University Press.
- Neuenfeldt, Karl W. M. 1991. To sing a song of otherness: Anthros, ethno-pop and the mediation of 'public problems'. *Canadian Ethnic Studies* 23 (3): 92-119.
- Neuenfeldt, Karl and Lyn Costigan. 2004. Negotiating and Enacting Musical Innovation and Continuity: How Some Torres Strait Islander Songwriters Incorporate Traditional Dance Chants within Contemporary Songs. *The Asia Pacific Journal of Anthropology* 5 (2): 113-128.
- Mitrović, Marijana. 2010. 'New face of Serbia' at the Eurovision Song Contest: international media spectacle and national identity. *European Review of History—Revue européenne d'histoire* 17 (2): 171-185.
- Poppe, Donna. 2011. Scribing Work Songs at an Archeological Dig in Egypt. *General Music Today* 24 (2): 31-36.
- Rasmussen, Susan J. 1991. Modes of persuasion: Gossip, song, and divination in Tuareg conflict resolution. *Anthropological Quarterly* 64 (1): 30-46.
- Reuss, Richard A. 1971. The roots of American left-wing interest in folksong. *Labor History* 12 (2): 259-279.
- Ristivojević, Marija. 2011. Korelacija muzike i mesta na primeru beogradskog "novog talasa" u rokenrol muzici. *Етноантрополошки проблеми* 6 (4): 931-947.
- Ristivojević, Marija. 2012. Rokenrol kao lokalni muzički fenomen. *Етноантрополошки проблеми* 7 (1): 213-233.
- Roseman, Marina. 2007. Blowing 'cross the crest of Mount Galeng: winds of the voice, winds of the spirits. *Journal of the Royal Anthropological Institute* 13 (Supplement): S55-S69.
- Shaa, Chew (Elaine Abraham) and Judith Ramos. 2006. This Is Kuxaankutaan's (Dr. Frederica de Laguna's) Song. *Arctic Anthropology* 43 (2): 14-19.
- Sone, Sachiko. 2007. The Reversible World of Japanese Coalmining Women. *Australian Journal of Anthropology* 18 (2): 207-222.
- Srinivas, Lakshmi. 2010. Cinema in the City: Tangible Forms, Transformations and the Punctuation of Everyday Life. *Visual Anthropology* 23 (1): 1-12.
- Stroeken, Koen. 2005. Immunizing Strategies. Hip-hop and Critique in Tanzania. *Africa* 75 (4): 488-509.
- Teehan, Mark. 2010. The Byrds, "Eight Miles High", the *Gavin Report*, and Media Censorship of Alleged 'Drug Songs' in 1966: An Assessment. *Popular Musicology Online*, issue 4: Folk, World Music, Jazz. <http://www.popular-musicology-online.com>.
- Wood, Michael 2004. Places, Loss and Logging among the Kamula. *The Asia Pacific Journal of Anthropology* 5 (3): 245-256.
- Young, Miriama. 2010. Scratch and Mix: Sampling the Human Voice in the Metaphorical Phonograph. *Contemporary Music Review* 29 (3): 337-345.

Zilberg, Jonathan. 1995. Yes, It's True: Zimbabweans Love Dolly Parton. *Journal of Popular Culture* 29 (1): 111-125.

Жикић, Бојан. 2012. Популарна култура: надкултурна комуникација. *Етноантрополошки проблеми* 7 (2) у овом броју.

Bojan Žikić

Department of Ethnology and Anthropology
Faculty of Philosophy, University of Belgrade

The Pop Song: The Epistolary Form of Popular Culture

The paper deals with the basic form of contemporary popular music, which is considered from a viewpoint that conceptualizes popular culture as a form of supracultural communication. This perspective differs from earlier anthropological interest in music as, above all, grounded in some form of locality, supposedly traditional and authentic, where in it tries to focus this interest on the meaning of the songs and their reception.

Key words: pop song, popular music, popular culture, anthropology, cultural communication

Chanson pop: forme épistolaire de la culture populaire

Le texte est consacré à la forme principale de la musique contemporaine populaire, étudié ici d'un point de vue qui voit la culture populaire comme une communication sur-culturelle. Cette perspective diffère de l'intérêt anthropologique antérieur pour la musique comme avant tout ancrée dans une certaine localité, prétendument traditionnelle et authentique, d'où l'objectif de ce travail est de concentrer cet intérêt sur la signification des chansons, autrement dit sur leur réception.

Mots clés: chanson pop; musique populaire, culture populaire, anthropologie, communication culturelle

Primljeno / Received: 10. 03. 2012.

Prihvaćeno / Accepted for publication: 03. 04. 2012.