

Марија ГРУЈИЋ<sup>1</sup>

*Институиуи за књижевности и уметности, Београд*

## ПАРАЛИТЕРАРНИ СВЕТОВИ ПОПУЛАРНЕ МУЗИКЕ У СРБИЈИ

Овај рад покушава да оцрта основне начине приступа најпопуларнијим облицима популарне музике у Србији последњих деценија, у којима се постепено развијају дискурси одређених језичких облика изражавања, у стручној литератури називаних „паралитературом”, у смислу који овој теми придаје И. Чоловић у оквиру књиге *Дивља књижевност*. Док се у свом раду Чоловић углавном бавио једним одређеним жанром популарне музике, који датира из периода југословенске државе, тзв. новокомпонованом народном музиком, у овом тексту указујемо на нешто шири концептуални оквир проучавања језичког израза у популарној музици у Србији у протеклих неколико деценија. Принципијелни циљ овог рада јесте да укаже на неопходност грађења теоријских и методолошких оквира за перципирање, доживљавање и, на крају, разумевање паралелних и многоструких светова популарне културе, на примеру разматрања најоучљивијих популарних музичких форми у Србији. Рад се ослања на неке од утицајних поставки интернационалних и домаћих аутора студија културе (Рејмонда Вилијамса, Стјуарта Хола, Цона Фиска, Ивана Чоловића, Милене Драгићевић Шешић и других), и назначавача оквира нових полазишта и концепције у редефинисању приступа проучавању домаће популарне културе.

*Кључне речи:* паралитература, популарна музика, студије културе, језички израз, Србија

Проблематика тумачења садржаја и форми популарне музичке сцене у Србији повезана је принципијелно и интелектуално са феноменом покретања нових питања у истраживањима културних студија у Србији. Тематика проучавања популарне културе мукотрпно се пробијала ка постајању саставним делом званичних академских институционалних студија у Србији. Но, узроци за спорост у оваквом развоју не налазе се само у оном видљивом формално-административном признању и артикулацији одређене групе тема и појмова: далеко осетљивије питање лежи у процесу изграђивања одређених теоријско-критичких модела и метода истраживања. На првом месту, неопходно је интелектуално прихватити размишљање о теоријској артикулацији постојања посебних „светова” популарне музике у савременој Србији и дискурса одређених језичких облика изражавања у њима.

Питања оваквих изучавања, у оквиру критичких студија културних појава у друштву и у свету који га окружује, дуго су чекала на признавање од стране академског миљеа. У доменима западног институционалног корпуса изучавања оваква теоријска мишљења и методи обликовани су доживљајем света који је, још од времена експанзије социјалистичких идеја у касном деветнаестом веку, а нарочито у периоду после Другог светског рата, тежио разбијању канонских прерогатива у култури и традиционално хијерархијског разликовања између „високог” и „ниског. Нови модус погледа на проблематику изучавања феномена у култури, и доживљај саме културе, ипак, ослањао се у великој мери и на неке традиције деветнаестог и осамнаестог века, па и шире: на посезање за фолклорним

1 marija.grujic345@gmail.com

народским традицијама романтичарске поетике, разбијањима црквених канона и окретањем ка народском и нецрквеном, које налазимо код Раблеа, као и свим оним културним формама које ће Бахтин (1978) описати у својој студији о карневализму, и неопходности уважавања ритуалне потребе људске заједнице за карневалистичким формама културе.

Франкфуртска школа указивала је, у својим најистакнутијим цртама, критички, на чињеницу да су феномени масовне културе од преломног значаја за идеолошку манипулацију елита над угњетеним класама (на пример, видети: Adorno i Horkheimer 2008). Пошто су теоретичари попут Адорна и Хоркхајмера, а уз њих и Валтер Бењамин и Херберт Маркузе, исказивали, свако на свој начин, узбуђење и забринутост пред утицајима надолazeћих нових медија и технологија на друштво, њихови списи скренули су пажњу на то колико је нужно да се интелектуалци конструктивно и усредсређено позабаве предметима популарних садржаја. Другим речима, њихове су поставке допринеле да се и у академском мишљењу појми колико је, за разумевање идеологизације друштва и класне стратификације, битно узети за озбиљно културу која се масовно производи и нове начине њене (ре)продукције у двадесетом веку. Њихове су идеје указивале на то колико се друштвено, политичко и економско устројство сваке организоване заједнице заснива на култури произведеној за масе, неелитној култури. Треба се сетити Бењаминових (2008: 104) речи:

Техника репродукције, можемо уопштено формулисати, одваја оно што је репродуковано из подручја традиције. Тиме што техника умножава репродукцију, она јединствену појаву уметничког дела замењује масовном. А тиме што дозвољава репродукцији да се приближи ономе који је прима, у свим његовим свакидашњим ситуацијама, техника актуализује оно што је репродуковано. Оба ова процеса доводе до снажног уздрмавања онога што је традицијом пренето – и то уздрмавање традиције јесте наличје садашње кризе и обнове човечанства.

Читав низ угледних теоретичара културе књижевности и филозофа медија доводи се у везу са померањем тежишта са проучавања искључиво „високе културе”, на такозвану „популарну”, „масовну”, „забавну”. Међу њима су били Рејмонд Вилијамс, који ће бити више него заслужан за дефинисање културе као свеобухватног начина живота, Бирмингенска школа студија културе, Ролан Барт, Стјуарт Хол, да би се затим од осамдесетих и деведесетих година двадесетог века студије популарне културе, културе за народ, масовне културе, културе медија, већ проучавале на многим светским универзитетима. Рејмонд Вилијамс је оваквом схватању популарне културе, које преовладава до данашњег дана, дао одлучујући замајац, указавши на три значења појма културе која би требало узети у обзир. Он је указао да културу треба схватати у смислу онога што он назива „идеалним” достигнућима људског рода у смислу апсолутних вредности, затим, „документарним”, које би обухватило оне процесе којима се људске мисли и искуства описују и вреднују, другим речима документују, и најзад, у смислу онога што он назива „социјалном” дефиницијом културе, у којој се култура разуме као опис начина живота, што ће рећи, у укупности живота – у уметности, образовању, институцијама и свакодневном животу (видети: Viliijams 2008: 125). Овим свеобухватним схватањем културе, које укључује не само оне интелектуалне и уметничке него и свакодневне облике понашања људског рода, Вилијамс је отворио врата проучавањима популарне културе као валидног предмета интелектуалног и истраживачког рада.

