

<https://doi.org/10.21301/eap.v14i1.1>

**Ana Banić Grubišić**

*Odeljenje za etnologiju i antropologiju  
Institut za etnologiju i antropologiju  
Filozofski fakultet, Univerzitet u Beogradu  
agrubisi@f.bg.ac.rs*

**Nina Kulenović**

*Odeljenje za etnologiju i antropologiju  
Institut za etnologiju i antropologiju  
Filozofski fakultet, Univerzitet u Beogradu  
kulenovic.nina@gmail.co*

## **Turbotronik – na granici između lokalne muzičke scene i žanra u nastajanju<sup>\*1</sup>**

**Apstrakt:** Ovaj rad predstavlja preliminarne rezultate etnografskog istraživanja savremenog muzičkog fenomena koji okuplja „autore sa srpske scene“ čije je stvaralaštvo zasnovano na kombinaciji novokomponovane narodne muzike i turbo-folka sa različitim alternativnim muzičkim žanrovima i stilovima. Istraživanje je sprovedeno uz pomoć tehnike polustrukturiranog intervjua s izvođačima i organizatorima, te posetama različitim dešavanjima (nastupi izvođača, promocija kompilacije, festivali Zasram i FESRAM), kao i korišćenju pisane i audio-vizuelne građe dostupne na internetu. Jedan od osnovnih ciljeva rada jeste formalno određenje *turbotronik* fenomena u kontekstu muzičkog žanra i scene, kao i prepoznavanje njegovih karakteristika. Kroz analizu različitih procesa koji utiču na formiranje jednog muzičkog žanra – naziv žanra, narativ o poreklu žanra, vizuelni identitet, karakterističan zvuk, tematika pesama i karakteristike publike žanra – turbotronik se posmatra kao svojevrsni lokalni „žanr u nastajanju“.

**Ključne reči:** muzička scena, muzički žanr, turbotronik, turbo-folk

Uvod

U radu su predstavljeni preliminarni rezultati etnografskog opisivanja i antropološke analize savremenog muzičkog fenomena koji okuplja „autore sa srp-

---

\* Tekst je rezultat rada na projektu „Antropološko proučavanje Srbije – od kulturnog nasleđa do modernog društva“ (br. 177035) koji u celosti finansira Ministarstvo za prosvetu, nauku i tehnološki razvoj Republike Srbije.

ske scene“ čije je stvaralaštvo plod kombinovanja novokomponovane narodne muzike i turbo-folka sa različitim alternativnim muzičkim žanrovima i stilovima. U pitanju je *turbotronik*,<sup>2</sup> fenomen za čije se rastuće interesovanje, širu popularnost, kao i sam naziv, može zahvaliti dokumentarnom filmu *Turbotronik* koji je u produkciji medijske kuće *Vice* snimljen početkom 2017. godine<sup>3</sup>. Film prikazuje alternativne izvođače kao jednu relativno homogenu muzičku scenu u nastajanju čije različite umetničke izražaje karakteriše zajednička naklonost turbo-folku. Ova scena u nastajanju vezana je za Beograd i Zaječar i čini je kružok izvođača od kojih su u filmu predstavljeni Mangulica FM<sup>4</sup>, Lenhart Tapes<sup>5</sup>, Bombe devedesetih<sup>6</sup>, Mega Denke<sup>7</sup>, Đani Druid<sup>8</sup>, Opa opa<sup>9</sup>, Prženo<sup>10</sup>, Vis Tetini<sup>11</sup>, Denić i Skreč Master Ljuban<sup>12</sup>. Nakon emitovanja filma, krajem 2017. godine, izdavačka kuća *Mascom* objavila je digitalnu kompilaciju „Turbotronik – Muzika iz filma i još ponešto“ sa 26 numera koje potpisuju izvođači predstavljeni u filmu.<sup>13</sup> *Turbotronik* je složen fenomen na srpskom muzičkom i kulturnom tržištu koji, u zavisnosti od polaznog interpretativnog okvira, može biti sagledan u svetlu brojnih koncepata uz pomoć kojih su različiti teoretičari istraživali muzičke prakse. O *turbotroniku* se u tom ključu u domaćem javnom i akademskom diskursu govori kao o „umetničkom pokretu“ (*Vice*), „novoj alternativnoj sceni“ (Kulenović i Banić Grubišić 2019) i „alternativnom muzičkom pravcu“ (Rašić 2018).

<sup>2</sup> S obzirom na to da je rad koji se nalazi pred čitaocima posvećen pitanju šta je zapravo turbotronik tj. da jedno od nosećih istraživačkih pitanja čini teorijsko određenje ovog fenomena, napravljena je distinkcija između tri različita značenja pojma turbotronik koja su poslužila kao sastavni deo naše teorijske i analitičke optike. Naime, shvaćen najlabavije, kao fenomen, napisan je kurzivom (*turbotronik*); kad je njegovo značenje suženo na film, napisan je velikim početnim slovom i kurzivom (*Turbotronik*); kad se odnosi na scenu i žanr, napisan je malim početnim slovom (turbotronik).

<sup>3</sup> Dokumentarni film je dostupan na linku <https://www.vice.com/rs/article/yw3xvm/promocija-novog-vice-srbija-filma-turbotronik>

<sup>4</sup> <https://mangulicafm.bandcamp.com/>; <https://soundcloud.com/mangulicafm>

<sup>5</sup> <https://soundcloud.com/lenhart-tapes>

<sup>6</sup> <https://www.facebook.com/bombicedevedesetih/>

<sup>7</sup> <https://www.facebook.com/megadenke/>

<sup>8</sup> <https://soundcloud.com/giannidruid>

<sup>9</sup> <https://www.facebook.com/invasionibalcaniche/>

<sup>10</sup> <https://www.facebook.com/przionica/>

<sup>11</sup> <https://soundcloud.com/tetini>

<sup>12</sup> <https://soundcloud.com/ljuban>

<sup>13</sup> Kompilacija je dostupna na digitalnim muzičkim platformama i servisima (deezer i spotify) ili za slobodno slušanje na jutjubu <https://www.youtube.com/playlist?list=PLwUKeKWNyhzVdpOspvKfpVcJcZ0jV1Wta>

Istraživanje, čiji će rezultati biti predstavljeni u ovom radu, sprovedeno je uz pomoć tehnike polustrukturiranog intervjua s izvođačima i organizatorima događaja te posetama različitim dešavanjima: žurkama (Srpska Nova godina, Kvaka 22 i Matrijaršija, 13. januar 2018; Hotel Makedonija + Cyclist Conspiracy LIVE!, Zappa Barka 26. maj 2018); nastupima izvođača na privatnim žurkama (17. mart 2018); promociji kompilacije *The Music of the Secret Society that Owns Belgrade* (KC Grad, 25. januar 2018), eksperimentalnim filmskim večerima (Live Soundtrack 35, CZKD, 14. februar 2018), festivalima Zasram (KC Grad, 17. mart 2018) i FESRAM (20/44, 19. jun 2018); sajmu (Fijuk, IMAGO CUK, 13. april i 18. maj 2018)<sup>14</sup>, kao i korišćenju pisane i audio-vizuelne građe dostupne na internetu. Ipak, kao primarni izvor građe, u ovoj fazi istraživanja, bili su korišćeni podaci izneti u pomenutom dokumentarnom filmu.

Ovaj rad predstavlja deo istraživačke tradicije koja se zasniva na etnografskom proučavanju popularne muzike a koja se, prema Koenovoj, temelji na poimanju muzike kao društvene prakse i procesa (Cohen 1993, 123). Dati pristup naglašava značaj društvenog, kulturnog i istorijskog konteksta u okviru kojeg različite grupe i pojedinci stvaraju i koriste muziku. U skladu s tim, antropološko proučavanje muzike nije svedeno na analizu, na primer, neke konkretne pesme niti na njeno estetsko vrednovanje, već se ono usmerava na značenja koja su u muzika učitana ili koja muzika proizvodi u okviru neke kulture (Kovačević i Ristivojević 2014, 1040).

---

<sup>14</sup> Etnografsko istraživanje je sprovedeno u periodu od januara do juna 2018. godine. Intervjui su formalno sprovedeni u prostorijama Instituta za etnologiju i antropologiju Filozofskog fakulteta i u beogradskim kafićima, kao i neformalno, na gorenavedenim događajima (o intervjuu v. u Vučinić Nešković 2013, 158–177). Intervjui, uz pomoć kojih je dobijena građa analizirana kako u ovom radu, tako i u Kulenović i Banić Grubišić (2019), sprovedeni su sa protagonistima filma: S. M., V. L. i V. M. Imena informanata su predstavljena inicijalima zato što smatramo da otkrivanje njihovog identiteta ne bi obogatilo ovo istraživanje u metodološkom i epistemološkom smislu. Koristimo ovu priliku da se srdačno zahvalimo informantima na ukazanom poverenju, izdvojenom vremenu, nesebičnoj pomoći, prijateljskoj otvorenosti i neposrednosti, kao i na dragocenim uvidima koji ne samo da su nam pomogli da jasnije i potpunije sagledamo *turbotronik* već su i ukazali na bezbroj istraživačkih pitanja čije postojanje nismo mogle ni da naslutimo. Audio zapisi i transkripti intervjua dostupni su u bazi Instituta za etnologiju i antropologiju pri Odeljenju za etnologiju i antropologiju Filozofskog fakulteta Univerziteta u Beogradu. Neizmernu zahvalnost dugujemo i pojedincima koji su nam, svako iz svog ugla i na osnovu sopstvenog iskustva i socijalnih mreža, pružili veoma značajne informacije i socijalni kapital bez kojih sprovođenje ovog istraživanja ne bi bilo moguće. Odgovornost za eventualne interpretativne propuste je, naravno, samo naša.

