

**Miloš Rašić***Etnografski institut SANU, Beograd*

rasicmilos6@gmail.com

## ***Turbotronik: studija slučaja Lenharta Tapesa i Mirjane Raić***<sup>\*1</sup>

**Apstrakt:** Turbotronik se kao pravac u srpskoj popularnoj muzici javlja od 2010. godine, kada je Lenhart imao svoj prvi nastup na *Improstoru* u Novom Sadu. Nastavljajući dalje s radom, oko njega se stvara ceo krug publike, kao i drugih izvođača koji se bave određenim vidom improvizacije muzike. Taj pravac, nekako neplanski, dobija naziv *Turbotronik*, po istoimenoj reportaži *Vice* portala. Danas *Turbotronik* obuhvata nekoliko najrazličitijih grupa koje se bave miksovanjem različitih muzičkih žanrova – od repa, preko popa, pa sve do turbofolka. Ipak, kao začetnik i kao ključna figura turbotronika, izdvaja se Lenhart Tapes. Lenhart je muzičar koji se bavi miksovanjem najrazličitijih zvučnih sadržaja s audio kasetama. Od 2014. godine, Lenhart otpočinje saradnju s Mirjanom Raić, koja mu se priključuje prvenstveno pevajući tradicionalnu muziku u njegovim kompozicijama. Lenhart i Mirjana su do sada snimili desetak pesama i imali su nekoliko zajedničkih nastupa.

U ovom radu imam nekoliko ciljeva. Prvenstveno, predstaviti razvoj i ključne karakteristike *Turbotronika* kao alternativnog muzičkog pravca. Potom, dalju analizu usmeriću ka pomenutim pojedincima – Vladimiru Lenhartu (Lenhart Tapes) i Mirjani Raić. Kroz koncepte muzičke biografije, muzičke zaostavštine, improvizacije i konstrukcije sociokulturne drugosti muzikom, koje ću prvenstveno temeljno razmotriti, ključni cilj mi je da dekodiram poruku koju ovi umetnici šalju široj publici kroz svoju muziku. Rad je zasnovan na građi proistekloj iz polustrukturiranih intervjuja koje sam s Lenhartom i Mirjanom obavio u nekoliko navrata, ali i na ličnoj opservaciji i participaciji na njihovim probama i koncertima.

**Ključne reči:** turbotronik, improvizacija, Lenhart Tapes, Mirjana Raić

---

\* Tekst je rezultat rada na projektu *Multietnicitet, multikulturalnost, migracije – savremeni procesi* (br. 177027), čiji je nosilac Etnografski institut SANU, a koji finansira Ministarstvo prosvete, nauke i tehnološkog razvoja Republike Srbije.

<sup>1</sup> Rad je saopšten na nacionalnom naučnom skupu *Antropologija muzike*, održanom na Filozofskom fakultetu u Beogradu u organizaciji Odeljenja i Instituta za etnologiju i antropologiju 23. 03. 2018. godine.

## Uvod

Muzika je kulturni konstrukt, relaciona je kategorija i sinestezički je koncept (Žikić, Milenković 2018, 296). Proizvedeći muziku, ljudi u nju upisuju različita značenja, da bi kasnije ista ta muzika upisivala značenja u ljude koji je koriste (Ristivojević 2013, 442). Muzika ne poseduje univerzalna značenja, već formira svoja brojna značenja u različitim kulturnim sredinama, ali i u različitim individualnim poimanjima (Ristivojević 2012, 472). S obzirom na to da muzika nije univerzalno razumljiv fenomen, već da ima posebna individualna poimanja, u ovom radu fokusiraću se na dva konkretna izvođača i njihova muzička iskustva.

Turbotronik predstavlja relativno novi muzički pravac na srpskoj sceni. Okuplja desetak izvođača ili grupa čija je zajednička karakteristika to što u svojim kompozicijama često koriste već postojeće *turbofolk* pesme. U ovom tekstu analiziraću rad Vladimira Lenharta (Lenhart Tapes) i Mirjane Raić koji pripadaju turbotroniku, a koji, kao i ostali njegovi pripadnici, poseduju svoje muzičke specifičnosti.

Metodološki, do podataka sam dolazio koristeći se različitim izvorima s interneta, kao i podacima koje sam dobio vodeći polustrukturirane intervju s Lenhartom i Mirjanom. Lenharta sam intervjuisao jednom, u Kovačići 2018. godine, dok sam s Mirjanom obavio nekoliko razgovora, od kojih su pojedini bili i u vidu neformalne konverzacije. Prilikom razgovora, cilj mi je bio da zabeležim njihove muzičke biografije, odnosno da „izmamim” auto-refleksivni narativ o sticanju muzičkog iskustva ovo dvoje muzičara (Borgo 1996, 27). Takvi narativi su važni za istraživanja, upravo zbog toga što svako muzičko znanje ima individualizovanu prirodu.

Improvizacija muzike jedna je od ključnih metoda u radu Mirjane i Lenharta, zbog čega sam koncept improvizovane muzike bliže odredio na samom početku rada. Pored toga, deo o muzičkim biografijama poslužio je kao mesto za definisanje određenih pojmova koje ću koristiti. Na kraju, teorijski gledano, muzička iskustva i muzičko delovanje Mirjane i Lenharta analiziraću kroz koncepte konstruisanja sociokulturne drugosti uz pomoć muzike. Ideju i sam koncept o svesnoj upotrebi muzike zarad proizvodnje sociokulturne drugosti u datom kontekstu, preuzeo sam iz rada Bojana Žikića i Miloša Milenkovića (Žikić, Milenković 2018, 297).

O improvizaciji<sup>2</sup>

Najdostupnija literatura u kojoj je reč o improvizaciji u muzici jeste ona muzikološka ili etnomuzikološka. Problem koji se javlja u pokušajima određivanja

<sup>2</sup> Improvizacija je pojam koji se najčešće koristi u različitim vrstama umetnosti. Kako u domaćim, tako i u stranim rečnicima, pod improvizacijom se podrazumeva činjenje nečega bez pripreme, na primer muziciranje ili glumovanje bez prethodnog uve-

improvizacije u toj literaturi jeste taj što su autori uvek težili da improvizaciju odrede u odnosu na komponovanu muziku. Ističući različite osobine koje karakterišu kompoziciju, odnosno improvizaciju, pokušali su da uvide razliku među njima – improvizacija nema strukturu, model, formu i nije planirana, dok je kompozicija sve suprotno tome (Groebek 1991, 1). Posežući vrlo često za određenjima improvizacije poput „komponovanja u performansu”, autori su ukazivali na potpunu slobodu ove muzičke forme (Groebek 1991, 1). U tim radovima se nije uzimao u obzir širi kontekst ili značenje fenomena, već se fokus usmeravao na njegovu strukturu i sadržinu. Pokušaji razumevanja improvizacije konvencionalnim metodama muzičke analize onemogućavali su različitim autorima da ovaj fenomen do kraja objasne, zbog čega su ga (etno)muzikolozi često zanemarivali u istraživanjima (Borgo 1996, 24). Ti autori su improvizaciju videli kao paradoks, postavljajući pitanje zašto bi neko razvijao najraznovrsnije muzičke sposobnosti samo da bi ih kasnije napustio, radi prepuštanja intuiciji i riziku nepoznatog – improvizaciji (Borgo 1996, 24).