За разлику од првобитних указивања раних филозофа медија на идеолошку манипулативност културе стваране за широку употребу, последњих деценија

двадесетог века негује се приступ који узима у обзир комплексност значења и ефеката популарне културе на њене реципијенте. Наиме, указује се да однос стварања поруке преношења и испоручивања реципијенту није никада једнозначан и директан као што се то веровало у доба Франкфуртске школе, као и да реципијенти не примају посве пасивно поруку креирану за њих, већ, у процесу рецепције, интерактивно улазе и сами у процес креирања значења те поруке. На овом плану нарочито је истакнут допринос Стјуарта Хола, истраживача и теоретичара окупљених око Бирмингенске школе студија културе, као и низа теоретичара заокупљених, на разноврсне начине, питањима популарне културе у време каснијег доминантнијег развоја електронских медија (Џон Фиск, Даглас Келнер, Валери Валкердајн, Лорен Берлант и др.). Хол је истицао да се при деловању масовних медија порука креира у процесу артикулисања повезаних пракси, живе интеракције. „Ако значење није артикулисано у пракси, не може имати ефекта.” (Hol 2008: 276) Примери метода и концепата проучавања феномена популарне музике, њених звезда и феномена њихове популарности, нарочито у периоду осамдесетих и деведесетих година двадесетог века, спадају међу најзаступљеније и проучаваоцима најпривлачније за изучавање. Феномен стварања својеврсног „отпора” експлоитативној елити, који се, како већином ови проучаваци верују, конструише путем активног избора публике оних садржаја који ће се конституисати као популарни, и узимањем учешћа у самом стварању овог ланца комуникације, постаје један од најзначајнијих области у оквиру онога што се, преваходно у европској и америчкој академској средини, конституише као „студије културе” (cultural studies). Тако се стварају и врло утицајне школе мишљења, корпуси истраживања и публикација које се баве феноменима родних односа репрезентованих на сценама популарне музике, испитивања садржаја, визуелних аспеката музичких спотова, питања идентитета расе, класе, етничитета и сексуалности. Међу најистакнутијим ауторима ове области проналазе се управо они који се интензивно баве феноменима популарности великих музичких икона свога времена, као што су Мадона, Мајкл Џексон, Ролингстонси, Боб Дилан, Јуритмикс, Фреди Меркјури, и други.

Једна од главних замки ових екстензивних студија на тему проучавања каријера и опуса иконичких фигура музичких популарних сцена јесте пак исклизуће научника у крајност супротну од оне коју је заступала Франкфуртска школа. Наиме, временом се ова врста студија у значајном обиму претворила у некритички успостављену апологију живота и рада бројних икона популарне музике, нарочито оних који су, било због уметничких вредности њихових текстова, музике или сценских наступа (Фреди Меркјури, Џенис Џоплин, Ени Ленокс, и др.), било због разбијања друштвених табуа, антиратног, антидискриминишућег, анти-апартхејдског и многих других облика друштвеног активизма (Мадона, Боб Дилан, Брус Спрингстин, и др.). Док је ова врста научног рада углавном утемељена на врло сувислим аргументима и поткрепљена интелектуалним доказима, с друге стране, она је готово искључиво преусмерила студије популарне музике на изучавање само њених афирмативних, уметнички оправданих аспеката, док је, с друге стране, довела до занемаривања развоја проучавања оних комерцијалних, популистичких, идеолошко и политички конзервативних и, за неке друштвене слојеве инструментализованих садржаја, форми, порука, па чак и читавих жанрова и музичких сцена. Разлози за ово приоритизовање интелектуално валидних предмета изучавања углавном лежи у традицији институционалног образовања већине научника у области културних студија, књижевне теорије, историје уметности и

других хуманистичких наука, у којима се, конвенционално, субјекти образују и обучавају да проучавају претежно оне производе културе које, априори, сматрају за уметнички вредне артефакте, који спадају у домен „високе културе”.

Може се поставити посве легитимно питање да ли би интелектуалци уопште требало да се у виду институционализованих студија баве културним феноменима који не теже реализацији уметничких квалитета и који, свесно, настоје да остану у домену масовне забаве и популистички оријентисаних идеолошких образаца, удовољавајући опортунистички најширим друштвеним масама. Следећи, међутим, оне основне поставке на којима почива схватање Рејмонда Вилијамса о култури као подручју које у себе укључује и најузвишеније производе људског рода и оне свакодневне животне праксе, морали бисмо доћи до закључка да би ти свакодневни, „неузвишени”, неуметнички обрасци живота, као што је, она најшире распрострањена, популарна култура, морали такође да нађу своје место у научним студијама, нарочито ако у неким друштвима уживају статус политички и економски најутицајнијих облика производње укуса, стила, медијских садржаја и разних идентификацијских процеса. Подручје Балкана показује се као плодно тло да постане епицентар оваквих истраживања, пошто је време постсоцијалистичких трансформација, пропраћено драматичним политичким, друштвеним и економским турбуленцијама, отворило простор за, у великој мери, неспутано ширење економски и идеолошки самоодрживих жанрова популарне културе, у којима се популарно-музичка сцена наметнула као ауторепродукујући облик забаве приступачан најширим друштвеним слојевима и најутицајнији облик медијске културе.

Међутим, један од кључних изазова представља следеће питање: како теоријски, методолошки и, уопште узев, дисциплинарно, артикулисати проблематику, главна истраживачка питања, начине истраживања, методе анализе, и теоријске моделе провере полазних теза у проучавању популарне музике? У свету се ова аналитичка и методолошка апаратура брусилa постепено деценијама све од периода после другог светског рата, а чини се да је са експанзијом електронских медија, МТВ културе и видео-спотова добила на замаху, нарочито почетком деведесетих година двадесетог века. Од тада почиње рапидно ширење различитих врста студија утемељених не само у музикологији, социологији, антропологији и историографији, већ и у књижевно-теоријским студијама, лингвистичким студијама, филозофији и другим хуманистичким областима. И у науци о књижевности се, принципијелно, у овом духу догодила једна врста коперниканског обрта, који не тежи ка том да устврди да су продукти културе за широке масе исто што и уметничка дела, већ нешто друго: иако нису вредна као уметничка дела, она су међутим ипак легитимни предмети научних проучавања из других разлога. Јер, ако се под културом сматра све што спада у начин живота друштва или појединца, онда је све вредно проучавања, а нарочито је вредно оно што заокупља огроман број људи и што има утицај на ширу популацију. Тај обрт подразумева да проучавати нешто не значи придавати му естетску вредност, већ придавати му вредност разумевања људског живота и садржаја који имају значај у конструкцији људских идентитета, људских субјеката, колектива и појединаца. На тој платформи ми данас можемо да, чак и у оквиру студија књижевности, као и других дисциплина, говоримо о приступима проучавања производа културе који у себи садрже елементе популарне културе и разне друге примесе друштвене стварности. Један од највећих парадокса популарне културе јесте што је некада врло тешко повући границу између уметности и забаве за масе: понекад

су продукти културе хибриди оба ова елемента. Зато је од велике важности да и наука о књижевности, укључена у овај подухват, буде отворена да са своје стране понуди неке сопствене теоријске моделе и методе, али и да инкорпорира концепте, појмове и методе из других дисциплина и наука.