Jedan od osnovnih ciljeva ovog rada jeste formalno određenje fenomena na osnovu podataka prikupljenih prilikom etnografskog istraživanja, kao i prepoznavanje njegovih karakteristika. Na primeru *turbotronika* moguće je problematizovati različite teorijske koncepte kojima su se istraživači služili pri analizi muzičkih fenomena – pre svega muzičke scene i žanra, budući da njegova pojava u prvi plan smešta pitanja načina formiranja muzičkih zajednica i konstrukcije svojevrsnog potkulturnog identiteta, koji se u ovom slučaju ne gradi u opoziciji sa dominantnom kulturom već se formira u suprotnosti s vrednostima tzv. kulturne elite (up. Hebdiđ 2008; Đorđević 2009; Kulenović i Banić Grubišić 2019). Kako bi se stvorila što jasnija predstava o fenomenu *turbotronika*, pristupiće mu kroz prizmu diskusije o muzičkim žanrovima i sceni.

### Naziv *turbotronik* – tragom terminološke dileme

Bliže određenje predmeta istraživanja ovog rada tesno je povezano s pitanjem njegovog imenovanja, to jest, pitanjem pronalaženja najpodesnijeg pojma kojim bi se bliže odredio i jasnije omeđio dati muzički izraz. Sam naziv *turbotronik* nametnut je „odozgo“: osmislio ga je reditelj istoimenog dokumentarnog filma, a ne sami pripadnici scene/žanra. Kako ističe Lina, obično su muzički kritičari i di-džejevi upravo ti koji novom zvuku daju ime, čime trajno definišu grupu, što samim tim predstavlja i mehanizam iscrtavanja njenih granica i gradivo za uspostavljanje distinkcije u odnosu na ostale muzičke vrste (Lena 2012, 18). Diskurzivni proces imenovanja nove muzike čini osnov uspostavljanja novog žanra, jer „ime postaje referentna tačka i omogućava određene oblike komunikacije, kontrole i specijalizacije tržišta, kanone i diskurse“ (Holt 2007, 3).<sup>15</sup>

Koncept muzičke scene isprva se činio dovoljno sveobuhvatnim da postane radni pojam kojim se rukovodimo prilikom etnografskog istraživanja *turbotronika*. Naime, koncept scene koristi se, s jedne strane, da opiše lokalne muzičke aktivnosti i da, s druge strane, uključi muzičke prakse zastupljene širom sveta; on istovremeno pokriva i komunikaciju licem u lice ali i virtuelne zajednice ukusa (Straw 2006). Pritom, pri deskripciji ovog oblika muzičkog grupisanja/izraza ne isključujemo prikladnost upotrebe drugih koncepata, te je, u zavisnosti

<sup>15</sup> Kako pojedini autori primećuju, određene vrste muzike lakše podležu uvođenju novih podžanrovskih i stilskih naziva od drugih. Na primer, najveći broj različitih semantičkih kombinacija vezan je za označavanje podžanrova i stilova elektronske/plesne muzike (McLeod 2001). Proces imenovanja unutar ovog metažanra funkcioniše kao svojevrsni „mehanizam ‘čuvara ulaza’ za proizvodnje velikog dela kulturnog kapitala koji je potreban za ulazak u ove zajednice“ (McLeod 2001, 60). Meklod navodi podatak da je analiza plesno orijentisanih muzičkih magazina i kompilacija pokazala da se tokom samo jedne godine (1998–1999) pojavilo više od 300 imena za različite stilove u okviru metažanra elektronske/plesne muzike (McLeod 2001, 60).

od konteksta, moguće primeniti i druge podjednako adekvatne pojmove poput muzičkog (pod)žanra, na primer. S tim u vezi, pojedini autori, nadovezujući se na definiciju žanra koju je predložio teoretičar filma, Stiv Nil<sup>16</sup>, prebacuju težište sa shvatanja „žanra kao teksta“, to jest, „žanra kao skupa formalnih atributa“ na poimanje „žanra kao socijalnog procesa“ (Toynbee 2000, 103) koji u manjoj ili većoj meri može da obuhvati kolektivne interese ili tačke gledišta jedne zajednice (Toynbee 2000, 110). Dženifer Lina takođe zagovara dati pristup muzičkim žanrovima koje, pak, definiše kao „sisteme orijentacija, očekivanja i konvencija koji povezuju industriju, izvođače, kritičare i fanove u stvaranju onoga što su sami identifikovali kao distinktivnu vrstu muzike“ (Lena 2012, 6). Njeno shvatanje žanrovskih zajednica kao „mreža kulturne produkcije, distribucije i potrošnje“, čiji su konstitutivni elementi izdavačke kuće i druge sa muzikom povezane organizacije, fanovi, publika i izvođači, veoma je blisko konceptu muzičke scene (Lena 2012, 6).

Imajući u vidu to da je reč o relativno novom muzičkom izrazu, kao i to da dosadašnje etnografsko istraživanje pokazuje da među samim izvođačima ne postoji saglasje u pogledu adekvatnosti podvođenja, dokumentarnim filmom predstavljenih autora, pod homogeni krovni okvir „jedne nove muzičke scene“, u narednim poglavljima nastojaćemo da, ukrštanjem različitih teorijskih pristupa u skladu s postojećim konceptualizacijama muzičkih zajednica/scena i žanrova, jasnije omeđimo *turbotronik* fenomen. S tim ciljem na umu, prvo ćemo razmotriti u kojoj se meri ovaj novi umetnički pokret može sagledati kao žanr u nastajanju (Peterson and Beal 2001; Lena and Peterson 2008; Lena 2012). Potom ćemo nastojati da pružimo odgovor na pitanje da li se o *turbotroniku* može govoriti i kao o lokalnoj muzičkoj sceni ili se pak, imajući u vidu to da je reč o skorašnjoj pojavi koja se i dalje nalazi u procesu razvoja, radi o višeznačnom fenomenu koji još uvek nije dobio jasne, zaokružene granice.

## Turbotronik kao muzički žanr u nastajanju

U odnosu na razvojne obrasce žanrova koje su ustanovili Lina i Peterson (Lena and Peterson 2008), za *turbotronik* se može pretpostaviti da predstavlja svojevrsni „žanr u nastajanju“ koji se nalazi u prostoru između avangardnog žanra i žanra zasnovanog na sceni. Naime, ovi autori su analizirali 60 muzičkih stilova prema 12 socijalnih, organizacionih i simboličnih atributa.<sup>17</sup> Utvrdili

<sup>16</sup> Žanrovi su sistemi orijentacija, očekivanja i konvencija koji cirkulišu između industrije, teksta i subjekta (Toynbee 2000, 103 prema Neale 1980, 19).

<sup>17</sup> To su organizaciona forma, organizaciona skala, mesta susreta muzičara, izvor prihoda izvođača, medijska pokrivenost, ideal žanra i ciljevi izvođača, kodifikacija konvencija performansa, tehnologija, ideologija stvaralaštva, potkulturni stil, žargon i izvor imena žanra.

su postojanje četiri faze, odnosno četiri oblika kroz koje svaki muzički žanr prolazi: avangardni žanr, žanr zasnovan na sceni, žanr zasnovan na industriji i tradicionalni žanr. Prema njihovom mišljenju, *avangardni žanrovi* jesu mali žanrovi koje je najbolje odrediti kao kružok čiji se učesnici neredovno sreću i neformalno sviraju zajedno (Lena and Peterson 2008, 701). Vođeni željom da stvaraju novu muziku, oni se upuštaju u različite eksperimentalne prakse, pri čemu sama muzika koju stvaraju najčešće nije medijski praćena (Lena and Peterson 2008, 703). Ukratko, avangardne žanrove karakteriše kreativni kružok, lokalna ukorenjenost; oni sviraju u svojim kućama ili u malim prostorima pri čemu bavljenje muzikom ne čini osnovni izvor njihovih prihoda. *Žanrovi zasnovani na sceni* predstavljaju sledeću fazu razvoja muzičkog žanra u kojoj dolazi do kodifikacije performansa i prezentacije (Lena and Peterson 2008, 704). Ti žanrovi imaju labavu organizacionu formu. Na kraju scenske faze žanra dolazi do konsenzusa u vezi s imenom žanra, da bi dalji razvoj zavisio od prepoznavanja žanra u okviru muzičkih korporacija, tj. u očima muzičke industrije (Lena and Peterson 2008, 704).

U cilju potpunijeg sagledavanja *turbotronik* fenomena kao „žanra u nastajanju“, oslonićemo se na istraživanje Pitersona i Bila, koji su, na primeru alternativnog kantrija u Sjedinjenim Američkim Državama, razmatrali različite socio-kulturne činioce koji utiču na razvoj i oblikovanje nekog muzičkog stila (Peterson and Beal 2001). Ispitujući formiranje ovog žanra, autori zaključuju da, uprkos osobenostima svakog muzičkog žanra, taj proces uključuje šest povezanih procesa – pitanje imenovanja budućeg žanra, „mit o poreklu“ žanra, vizuelni identitet žanra, karakterističan zvuk, određenje prevlađujuće tematike pesama i karakteristike publike žanra (Peterson and Beal 2001, 233).