U novijim određenjima improvizacije, autori sve više obraćaju pažnju na širi socio-kulturni kontekst i na samog izvođača kao muzičkog pojedinca. Ono oko čega se svi slažu, jeste da improvizacija uključuje ekspresiju ličnog stila i emociju onoga ko je izvodi (Feisst 2009, 40). Ipak, ta improvizacija ne dolazi sama po sebi i muzičar, improvizujući, nikada ne stvara potpuno novu muziku. Muzičari u tim situacijama uvek referiraju na znanja iz svoje „muzičke prošlosti”, oslanjajući se na muzički kontekst<sup>3</sup> u kojem žive (Campbell 2009, 119). Kempbel koristi zanimljivu frazu „muzičke zaostavštine” kojom opisuje sva ona muzička znanja koja muzičari poseduju u svojim muzičkim biografijama, a koja koriste tokom improvizovanja. Improvizujući, muzičar zapravo kreira novi muzički svet u kojem se susreću njegova prethodna i sadašnja iskustva, sjedinjena u formi ekspresivne umetnosti (Campbell 2009, 119). Iz toga sledi da je muzička improvizacija u potpunosti društveni konstrukt, jer ona uključuje u sebe društveno ponašanje, iziskuje društvenu interakciju i oslanja se na postojeće muzičke vrednosti date sociokulturne sredine (Campbell 2009, 123).

---

žbavanja, izvođenje u trenutku (videti na primer: <https://en.oxforddictionaries.com/definition/improvisation>; <http://vokabular.org/?search=improvizacija&lang=sr-lat>). Muzika koju Lenhart i Mirjana izvode pre bi se mogla okarakterisati kao svojevrsno sukcesivno nizanje različitih zvučni predložaka, bez utvrđenog sistema, umesto kao improvizacija u punom smislu, kao što je to, na primer, džez muzika. Ipak, u radu zadržavam pojam improvizacija, upravo iz razloga što Mirjana i Lenart, kao i drugi pripadnici Turbotronika, svoju muziku definišu kao improvizovanu muziku.

<sup>3</sup> U originalnom tekstu koji je pisan na engleskom jeziku, autor koristi reč „soundscape“. S obzirom na to da u srpskom jeziku ne postoji njen adekvatan prevod, kao najpribližniji tom određenju učinio mi se „muzički kontekst“ ili „muzičko okruženje“, pod kojim se podrazumeva muzika kojom je izvođač okružen u svom svakodnevnom i profesionalnom životu.

Dakle, improvizacija je ambivalentan, polisemičan i individualizovan muzički fenomen. Iako se posmatra kao potpuno slobodno muziciranje koje često ne poštuje konvencionalne muzičke kanone, ona ipak ima svoju strukturu. Improvizacija se oslanja na postojeće obrasce, svaki segment u njoj potiče iz muzičarevog prethodnog iskustva i, na kraju, ona je uvek uobličena u jednu strukturiranu celinu. Holovo određenje daje zanimljivu teoriju o enkulturaciji i socijalizaciji, predlažući da jednom stečeni „materijal”, odnosno određeni muzički fenomen, ima snagu opstajanja u individui. Taj upisani muzički repertoar i tehnika muziciranja tokom improvizacije pronalazi svoje mesto u performansu i tako ponovo biva izveden, bilo da to muzičar radi na svesnom ili nesvesnom nivou (Hall 1992, 225).

Uprkos ovim novijim određenjima improvizacije, čini mi se da takve definicije i dalje imaju pojedine nedostatke, čime se proučavanje improvizovane muzike otežava, naročito onim istraživačima koji nemaju muzičko obrazovanje ili ne žele da fenomenu pristupe muzičkom analizom. Stoga, umesto da pažnju usmerim na muzičku sadržinu improvizacije i na analizu „muzičke zaostavštine” koju izvođači koriste tokom performansa, u smislu njenih muzičkih oblika, usmeriću analizu u drugom pravcu. Ukazujući na muzičke biografije mojih sagovornika, pokušaću da razumem zbog čega u performansima improvizacije biraju baš te određene elemente iz svojih muzičkih zaostavština. Razloge odabira određenih elemenata povezaću s njihovim muzičkim iskustvom, ali i sa širim društvenim okvirom.

### (Muzičke) biografije, muzičke etnografije

Životne priče, modelovane u (auto)biografski iskaz, u antropologiji su prisutne odavno. Rad Pola Radina, u kojem opisuje život svoga indijanskog sagovornika i gde uviđa prelamanje života i kulture njegovog plemena, smatra se pionirskim (Peacock and Holland 1993, 367). Takvim metodama antropolozi su pribegavali pretežno u onim slučajevima kada nisu mogli lično da iskuse život u određenoj kulturi. Tada bi im sagovornici, kroz biografski iskaz i lično iskustvo, rekonstruisali određene momente njihovog života (Kirshenblatt-Gimblett 1989, 128). Biografski i autobiografski narativi važni su izvori za antropološka proučavanja, a pojedini autori ih smatraju i kulturnim obrascima u kojima su vidljivi stavovi grupe kojih kazivač ne mora nužno da bude svestan – oni čine „pogled na svet” zajednice kojoj sagovornik pripada (Kovačević et al. 2013, 949). U domaćoj antropologiji postoji svega nekoliko radova biografskog žanra u kojima se autori bave životnim pričama svojih sagovornika s terena (Malešević 2004; Gorunović 2014) ili pak pristupaju biografijama disciplinarnih prethodnika (Kovačević 2014; Rašić 2018).

Kada su etnomuzikološka istraživanja u pitanju, Ruskin i Rajs, analizirajući sve njima dostupne radove u kojima su bitnu ulogu imali muzički pojedinci, svrstavaju ih u nekoliko grupa: 1) studije u kojima je pojedinac odsutan iz priče; 2) studije u kojima je pojedinac prisutan u narativima samo u određenoj meri; 3) studije u kojima pojedinac zauzima centralno mesto u narativnom toku; 4) studije u kojima je pojedinac centralni predmet – takve studije su uglavnom biografije (Ruskin and Rice 2012, 302). Etnomuzikolozi su kasnije od antropologa uvideli značaj istraživanja i pisanja o pojedincima, a dvojica pomenutih autora smatraju da pojedinac ulazi u fokus etnomuzikologije tek kada se dogodio refleksivni obrt u toj nauci. U tim trenucima, etnomuzikolozi su uvideli da oni zapravo pišu o konkretnim ličnostima, o muzičarima sa kojima su se susreli, a ne o apstraktnim karakteristikama muzike (Ruskin and Rice 2012, 310).

Iz tog razloga, autori razvijaju i mnoge pristupe u kojima govore o muzičkim etnografijama ili muzičkim biografijama. U pojedinim radovima koristi se metafora „pričanja priče” gde se fokus postavlja na individualno muzičko iskustvo. Istraživač tada, razgovarajući sa svojim sagovornikom, teži da iz njega „iz-mami” auto-refleksivni narativ o njegovom sticanju muzičkog iskustva (Borgo 1996, 27). Dejvid Borgo navodi i metaforu putovanja, kojom podjednako označava ciklus ličnog muzičkog sazrevanja pojedinca i sam proces performansa – zajedničko putovanje muzičara i publike tokom performansa, gde se ostvaruju povratni procesi (Borgo 1996, 28). Muzičke etnografije su jako važni narativi za bilo koju vrstu pisanja o muzici, zbog toga što svako muzičko znanje ima individualizovanu prirodu. Svaki pojedinac na drugačiji način doživljava i interpretira isti muzički žanr, ma koliko to zvučalo slično jedno s drugim. Ruskin i Rajs smatraju da se to individualizovano muzičko znanje nalazi u relaciji i da interreaguje s drugim muzičkim znanjima pri čemu stvara muzičke kontekste (Ruskin and Rice 2012, 308).

Za potrebe ovog rada, zabeležio sam muzičke biografije Mirjane i Lenharta, kako bih u daljoj analizi jasnije mogao da razumem kakva je pozadina njihovog muzičkog iskustva i kako su muzički sazrevali, budući da je to dugoročni proces umetničke i opšte transformacije pojedinca. Na taj način, postaje jasnije i zbog čega danas interpretiraju tu vrstu muzike kojom se bave i koju, zapravo, poruku kodiraju unutar datih muzičkih oblika.