И у нашем региону интересовање за могућност научног изучавања популарне музике као културног феномена јавља се на самом почетку седамдесетих година прошлог века, али су та истраживања концептуално и методолошки дуго била позиционирана изван хуманистике. Остајала су у домену махом социологије, а хуманистика, наука о књижевности, као и сама теорија књижевности, дуго је оклевала. Могло би се рећи да се тек од краја деведесетих јављају аутори са свеобухватнијим амбицијама да формулишу једну интегралнију верзију изучавања популарне музике (в. Kronja 2001; Gordi 2001). Приступ изучавањима разноликих аспеката продукције музичких сцена у Србији из перспективе књижевно-теоријских и књижевно-историјских дисциплина захтева један посебан приступ утемељен у сагледавању различитих комплексности дисциплинарних изазова. Морамо пре свега узети у обзир оквире које поставља наслеђе изучавања у домену науке о књижевности у Србији, у којој се мери она усаглашава са питањем њене применљивости у проучавањима изван дела стриктно препознатих као уметничких и у којој је мери она одана традицији схватања културе као онога најпродуховљенијег у човеку, што је једино вредно проучавања. Ова је традиција била у складу и са оријентацијом „унутрашњег приступа” Велека и Ворена (1985), теоријске систематизације која је имала великог утицаја на домаћу науку о књижевности. Међутим демократизација културе, плурализација и диверсификација појма укуса, стила и идентитета, на заласку двадесетог века, отворила је и у ширим размерама просторе у српској науци о књижевности за проналажење приступа изучавању популарне културе. Седамдесетих и осамдесетих година двадесетог века појављују се проучавања и студије о такозваној „тривијалној књижевности”<sup>2</sup>, то јест жанровској књижевности што већ најављује могућност формирања нових врста студија и конституисања разноврсних продуката популарне културе као валидног предмета академских изучавања. Расправу о концепту тривијалне књижевности оставићемо, међутим, за неку другу прилику, јер таква књижевност не спада у домен теме „паракњижевности” удомљене у сферу популарних медија, као што је популарна музика, о чему је реч у овом тексту.

Најкомерцијалније и популизмом највише обележено поље забавно-музичке сцене у Србији, од краја шездесетих година двадесетог века па све до данас, јесте оно које се заснива на жанру такозване новокомпоноване народне музике (видети: Rasmussen 2002). Овај жанр, поникао шездесетих као корпус ауторизованих песама, заснованих на стилу који је обједињавао елементе традиционалних народних музичких форми и технолошки модернизовану музику изведбу, јавља се у време свеопште тржишне модернизације југословенског друштва, пораста музичке индустрије плоча и грамофона, као и у време ширења радио и телевизијске културе. Оно што је такође било важно за успон ове музичке и медијске културе, како је међу социолозима већ уочавано у то време, било је тадашње већ јасно формирање једне нове, градске класе становништа која се у град преселила из руралних средина у периоду после Другог светског рата и коју истраживачи углавном виде као једну хибридни класу која обједињује тежњу за прогресивнијим начином живота у граду, али истовремено задржава блиске

2 У југословенској јавности објављују се тада текстови на ову тему (в. Škreb 1973; Žmegač 1973), као и зборник текстова (в. Slapšak 1987).

везе и са својом првобитном средином порекла која је у селу (в. Simić 1973). У круговима југословенских интелектуалаца већ седамдесетих година покреће се интересовање за успостављање неке врсте јавне расправе о могућности проучавања садржаја и природе популарне музике – тачније, како се често говорило тада, о феномену новокомпоноване народне музике. Започело се радијским дискусијама групе интелектуалаца, која је касније објављена у часопису *Култура*, под називом „Нова народна музика” (*Kultura* 1970). У расправи су учествовали Загорка Голубовић Пешић, Света Лукић, Драгослав Девић, Драгутин Гостушки, Првослав Плавшић, као и Војислав Ђоновић, музички уредник Продукције грамофонских плоча Радио Телевизије Београд (ПП РТВ). Ова дискусија махом је била обојена социолошко-етномузиколошко-психолошким приступом јер чини се да је учеснике, у то време, највише занимала структура публике која конзумира ову врсту музике (в. Грујић 2012: 193–195). Такође, чини се да је учеснике ових расправа тог времена највише фасцинирала чињеница да је ова музичка сцена саму себе успешно репродуковала и нарастала у својој популарности, да је публика према анкетама које су се вршиле константно тражила још садржаја новокомпоноване народне музике у медијима. Јасно је било, по свему судећи, већ тада да ова врста забаве вишеслојно комуницира са широким масама становништва на начин који није до краја предвидив ни музичким уредницима, ни теоретичарима друштвених кретања, ни етномузиколозима, већ који има своје сопствене законитости развоја једне аутентично утемељене врсте културе.

Тенденције продаје плоча са овом музиком, као најмеродавнији показатељ њене популарности, углавном, показивале су да је новокомпонована народна музика пре свега представља културу и укус поменуће нове, бројчано све доминантније класе у градовима, тако да се може рећи да је овај жанр (односно музичка сцена), био у константном успону још од тог времена, чинећи једину врсту музичке сцене у то време у Југославији која је комерцијално у стању да сама себе издржава, без потпоре државе. О томе сведочи и музички уредник Продукције грамофонских плоча, Владимир Ђоновић, који каже „С обзиром на то да реч о песми која је новостворена, компонована народна песма, најчешћи њен конзумент могао би бити онај становник градова које је дошао са села, задржавши своје афинитете према народној песми коју је и раније певао и са којом је и дошао у град.” (*Kultura* 1970: 101) Већ из свега овога јасно је да се феномен ове музичке културне сцене намеће као релевантан предмет истраживања за свакога ко тежи ближем истраживачком увиду у свакодневни живот и популарну културу овог поднебља. „Што се тиче конзументата, код њих постоји потреба за новим изразом стања у коме се они сада налазе”, додаје још Ђоновић (*Kultura* 1970: 101). Из овога се види да је оваква врста културне продукције, а коју учесници ове радијске расправе оклевају да назову другачије него „феноменом”, заиста укорењена у извесне аутентичне потребе великог дела становништва, дакле, у правом смислу речи представља оно што је Вилијамс називао начином живота. Такође, чини се да је и извођачима и публици, а и самим проучаваоцима, јасно да оваква врста културне продукције захтева један себи својствен приступ анализе, који више спада у домен пажљивог посматрања ове културе у њеном контексту, него аналитички приступ ослоњен на естетичке категорије и на аутономију естетског доживљаја.