### *Ime žanra*

Pitanje naziva budućeg muzičkog žanra predstavlja polje razmirica među muzičkim kritičarima, izvođačima, publikom i izdavačima. Kako je već nagovešteno, naziv *turbotronik* jeste kovanica reditelja i scenariste istoimenog dokumentarnog filma – Stevana Spasića. Etimološki posmatrano, sam termin upućuje na brojne „tronike“, podžanrovska određenja nastala prevashodno u savremenim praksama socijalnog tagovanja. Reč je o taksonomijama koje stvaraju fanovi ili muzička zajednica, a ne muzička industrija<sup>18</sup>. Kao primer se može navesti etiketa „folktronika“ koja je postala globalno rasprostranjena i prihva-

<sup>18</sup> Kao primer može se navesti „tagovanje“ izvođača na muzičkom sajtu *Last.fm*, sajtu koji je istovremeno i „slušalački dnevnik“ korisnika i društvena mreža putem koje se povezuju pojedinci sličnog muzičkog ukusa. Naime, korisnici su neretko sami smišljali žanrovske i stilske odrednice izvođača koje u datom trenutku slušaju da bi se potom te informacije prenosile u *last.fm* bazu.

ćena, „sveobuhvatni naziv za izvođače koji kombinuju mehaničke dens bitove s elementima akustičnog roka ili folka“ (Richardson 2009, 90).

Kako podaci prikupljeni etnografskim istraživanjem pokazuju, pojedini izvođači koji su predstavljeni u filmu *Turbotronik* ne smatraju da je njihovo stvaralaštvo adekvatno opisano ovim terminom. Na primer, jedan informant muziku koju stvara opisuje kao etno-nojz, drugi je opisuje kao pank XXI veka, treći jednostavno kao slobodnu kombinaciju onih muzičkih stilova i pesama koje im se u datom trenutku dopadaju ili im „dođu pod ruku“.

„Mislim da je baš *catchy*. I kao, doprinosi toj komercijalizaciji i popularizaciji ali meni nije nešto sad preterano drag. Mislim, znaš, posebno što ja sebe ne vidim kao bilo šta turbo.“ (S. M.)

„Malo mi je bedak što, kao, *Turbotronik* je u stvari kovanica turbofolk i elektronika ali nekako u toj fuziji se akcenat, barem lingvistički, bacio na turbo i to mi se ne dopada. *Turbotronik* je po mom mišljenju [naziv, prim. aut.] bolji opis Bombi devedesetih nego bilo čega što ja radim. Stvarno, mislim, sebe ne vidim kao turbo lika. *Turbotronik* mislim da je super, kopirajterski gledano je strava naziv ali meni taj naziv ne znači puno. Znači, nit' sam turbo, nit' sam nešto mnogo elektronik.“ (S. M.)

Važno je napomenuti da su pojedini autori, koji se pojavljuju u ovom dokumentarnom filmu, nekoliko godina ranije učestvovali u stvaranju nezavisnih muzičkih kompilacija pod nazivom „Folkoslavija“<sup>19</sup> koje su žanrovski određene kao „folkstep“ i opisane na sledeći način: „Folkoslavija uzima tradiciju muzike iz Jugoslavije i obrađuje je kako želi“.<sup>20</sup> Četiri nastavka Folkoslavija kompilacije sadrže numere koje su u žanrovskom (i stilskom) smislu veoma raznolike, kao što je, uostalom, to slučaj i sa potonjim *turbotronikom*. Jednom rečju, ono što predstavlja poveznicu pesama koje se nalaze na ovim kompilacijama jeste miksovanje elektronske muzike i novokomponovanih narodnih pesama sa područja bivše Jugoslavije. Nostalgični prizvuk „slavije“, muzički elementi poreklom sa šireg balkanskog prostora uklopljeni u plesnu elektronsku muziku, kao i globalna popularnost muzičkog (pod)žanra dabsteпа, doprineli su popularnosti ovih internet kompilacija za koje možemo reći da, u određenom smislu, predstavljaju idejni zametak fenomena koji će nekoliko godina kasnije biti prepoznat pod nazivom *turbotronik*.

„Mit o poreklu“ žanra

Sledeći deo procesa formiranja muzičkog žanra, kako navode Peterson i Bil, jeste stvaranje svojevrsnog mita o poreklu (Peterson and Beal 2001, 235). U slučaju *turbotronika*, informanti navode različite izvođače koje smatraju pionirima

<sup>19</sup> <https://soundcloud.com/folkoslavija>

<sup>20</sup> <https://www.facebook.com/folkoslavija/>

zvuka na kom je ponikao turbotronik (Šazalakazu, Duboka ilegala) i različite prelomne događaje koji su uticali na stvaranje buduće scene („Kinovizija“, festival FESRAM, gostovanje na radiju).

“Mi smo gostovali na radiju – ne mogu da se setim sad u kojoj emisiji – i došli smo da pričamo Pera iz Musake, Luka Mangulica, Nikola Kinovija i ja. I to je, meni lično, to gostovanje na radiju je bio prvi momenat da sam ja skapirao da tu postoji neka šira ekipa ljudi osim, kao, meni lično poznatih s kojima najuže saradujem, koji to prate i gotive i gledaju na isti način.” (S. M.)

“...prosto smo se nas dvojica upoznali i krenuli da radimo. I onda negde u isto vreme Klopka za pionira je u principu prestala da radi, Lenhart je počeo da radi ovo svoje i počeo da meša narodnjake i to. Mangulica počeo da meša narodnjake. I kao svi su to nekako počeli da rade u isto vreme. I onda je Kinovija napravio koncert u Imagu, ovaj CUK Imago. I onda, ovaj, pošto ga zovemo Kinovija, onda smo se zaje\*\*vali da je to Kinovizija. I za taj nastup bili su na primer Musaka, Bicikl, Crno dete, *Cyclist Conspiracy*, Lenhart, Mangulica. Recimo tako.” (S. M.)

Ovaj element „priče o poreklu“ nije obuhvaćen dokumentarnim filmom. Naime, u filmu je turbotronik kao muzički izraz (i lokalna muzička scena) prikazan u sinhronijskoj perspektivi a informacije o idejnim pretečama i muzičkim prethodnicima u potpunosti su izostale.

### *Vizuelni identitet žanra*

Vizuelni identitet žanra, koji uključuje vizuelnu predstavu izvođača, ikonografiju muzičkih video spotova, omote albuma i plakate kojima se najavljuju koncerti i drugi muzički događaji, čini sledeću važnu tačku u procesu oblikovanja žanra (Peterson and Beal 2001, 236). Dokumentarni film *Turbotronik* potcrtava blisku saradnju između pojedinih muzičkih izvođača i likovnih umetnika<sup>21</sup>. Početkom decembra 2017. godine, u Parobrodu je održan multimedijalni događaj „Turbotronik“ koji je u sebe uključio izložbu pred premijerno prikazivanje dokumentarnog filma<sup>22</sup>. Plakat kojim je ovaj događaj najavljen (koji ujedno predstavlja i omot digitalne kompilacije sa muzikom iz filma)<sup>23</sup> sačinio je slikar i di-džej Aleksandar Denić, čije je likovno stvaralaštvo novinarka portala *Before After*, Ivana Čalija, opisala kao „novu srpsku narodnu umetnost“ koja „konstantno hoda po ivici između trivijalnog i duhovnog, lepog i ružnog, između

<sup>21</sup> Može se, na primer, izdvojiti saradnja Mega Denketa i likovnog umetnika DJ Denića; druga polovina muzičkog dvojca Prženo je izvođač poznat pod nazivom Deterdžentlmen, akademski slikar čiji su se radovi izlagali u okviru festivala Zalet u Zaječaru.

<sup>22</sup> <http://ukparobrod.rs/otvaranje-izlozbe-turbotronik/>

<sup>23</sup> Na plakatu su naslikani portreti Mire Škorić i Svetlane Cece Ražnatović uz poruku „Ljubavno pismo folku iz muzičke ilegale“.



Ace Lukasa i francuskog novog talasa“.<sup>24</sup> Sam Denić u jednom intervjuu poredi vlastiti umetnički rad sa radom „seljaka koji živi od zemlje“: „kao da uzgajam krompir pa uvek nešto kapne, uvek ima nešto da se radi, popravlja, čačne, pere, doraduje...“.<sup>25</sup> Na njegovim slikama nalaze se portreti poznatih ličnosti iz sveta politike, sporta i estrade<sup>26</sup> koje ne slika zato što želi da „proizvede efekat šoka“ već zato što „stvarno voli narodnu muziku“:

„Kad nacrtam Sašu Popovića, bez obzira šta ljudi misle o njemu i što je on član neke produkcije, ja ga slikam zato što mislim da bi ta muzika koju on pravi trebala da bude vrednovana isto kao klasična muzika. Smatram da su narodnjačke produkcije nivo jazza, bez obzira što je to pop muzika.“ (A. D.)<sup>27</sup>

Kada je reč o izvođačima koji su prikazani u dokumentarnom filmu i njihovom potkulturnom stilu, ne treba zaboraviti da se radi o jednoj heterogenoj skupini izvođača s različitim potkulturnim stilovima i da, prema tome, ne postoji poseban način oblačenja koji bi činio srž njihovog identiteta. Izuzetak su članovi muzičke grupe Bombe devedesetih koji, kao vid kritike srpske građanske elite, u video spotovima ponosno nose „dizelaške“ simbole – upasane trenerke i „Air Max“ Nike patike. Ovaj kolektiv izvrće vrednosni predznak pripisan nasleđu „devedesetih“ tako što koristi semplove turbo-folk muzike i usvaja elemente dizelaškog potkulturnog stila, na taj način gradeći svoje levo orijentisane, kontrahegemonijske prakse (Papović and Pejović 2016b, 120), „s jedne strane s namerom da isprovocira srpsku kulturnu elitu, a s druge strane da se približi svakodnevicu i ukusima radničke klase“ (Papović and Pejović 2016b, 118).<sup>28</sup>

### *Karakterističan zvuk žanra*

Kao sledeću tačku u oblikovanju nekog žanra, Piterson i Bil navode stvaranje karakterističnog, prepoznatljivog zvuka, odnosno identifikovanje specifičnih muzičkih stilova uključenih u žanr (Peterson and Beal 2001, 236). U zavisnosti od izvođača, od kojih pojedini imaju prethodno iskustvo u sviranju

<sup>24</sup> <https://www.beforeafter.rs/kultura/aleksandar-denic/>

<sup>25</sup> <http://casopis.skd-prosvjeta.hr/slikanje-je-kao-uzgoj-krompira-uvek-ima-nesto-da-se-radi/>

<sup>26</sup> Na primer, na jednoj od njegovih slika nalaze se portreti Borke Pavićević, Žarka Lauševića i Miše Kovača.