## Vladimir Lenhart

Vladimir Lenhart je rođen 1978. godine u Kovačici gde je završio osnovnu i srednju školu. Nakon toga, upisuje Filozofski fakultet Univerziteta u Beogradu, na Odeljenju za Filozofiju. U Beogradu je, tokom studija i kasnije, živeo sve ukupno deset godina. Nakon toga, Lenhart se preselio u Novi Sad, gde je proveo

još šest godina svog života, da bi se na posletku vratio u Kovačicu gde i danas živi i radi. Trenutno je zaposlen kao snimatelj na lokalnoj televiziji i ima svoje udruženje građana „KOMAR” – *Kovačička manifestacija alternativnih reakcija*, koje se bavi različitim kulturnim aktivnostima u Kovačici. Glavni pregalac u udruženju je upravo on.

Kada je reč o muzičkim iskustvima, Lenhart potiče iz muzičke porodice. Osim što su mu otac i majka dobri pevači, njegov deda, Jan Lenhart, bio je izuzetno cenjen i poznat izvođač slovačke tradicionalne muzike. Jan Lenhart je napravio i nekoliko trajnih snimaka za arhivu televizije Vojvodina.

Vladimir Lenhart nije formalno muzički obrazovan, već je samouki muzičar. Kako sam navodi, odrastao je na *hevi metal* muzici, koju je slušao još u ranom osnovnoškolskom uzrastu. Tokom osnovne škole, u sedmom razredu, formirao je svoju muzičku grupu s kojom je u nekoliko navrata nastupao u Kovačici. S tim bendom mahom je svirao obrade *Black Sabat*-a i to smatra svojim muzičkim počecima. Od instrumenata, tokom svog muzičkog sazrevanja, svirao je gitaru i klavijature. Jedno od ozbiljnijih angažovanih bavljenja muzikom bilo je onda kada je svirao u pančevačkom muzičkom bendu „Klopka za pionire”. S tim bendom je sarađivao oko osam godina. Zbog preseljenja u Novi Sad postalo je praktično nemoguće da prisustvuje probama benda, te se i isključio iz njegovog rada.

Trenutno sluša rege muziku, mada navodi kako ga uzbuđuje svašta od muzičkih pravaca i da, u suštini, voli glasnu muziku. Kada govori o glasnoj muzici tu pre svega misli „ne samo da to bude otpanjeno na zvučnicima, nego kad vidim da se svira glasno. Može to da bude i džez i neki noise rock, bogami i narodnjak. Rege više tripujem ideologiju” (V.L).<sup>4</sup>

## Mirjana Raić

Mirjana Raić je rođena 1986. godine u Sisku (Republika Hrvatska). Tamo je živela sve do 1995. godine kada je, usled ratnih okolnosti, sa svojom porodicom došla u Novi Sad. U Novom Sadu je završila osnovnu (odsek za klavir) i srednju (teoretski odsek) muzičku školu „Isidor Bajić”. Nakon završetka srednje škole, 2005. godine upisala je etnomuzikologiju na muzičkom departmanu Akademije umetnosti u Novom Sadu.

Njeno muzičko opredeljenje je usmereno ka interpretaciji tradicionalnih pesama. Tradicionalnim pevanjem počela je da se bavi još tokom srednjoškolskih dana, premda je tokom studija to postalo intezivnije i tada, zajedno s još dve kolegice, osniva grupu „Rođenice”, u okviru koje takođe izvode tradicionalnu muziku. Tradicionalnim pevanjem se bavi budući da joj se ta vrsta muzike mu-

<sup>4</sup> Informacije o biografiji Vladimira Lenharta dobio sam vodeći s njim intervju koji sam sproveo u Kovačici 20.01.2018.

zike učinila najizazovnijom u smislu tehnike izvođenja, ali i umetničkog i kritičkog sagledavanja tog muzičkog žanra. Tokom muzičkog sazrevanja, povremeno je pevala i prateće vokale lokalnim pank bendovima.

Tradicionalno pevanje, iako omiljeni muzički žanr za izvođenje, Mirjani je donekle dosadilo, zbog čega je otpočela svoju eksperimentalnu karijeru s Lenhartom, koja je kasnije prerasla u pravo trasiranje novog muzičkog pravca. Danas, pored tradicionalne muzike i onoga što izvodi s Lenhartom, Mirjana se bavi i eksperimentisanjem s *free vokalnom improvizacijom*, pokušavajući da se „samo delimično oslonim na pređašnje iskustvo, ali da pustim da me muzička intuicija vodi daleko, daleko, što dalje od tradicije” (M.R).<sup>5</sup>

## Turbotronik

*Turbotronik* možemo u najširem smislu odrediti kao alternativni muzički pravac u okviru kojeg izvođači kombinuju turbo-folk i pop-folk muziku s alternativnim muzičkim formama. Izvođači koriste elektronske bitove i semplovanje i njihova muzika nije žanrovski omeđana. U opisu na VICE portalu stoji da „idejno on predstavlja svojevrsni srpski pank dvadeset prvog veka”.<sup>6</sup> Turbotronik je, dakle, autohtoni srpski muzički pravac i trenutno u Srbiji postoji desetak izvođača ili grupa koje se bave ovakvom muzikom. Neki od njih su: Lenhart tapes, Mangulica, Stefan Malešević (Đani druid), Bombe devedesetih, Prženo itd.

Turbotronik je, zapravo, naziv koji je preuzet tek nakon što je VICE objavio film o ovom muzičkom žanru i o izvođačima koji ga čine. Nakon toga, naziv se ustalio i postao je generalna odrednica svih izvođača, a ujedno je i objavljena kompilacija s njihovim numerama pod istim nazivom.

Problem koji se ovde javlja jeste taj što izvođače turbotronika ne spaja mnogo toga i svaki od izvođača ima neke svoje specifičnosti u okviru žanra. Tokom razgovora s Lenhartom, ispostavilo se da je jedino što ih spaja to što svi semploju narodnjake. Lenhart, na primer, turbotronik i ne vidi kao pravac, tvrdeći pritom da nema neke posebne ideologije koja iza njega stoji.

Kada se preslušaju numere i iskazi ostalih učesnika turbotronika, zaista se *narodnjaci* izdvajaju kao vezivno tkivo. Na primer, Mangulica u filmu navodi kako je spojio Mejden i Cecu, jer mu se to svidelo, a u muzičkom smislu mu se turbofolk sviđa zbog toga što „kombinuje sve – bez blama”. Stefan Malešević pak navodi sledeće: „volm zen budizam i Sinana Sakića i meni su to jako bliske

<sup>5</sup> Informacije o Mirjaninom muzičkom iskustvu dobi sam razgovarajući s njom u nekoliko navrata tokom 2017. i 2018. godine, kao i putem mejla, kada mi je odgovorila na nekoliko postavljenih pitanja.

<sup>6</sup> <https://video.vice.com/rs/video/turbotronik/5878b400c929d68b4e6bd1e5> (pristupljeno 04.01.2018)

stvari”, dok mu je želja da napravi film o grupi *Južni vetar*, smatrajući da su neke njihove pesme nepravedno zapostavljene. Lenhart takođe u filmu navodi da „moja muzika ume da sablažnjava ljude, kada čuju ove momente turbofolka”. I svi ti delovi turbofolka koji se sempluju s ostatkom numera jesu ono što se izvođačima lično dopada, kako i sami navode kroz ceo film.<sup>7</sup>

### Lenhart Tapes i Mirjana Raić u Turbotroniku

Muzička saradnja ova dva umetnika započela je nakon što se prethodna Lenhartova sardnica, Tijana Stanković, preselila u Mađarsku. Mirjana je na Tijanino mesto došla kao najlogičnija zamena – osim što njih dve zajedno pevaju u grupi *Rođenice* s kojom je Lenhart i planirao nekakav oblik saradnje, Mirjana je već znala ceo repertoar koji je Tijana pre nje izvodila.