Већ 1973. године појављује се и студиозан текст С. Ивановића, у коме се расправља о садржајима песама у новокомпонованој народној музици. Уочава се веза са музичком народном традицијом, али се уочава и нужност вишеслојних

проучавања ове нове музике карактеристичне за укус широких маса: „Ако се посматра след појава од лирске народне поезије, преко народних мелодија, до популарних песама, запажају се три врсте заједничких обележја: тематски садржаји, функције и поетски поступци.” (Ivanović 1973: 169) Већ Ивановић, дакле, своја разматрања о популарности нове народне музике темељи на извесним аналозијама ове врсте продукције са народним стваралаштвом, које се, како он каже, одликују одређеним функцијама, међу којима су посебно значајне „друштвено-интегративна и социјално-психолошка димензија” (Ivanović 1973: 170). У овом тексту Ивановић уочава међутим да текстови новокомпоноване (или, просто, нове народне музике) јесу супстанцијално другачији од народне баштине љубавних песама, јер, говорећи о неким примерима стихова љубавне песме овог жанра, он уочава, можда и основну црту која ову врсту израза удаљава од уметничке поезије. Наиме, он каже да је у овим стиховима доминантна намера да се оствари љубав према вољеном бићу, али додаје: „Начин како се о њој говори ближи је обичном говору (који је подређен захтевима ритма и риме), него поетској артикулацији. Упрощавање је сведено на ниво прозаичности. [...] Порука је разумљива, али је њена истина лишена животности.” (Ivanović 1973: 181) Међутим, Ивановић сугерише да немерљивост ове врсте изражавања естетичким аршинима не умањује свеопшти значај овог стваралаштва за разумевање једне одређене емоционалности свога доба. Из Ивановићевих опсервација јасно се види да ова музика репрезентује један важан, нови, сензибилитет, који има своје место у заједници, нарочито по питању садржаја њихових текстова:

Индивидуална судбина у својој немоћи да досегне сводове среће, завршава у атмосфери утехе уз чашу и звуке мелодија чији је садржај дословни део њене прошлости. Због своје психолошке уверљивости коју пружа чудни затворени круг извора и утоке самоће, садржај песама је тешко мерити естетичким мерилима. Крчка као неки необични јавни трг, служи као место на коме се збирају и размењују вести о свим збивањима. Откривање сопствених искустава, неуспеха и осећања неопходан је вентил растерећења, а слушање о томе је често једини вид идентификације. Зато су текстови ових песама непосредне, чак грубе наративне исповести, без симбола, фигура и лирских надахнућа. (Ivanović 1973: 186)

Проблемом концептуализовања суштинске природе текстова у народној новокомпонованој музици у њеном нешто зрелијем периоду бавио се Иван Чоловић, објавивши своју студију под називом *Дивља књижевности*, са поднасловом *Етнолингвистичко проучавање паралитерајуре* (1985). Чоловић заступа термин „паракњижевност”, или „паралитература”, чиме се сугерише да ове текстове не би требало читати као *књижевне*, већ да за њихово проучавање треба концептуализовати нове моделе и методе којима ће се проучавати свет једне другачије идеје књижевности, која постоји паралелно са идејом уметничке књижевности. Према Чоловићевом мишљењу, народна песма („певање на народну”, како он наводи), у моменту када он пише, опстојава у оквирима који не спадају у домен уметничке литературе, већ се конституишу као један посебан вид „паракњижевности”, „дивље књижевности”, како је назива. Та врста „књижевности” епитомизује се у виду тужбалица у читуљама у дневним новинама, епитафа на надгробним споменицима, новинских написа о фудбалској култури и, нарочито, у текстовима народне новокомпоноване музике (нове народне музике). У књизи се истиче управо поглавље под називом „Нове народне песме” (Čolović 1985: 140–206), у коме се Чоловић позабавио њихових мотивима, стилловима, рецепцијом, начинима формалног грађења и функцијама у оквирима заједнице, односно

публике. Ту се овај аутор директно позабавио применљивошћу корелације између језичке и књижевне анализе, на вербалне садржаје новокомпоноване народне музике. Чоловић је срећно функционализовао у лингвистичкој теорији већ уочену матрицу разумевања функционисања комуникације, позивајући се на традиције структурализма и руског формализма и полемишући с њима, и на основу тога формулисао објашњење функционисања текстова новокомпоноване народне музике и њихове интерактивне улоге у односу на публику. Користећи теоријско формалну појмовну апаратуру из домена структуралистичког приступа теорији језика и књижевности као својеврсну интерпретативну аналогију, Чоловић преводи овај механизам концептуализације на читав жанр народне новокомпоноване музике схваћен као својеврстан језик којим се публика, односно реципијенти овог жанра служе. Наиме, позивајући се на поставке Романа Јакобсона о поетској и пет непоетских функција језика<sup>3</sup>, Чоловић је, градећи аналогију, разрадио тезу да вербалне садржаје песама новокомпоноване музике не треба посматрати више у кључу уочавања присуства или одсуства њихове уметничке вредности, већ у кључу онога шта они значе у заједници за коју су писани, у кључу посебне комуникативне функције њихових текстова за ту заједницу.

Анализа текстова дивље књижевности дозвољава да се нешто каже о томе како књижевна средства, поступци и облици, па и саме књижевне творевине, могу да буду употребљени у ванкњижевне сврхе: књижевност је ту узета у својој симболичној, а не специфично естетској димензији, она је ту на известан начин развреднована као уметност. (Čolović 1985: 259)

Уместо класичне књижевно-теоријске анализе, Чоловић свој поступак назива етнолингвистичким. Под етнолингвистиком Чоловић (1985: 13) подразумева „проучавање језика као чиниоца извесних институција (на пример, обреда, обичаја, церемонија, митологија) неке културе запажене као различите, пре свега од културе којој припада сам проучавалац”. Према Чоловићу (1985: 140), нове народне песме могу бити, у неким аспектима, разматране као савремена форма народне поезије из прошлости, наставак „традиције књижевног фолклоризма”. Овде се ипак, унеколико Чоловићев принцип грађења аналогија мора довести у питање. На првом месту, тешко је повући конзистентну паралелу између форми народне поезије и савремене, модерне дискурзивности комерцијалне забаве. У време друге половине двадесетог века текстови песама народне новокомпоноване музике били су углавном подложни упливу живог, свакодневног, истовремено и „градског” и „сеоског” начина говора, а подвргнути строгом надзору музичких уредника, па чак и лектора (в. *Kultura* 1970). У том смислу, тешко је принцип формалног грађења новокомпоноване музике поредити одистински, на трагу онога што Чоловић тврди, са принципима дубинског језичког брушења народне књижевности. Ипак, мора се признати да је Чоловић смислено приметио да се текстовна култура новокомпоноване народне музичке сцене заиста одликује репетитивношћу и ограниченошћу тематских гроздова, у којој се може тражити извесна сличност са принципима традиције грађења народне поезије. У овом његовом запажању крије се проницљиво увиђање да је оно што он назива „паракњижевношћу”, а у овом случају текстови новокомпонованих народних песама, пре свега одјек колективног субјекта, тема препознатих од стране читавих група или класа као репрезентативних за њих. Већ и сама свест о подређености индивидуалног духа пред колективним у овој врсти културне продукције, указује на супстанцијално