<sup>27</sup> <http://casopis.skd-prosvjeta.hr/slikanje-je-kao-uzgoj-krompira-uvek-ima-nesto-da-se-radi/>

<sup>28</sup> Analiza ideologije na kojoj je zasnovan kolektiv Bombe devedesetih, kao i analiza ideologije koju brani njihova najistaknutija saradnica – Mimi Mercedez, zaslužuje poseban rad.

u različitim grupama alternativne/andergraund provenijencije<sup>29</sup>, ovu muziku je mahom teško žanrovski striktno pozicionirati jer, u najširem smislu, ona brikolira različite elemente folka, turbo-folka, *world music*-a, nojza, „psihodelije“, hip hopa, elektronske muzike itd, u jednu svojstvenu mozaičnu formu. Drugim rečima, estetika njihovih postmodernih sazvučja zasnovana je na miksovanju različitih žanrova i stilova popularne muzike, improvizaciji, inovaciji, spajanju „nespojivog“, brisanju granice između dozvoljenog i nedozvoljenog koja se očitava(la) u opozicijama tzv. visoke i niske kulture.

Kako je to jezgrovisito opisao Alper (Alper 2000, 2), (postmoderni) stvaraoci mešaju različite žanrove, koriste kolaž, neprekidno se trudeći da poremete narativnu strukturu pesme:

„Nalik prebacivanju televizijskih kanala, kada se na ekranu smenjuju snimci turnira u golfu, muzički spot, Teletabisi, reportaža sa ratom zahvaćenog područja, televizijski kviz na španskom jeziku, postmoderna muzička kompozicija može uspešno (i verovatno čak i u isti mah) da upotrebi elemente repa, bečkog valcera, gregorijanskog napeva i irske narodne muzike.“

Iskazi izvođača u filmu *Turbotronik* predstavljaju veoma dobru ilustraciju Alperovog zapažanja. Na primer, nastajanje muzike grupe Prženo tvorac grupe upoređuje sa spremanjem jela – „napravim nekoliko ritmova, nekoliko lupova, uzmem od par narodnjaka semplove, sve to lepo umiksam, izmešam, i tako nastane Prženo“. Izvođač koji nastupa pod imenom Mangulica FM za svoje muzičko stvaralaštvo kaže: „Meni je skroz kul da pomešam neku iransku frulu sa turbofolk lupom, pa preko toga moj sintisajzer, to se sve uklapa“. Lenhart Tapes ističe da se u njegovoj muzici „provlače semplovi i Bliskog istoka i Srbije i zapadnog sveta“; „puštam dosta džezza, puštam dosta panku nekog, puštam dosta gitara, puštam...ne znam...dosta nekih bliskoistočnih kaseti, Afrika, klasičan ono neki američki nojz iz osamdesetih“, dodajući: „ne pravim nikakve barijere u smislu odakle to dolazi“. Na sličan način svoj muzički izraz opisuje i Skreč Majstor Ljuban: „Koristim baš bukvalno sve – od bluza, dečijih ploča, narodnjaka, nekog roka osamdesetih, nekad uzmem samo bit sa neke ploče, nekad samo gitara, negde vokal, nema pravila bukvalno“. Autori okupljeni pod *turbotronik* nazivom jesu svojevrstni „postmoderni žanrovski svaštojedi“ koji su, kao jedini uslov stvaranja i izvođenja svoje muzike, postavili oslobođenje od svake vrste „blama“ i ironijske distance. Mangulica FM u dokumentarnom filmu navodi: „što bih se gadio bilo čega ljudskog?“<sup>30</sup>

Dakle, ono što je zajedničko svim izvođačima koji su predstavljeni u dokumentarnom filmu *Turbotronik* jesu eklektika i eksperimentalni pristup, reciklaža,

<sup>29</sup> Npr. Đani Druid – Klopka za Pionira; Mangulica FM – Goribor; Lenhart Tejps – Klopka za pionira i Petrol.

<sup>30</sup> Svi citati u ovom pasusu preuzeti su iz dokumentarnog filma *Turbotronik*.

brikolaž i poigravanje sa granicama, insistiranje na nepredvidivosti i spontanosti (up. Kulenović i Banić Grubišić 2019). Druga važna karakteristika ovog muzičkog izraza jeste otvorena nekomercijalnost, *do it yourself* estetika i akcenat na *lajv* nastupima. Te odlike nimalo ne čude ako se u vidu ima to da se osnov kredibiliteta, identiteta i potkulturnog kapitala<sup>31</sup> pripadnika alternativnih scena gradi upravo na njihovom relativno nezavisnom položaju od kapitalističkih mehanizama i komercijalnih interesa korporacija, što im obezbeđuje kreativnu autonomiju.

Pri svemu tome, informanti napominju da obrasce, ili odsustvo obrazaca zahvaljujući kojima stvaraju svoju muziku, ne smatraju novim:

„Tebi u svakom trenutku izgleda kao da živiš u najmodernijem trenutku kad su se stopile sve dotadašnje sile a, kao, za 10 godina će neko o turbotroniku pričati kao o nečemu što je kanon pa se onda meša s nečim potpuno novim, znaš. Mislim, kao, zašto je *Ruse kose curo imaš* nešto što je kanon? To je isto mešavina naših narodnih, turskih narodnih...znaš? S te strane, ja ne mislim da mi radimo nešto novo. I kao, ne mislim da smo mi uzeli sad kao folk pa ga pomešali sa hip hopom i elektronikom ili s bilo čim nego kao radimo ono što su radili i naši preci: uzimaš sve, ono, impute koji ti dolaze, variš ih na sebi svojstven način, i daješ autput i to je to.“ (S. M.)

Što se same produkcije tiče, ona je u najvećoj meri ograničena na digitalna izdanja, kao što su *SoundCloud* i *Bandcamp* stranice izvođača.

„Ne mislim da ovo što mi radimo konkretno može da postane nešto sad strašno komercijalno jer to zahteva određenu vrstu napora u tom smeru koji niko od nas nije spreman da uradi.“ (S. M.)

„...većina ljudi je tu dosta nepretenciozno, znaš. I kao, čak nam je i dovoljno da to ne izlazi iz ono, dnevnih soba, jer kao velike su te dnevne sobe. Postoji, znaš kao, Zalet u Zaječaru, postoje neki klubovi gde možeš da sviraš po Beogradu i kao pročuje se od uвета do uвета, okačićeš na jutjub, neko će šerovati na fejsbuku i to je to.“ (S. M.)

Pomenuto poigravanje s granicama i njihovo brisanje najbolje ilustruje stvaranje znaka jednakosti između stvaralaštva Lusinde Viliijams i Vere Matović, Nika Kejva i Ace Lukasa, *Giant Sand*-a i *Zabranjenog pušenja*:

„Hajde da uzmemo kao primer Lucindu Williams u odnosu na, na primer, Veru Matović – pevačicu koja se dosta drži te osnovne folk strukture i radi s

---

<sup>31</sup> Potkulturni kapital je pojmovno-analički okvir koji je razvila Sara Tornton, oslanjajući se na Burdijeovu teoriju simboličkog kapitala i njegovo stanovište da je borba za društvene distinkcije ključni deo društvenog života. Torntonova smatra da je potkulturni kapital osobit vid kulturnog kapitala koji se oslanja na tri stuba prestiža: autentičnost, „hip“ i „underground“ (v. Ognjanović 2006). Dok značenje termina autentičnost i „underground“ ne treba posebno pojašnjavati, „hip“ podrazumeva posedovanje znanja koje se smatra prestižnim u nekoj potkulturi.

orkestrima koji to sviraju u studiju. Zaista ne vidim nikakvu razliku, strukturalistički gledano. Ne vidim razliku između bendova Zabranjeno pušenje i *Giant Sand*. Naravno, neke razlike postoje ali ako ostaviš finese po strani, isti je narativ u pitanju. Ako opet pogledamo Zabranjeno pušenje i pesmu Zenica bluz, to je klasičan Johnny Cash momenat, jedna obična zatvorska priča.“ (L. T.)<sup>32</sup>

Izvođači prikazani u filmu *Turbotronik* svoju muziku stvaraju i sviraju u opreci s idejom iz XIX veka da kultura predstavlja najbolji i najvredniji proizvod čovečanstva (Arnold 2008)<sup>33</sup> kojem, međutim, neprekidno prete snage inferiornog, rušilačkog ukusa niže klase, kao i u opreci sa stanovištem da je „kultura oduvek bila privilegija manjine“ (Livis 2008, 44). Oni u potpunosti odbacuju postojanje elitne, visoke i masovne, niske kulture i smatraju sebe „barjaktarima“ koji će skinuti stigmę sa turbo-folka (up. Kulenović i Banić Grubišić 2019).