Svirajući u bendu *Klopka za pionire*, gde je dosta eksperimentisao sa zvukom, Lenhart je u tom bendu imao prvo iskustvo i sa semplovanjem kasete. Budući da nije imao aparat za semplovanje – sampler, Lenhart je u te svrhe koristio nekoliko vokmena istovremeno. Naime, u određenim muzičkim deonicama, ovaj muzičar bi odlagao bas radi semplovanja. Dobivši poziv da nastupi na *Improstoru*<sup>8</sup>, gde je koncepcija manifestacije takva da solo izvođač improvizuje muziku na licu mesta, pod uslovom da ne svira uvežbano, Lenhart je nastupio puštajući zvukove s tri različita vokmena istovremeno. Videvši ga na tom nastupu, organizatori sličnih manifestacija počeli su da ugovaraju gostovanja s njim. Upravo tada on započinje svoju solističku karijeru pod današnjim pseudonimom – *Lenhart Tapes*.

Muzika koju Lenhart Tapes proizvodi nastaje miksovanjem različitih zvučnih semplova koje pušta preko audio kasete. Svesno koristim konstrukciju *zvučnih semplova* zato što to ne moraju nužno da budu i muzičke kasete. Vrlo često, Lenhart sempluje određene govorne poruke ili zvukove iz video igara, govorne deonice iz filmova itd. Kako i sam navodi, ključno mu je da kasete budu neobične, „da budu što bizarnije, da tako kažem” (V.L) i u tom smislu zadovolje njegove standarde. Iako nije moguće ustanoviti neki jasan princip odabira zvukova za semplovanje, Lenhart navodi sledeće:

<sup>7</sup> Iskazi ovih muzičara preuzeti su iz reportaže koju je priredio Vice portal. Dostupno na: <https://video.vice.com/rs/video/turbotronik/5878b400c929d68b4e6bd1e5> (pristupljeno 04.01.2018)

<sup>8</sup> Improstor je udruženje ili, možda bolje rečeno zasebna muzička scena čiji članovi organizuju koncerte i okupljaju različite umetnike koji se svojim muziciranjem žanrovski ne ograničavaju i koji improvizuju. Više o Improstoru videti na: <http://improstor.blogspot.com/p/o-nama-about-us.html>



„Uglavnom, zanimljivo je kad spajaš više etno kasete istovremeno. Muziku sa različitih krajeva sveta i skapiraš da tu ima mnogo sličnosti. Da se često, ono kao, gusle uklapaju sa zurlama ili da se, ne znam, ono, korejski sinami ne razlikuje puno od, ne znam sa čim, recimo, sufi muzike. Pokušavam baš da nađem neki kontrast. Mislim, što se mene tiče, meni se sviđa kako to zvuči zajedno, a vidim da postoje ljudi koji to slušaju. Kad okačim na internet, kažu – super ti je ovo”. (V.L)

Mirjana Raić, u kombinaciji s Lenhartom, takođe izvodi najrazličitiju muziku. Međutim, za razliku od Lenharta koji više pušta *zvuk u muzičkom kontekstu*<sup>9</sup>, Mirjana zapravo peva pesme u punom zapadnom smislu tog koncepta – ona najčešće izvodi već postojeće tradicionalne ili turbo-folk pesme. O samoj saradnji s Lenhartom, Mirjana navodi sledeće:

„Nismo se mi tu previše opterećivali šta je ovo, šta je ono. Nego, daj, jebote, da napravimo nešto što je dobro. I to je verovatno mene privuklo kod Lenharta koji se ne opterećuje da li je ovo ili ono. Zašto bih se uopšte određivala čime se bavim? Bavim se onim što me radi”. (M.R)

Mirjana pesme bira sama i to one iz žanra tradicionalne muzike – do sada su to uglavnom bile goranske pesme. Nakon što izabere pesmu, Lenhart radi *loop*<sup>10</sup> preko kojeg Mirjana kasnije peva. Do sada su snimili desetak zajedničkih pesama, a neke od njih su: *Kurvin vodenjak*, *Umri* (pesmu u originalu izvodi turbofolk pevačica – Stoja), *Kuća Arifova*, *Nema raja bez rodnoga kraja*, *Rakija me otruvala*, *Kuzum bela Edije* itd.<sup>11</sup>

Njihova prva zajednička pesma, po kojoj su donekle i prepoznatljiviji u krugovima publike koja ih prati, svakako je *Kurvin vodenjak*. Predstavljanjem ove pesme moguće je najlakše ilustrovati kako izgleda muzički iskaz ovih umetnika

<sup>9</sup> Konstrukciju *zvuk u muzičkom kontekstu* koristim u onim situacijama kada želim da objasnim upotrebu najrazličitijih oblika zvukova koji nisu muzika. Tu, na primer, mislim na govorne poruke, vrištanje, dijaloge iz kinematografije itd. Iako taj zvuk nije muzika u onom zapadnom smislu, kada se ubaci u muzički kontekst postaje deo muzike. U konkretnom slučaju, muzika koju Lenhart stvara u najvećoj meri i jeste sastavljena od tih zvukova koji su postavljeni u muzički kontekst. Ovu konstrukciju koristim samo kako bih lakše napravio razliku između postojećih muzičkih numera i ostalih zvukova koje Lenhart kombinuje u svojim kompozicijama.

<sup>10</sup> Loop je reč engleskog porekla koja u srpskom jeziku nema adekvatan prevod za kontekst u kojem ga koristi Lenhart. U najširem smislu, ona označava krajnju muzičku strukturu koju Lenhart proizvodi kombinacijom različitih zvukova – dakle, neku vrstu kompozicije. S obzirom na to da tu reč ovaj umetnik često koristi u svojim iskazima, *loop* ću zadržati kao emski termin u svom radu.

<sup>11</sup> Mnoge pesme koje su Mirjana i Lenhart snimili mogu se naći na Lenhartovom Soundcloud profilu: <https://soundcloud.com/lenhart-tapes> (poslednji put pristupljeno 17.09.2018)

– šta sve Lenhart kombinuje u svojim lupovima i šta Mirjana peva. *Kurvin vodenjak* je sastavljen od nekoliko najrazličitijih žanrova i zvukova – u osnovnom lupu nalazi se tradicionalna sirijska pesma koja se na engleskom prevodu zove *A hans men tortures me*, koju izvodi *Hronos kvartet*. Tekst *Kurvinog vodenjaka* je, zapravo, preuzet s YouTube klipa na kojem je pesma Vere Matović – *Ljuljaj me sudbino*, okrenuta naopačke, s ciljem da se iz nje iščitaju subliminalne poruke.<sup>12</sup> Lenhart je iz tog teksta uzeo one delove koji su mu zvučali najzanimljivijim i uklopio ih je s muzičkom „matricom” koju je isemplovao.<sup>13</sup> U tom trenutku, 2013. godine, Lenhart je imao svoj orkestar – *Lenhart tapes orchetra*, koji je uživo svirao sve ono što on isempluje. Takav je slučaj bio i s matricom pesme *Kurvin vodenjak*. Tako je i nastao trajni snimak na kojem *Lenhart Tapes Orchestra* svira kompoziciju koju je Lenhart isemplovao, dok Mirjana izvodi pevačke delove.