3 B. Jakobson 1966.



другачији статус оваквог вербалног израза у односу на уметничку књижевност, те да он захтева и другачије истраживачке методе и теоријске моделе проучавања.

Као што је познато, ова врста музичке продукције доживела је стилску еволуцију и медијску експанзију у деведесетим, трансформисала се у оно што је тад називано „турбо” обликом народне музике, и постала позната као „турбо-фолк” (в. Kronja 2001, Gordi 2001, Grujić 2012), чиме је задобила одлику специфичности за српско поднебље и постала феномен карактеристичан за врсту производње популарне културе заступљене у Србији. Иако оваква врста продукције у неким својим варијантама постоји и у другим земљама (Румунија, Бугарска, Македонија, Босна и Херцеговина), ни у једној од њих није добила такво место у медијима, као у Србији. Наиме, „турбо-фолк сцена”, која се конституисала почетком деведесетих и траје све до данас, у Србији је надвладала својом популарношћу и заступљеношћу друге жанрове популарне музике, при чему је и инкорпорирала у себе елементе других музичких жанрова и свакако постала један од битних такозваних „профаних” предмета истраживања у оквиру студија културе. Током година развијала и популарна свест о паралитерарном статусу ове музичке сцене, дискурс друштвене моћи који се неизбежно образује око неке културне продукције пролазио је временом кроз трансформације, као и начин на који се у друштву говорило о његовим елементима.

Од деведесетих па надаље у Србији се развијала још једна сцена која је битна за разумевање паралитературе као саставног елемента популарне музике – а то је хип-хоп музичка сцена. Она и данас има одређени значај, док би се могло рећи да текстови ове врсте музичке сцене у Србији нису још довољно истражени, иако се до сада појавило већ неколико публикација на ову тему (в. Đorđević 2016; Banić Grubišić 2013). Хип-хоп сцена показује у свом развоју већу склоност ка тематској и стилској жанровској диверсификацији него што је то показивала народна музика, и стога је мање хомогена у својим медијским облицима, али и знатно мање утицајна. Може се рећи да она не врши забавне, свадбарске, фестивалне функције у комуникацији са публиком које је вршила, а и даље врши у својим новим облицима народна музика, те је стога и много мање распрострањена, и углавном ограничена на врло младу популацију. Она међутим у градским срединама остварује један специфичан утицај међу омладином, јер садржи елементе пародије и ауто-пародије, коју народна и турбо-фолк музичка сцена никад нису неговале. Народна музика је самом својом функцијом комуникативности са најширом публиком иронију и пародију махом искључивала. У периоду осамдесетих, последњих година постојања социјалистичке Југославије, народна (новокомпонована) музичка сцена почела је да себи „дозвољава” и неке пародијске и полу-пародијске наступе појединих извођача који су представљали извесну касну, хибридну фазу забављања усмерених на тематику сусрета сеоских мотива и рапидне индустријализације. Но у музичким наступима ових звезда готово да и нема било каквих алузија на политику или неку компликованију социјалну тематику, већ се углавном пародија своди на постизање ефекта забаве и пријатног провођења времена за публику. Једна од оваквих појава свакако је била Лепа Брена, праћена бендом *Слашки Грех*, у чијим се наступима и текстовима уочавају пародијски елементи овакве врсте<sup>4</sup>.

4 Овде би се могло прокоментарисати да су рани хитови међу песмама Лепе Брене и бенда *Слашки Грех* (предвођеног музичарем и шефом бенда Сашом Поповићем, који ће од деведесетих па наовамо постати један од кључних људи масовне постјугословенске музичке забаве), били обожени извесном врстом пародије и аутопародије, која, међутим, није никада имала политичку конотацију. У Брениним раним великим хитовима као што су „Миле воли диско”, или „Дама из

Баш у случају анализе каријере Лепе Брене може се с правом усвојити запажање М. Драгићевић Шешић (1994: 158) о интеракцији садржаја масовне забаве и публике: „Свако социолошко истраживање публике масовне културе и њених производа, указује управо на чињеницу да се кроз песму, на концерту, у кафани итд., проживљава неки други, лепши живот, живот пун сјаја, лепоте и радости.” Ова „безазлена пародија” у оквирима модернизоване народне музике, међутим, углавном настаје из постјугословенског периода, такозване турбо-фолк ере, те се чини да извођачи и извођачице од времена распада Југославије позивају, пре свега, на дословно тумачење порука које одашиљу публици. Чак и кад нам изгледа смешна споља, турбо-фолк музичка продукција рачуна на моменат директне идентификације од стране публике са њом.

Хип-хоп, с друге стране, често пародира сам себе, а чини се да се баш у овом пародијском кључу, комичним текстовима и њиховим изведбама, и налазе почеци озбиљније хип-хоп сцене у Србији.

Творац првог хип-хоп албума који је (бар у Србији) завредио апсолутну *evergreen* етикету јесте земунски *em-si* под именом *Voodoo Poreue* (Вуду Попај; Раденко Стојановић). Успех његовог првенца, албума *Voodoo Poreue* (Комуна, 1997) могао би подједнако да се припише и Попајевој неоспорној духовитости и креативности колико и продуцентској умешности продуцента Војислава Аралице. Званично, *Voodoo Poreue* је продат у преко осамдесет хиљада примерака, чему би прикладно било придодати бар још толико пиратских, незваничних примерака. Нешто другачије прочитана, предочена статистика јасно показује како ништа није у тој мери прославило хип-хоп, нити преобратило рокенрол и фолк невернике у Србији и Црној Гори, као што је то „преко ноћи” учинио овај музички пројекат. Артикулишући несвакидашњу *em-si* експертизу кокошје-попајевским крештећим гласом, својим измонтираним именом, Вуду Попај је с пуним ауторским правом потписао несвакидашњу бурлеску која је у свакој од дванаест песама достигала врхунац у каламбурској игри речима. (Ђорђевић 2016: 103)