Brisanje simboličkih granica između ukusa visoke i niske kulture i postajanje „kulturnim svaštojedom“ jeste proces koji su, među pripadnicima visoke klase u SAD, Peterson i Kern uočili još sredinom devedesetih godina XX veka (Peterson and Kern 1996). Prema ovim autorima, početkom osamdesetih godina dolazi do značajne promene kulturnog ukusa koji karakteriše opšti zaokret od „snobovskog isključivanja ka svaštojedskom uključivanju“. Fokusrajući se na muzički ukus, autori su tokom jedne decenije (1982–1992) pratili koje muzičke žanrove, koji su obeležavani kao „niski ukus“ („lowbrow“), biraju da slušaju pojedinci „prefinjenog“ ukusa („highbrow“). Peterson i Kern zaključuju da, kada su pojedinci visokog statusa i „prefinjenog ukusa“ otvoreni prema takozvanim „neprefinjenim“ („lowbrow“) umetničkim formama, oni traže one oblike koje stvaraju socijalno marginalizovane grupe – Afroamerikanci, omladina, izolovano ruralno stanovništvo (Peterson and Kern 1996, 901). Muzički žanrovi koje su birali bili su, dakle, kantri muzika, *bluegrass*, gospel, rok i bluz, tj. upravo oni čije je poreklo ukorenjeno u specifičnom marginalnom etničkom, regionalnom, dobnom ili religijskom iskustvu (Peterson and Kern 1996, 901). Na sličan način su i autori koji deluju pod turbotronik okriljem okrenuti „muzici iz naroda i za narod“. Kako je to formulisao jedan pripadnik kolektiva Bombe devedesetih: „Ne smemo da izgubimo kontakt s narodom“. Prema zvaničnoj najavi na portalu *Vice* Srbija: „Potraga za autentičnim u sopstvenoj tradiciji vodila ih je do pojava prezrenih od strane kulturnog establišmenta i populacije okrenute Zapadu, ali obožavanih među ‘običnim’ svetom. Rezultat je umetnički pokret koji donosi potpuno odsustvo ironijske distance prema folk nasleđu“<sup>34</sup>.

<sup>32</sup> <https://www.beforeafter.rs/muzika/nije-gorak-domaci/>

<sup>33</sup> „Kultura je traganje za našim potpunim savršenstvom kroz saznanje, u svemu što nas se najviše tiče, najboljeg što je mišljeno i kazano u svetu“ (Arnold 2008, 38).

<sup>34</sup> <https://video.vice.com/rs/video/turbotronik/5878b400c929d68b4e6bd1e5>

Potrebno je napomenuti da različiti autori na turbotronik sceni, ili isti autori u različitim kontekstima, polisemični pojam „narod“ upotrebljavaju u nekoliko značenja: (1) katkad u romantičarskom značenju u kom se narod poima kao autentični nosilac „narodne duše“ a narodno stvaralaštvo kao emanacija „duha naroda“<sup>35</sup>; (2) ponekad u prosvetiteljskoj verziji značenja tog pojma u kojoj se se narod odnosi na „puk“ neizbrušenog ukusa koji, pak, treba izbrusiti;<sup>36</sup> (3) najčešće u značenju „ljudi“, pod čim se mahom podrazumeva „običan svet“ koji se (a) s jedne strane, kao autentičan, suprotstavlja kulturnoj „eliti“ koja neguje lažnu, visoku kulturu ili koji se (b) s druge strane, kao siromašan, suprotstavlja ekonomskoj eliti, krupnom kapitalu ili silama globalnog kapitalizma. Polisemija pojma „narod“, poput polisemije pojma „kultura“, u narativima pojedinaca predstavljenih dokumentarnim filmom, zavređuje poseban rad. Imajući u vidu to da je primarni fokus rada koji se nalazi pred čitaocem proces formiranja scene/žanra, na ovom mestu ćemo se osvrnuti na značenje pod stavkom 3a koje u ovom procesu igra važnu ulogu.

U narativima protagonista dokumentarnog filma *Turbotronik* pojam autentičnosti se podvlači kao izuzetno značajan u stvaranju muzike. Kako Šuker zapaža, upravo je autentičnost centralni koncept u diskursima koji okružuju popularnu muziku (Shuker 2005, 17). Upotreba autentičnosti kao osnovnog kriterijuma evaluacije, prema ovom autoru, vezuje se za diskusije o prirodi i vrednosti pojedinih izvođača i žanrova – „narodni“ stilovi kao što su folk, bluz i *roots* muzika obično se percipiraju kao autentičniji od komercijalnih muzičkih formi, iz čega sledi da se autentičnost shvata u svetlu opozicija – mejnstrim: nezavisno, komercijalno: kreativno, umetnost: tržište (Shuker 2005, 17–18). Pri tome, treba napomenuti da autentičnost, pojmljena kao nešto što pobuđuje osećaj stvarnog, verodostojnog i nepatvorenog, uz „hip“ i „underground“, čini uporište za izgradnju potkulturnog kapitala. Dok se „underground“ u slučaju turbotronika ne uspostavlja kao kontrateža mejnstrimu već se stepen „underground-a“ i sopstvena vrednost mere stepenom diskurzivne distance od „kulturnog establišmenta“, „kulturne elite okrenute Zapadu“, „kultur-fašista“, itd. (up. Kulenović i Banić Grubišić 2019), „hip“ je objektivizovan u marljivo negovanim kolekcijama nosača zvuka ili u diskurzivnoj konstrukciji sopstvene muzičke kompetencije. Na primer:

---

<sup>35</sup> Valja napomenuti da ovde treba tražiti koren ideje koja je katkad provejavala kroz iskaze informanata – ideje o epistemičkoj povlašćenosti koja se u muzičkom kontekstu otelovljuje u stanovištu da ne može, na primer, Mađar adekvatno da svira srpske pesme i obratno.

<sup>36</sup> Ovo stanovište je, nimalo neočekivano, najređe zastupljeno, pre svega zbog toga što se kosi sa deklarativnim antielitizmom, antinormativizmom i egalitarizmom koji sačinjavaju jezgro *turbotronika* (up. Kulenović i Banić Grubišić 2019).

„Da, da, da, delimo linkove konstantno, komentarišemo, znaš...ponekad ode u neku tu intelektualizaciju kojom se trenutno bavimo ali ređe. Ovaj...uglavnom ako se oko nečega ne slažemo, a uglavnom se slažemo pa nema o čemu da se priča. Nego je više na nivou ‘ej, slušaj ovo što je genijalno’, ‘da l’ znaš da je ovaj svirao na tom-i-tom albumu...strava’, ‘ovo je kompozicija od ovog-i-ovog’. Više je, to, navou samo deljenja. ‘Na *Lipe cvatu* svira Peca Atanasovski...gajdu...’. A Peca je inače najpoznatiji makedonski gajdaš i, kao, zabežeo je gomilu, ovaj, narodnih pesama na gajdi i baš je kao...čovjek je narodni simbol makedonski i onda je kao unajmljen od strane Bregovića da svira jednu, ono kao, treš zabavnu pesmu.“ (S. M.)

Autentičnost, međutim, nosi najveću vrednost koja može biti pripisana popularnoj muzici: „autentičnost je u muzici isto što i srećan kraj u holivudskim filmovima“ (Thornton 1995, 49). Autentičnost se odnosi na muziku, muzičke svirke, muzičke žanrove, itd, a stepen autentičnosti figurira kao arbitar pozicije u hijerarhiji, to jest, kao merilo prestiža i statusa koji će muzika, muzički događaj ili žanr imati u okviru određene potkulture. Kako je prikazano u dokumentarnom filmu *Turbotronik*, akteri kao autentičnu doživljavaju „našu“ muziku, muziku „iz naroda za narod“, muziku koja je proizvod „naše kulture“, i „našeg kulturnog nasleđa“, pri čemu se „mi“ mahom smeštamo u okvir Balkana (up. Kulenović i Banić Grubišić 2019).

Predlažemo sagledavanje ovog fenomena kroz sočivo duha vremena koje Salinsova pojmovna optika opisuje kao „indigenizaciju modernosti“ koja se, pak, odvija u „kulturi kulture“. Naime, kako tvrdi Salins (Sahlins 1999, ix-x), „ujedinjen širenjem zapadnog kapitalizma tokom minulih vekova, svet je redi-versifikovan indigenim prilagođavanjem na ovaj globalni teretnjak“. Globalna homogenizacija i lokalna diferencijacija razvijaju se ruku pod ruku: diferencijacija, često u formi odbrane lokalne „kulture“ i kulturne autonomije, nastaje kao reakcija na homogenizaciju. Kako tvrdi jedan informant:

„Ja nisam protiv svega što je moderno, svega što je kapitalizam, Zapad, ima tu genijalnih stvari, al’ kao mislim da treba sačuvati nešto autentično odavde. Mislim da je i to isto malo problem, ne toliko sukob Zapada i Istoka koliko globalizacija i autentično bivstvovanje, ono, znaš. Gde, kao, možda te stvari i nisu toliko zanimljive koliko postaju zanimljive onog trenutka kad ti gde god da kreneš da putuješ naletiš na je\*\*ni Starbaks, ono.“ (S. M.)