Kada je reč o publici koja sluša muziku Lenharta i Mirjane, kako i oni sami navode, to su raznoliki ljudi ili kako Lenhart slikovito opisuje: „nisu to ljudi koji nužno vole iste stvari u životu” (V.L). Dakle, publiku ne čine ljudi koji su i privatno pripadnici istog muzičkog žanra, na primer *turbofolkeri* ili *hevimetanci*, već su to oni „koji vole džez, dolaze ljudi koji vole, ono, hard core narodnjake...” (V.L). To je upravo jedna specifičnost ovih izvođača – njihova muzika na neki poseban način spaja različite muzičke žanrove, kao i publiku iz najrazličitijih (sub)kulturnih konteksta.

Prvi Lenhartov nastup bio je u Novom Sadu, na Improstoru. Potom su usledili nastupi na još nekim alternativnim scenama u Novom Sadu, poput *Crne kuće*. Kasnije, Lenhart je imao sve više koncerata, a nastupao je mahom u Beogradu, Novom Sadu i Kovačici. Osim toga, bio je na nekim prestižnim festivalima, poput *Exita* u Novom Sadu, kao i na određenim alternativnim festivalima u evropskim zemljama. Mirjana i Lenhart su imali nekoliko zajedničkih koncerata. Prvi je bio u *Matrijaršiji* u Zemunu, 2014. godine. Osim toga, zajedno su nastupali i na festivalu *Novo doba*, u *Ciglanu*, potom u *Utopiji* u Novom Sadu itd. Iako im to nisu primarni poslovi, Lenhart i Mirjana nastupaju honorarno.

<sup>12</sup> Video klip s YouTubea o kojem je reč, gde je pesma Vere Matović, *Ljuljaj me sudbino*, puštena od nazad zarad iščitavanja subliminalnih poruka, naravno, predstavlja jedan od klipova koji su urađeni na taj način radi zabave. Snimak se može pogledati na sledećem linku: <https://www.youtube.com/watch?v=3VpTzgQhjDI> (poslednji put pristupljeno 10.05.2018)

<sup>13</sup> Tekst pesme *Kurvin vodenjak* glasi ovako:

Aj, kurva ne da,  
Kurva ne da,  
Kurvin vodenjak,  
Dajmo severu.  
Pravo stiže ti jedan notes,  
Kurvin vodenjak,  
Dajmo severu...

## Dekodiranje muzičkog iskaza

Žikić i Milenković u svom radu razmatraju svesnu upotrebu muzike zarad prenošenja kulturne poruke o određenoj vrsti drugosti u datom sociokulturnom kontekstu (Žikić, Milenković 2018, 297). Muzika se, u tom smislu, koristi kao sredstvo proizvodnje sociokulturne drugosti iz nekoliko razloga: 1) zarad pobune u zapadnoj kulturi, gde se izvođač svojom muzikom jasno pozicionira u odnosu na, za njega, druge vrednosti, ukazujući da su im potrebne i moguće alternative; 2) njome se može proizvoditi drugost u okviru šireg muzičkog žanra i 3) muzika se može koristiti kao sredstvo izražavanja drugosti i kada je reč o sferi duhovnog (Žikić, Milenković 2018, 298–299). Procesi konstruisanja sociokulturne drugosti muzikom uvek su „nameravane kulturne komunikacije”, dok samo uspostavljanje odnosa drugosti karakteriše autoreferencijalnost (Žikić, Milenković 2018, 317). Odnosno, muzičari koji proizvode drugost uvek polaze od sebe, „postavljaju se kao bitni Drugi u kontekstu izabranom da prenesu svoju poruku i time uspostavljaju dodatni značenjski kontekst, kontekst drugosti” (Žikić, Milenković 2018, 319).

U slučaju Mirjane Raić, koncept pobune i konstruisanja drugosti u okviru šireg žanra ne mogu se jasno razgraničiti, međusobno su isprepletani. Kako saznajemo iz Mirjanine muzičke biografije, ona je formalno muzički obrazovana – završila je osnovnu i srednju muzičku školu i muzičku akademiju na Katedri za etnomuzikologiju. U Baletskoj školi predaje tradicionalno pevanje i može se reći da je u njenoj muzičkoj zaostavštini najprisutnija tradicionalna muzika koja predstavlja onaj širi muzički žanr u okviru kojeg Mirjana konstruiše svoju drugost.

Tradicionalno pevanje u etnomuzikološkoj literaturi povezuje se isključivo sa selom kao „prirodnom sredinom” tog muzičkog žanra (Ranković 2008, 7). Srpsko tradicionalno pevanje, u tim radovima, sinonim je za seosko pevanje, dok se tradicionalno pevanje iz gradskih sredina ili u potpunosti zanemaruje ili se određuje kao „gradsko pevanje”, „gradska muzika”, i tome slično (videti na primer Dumnić 2013). Idealtipska definicija tradicionalnog pevanja, sastavljena iz podataka dobijenih u različitoj etnomuzikološkoj literaturi, mogla bi da glasi ovako: tradicionalna muzika ili narodna muzika – dva pojma koji su sinonimi jedan za drugi – odnosi se na seosku muziku koja je veoma stara, razvijena iz obrednog pevanja ili jednostavnih melodijskih obrazaca i anahrona je. Kao takva, tradicionalna muzika, a naročito tradicionalno pevanje, do danas je očuvana isključivo usmenom predajom i, s obzirom na to da je nastala na selu, najmanje je bila izložena procesima akulturacije, pri čemu nije bila zabavna kategorija već sredstvo kojim se postizao viši cilj (videti npr: Golemović 2005, 23–57; Ranković 2008, 10).

Jasno je da je ovde reč o romantičarskom definisanju ovog muzičkog žanra. Iz tog razloga, pri izvođenju tradicionalne muzike, najčešće se teži interpretiranju

u „originalnom” obliku, bez intervencija, onako kako je to zabeleženo na terenu. Iako je Mirjana, kao etnomuzikološkinja, obrazovana u ovom diskursu, ona muziciranjem s Lenhartom konstruiše svoju drugost u odnosu na taj širi žanr – tradicionalnu muziku. Mirjana najčešće uz Lenhartove kompozicije peva tradicionalne pesme, pri čemu ih donekle menja ili izvodi na drugačije načine od onih „autentičnih”:

„Ok, ja znam šta je osnova i super. Ja ću da je pevam uvek tako za sebe ili možda za publiku. Ali, hajde da radim nešto zabavnije sa tim, u skladu sa 21. vekom”. (M.R)

Uzevši u obzir procese konstruisanja drugosti, Mirjana ističe kako je „doživela muzičko produhovljenje sa Lenhartom” (M.R), pri čemu joj je on pomerio saznajne granice:

„Počela sam da izlazim iz one zone konfora koju ti kroz muzičko obrazovanje nameću. Ja kao ulećem, ček, ček, ne odgovara mi intonacija... jebeš intonaciju, pevaj, uleći kad hoćeš, ali slušaj sadržaj, ovde nema forme. Ja sam jako bila zgrčena. Pored njega sam se osećala kao štreber” (M.R)

Ipak, proces odruvojačenja i odvajanja od lične muzičke zaostavštine nije tekao jednostavno: „znači, ja nisam imala pojma šta mi se dešava” (M.R), ali je tom transformacijom uspela da ostvari i potvrdi svoju drugost u odnosu na širi žanr tradicionalne muzike i formalno muzičko obrazovanje:

„Emotivno definitivno, opet kažem, mislim da je to jako važan bio period u mom muzičkom životu, gde sam skapirala mnoge stvari. Gde sam se počela odvajati od tih nekih ustaljenih, naučenih normi, standarda, koje ti kroz to neko formalno obrazovanje nameću. Mislim, nije to čak ni nametanje, prosto te uče tim stvarima” (M.R)