Хип-хоп текстови често у себи садрже извесну врсту аутокритике, саркастично признање да је свет суровији него што би субјекат ових текстова хтео да то буде случај. Врло често су имагинарни јунаци тих текстова нарко-босови, лоши момци, момци са асфалта који живе луксузно али знају да их чека кратак живот – пример за то био је *Саншајн* (*Sunshine*), међу омладином врло популаран бенд у деведесетим (о групи *Sunshine* в. Ђорђевић 2016: 102). Такође неке верзије хип-хопа свесно имају за циљ да нагласе политичку димензију, да искритикују одређене појаве у друштву, при чему позиција тих критика понекад долази са космополитски оријентисане левице, као у случају извођача под именом Марчело, а некад са прилично конзервативне деснице, као на примеру бенда *Београдски синдикал*. Неке су амбивалентне – истовремено су схваћене и као огрекле у сексизму, али и као аутоироничне, попут бендова и извођача као што су Ајс Нигрутин, *Wikluh Sky*, *Bad Copy*<sup>5</sup>, Гру, Ђус, и други. Хип-хоп је жанровски разнолик, различито резонира у својим облицима у зависности од тога на које

Лондона”, женски субјекат у песми се махом бави комичним сукобом између „градске” помодности и реалности „сеоских” идентитета омладине тог времена у Шумадији (део централне Србије), при чему обично тај субјекат са благим зачикујућим осмехом односи победу хвалећи идентитет сеоске лепушкасте девојке, у односу на укусе свог драгог који тежи ка градској помодности. Ти су текстови, међутим, лаки, задиркујући, препуни пригушених сексуалних алузија, и далеко од било какве друштвене критике (в. Грујић 2012; Драгићевић Шешић 1994)

5 И Ајс Нигрутин и *Wikluh Sky* наступали су и снимали албуме и као самостални извођачи и као чланови групе *Bad Copy*.

се узоре аутори ове продукције угледају, што је повезано са чињеницом да су корени хип-хопа као жанра лоцирани у другом контексту, у другим географским околностима настанка популарне културе, него што су они у Србији. За разлику од хип-хопа, корени турбо-фолка много су дубље усађени у ово поднебље, што чини његове конвенције много специфичнијим и ригиднијим, отпорнијим на суштинску промену у сензибилитету његових текстова.

Вредно је указати на још једну важну одлику хип-хоп културе у Србији: као и у другим географским одредницама у свету и културним миљеима, и у Србији хип-хоп има свој удео у репрезентацији мањинских идентитета, то јест у њиховој (само)конструкцији путем репрезентације у популарној култури. То се, на пример, може рећи у вези са конструкцијом ромског и других мањинских идентитета у оквиру шире заједнице, при чему често долази и до превелике поларизације у оквиру шире заједнице, односно аутомаргинализације, поводом чега А. Банић Грубишић (2013: 114) пише:

У ослањању на политику идентитета, мањинске и маргиналне групе теже да доведу у питање културну хомогеност и потврде своју различитост као једнако вредну, међутим, како поједини аутори истичу, мањинске и маргиналне групе при томе углавном не успевају да избегну позив на аутентичност и превладају концепт различитости као поларизовани бинаризам.

О овом амбивалентном статусу сваке културе, а нарочито музичке, која презентује неку врсту посебног идентитета, воде се живе расправе, нарочито због тога што се сматра да неговање и реализација одређених, партикуларних идентитета доприноси оснаживању невећинских и непривилегованих друштвених слојева. У многим срединама у глобалном контексту хип-хоп се, управо због специфичне могућности вербалног изражавања, подржава у омладинским културама као прихватљив начин друштвеног активизма (в. Banić Grubišić 2013: 122–125) У светлу савремених искустава културне продукције може се рећи да развијање посебних нових поджанрова и подврста у оквиру музичких продукција као што је хип-хоп доприноси на конструктиван начин разноликости културне репрезентације, али и даје могућности посебног гласа и перспективе друштвеној групи којој се у датом миљеу, иначе, ретко указује та могућност. На том трагу треба поменути и линију развоја женске хип-хоп сцене у Србији, која је, иако још увек тек у повоју, већ изнедрила неколико препознатљивих, иако међусобно врло различитих, сценских појава: Bitcharke Na Travi, Мими Мерцедес, Сајси МС, и друге. Наступи и песме сваке од ових сценских појава одликују се одређеним колоритом интересовања публице којој се обраћају, а које се међусобно, као што се лако уочава, веома разликују. Субјекти њихових текстуалних порука донекле су схваћени аутентично, донекле и пародијски, али, у сваком случају, и без икакве дилеме, у крајњој линији имају за циљ да сатиrom разоткрију лажност уврежених представа о женским стереотипним улогама у друштву. Понекад се то разоткривање врши само пуком инверзијом тих улога уз признавање непроменљивости хегемоних односа моћи у заједници, а понекад, на вишем нивоу иронијске намере, разоткривајући лажни морал средње класе и стандарде прокламованих норми, који у се у реалном животу урушавају пред сваком изазовом.

Иако је могуће, и после свега реченог овде, и даље проучавати текстове популарне музике методама традиционалне књижевне анализе, као да пред нама имамо текстове које доживљавамо као „уметничку поезију”, овај приступ има знатна ограничења, те га, са становишта студија културе, има смисла

примењивати само селективно<sup>6</sup>. Конвенционалном применом књижевне анализе губе се из вида разне димензије текста популарне музике, које су карактеристичне односно инхерентне управо популарној култури и које се не могу тумачити обрасцима који важе за писану, свесно за читање намењену, „лепу књижевност”. Још осамдесетих било је таквих разматрања на примеру текстова које је писао Ђорђе Балашевић, најпопуларнији кантаутор бивше Југославије, или београдски рок-музичар Бора Ђорђевић, који је паралелно са музичким радом објављивао и збирке песама, махом сатиричног и афористичног типа. Балашевићу је неретко у јавности и приписиван карактер истинског песника, а сам је и објавио неколико књига. Међутим, чак и у његовом случају, мора се имати у виду да су текстови песама које је музички изводио такође ипак део популарног наступа, да су „усклађени” са комплетношћу музичког доживљаја и да често на хартији или екрану не остављају онакав утисак какав остављају за време изведбе. На ову тему могу се покренути бројне дискусије, чије шире разматрање не може бити развијено овом приликом. У време Југославије култни статус су уживали текстови загребачког кантаутора Арсена Дедића, а од страних често се помињао и руски кантаутор Булат Окуцава. Но у свим тим случајевима мора се водити рачуна о поменутој „паралитерарној” димензији, то јест да су поменути случајеви гранични и у смислу књижевне вредности хибридно конституисани, те да их као продукте једног амбивалентног односа према уметничком стваралаштву треба и посматрати. Док је уметничка вредност неких од аспеката њиховог рада неупитна, с друге стране њихова утемељеност у популарној култури, у забави за широке слојеве и за медијске сврхе, захтева да се за њих изнајлази посебна методологија, да се узимају у обзир посебни чиниоци, који не играју већ познату улогу на коју смо навикли при стандардним књижевно-теоријским анализама. Другим речима, при анализи чињеница популарне културе увек морамо имати у виду и њихово место у друштвеном контексту, као и интегралност њиховог аудио-визуелно-вербалног идентитета, не би ли такви текстови у нашем разумевању и тумачењу оживели на прави начин.