### Tematika pesama

U žanrovima popularne muzike neretko je upravo tematika pesama ono što predstavlja distinktivnu crtu žanra. Na kompilaciji „*Turbotronik – Muzika iz filma i još ponešto*“, osim nekoliko izuzetaka<sup>37</sup>, numere su uglavnom elektronske.

<sup>37</sup> Analiza rep tekstova izvođača kao što su Bombe devedesetih i Vis Tetini umnogome prevazilazi okvire ovog rada i predstavljaju predmet budućih istraživanja.

U pitanju su, dakle, pretežno instrumentalne numere i semplovana muzika, te samim tim ni tekstualni aspekt, barem kad je o ovoj kompilaciji reč, nije u fokusu (npr. Gianni Druid – Boroboros; Mangulica FM – Ludi kamen<sup>38</sup>) ili je, pak, u pitanju veoma kratko, i zbog galimatijasa uklopljenih muzičkih elemenata, nerazumljivo pevanje (npr. Lenhart Tapes Orchestra – „Za horou“). Delovi pesama novokomponovane narodne i turbofolk muzike često su svedeni na određene isečke, delove refrena ili nekoliko reči preuzetih iz drugih pesama, koje se dalje uklapaju u muzičku celinu. Na primer, tekst pesme „Otvori oči, otvori dušu“ grupe Prženo sveden je na ponavljanje refrena „noćas mi se pije, pije“; u numeri „Neću drugu“, koju potpisuje Skreč majstor Ljuban, iskorišćen je stih iz pesme Mileta Kitića „Ja neću ljepšu“ itd. U *Turbotroniku* kriterijum odabira pesama Mega Denke objašnjava na sledeći način: „Mi nastupamo sa tih pozicija da su to pesme koje slušamo i privatno, koje volimo da pevamo“. Članica grupe Opa Opa ističe da u narodnoj muzici „mnogo voli tekstove“ jer su „jako direktni“: „u poslednje vreme, mnogo direktniji u folku u odnosu na tu neku alternativnu scenu.“

### *Karakteristike publike žanra*

Poslednji element u nastajanju žanra je, prema Pitersonu i Bilu, određivanje ciljne publike žanra i s njom povezane estetike. Naime, s obzirom na to da osnovnu karakteristiku muzičkog izraza autora predstavljenih u filmu *Turbotronik* čini mešanje različitih stilova, muzičkih i nemuzičkih uticaja, ono što ovaj (pod)žanr, uostalom kao i svaki drugi (up. Žikić 2009), čini jedinstvenim jeste percepcija samih fanova. Jednom rečju, publika/fanovi su ti koji, „upisivanjem“ značenja, naposljetku određuju granice jednog žanra. Iz tog razloga, buduća etnografska istraživanja biće usmerena na proučavanje onog aspekta koji u ovom radu nije bio u istraživačkom fokusu – na perspektivu fanova, odnosno turbotronik publike.

Na ovom mestu dovoljno je izneti zapažanje da se čini da, nakon emitovanja dokumentarnog filma i izdavanja prateće digitalne kompilacije pesama 2017. godine, ovaj vid muzičkog izraza počinje da okuplja veći broj potencijalnih fanova i dovodi do profilacije scene koja se danas grana u više međusobno čvršće ili labavije povezanih tokova. Nezavisni kulturni centri i klubovi (KC Grad, Kvaka 22, Imago CUK, Matrijaršija, MKC Kombinat, 20/44, itd.), kao i umetnički i kulturni kolektivi i mreže (Mubareć, Fijuk itd.), organizuju brojne programe – Kafana „Treća kuća“, promocije kompilacija, koncerte, žurke, izložbe, sajmove, festivale itd. Grupa okupljena oko Antiboemsog kolektiva, izdvajanjem iz Matrijaršije, počinje s organizovanjem veoma posećenih di-džej večeri na kojima se nesmetano i razuzdano uživa uz „prokazane“ zvuke tur-

<sup>38</sup> Pesmu otvara isečak intervjua pevačice Cece Ražnatović u trajanju od 20 sekundi.

bo-folka devedesetih<sup>39</sup>. Dolazi i do šire popularizacije malih, nezavisnih muzičkih i umetničkih festivala kao što su FESRAM (Festival sranje muzike), Zalet ili Zasram.<sup>40</sup> Imajući u vidu prethodno rečeno, moguće je da će se u budućnosti publika žanra tek profilisati.

### Turbotronik kao lokalna muzička scena

Koncept muzičke scene se nametnuo iz dva razloga kao pogodan za analizu *turbotronik* fenomena. Prvo, u samom dokumentarnom filmu, ta heterogena skupina izvođača prikazana je kao jedna relativno homogena umetnička scena; drugo, koncept muzičke scene se isprva učinio dovoljno sveobuhvatnim da postane „radni pojmovni okvir“ i upotrebi se prilikom započinjanja etnografskog istraživanja. Naime, iako je sam koncept muzičke scene opterećen brojnim nedostacima koji, pre svega, proističu iz njegove neprecizne upotrebe kako u svakodnevnom govoru tako i u akademskom diskursu (v. Hesmondhalgh 2005, 23; Straw 2006, 5; Webb 2007, 29–30), u slučaju grupe pojedinaca čije je muzičko stvaralaštvo označeno kao *turbotronik* pokazao se kao dovoljno sveobuhvatan da obuhvati njihove različite prakse i nivoe pripadanja. Kako je to istakao kanadski teoretičar Vil Stro, „scena se koristi kao termin u analizi onih kulturnih jedinica čije su granice neprecizne i elastične“ (Straw 2006, 6).

U relevantnim oblastima se isprva koristio termin muzička scena kao superiorna alternativa terminu potkultura (Hesmondhalgh 2005, 28) koji je tokom dugog niza godina bio vladajući koncept za razumevanje kolektivnih muzičkih identiteta. Teoretičari birmingemskog Centra za istraživanje savremene kulture potkulture su najpre sagledali u ključu opozicije sa dominantnom kulturom. Ideja vodilja potkulturnog grupisanja je, prema njihovom mišljenju, potkulturni otpor koji je podrazumevao „simboličku artikulaciju odbijanja ili sukobljavanja s vrednostima dominantne kulture“ (Đorđević 2009, 285). Kolektivni identitet grupe gradio se, u tom svetlu, na osnovu simboličkog otpora zvaničnoj kulturi koji je bio izražen pre svega kroz potkulturni stil čiji je cilj bio „saopštavanje značajne razlike“ (Hebdiđ 2008, 311). U savremenim, takozvanim „postbirmingemskim pristupima“ koji su usmereni na proučavanje odnosa omladine, muzike i stila (v. Stanojević 2007), koncept potkulture je, međutim, vremenom prevaziđen. Naime, potkulture su pojmljene kao stilski i ideološki homogene grupe, a članstvo u njima tumačeno kao fiksirano i nepromenljivo čime se za-

<sup>39</sup> <https://www.instagram.com/antiboemska.veselja>

<sup>40</sup> Zasram festival je „vanbračno dete“ FESRAM-a i Zaleta. FESRAM, koji informanti opisuju kao „post-post-post-ironiju“ i „meta-meta-meta-ironiju“ svakako zaslužuje poseban rad. Ako rad posvećen FESRAM-u nekad ugleda svetlost dana, ne sumnjamo da će i on biti podvrgnut post-post-post-ironijskom tretmanu.



pravo prenebregavala empirijski značajna mogućnost da se „pojedinici slobodno kreću kroz veći broj alternativnih kulturnih miljea” (Stanojević 2007, 279). Drugim rečima, kulturno grupisanje nije statično; naprotiv, postoji fluidnost identiteta i nefiksiranost članstva u grupi. Scene se ne odnose na određene segmente društva, kako je to sugerisao zastareli koncept potkulture, već većina pripadnika nastupa sa različitim pozicijama, praktikuje različite životne stilove, ima drugačije životne ciljeve i različite stavove (Kozorog i Stanojević 2013, 366).

U daljem tekstu, oslanjajući se na Kozoroga i Stanojevića koji scene poimaju kao „prostorno kontekstualizovane komunikacije zasnovane na stvarima koje nešto znače i koje učesnicima obezbeđuju temelj identifikacije“ (Kozorog i Stanojević 2013, 369), *turbotronik* ćemo posmatrati kao „lokalnu scenu“ u nastajanju, a koju, na tragu Pitersona i Beneta, definišemo kao:

„fokusiranu društvenu aktivnost koja se tokom određenog vremena odigrava u ograničenom prostoru u kojem grupa producenata, izvođača, fanova i ostalih aktera deli zajednički muzički ukus, razlikujući se od drugih korišćenjem muzike i ostalih kulturnih znakova koji su neretko preuzeti iz drugih mesta ali su rekombinovani i razvijeni na načine koji reprezentuju lokalnu scenu“ (Peterson and Bennett 2004, 8).

*Turbotronik* je jedna prilično centralizovana scena koja, uslovno rečeno, „gravitira“ ka Beogradu. Naime, kako pojedini informanti primećuju, bez obzira na to što neki od izvođača potiču iz različitih mesta u Srbiji (Kovačica, Vrbas, Sevojno, Bečej) i bez obzira na to što se jedan od ključnih festivala održava u Zaječaru (Zalet), ključno mesto susreta, upoznavanja i saradnje je Beograd:

„Ne, baš je, baš je centralizovano. Mislim, opet kao taj dokumentarac to ne predstavlja tako. I ovaj, mi bismo voleli da nije, ali realno jeste. Nema, nema van Beograda mnogo prilika za to.“ (S. M.)