Heiki Laitinen (Heikki Laitinen) daje zanimljivu kritiku tradicionalnog pevanja, ukazujući na primer obrazovanja na Sibelijusovoj akademiji. Navodi da tačna imitacija nekakve muzičke forme koja se uči s terenskih etnomuzikoloških snimaka može biti korisna lekcija ili metod učenja. Ipak, on smatra da to nije dovoljno i da je potrebno uraditi korak napred, zbog toga što su svi ti snimci zapravo određeni vid fosiliziranih artefakata iz prošlosti (Laitinen 1994, 410). Ovaj autor ne smatra osnovnim ciljem učenje pesama samo po sebi, već da je važnije savladati zakone i principe kojima se uređuje i stvara određena pesma. Slično tumačenje daje i Mirjana, smatrajući da nekakva promena mora da se dogodi u interpretaciji tradicionalne muzike i da ona upravo to postiže:

„... ok, sad ću ja da drljam do beskrajja jednu te istu strofu, jednu te istu melodiju i to je tako super. Ja to volim, ali ne mogu da ostanem samo na tome! ... Moraš razbijati te forme da bi im se ponekad i vratilo. Ako znaš osnovu, možeš da radiš šta hoćeš. Ja mislim da ne remetim ništa, niti da hulim ili anatemišem narodnu muziku, baš naprotiv...” (M.R)

Takvi procesi konstruisanja drugosti u okviru žanra tradicionalne muzike dešavali su se i mnogo ranije, posredstvom urednika radio-televizijskih emisija. Ta pojava je prisutna još od prvih radijskih emisija, koje su bile emitovane već u prvoj polovini XX veka. Marija Dumnić, baveći se gradskom muzikom u Beogradu, zapaža da su ključni periodi za usmerenje muzičkog dela programa, ali i načina na koje će se takva vrsta muzike interpretirati, bili: 1) period do 1936. kada je muzičkim programom rukovodio Petar Krstić uz pomoć Vladimira Slatine i 2) od 1937. do 1940. godine, kada je na ovoj poziciji bio Mihailo Vukdragović sa Vojislavom Vučkovićem (Dumnić 2016, 230). Dakle, način interpretiranja tradicionalne muzike direktno je uobličavan i zavisio je od samog urednika. U oba slučaja, izvođači tradicionalnih pesama imali su muzičku pratnju – kod Krstića su to bili različiti tradicionalni instrumenti ili, pak, klavirska pratnja, dok je Vukdragović umesto klavira standardizovao orkestarske sastave, pri čemu je često obrađivao „folklorne melodije” (Dumnić 2016, 229–256).<sup>14</sup> Zapažanja o tim procesima i sličnostima u konstruisanju drugosti koje i ona ostvaruje, Mirjana ističe na sledeći način:

„Mislim da isto su to radili i na Radio Beogradu. Kakav foršpil između svake strofe? Pa, to nije postojalo. Ili, čekaj, čekaj, ovde ću da dodam zato što mi je tako lepo... pa, to smo i Lenhart i ja radili. Mislim, isti je princip” (M.R)

Deluje da se, u ovom slučaju, muzičko odruogojačenje dešava najviše zbog koncepta pobune, iz čega dalje proističe i konstruisanje drugosti u odnosu na širi žanr. Kao ključni problem, Mirjana uviđa ograničavanje muzičkog doživljaja koje se odvija na nekoliko nivoa, a najviše u okviru institucija za muzičko obrazovanje. Kada je konkretno reč o tradicionalnoj muzici, kritika se odnosi, u najvećoj meri, na one koji kreiraju diskurse o njoj i „pogodnim” načinima interpretacije tradicionalne muzike. Tu dolazi, naime, do toga da se „samo taj jedan model favorizuje, to nije dobro” (M.R) – jedan model koji se smatra dobrim ili adekvatnim za interpretaciju datog žanra, a to je onaj „autentični” i „originalni”.

Za razliku od Mirjane, Lenhart nema formalno muzičko obrazovanje. Samouki je muzičar i trenutno stvara muziku puštajući različite zvukove preko vokmena. U njegovom radu, ali i iskazima, primetno je uspostavljanje odnosa drugosti prema postojećim žanrovskim razgraničenjima muzike. Lenhart se poigrava s tim granicama tako što ih prelazi i ruši. Njegove kompozicije se ne mogu jasno odrediti, u smislu da li pripadaju rok, pop ili nekoj drugoj vrsti muzike. Čak i pravac kojem formalno pripada – turbotronik, Lenhart ne želi da odredi kao pravac – „pa, kažem ti, ja to ne vidim kao pravac (Turbotronik)”

<sup>14</sup> Slična uređivačka praksa nastavljena je i kasnije, a menjala se u zavisnosti od promene muzičkih urednika. Kako ne bih ulazio u detaljnija opisivanja promena u načinima interpretacije tradicionalne muzike u istorijskom kontekstu, više o tome videti u: Marković 2010; Dumnić 2016.

(V.L.) – čime ostaje dosledan svojim tendencijama poigravanja s granicama. Zapravo, sadržaji koje Lenhart kombinuje u svojim kompozicijama i koje pušta s vokmena, nisu nužno muzika. Vrlo često su to najrazličitiji zvukovi – od motivacionih poruka, reklama, inserata iz filmova itd:

„Od ono kao derviša, ilahija do ono turskih kaseti, muslimanskih generalno, domaćih nekih etno stvari... Neka žena čita Gadafijevu zelenu knjigu. Na bosanskom. To je često bilo usemplovano” (V.L)

U prilog tezi o prevazilaženju i poigravanju žanrovskim granicama govore i sami sadržaji koji su spojeni u određenim numerama:

„Sećam se jedna pesma je bila da gitarista svira Nervozni poštar, bubanj svira Džoj Divižn, a pevačica peva Vesnu Zmijanac. Da, to je bila pesma” (V.L)

Lenhartu te granice nisu bitne i on, zapravo, pušta sve ono što je njemu lepo i što je neobično, trudeći se „da bude što bizarnije, da tako kažem” (V.L).

Lenhart u svojim numerama sempluje i *narodnjake*, a taj muzički pravac ne vidi kao pežorativan. Iako se u javnom diskursu često mogu čuti kritike turbofolka, gde se on doživljava kao negativna pojava, Lenhart to posmatra drugačije:

„...ne možeš ti da kažeš narodnjak i da misliš pod tim imenom sve... Slušaš Južni vetar, tamo ćeš naći više ono komponovanja, više zajebanih ritmova, nego ono što pankeri prave. I ne možeš ti to da strpaš u isti koš sa Harisom Džinovićem. Mislim, možeš, sve se može, al ono kao, ako neko želi tako da pristupi muzici. Al ja tako ne pristupam. Meni je Haris Džinović kompletno sranje, a Sinan Sakić mi je kompletan genije. Eto, to je sve” (V.L)

U svom radu o turbofolku, Branislav Dimitrijević navodi kako se ovaj žanr često posmatra kao maligno tkivo zbog orijentalnog prizvuka koji ga karakteriše (Dimitrijević 2002). Slično tumačenje daje i Marina Simić navodeći da se ovaj pravac određuje kao „mešavina autentične srpske i orijentalne muzike”, što ga direktno isključuje iz „istinske srpske tradicije” (Simić 2006, 108). Marijana Mitrović zaključuje da je ovaj muzički pravac često opisivani i kao primitivni, pri čemu se dihotomija urbano: ruralno uvek koristi pri takvim kvalifikacijama (Mitrović 2017, 30). Jasno je, turbofolk scena se određuje kao ruralna, što Mitrovićeva tumači kao klasistički argument, prisutan i u svakodnevnim diskursima, opisivani floskularnim tvrdnjama da „tu muziku slušaju samo seljaci” (Mitrović 2017, 31).