Оваква амбиваленција у смислу значења може се успешно објаснити ставом једног од најпознатијих теоретичара популарне културе, Џона Фиска, који сматра да популарна култура заиста настаје као замишљена од стране друштвених чиниоца са врха слојева моћи, али исто тако се сусреће односно сукобљава са начином на који публика, која често (као и сами извођачи популарне културе) потиче из непривилегованих друштвених слојева, утиче на формирање те

6 И у свету је овакав приступ примене конвенционалне књижевне анализе на текстове разних музичких композиција често присутан. Године 2016. Шведска академија је одлучила да, руководећи се овим принципом, награди музичара Боба Дилана доделивши му Нобелову награду за књижевност. Одлука је изазвала велики број контроверзи у светској јавности, о којима нећемо полемисати овом приликом, али није озбиљније доведена у питање, јер заправо, не постоји конвенционалан начин да се аргументује због чега традиционална књижевна анализа не би могла бити примењена на читање текстова популарних песама, или зашто кантауторство не би могло бити схваћено као допринос књижевности. Та околност, међутим, не оправдава примену овакве апаратуре на све врсте песама, у свим жанровима на кугли земаљској, из једног врло једноставног разлога: у случајевима многих жанрова и многих врста популарне музичке забаве, књижевна анализа текстова не даје ни приближно одговоре на питања због чега одређена песма, жанр, или извођач, уживају култни статус међу публиком, и производе одређени културни ефекат. Пошто конвенционално књижевнотеоријско тумачење текста песама у многим случајевима не разоткрива механизме комуникације између песме и публике, намеће се, већ сам по себи закључак, да је у тумачењима „паракњижевности” коју нуди популарна музика потребно тражити нове, неортодоксне, неконвенционалне и посве инвентивне методе разумевања.

културе.<sup>7</sup> У популарној култури на свим меридијанима много је оваквих примера, који у себи садрже разнолике, амбивалентне садржаје који се опирају ригидним класификацијама и систематизацијама.

Популарна култура у индустријским друштвима контрадикторна је до сржи. Она је с једне стране индустријализована – њену робу производи и дистрибуира профитом мотивисана индустрија која следи једино властите економске интересе. С друге стране, међутим, она припада обичним људима, а њихови интереси нису истоветни са интересима индустрије – што показује велики број филмова, плоча, и других производа које људи претварају у скупе промашаје. Да би нашла себи место у популарној култури, одређена роба мора делом и да се поклапа с интересима људи. Популарна култура није потрошња, већ култура – активан процес стварања и преношења значења и задовољстава унутар одређеног друштвеног система: култура, ма како индустријализована била, никада се не може на прави начин описати кроз призму куповине и продаје робе. (Fisk 2001: 31)

Ако бисмо писани материјал, текстове популарне музике, тумачили меридијанима уобичајене књижевне анализе, многи аспекти амбивалентности и контрадикторности популарне музике остали би изван домаћаја наше интелектуалне перцепције. Популарна култура по самој природи својих механизма деловања тежи да задовољи укусе и потребе реципијената које пак уметничко дело не сматра нужно легитимним. Управо због тога текстове популарне музике треба доживљавати као паралитературу: предмет анализе која захтева стварање нових, хибридних метода и концепата изучавања, иманентних самом предмету, а не слепо позајмљеним из домена књижевне теорије и критике.

Иако жанрови новокомпоноване народне музике ( касније турбо-фолка) и хип-хопа нису једини жанрови на пољу популарне музике у Србији и на Балкану од половине двадесетог века па наовамо, они су свакако по питању утицаја и распрострањености на овом подручју најзаступљенији, а изведбе њихових песама, и текстови унутар њих, најрепрезентативнији. Нарочито је занимљиво, и за анализу неизбежно, поље народне новокомпоноване музике и њеног, од деведесетих година двадесетог века па наовамо, радикализованог вида под називом турбо-фолк. Разлог за ову посебну пажњу јесте масовност, али и идеолошка и стилска пријемчивост ове музичке сцене за свеопшти културни, друштвени, геополитички, па чак и економски миље времена у коме настају. Како је наглашено, нарочито је, за разумевање статуса ове музичке сцене, значајан аспект друштвених трансформација у стиливима живота публице, па и извођача који и сами долазе из најширих друштвених маса. Миграције балканског становништва у разне земље Европе и других континената последњих деценија такође су формирале једно ново тело дијаспоре које својим укусом и захтевима утиче на креирање одређене музичке продукције у Србији, поново највише у домену турбо-фолк културе, што поново утиче на стварање једне специфично контекстуализоване врсте масовне културе, која захтева посебне методе и концепте у проучавању. Термин паралитература указује и на одређену „самосвест” овог жанра, односно његових актера, о томе да су конвенције и циљеви оваквих текстова другачије устројени у односу на уметничку, „високу” књижевност, да припадају некој врсти паралелних светова, који захтевају другачији третман и другачији принцип просуђивања.

7 Глобална музичка звезда Мадона била је често предмет медијских и академских истраживања, управо из разлога што она репрезентује каријеру „суперстара” чији је скромно порекло из емигрантске породице у Америци често истицано као неодвојив део њене јавне личности, као и то што је током целе каријере репрезентовала садржаје који су инспирисани темама и борбама маргинализованих друштвених група (в. hooks 2014; Vernalis 1998).