Kao što je već pomenuto, dokumentarni film je, samim procesom planiranja, snimanja i potonjeg montiranja – time što je za predmet obrade uopšte i uzeo muzičko stvaralaštvo jedne grupe ljudi koje je predstavio iz određenog ugla – „konstruisao“ *turbotronik* kao distinktivnu pojavu na srpskom muzičkom i kulturnom tržištu. Dokumentarni film je u izvesnom smislu interpretirao, klasifikovao i segmentirao jedan deo aktuelne društvene stvarnosti iz određenog ugla, a samim tim, i na određen način.

Kako je to primetio jedan informant:

„...scena je uglavnom nešto što se definiše eksterno, neko sa strane gleda pa onda, je li, napiše neki rad; da smo neko razvijenije tržište postojali bi neki kritičari koji nešto pišu o tome...“ (S. M.)

Drugim rečima, mediji (različiti vidovi medijskog predstavljanja – na primer, intervjui na internet portalima, zvanične najave događaja na društvenim mrežama,

radio emisije, itd), muzička kritika, akademski radovi, publika i fanovi, menadžeri i drugi akteri učestvuju u konačnom oblikovanju jedne scene ili žanrovske zajednice (v. Straw 1991; Straw 2006; Peterson and Bennett 2004; Lena 2012).

Osnovni gradivni sastojak koji je iz prethodnog nabranjanja izostao jeste, međutim, onaj koji nas iz antropološke vizure najviše i interesuje. U pitanju je kolektivna identifikacija aktera, tj. njihova svest o pripadanju zasnovana na „stvarima koje nešto znače“ (Kozorog i Stanojević 2013). Upravo iz tog razloga, jedno od prvih istraživačkih pitanja koje smo postavile pojedinim akterima filma odnosilo se na stepen njihove pripadnosti (ovoj spolja unapred definisanoj) sceni/zajednici. Pri analizi njihovih odgovora, prvo što se dá primetiti jeste oprez pri korišćenju samog pojma scena, kao i insistiranje na neadekvatnosti termina u (postmodernom) vremenu kada je „vreme potkultura prošlo“:

„Ne znam, tu bi morao verovatno da se definiše pojam scene. Zato što ranije to kad smo bili klinci, kad smo tražili ono metal scenu, indi scenu ili pank scenu ili šta već... to je bilo nekako lako.“ (V. L.)

Sami akteri naglasak stavljaju na prijateljstvo izvođača, umrežavanje, prepoznavanje, raznorodnost, efemernost, otvorenost, spontanost, na slobodno kretanju između različitih izbora. To su pojedinci koji se druže i saraduju u različitim muzičkim inkarnacijama dugi niz godina, koji su se iz sličnih pobuda našli u isto vreme na istom mestu.

„Mislim da većina nas tu stvara bez ikakve ideje o sceni. Kao imaš prliv da nešto stvoriš i neko ti se dopada pa se nešto družite i radite. Znaš, zato što, kao, to što povezuje bendove, izvođače, kako god, koji su se pojavili na *Turbotroniku*, u filmu, definitivno postoji neka poveznica, nit: u stilu, u pristupu, u tome šta koriste – a Stevan je insistirao na tome kako se mi družimo i saradujemo jedni s drugima – a to koliko se mi družimo i saradujemo jedni s drugima postoji bukvalno na nivou čitave muzičke scene, i među bendovima koji nemaju nikakve veze s turbo-folkom ili turbotronikom.“ (S. M.)

Zasluga dokumentarnog filma bila je u beleženju jedinstvenog trenutka, usmeravanju pažnje na tu zajedničku poveznicu, „stvar koja nešto znači“, bez obzira na to što je ona mnogo kompleksnija i elastičnija nego što bi se to na prvi pogled moglo učiniti.

„I, kad se pojavio film, mislim, kad smo gledali kod njega taj...kako se kaže... raf, onda smo skapirali da je napravio stvarno nešto više od onoga što zapravo se dešava.“ (V.L.)

„Malo je to nategnuto, ali nije lažno, nije potpuno iskonstruisano jer, kao, stvarno postoje te veze.“(S.M.)

„Srpska nova godina kada su kod nas, znači potpuno nezavisno zapravo od filma smo mi organizovali Srpsku novu godinu i zvali ovog Luku Mangulicu, Lenharta, tu su bile Opa opa naše prijateljice Iva iz Rima i ova njena prijateljica, i onda naravno Kafana a to su Banko, Denke i Denić, i to su neki ljudi koji su i

ranije nastupali. Lenhart je naš prijatelj koji je često nastupao u Matrijaršiji, ove iz Rima isto tako. I mislim to je bilo tako jedno veče. Manje-više je film sniman u Matrijaršiji, kao to se desilo povodom tog jednog iventa. E sada to jeste bio neki splet okolnosti da su svi tu, i Bombe devedesetih su vrlo vezane isto tako za nas i za Matrijaršiju kao prostor, ali ono što verovatno nije jasno u filmu jeste da je to snimano tokom jedne večeri, to je bio jedan ivent. A to nije na primer neki redovni naš program, oni svi nisu stalno tamo vezani.“(V.M.)

„Pa, Damjan – gitarista Klopke za pionira –osnovao je Crno dete sa Bukijem koji je bio u Petrolu. Mislim, malo nas je koji radimo i onda, kao, sve se to nekako meša i brka i ti možeš sad da uzmeš ovo parče pa da ga nazoveš scenom ili ono parče pa da ga nazoveš scenom, znaš. Luka iz Plan koren iz 9, koji je Mangulica, svirao je u Goriboru neko kratko vreme“(S.M.).

\* \* \*

Preliminarna građa prikupljena o *turbotronik* fenomenu ukazuje na neuhvatljivost i nemogućnost postavljanja svakog tipa muzičkog grupisanja u teorijski kalup „muzičke scene“ i to ne samo zbog toga što su njene ivice skrojene „odozgo“, već i zbog toga što se ovaj pojmovni okvir pokazuje neadekvatan za rasvetljavanje fluidnih i praćenje efemernih osećaja pripadanja. Tokom intervjua, informanti su neprekidno preispitali sopstvenu pripadnosti „sceni“ i o njoj pregovarali.

„Meni [je] teško da govorim o sceni ovde zato što hoću da kažem da smo se mi prepoznali mnogo pre nego što je postojala Matrijaršija i mnogo pre nego što se uopšte to odnosilo na lokalni kontekst. [...] to je sad neki trenutni, što se mene tiče, neki prelom u vremenu i mestu koji se dogodio al’ je zapravo stvar je složenija.“ (V. M.)

Njihova svest o pripadanju sceni nije bila jednoznačna: pripadnost sceni je, s jedne strane, bila nalik njihovom stvaralaštvu „na međi“ koje kombinuje različite muzičke uticaje, različite pristupe i različite ideološke predznake (ili pak deklarativno odsustvo istih).

Potruga za zajedničkim imeniteljem koji bi predstavljao osnov identifikacije aktera na *turbotronik* sceni često je meandrinala u rukavce o doživljaju autentičnog, o poimanju tradicionalnog nasleđa, u razgovor o političkoj situaciji u zemlji u prošlosti i sadašnjosti<sup>41</sup>, o diferencijaciji na osi „mi“: „oni“ koja se

<sup>41</sup> S tim u vezi, recentna popularnost muzičkog izraza kao što je *turbotronik*, a pre svega grupe Bombe devedesetih može biti plodno tle i za sagledavanje širih društvenih i kulturnih „strujanja“, i to pre svega specifičnog odnosa jednog dela omladine prema srpskom popular(no)-kulturnom nasleđu i nedavnoj prošlosti. Taj odnos se ogleda u poigravanju s idejom nostalgije za devedesetim godinama prošlog veka, što je period obeležen raspadom zemlje, građanskim ratovima, međunarodnim ekonomskim sankcijama,

izražavala postavljanjem „naroda“ i „narodnog“ u opoziciju s „urbanom elitom“ i elitnom kulturom (up. Kulenović i Banić 2019). „Stvar koja nešto znači“ i zapravo jedini čvrst zajednički imenitelj koji povezuje autore predstavljene dokumentarnim filmom jeste slobodni izbor da se, na temelju afiniteta prema novokomponovanoj narodnoj muzici i turbo-folku, brikoliranjem i semplovanjem „nespojivog“, u konačnici stvori specifični muzički izraz.

## Završna razmatranja

Ukrštanjem različitih teorijskih pristupa i oslanjajući se na postojeće konceptualizacije muzičkih zajednica/scena i žanra, cilj ovog rada sastojao se u nastojanju da se omeđi savremeni muzički i kulturni fenomen koji je, nakon emitovanja dokumentarnog filma *Turbotronik* 2017. godine, javnosti postao poznat pod nazivom *turbotronik*.