S obzirom na to da Lenhart u svojim numerama koristi *narodnjake*, tradicionalnu muziku, Ilahije, mnoge melodije i zvukove orijentalnog prizvuka, ali i „čudne” zvukove poput vrištanja ili isečaka iz filmova, njegovu muziku su takođe određivali kao *treš*. Ipak, to je mesto gde Lenhart svojom muzikom kon-

struiše narednu sociokulturnu drugost. Konstruiše drugost u odnosu na oblike muziciranja, pa i ponašanja koji se u datom (sub)kulturnom kontekstu percipiraju kao „pristojni”, „kulturni”, „lepi” itd. Ilustrativan primer ovoj tvrdnji je njegov nastup u Crnoj kući:

„Im’o sam kasetu Mobi Dika – *Kralj kokaina*, onda sam je krajcnuo i napravio sam loop od refrena i ovi ljudi su se hvatali za glavu tamo, zato što su oni tamo, ajde da se vratimo na tu ideologiju, oni su baš ideološki izgrađeni i ne podnose ništa što nema veze s njihovim stavovima u smislu lepog. Tako da je to za njih bilo, fazon, posle me nisu više zvali. Bilo je zgražavanje, pogotovo među publikom od koje ne očekuješ zgražavanje, kao neko liberalno građanstvo – fuž, smeće – zato što mi kao puštamo narodnjake” (V.L)

Slična iskustva imao je i na jednom nastupu na world music festivalu, gde se njegova muzika direktno suprotstavila očekivanjima i predstavama o „kulturnom”:

„Bio sam i na tim nekim festivalima neki world music stage na Nišvilu, world music na Exitu... tu su bili šokirani, mislili su da je to kulturniška. A, to nije kulturniška, to je buka gde se provlače narikače. Neki ljudi su bili potpuno šokirani” (V.L)

Bez obzira na to što su pojedine publike njegovu muziku percipirale kao *treš* ili kao nešto što ne odgovara njihovim estetskim vrednovanjima lepog, Lenhart navodi: „nemam ništa apsolutno protiv toga... Sve zavisi od poimanje tog pojma *treš*” (V.L). Takav stav proističe iz njegove autoreferencijalnosti koja je ključna za uspostavljanje drugosti. Dakle, on sam svoju muziku konstruiše da bude takva – neobična, bizarna i *treš*, i to su mehanizmi kojima se postavlja u opoziciju s drugom muzikom koja je društveno prihvatljivija i poželjnija.

## Zaključak

Za procese konstruisanje drugosti muzikom postoje različite mogućnosti – od upotrebe same muzike koja je u tim procesima uglavnom ključna, do upotrebe scenskog ili javnog ponašanja ili čak sopstvenim odnosom ka određenoj muzici (v. Žikić, Milenković 2018, 309–313). Oba primera analizirana u ovom radu pokazuju da je jednu od ključnih uloga u procesu konstruisanja drugosti imala muzička improvizacija. Konstruisanje drugosti improvizacijom pogodan je model, zbog toga što daje slobodu da se muzika menja i da se na taj način konstruišu i iskazuju drugačiji stavovi, identiteti, odnosi ka muzici itd. Međutim, isto tako je jasno da se pri konstrukciji drugosti nikada ne koristi samo jedan mehanizam, već da on za sobom uvek povlači i neke druge. Takav je slučaj i u ovde analiziranim primerima – analiza improvizacije otvorila je dalja pitanja autoreferencijalnosti i muzičkih biografija/zaostavština.

Autoreferencijalnost u ovom smislu važna je iz nekoliko razloga. Prvenstveno, kada se konstruiše drugost muzikom, muzičari uvek polaze od sebe i svojih muzičkih biografija i muzičkih zaostavština. Tako je Lenhart konstruisao drugost u odnosu na postojeća jasna odvajanja muzičkih žanrova, kao i u odnosu na društveno prihvatljive norme „lepog” i poželjnog muziciranja. Kada se osvrnemo na njegovu muzičku prošlost, postaje jasno da je tokom sopstvenog muzičkog sazrevanja prelazio iz žanra u žanr, nikada nije bio čvrsto vezan samo sa jedan muzički pravac ili samo za jedan način interpretacije. S druge strane, njegova dugoročna pripadnost subkulturnim grupama koje su gotovo uvek opozit dominantnim modelima, dala je pogodnu osnovu za njegovo protivljenje toj „lepoj” i poželjnoj muzici. Mirjana Raić je, pak, veći deo muzičkog sazrevanja provela u kontekstu tradicionalne muzike i tu je autoreferencijalni momenat očigledan. Ona svaku svoju drugost konstruiše u odnosu na žanr tradicionalne muzike.

Autoreferencijalnost takođe ima važno mesto u procesima improvizacije. Svaki muzičar koji se bavi improvizacijom muzike, a što važi i za Mirjanu i Lenharta, improvizujući, uvek polazi od muzičke zaostavštine koja je upisana u njegov habitus. Muzičari, naime, nikada ne stvaraju potpuno nove kompozicije, one uvek proističu iz muzičkih znanja s kojima su se muzičari već srećali. Iz tog razloga, razumevanje autoreferencijalnosti u muzici nije moguće ukoliko se u razmatranje ne uzme muzička biografija/zaostavština pojedinca o kojem se piše.

Dakle, u ovom radu su tri odvojena, ali ipak na neki način prožimajuća koncepta pomogla u rasvetljavanju razloga zbog kojih Lenhart i Mirjana izvode baš tu vrstu muzike kojom se bave i kakve poruke u nju kodiraju. Ukazivanjem na muzičke biografije/zaostavštine, razumeo se proces muzičkog sazrevanja ovih izvođača, ali su se uvideli i svi muzički žanrovi koji su na njih uticali tokom tog procesa. Iz toga usledio je proces razumevanja improvizovane muzike koju ovi umetnici izvode. Improvizacija je, u tom smislu, povezana s procesima izgradnje sociokulturne drugosti. Ipak, sva tri koncepta objedinjuje autoreferencijalnost. Biografija sama po sebi predstavlja autoreferencijalni iskaz o sopstvenom iskustvu; improvizacija se uvek poziva na muzičku zaostavštinu koja je individualizovana i, stoga, autoreferencijalna; autoreferencijalnost je uvek polazna tačka sociokulturnog odrugojačenja. Međutim, nijednu od ovih poruka koje su kodirane u muzici nemoguće je razumeti bez šireg kulturnog konteksta. Kulturni kontekst je osnova kojom se takve poruke dekodiraju, budući da su u njemu i kodirane, i samim tim razumevaju. U suprotnom, ukoliko bi se posmatrao van šireg kulturnog konteksta, muzički iskaz može ostati nejasan, ocenjen samo na osnovu estetskih merila lepog ili analiziran nekim konvencionalnim analizama muzičkih oblika.