Из свега реченог произилази да су текстови песама популарне музике не само другачије позиционирани вредносно и епистемолошки у односу на текстове уметничке књижевности него су, такође, публици посредовани у виду једног другачијег доживљаја, контекстуализовани одређеним музичким стилем, визуелном културом коју репрезентују музички спотови направљени за ове песме и јавним имицом самог извођача. Оваква комплексна слика ствара своје значење у поимању публике на различитим нивоима, комуницирајући са другачијим аспектима субјективитета самог реципијента, него што је то случај при доживљавању књижевних уметничких дела. Нарочито се о оваквој потреби за паралелном методологијом читања (или слушања) и тумачења може говорити у случају оних најкомерцијалнијих жанрова, који су највише усклађени са захтевима тржишта, и усаглашавају се са жељама своје публике, играјући улогу одређене врсте комуникативног канала у оквиру заједнице, пружајући утеху или нудећи забаву у моментима светковина и прослава. У току деведесетих, оваква концепција грађења музичке забаве усклађена је и са духом времена у коме се ова музичка сцена појављује као платформа за утврђивање друштвеног статуса, креирањем престижних женских имица усмерених на задовољење хегемоних друштвених односа. У академским домаћим круговима све више се, као валидан предмет проучавања, препознаје распрострањена култура вербалних садржаја у популарној музичкој сцени у Србији, другачија од културе уметничке књижевности, која захтева сложен приступ интердисциплинарног типа, док се дух књижевнотеоријске анализе јавља као инспирација за грађење овог комплексног, за популарну културу карактеристичног приступа.

## Литература

- Adorno i Horkhajmer 2008: Teodor Adorno i Maks Horkhajmer, *Kulturna industrija*, prevela sa nemačkog Nadežda Čačinić Puhovski, prilagodila Ljiljana Glišović, u: Jelena Đorđević (ur.), *Studije kulture: Zbornik*, Beograd: Službeni Glasnik, 66–99.
- Bahtin 1978: Mihail Bahtin, *Stvaralaštvo Fransa Rablea i narodna kultura srednjeg veka i renesanse*, preveli sa ruskog Ivan Šop i Tihomir Vučković, Beograd: Nolit.
- Banić Grubišić 2013: Ana Banić Grubišić, *Romski hip hop u Srbiji: Muzika i konstrukcija manjinskog identiteta*, Beograd: Srpski geneaološki centar: Odeljenje za etnologiju i antropologiju Filozofskog fakulteta.
- Benjamin 2008: Valter Benjamin, *Umetničko delo u veku svoje tehničke reprodukcije*, preveo sa nemačkog Milan Tabaković, redakcija prevoda Branimir Živojinović, u: Jelena Đorđević (ur.), *Studije kulture: Zbornik*, Beograd: Službeni Glasnik, 100–123.
- Čolović 1985: Ivan Čolović, *Divlja književnost: Etnolingvističko proučavanje paraliterature*, Beograd: Нолит.
- Gordi 1999: Erik Gordi, *Kultura vlasti u Srbiji*, preveo sa engleskog Biljana Lukić, Beograd: Samizdat B92.
- Grujić 2012: Marija Grujić, *Reading Entertainment and Community Spirit*, Beograd: Institut za književnost i umetnost.
- Dragičević Šešić 1994: Milena Dragičević Šešić, *Neofolk kultura: Publika i njene zvezde*, Sremski Karlovci, Novi Sad: Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića.
- Đorđević 2016: Dragan Đorđević, *Mala crna muzika: Hip-hop nacija, nacionalna istorija, država i njeni neprijatelji*, Loznica: Karpos.

- Fisk 2001: Džon Fisk, *Popularna kultura*, preveo sa engleskog Zoran Paunović, Beograd: Clio.
- Hol 2008: Stjuart Hol, Kodiranje, dekodiranje, prevela sa engleskog Vera Vukelić, u: Jelena Đorđević (ur.), *Studije kulture: Zbornik*, Beograd: Službeni Glasnik, 275–285.
- hooks 2014: bell hooks, *Black Looks: Race and Representation*, New York: Routledge.
- Ivanović 1973: Stanoje Ivanović, Народна музика између фолклора и културе масовног друштва, *Култура*, бр. 23, 166–195.
- Kronja 2001: Ivana Kronja, *Smrtonosni sjaj: Masovna psihologija i estetika turbo-folka: 1990–2000*, Beograd: Tehnokratija.
- Kultura* 1970: „Nova narodna muzika”, *Kultura* 1970, бр. 8, 90–130.
- Jakobson 1966: Roman Jakobson, Lingvistika i poetika, preveo sa engleskog Ranko Bugarski, u: Roman Jakobson, *Lingvistika i Poetika*, Beograd: Nolit, 285–324.
- Rasmussen 2002: Ljerka V. Rasmussen, *Newly Composed Folk Music of Yugoslavia*, London: Routledge.
- Simić 1973: Andrei Simić, *The Peasant Urbanities: A study of Rural-Urban Mobility in Serbia*.
- Slapšak 1985: Svetlana Slapšak, *Trivijalna književnost: Zbornik tekstova*, Beograd: Studentski izdavački centar – Institut za književnost i umetnost.
- Škreb 1973: Zdenko Škreb, *Trivijalna književnost*, Zagreb: Hrvatsko filološko društvo.
- Velek i Voren 1985: Rene Velek i Ostin Voren, *Teorija književnosti*, preveli sa engleskog Aleksandar Spasić i Slobodan Đorđević, Beograd: Nolit.
- Vernalis 1998: Carol Vernalis, The Aesthetics of Music Video: An Analysis of Madonna’s ‘Cherish’, *Popular Music*, Vol. 17, No. 2 (May 1998), 153–185.
- Vilijams 2008: Rejmond Vilijams, Analiza kulture, prevela sa engleskog Vera Vukelić, u: Jelena Đorđević (ur.), *Studije kulture: Zbornik*, Beograd: Službeni Glasnik, 124–133.
- Žmegač 1973: Viktor Žmegač, *O kritičkom pristupu trivijalnoj književnosti*, Zagreb: Hrvatsko filološko društvo.

## PARALITERARY WORLDS OF POPULAR MUSIC IN SERBIA

### Summary

This paper deals with the necessity of an autonomous, interdisciplinary, theoretical and methodological model of studying lyrics in popular music in Serbia. It draws on the discussion on controversies about whether the verbal contents of most commercial popular music genres in Serbia should be „read” by the same tools as works of literary art, taking into consideration the conventional frames of literary analysis, or if they should be approached by different standards and methods of analysis, more adequate for the products of popular culture. Taking into account the work of anthropologist Ivan Čolović, who analyzed the genre of so-called newly composed folk music of Yugoslavia, calling the lyrics of its songs „paraliterature”, the paper explains why this type of cultural production requires the tools of analysis different from the one applied in the interpretation and evaluation of literary works. The paper also briefly discusses another popular music genre in Serbia, hip-hop, in the light of this discussion, as well as the theoretical foundations of popular culture studies, from the Frankfurt school of cultural studies to the works of Raymond Williams, Stuart Hall and John Fiske.

*Keywords:* paraliterature, popular music, cultural studies, language expression, Serbia

Marija Grujić