## Literatura

- Borgo, David. 1996. Emergent Qualities of Collectively Improvised Performance. *Pacific Review of Ethnomusicology* 8 (1): 23–40
- Campbell Shehan, Patricia. 2009. „Learning to Improvise Music, Improvising to Learn Musci”. In *Musical Improvisation. Art, Education and Society*, N. Bruno and G. Solis (eds.), 119–142. Urbana and Chicago: University of Illinois Press
- Dimitrijević, Branislav. 2002. ‘Ovo je savremena umetnost’: turbo folk kao radikalni performans. *Prelom* 2–3.
- Dumnić, Marija. 2013. Gradska muzika na Kosovu i Metohiji u istraživanjima srpskih etnomuzikologa tokom XX veka. *Glasnik Etnografskog instituta SANU LXI* (2): 83–98.
- Dumnić, Marija. 2016. *Istorijski aspekti i savremene prakse izvođenja starogradske muzike u Beogradu*. Doktorska disertacija. Univerzitet umetnosti u Beogradu – Fakultet muzičke umetnosti u Beogradu.
- Feisst, Sabine. 2009. „John Cage and Improvisation: An Unresolved Relationship”. In *Musical Improvisation. Art, Education and Society*, N. Bruno and G. Solis (eds.), 38–51. Urbana and Chicago: University of Illinois Press
- Golemović, Dimitrije. 2005. *Etnomuzikološki ogledi*. Beograd: Biblioteka XX vek.
- Gorunović, Gordana. 2014. *Autobiografija u kontekstu. Ogledi iz etnografske antropologije*. Beograd: Srpski genealoški centar, Odeljenje za etnologiju i antropologiju Filozofskog fakulteta.
- Groebeek Rolf. 1999. Cultural Construction of Improvisation in Tayampaka, a Genre of Temple Instrumental Music in Kerala, India. *Ethnomusicology* 43(1): 1–30.
- Hall, Edward. 1992. Improvisation as an Acquired, Multilevel Process. *Ethnomusicology* 36(2): 223–235.
- Kirshenblatt-Gimblett, Barbara. 1989. Authoring Lives. *Journal of Folklore Research* 26 (2): 123–149.
- Kovačević, Ivan, Dragana Antonijević i Žarko Trebješanin. 2013. Metodološki okvir proučavanja nostalgije i životnih priča. *Etnoantropološki problemi* 8 (4): 945–963.
- Kovačević, Ivan. 2014. Dušan Bandić – kontekst, delo, značaj. *Etnoantropološki problemi* 9 (1): 17–33.
- Laitinen, Heikki. 1994. Music-Making as a Research Method. *Ethnomusicology* 38 (3): 408–410.
- Malešević, Miroslava. 2004. *Didara: Životna priča jedne Prizrenke*. Beograd: Srpski genealoški centar.
- Marković, Mladen. 2010. *Violina u narodnoj muzici Srbije*. Doktorska disertacija. Univerzitet umetnosti u Beogradu – Fakultet muzičke umetnosti u Beogradu.
- Mitrović, Marijana. 2017. *Uloga popularne muzike u konstruisanju rodni identiteta u post-socijalističkoj Srbiji*. Doktorska disertacija. Univerzitet u Beogradu – Filozofski fakultet.
- Peacock, James and Dorothy Holland. 1993. The Narrated Self: Life Stories in Process. *Ethos* 21 (4): 367–383.
- Ranković, Sanja. 2008. *Osnovni principi učenja narodnog pevanja*. Beograd: Zavod za izdavanje udžbenike.
- Rašić, Miloš. 2018. Olivera Mladenović i narodne igre u kontekstu srpske etnologije. *Glasnik Etnografskog instituta SANU LXVI* (1): 53–72.

- Ristivojević, Marija. 2012. Proučavanje muzike u antropologiji. *Etnoantropološki problemi* 7 (2): 471–486.
- Ristivojević, Marija. 2013. Muzika kao kulturni fenomen. *Etnoantropološki problemi* 8 (2): 441–451.
- Ruskin, Jesse and Thimoty Rice. 2012. The Individual in Musical Ethnography. *Ethnomusicology* 56 (2): 299–327.
- Simić, Marina. 2006. Exit u Evropu: popularna muzika i politike identiteta u savremenoj Srbiji. *Kultura* 116–117: 98–122.
- Žikić, Bojan i Miloš Milenković. 2018. Muzika kao sredstvo proizvodnje sociokulturne drugosti. *Etnološkoantropološki problemi* 13(2): 295–325.

### Izvori

- <https://video.vice.com/rs/video/turbotronik/5878b400c929d68b4e6bd1e5>
- <http://improstor.blogspot.com/p/o-nama-about-us.html>
- <https://soundcloud.com/lenhart-tapes>
- <https://www.youtube.com/watch?v=3VpTzgQhDI>

Miloš Rašić  
Institute of Ethnography SASA, Belgrade, Serbia

### *Turbotronic: Case study of Lenhart Tapes and Mirjana Raić*

Turbotronic has been a trend in the Serbian popular music since 2010, when Lenhart had his first performance at Improstor in Novi Sad. Continuing with his work, an entire circle of audience has been created around Lenhart, as well as other artists who deal with a certain kind of improvisation of music. This direction gets the name Turbotronic, somehow unplanned, according to the same name reportage of the Vice Portal. Nowadays Turbotronic includes several different groups dealing with the mixing of various music genres – from rap, through pop, to turbo-folk. However, Lenhart Tapes is a founder and a key figure in turbotronic. Lenhart is a musician who deals with the mixing of various audio content from an audio cassette tapes. Since 2014, Lenhart has begun cooperating with Mirjana Raić, who joins him primarily by singing traditional music in his compositions. So far, Lenhart and Mirjana recorded around ten songs and had several joint appearances.

In this paper I have several goals. Primarily, I will present the development and key features of Turbotronic as an alternative music genre. Then, my further analysis will be directed to mentioned individuals – Vladimir Lenhart (Lenhart Tapes) and Mirjana Raić. Through the concepts of musical biography, musical legacy, improvisation and construction of socio-cultural otherness with music,

which I will consider primarily thoroughly, my key goal is to decode the message that these artists send to the wider audience through their music. The paper is based on the data derived from interviews I conducted with Lenhart and Mirjana on several occasions, but also on personal observation and participation in their rehearsals and concerts.

*Key words:* turbotronic, improvization, Lenhart Tapes, Mirjana Raić

*Turbotronik: étude de cas de Lenhart Tapes et de Mirjana Raić*

Turbotronik en tant que courant dans la musique populaire serbe apparaît depuis 2010, lorsque Lenhart a donné son premier concert dans Improstor à Novi Sad. Lorsqu'il poursuit son travail, autour de lui se crée un cercle de public, ainsi que d'autres exécutants qui pratiquent une forme particulière d'improvisation en musique. Ce courant, un peu par hasard, est nommé Turbotronik, d'après le reportage éponyme du portail Vice. Aujourd'hui Turbotronik comprend plusieurs groupes les plus divers qui pratiquent le mixage des genres musicaux variés – depuis le rap, en passant par le pop, jusqu'au turbofolk. Cependant, on peut distinguer Lenhart Tapes comme fondateur et comme figure clé de turbotronik. Lenhart est un musicien qui pratique le mixage des contenus sonores les plus divers pris sur des cassettes audios. Depuis 2014, Lenhart s'est lancé dans une collaboration avec Mirjana Raić, qui se joint à lui principalement en chantant de la musique traditionnelle dans ses compositions. Lenhart et Mirjana ont jusqu'à maintenant enregistré une dizaine de chansons et ont donné plusieurs concerts communs.

Dans ce travail j'ai plusieurs objectifs. Premièrement, je vais présenter le développement et les caractéristiques clé de Turbotronik comme d'un courant musical alternatif. Ensuite, je vais orienter mon analyse vers les individus évoqués – Vladimir Lenhart (Lenhart Tapes) et Mirjana Raić. À travers les concepts de biographie musicale, de legs musical, d'improvisation et de construction de l'altérité socio-culturelle par la musique que je vais d'abord examiner méticuleusement, mon principal objectif est de décoder le message que ces artistes envoient à un large public à travers leur musique. Le travail est basé sur le matériel recueilli dans des interviews que j'ai effectués avec Lenhart et Mirjana à plusieurs reprises, mais également sur les observations personnelles et sur ma participation à leurs répétitions et concerts.

*Mots clés:* turbotronik, improvisation, Lenhart Tapes, Mirjana Raić

Primljeno / Received: 12.10.2018.

Prihvaćeno / Accepted: 12.11.2018.