Kao što se na osnovu iznetih delova intervjua dâ zaključiti, ključna pitanja koja pokreće ovaj novi muzički i kulturni fenomen „na međi“ tiču se odnosa tzv. visoke i niske kulture. Kako primećuju Svirski i Vanhanen, kategorije kulturnih ukusa označene distinkcijama nisko, visoko i srednje („lowbrow“, „highbrow“ i „middlebrow“), ne korespondiraju savremenoj kulturnoj produkciji koja na kreativan način prepliće umetnost i zabavu. Upravo u duhu ovog zapažanja, pogled na svet pojedinaca obuhvaćenih *Turbotronikom* pokazuje da je savremenom dobu primerenija jedna nova kategorija – kategorija „nobrow“, slikovito prikazana „Mona Lizom sa brkovima“ (Swirski and Vanhanen 2017, 2). Kao što je „popularna kultura multidimenzionalni prostor a ne fiksirana narodna kultura ili najniža prečaga na nekakvoj linearnoj društvenoj lestvici“ (Thornton 1997, 208), „nobrow“ kultura je „estetska i kreativna strategija koja podrazumeva slobodno pozajmljivanje i od elitne i od niske kulture, besramno kombinujući preuzeto u jednu celinu bez šavova“ (Swirski and Vanhanen 2017, 4). Utoliko,

nemaštinom i jačanjem nacionalističkih ideologija. Prekrajanje kulturnog pamćenja i „čišćenje“ tog pamćenja od političkih konotacija i ratnih trauma isprva su bili povezani sa slučajevima svojevrsnog „dizel rivajvla“ koji se ispoljavao u sporadičnim žurkama koje su u Beogradu organizovane sredinom dvehiljaditih godina. Učesnici, mahom mladi, kostimirali su se u „dizelaše“ i slušali dens muziku popularnu devedesetih. Najveća „dizel“ žurka bio je festival „Volim devedesete“, održan 2011. godine, koji je posetilo više od 15 hiljada ljudi (Papović and Pejović 2016a, 82). Mladu publiku koja posećuje ove događaje Papović i Pejović nazivaju „Generacijom T“ (Papović and Pejović 2016a, 82). Ova generacija je, odrastajući u tranzicijskoj Srbiji, kroz organizaciju žurki i repopularizaciju dizelaškog modnog stila, oživela „dizel pokret“ u potpunosti ignorišući sociopolitički kontekst njegovog nastanka (Papović and Pejović 2016a, 87), a politički osetljiva pitanja preobraćujući u čistu zabavu (Papović and Pejović 2016a, 89).

„nobrow“ kultura živi u međuprostoru između visoke i niske kulture i vremenu u kom ova podela počinje da se pohranjuje u istoriju ideja.

*Turbotronic* je, poput turbo-folka, kišobran termin i svojevrsni „nečisti“ hibrid nastao spajanjem „nespojivog“: kombinovanjem elemenata turbo-folk muzike koja je u okviru tzv. prosvetiteljsko-emancipatorskog diskursa figurirala kao podrazumevani simbol „neprihvatljive“ niske kulture s drugim, „prihvatljivijim“ muzičkim formama (v. Kulenović i Banić Grubišić 2019). Plesanjem po ivicama različitih žanrova i okrenutošću sadržajima koji se u etnoeksplikacijama autora svrstavaju u registar „narodnog“, iskrenog i autentičnog – a uprkos pritisku različitih ideološki generisanih predznaka – ovi autori razvijaju niz strategija zahvaljujući kojima nastoje da „skinu stigmatu“ kako sa turbofolka (v. Kulenović i Banić Grubišić 2019), tako i sa kompleksa kulturnih fenomena koje poimaju kao „lokalno nasleđe“, „našu kulturu“, „naše kulturno nasleđe“ čiji je stvaralac, nosilac i potrošač „običan svet“.

Među ostalim istraživački potencijalno plodnim područjima, koja je moguće staviti u fokus nekog budućeg istraživanja, izdvajamo odnos nezavisne kulturne produkcije i muzičke industrije glavnog toka, odnos lokalnog nasleđa i globalnih trendova, istraživanje odnosa modernog i tradicionalnog, analizu percepcije autentičnosti, s jedne strane i folklorizma s druge strane.

## Literatura

- Alper, Garth. 2000. Making sense out of postmodern music? *Popular Music and Society* Volume 24(4):1–14.
- Arnold, Metju. 2008. „Kultura i anarhija“. U *Studije kulture*, ur. Jelena Đorđević, 37–42. Beograd: Službeni glasnik.
- Cohen, Sara. 1993. Ethnography and Popular Music Studies. *Popular Music* 12(2):123–138.
- Đorđević, Jelena. 2009. *Postkultura*. Beograd: Clio.
- Hebdiđž, Dik. 2008. „Potkulture značenje stila“. U *Studije kulture*, ur. Jelena Đorđević, 286–313. Beograd: Službeni glasnik.
- Hesmondhalgh, David. 2005. Subcultures, Scenes or Tribes? None of the Above. *Journal of Youth Studies* 8(1):21–40.
- Holt, Fabian. 2007. *Genre in popular music*. Chicago: The University of Chicago Press.
- Kovačević, Ivan i Ristivojević, Marija. 2014. Antropologija muzike: od folka do roka. *Etnoantropološki problemi* 9(4): 1037–1053.
- Kozorog, Miha i Dragan Stanojević. 2013. Towards a Definition of the Concept of Scene: Communicating on the Basis of Things That Matter. *Sociologija* LV (3): 353–374.
- Kulenović, Nina i Ana Banić Grubišić. 2019. „Cepaće se neki narodnjaci!“. nova čitanja turbo-folka. *Etnoantropološki problemi* 14 (1): 47–78.
- Lena, Jennifer. 2012. *Banding Together. How Communities Create Genres in Popular Music*. Princeton: Princeton University Press.
- Livis, Frenk Rejmond. 2008. „Masovna civilizacija i manjinska kultura“. U *Studije kulture*, ur. Jelena Đorđević, 43–50. Beograd: Službeni glasnik.

- McLeod, Kembrew. 2001. Genres, Subgenres, Sub-Subgenres and More: Musical and Social Differentiation Within Electronic/Dance Music Communities. *Journal of Popular Music Studies* 13:59 – 75.
- Ognjanović, Mirjana. 2006. „Korak dalje od Burdijea: pojam potkulturnog kapitala i proučavanje potkultura“. U *Nasleđe Pjera Burdijea*, Miloš Nemanjić i Ivana Spasić (prir.), 173–199. Beograd: Institut za filozofiju i društvenu teoriju i Zavod za proučavanje kulturnog razvitka.
- Papović, Jovana and Pejović, Astrea. 2016a. „Revival without Nostalgia: The ‘Dizel’ Movement, Serbian 1990s Cultural Trauma and Globalised Youth Cultures“. In *Eastern European Youth Cultures in a Global Context*. Schwartz, Matthias, Winkel, Heike (Eds.), 81–93. New York: Palgrave Macmillan.
- Papović, Jovana and Pejović, Astrea. 2016b. The Potential of Popular Culture for the Creation of Left Populism in Serbia. The Case of the Hip-Hop Collective “The Bombs of the Nineties”. *Contemporary Southeastern Europe* 3(2): 107–126.
- Peterson, Richard and Beal, Bruce. 2001. Alternative Country: Origins, Music, Worldview, Fans, and Taste in Genre Formation. *Popular Music and Society* 25: 233–249.
- Peterson, Richard and Bennett, Andy. 2004. „Introducing Music Scenes“. In *Music scenes: Local, Translocal and Virtual*, Andy Bennett and Richard A. Peterson (eds.), 1–15. Nashville: Vanderbilt University Press.
- Rašić, Miloš. 2018. Turbotronik: studija slučaja Lenharta Tapesa i Mirjane Raić. *Etnoantropološki problemi* 13(4): 951–969.
- Richardson, John. 2009. „Televised Live Performance, Looping Technology and the ‘Nu Folk’: KT Tunstall on Later...with Jools Holland.“ In *The Ashgate Research Companion to Popular Musicology*, Derek B. Scott (ed.) 85–101. Farnham: Ashgate.
- Sahlins, Marshall. 1999. What is Anthropological Enlightenment. *Annual Review of Anthropology* 28: i-xxiii.
- Stanojević, Dragan. 2007. Od potkulture do scene i plemena. Postbirmingemski pristupi u analizama odnosa omladine, muzike i stila. *Sociologija* XLIX (3): 263–282.
- Shuker, Roy. 2005. *Popular Music: The Key Concepts*. London/New York: Routledge.
- Straw, Will. 1991. Systems of articulation, logics of change: communities and scenes in popular music. *Cultural studies* 5(3):368–388.
- Straw, Will. 2006. Scenes and Sensibilities. *E-Compós* 6:1–16. dostupno na <http://www.e-compos.org.br/e-compos/article/download/83/83>
- Swirski, Peter, and Tero Eljas Vanhanen. 2017. „Introduction—Browbeaten into Pulp“. In *When Highbrow Meets Lowbrow: Popular Culture and the Rise of Nobrow*. Swirski, Peter, Vanhanen, Tero Eljas (eds.) 1–9. New York: This Palgrave Macmillan.
- Thornton, Sarah. 1995. *Club Cultures. Music, Media and Subcultural Capital*. Polity Press.
- Thornton, Sarah. 1997. The Social Logic of Subcultural Capital. In: Ken Gelder and Sarah Thornton (eds.), *The Subcultures Reader*, 200–213. London: Routledge.
- Toynbee, Jason. 2000. *Making Popular Music: Musicians, Creativity and Institutions*. London: Arnold.
- Vučinić Nešković, Vesna. 2013. *Metodologija terenskog istraživanja u antropologiji. Od normativnog do iskustvenog*. Beograd: Srpski genealoški centar i Odeljenje za etnologiju i antropologiju Filozofskog fakulteta.

- Webb, Peter. 2007. *Exploring the Networked Worlds of Popular Music: Milieu Cultures*. London/New York: Routledge.
- Žikić, Bojan. 2009. „Za šta su dobri žanrovi? Deljenje, razgraničavanje i razvrstavanje u strukturalnoj i kognitivnoj antropologiji na primeru muzičke kulture”. U: *Strukturalna antropologija danas. Tematski zbornik u čast Kloda Levi-Strosa*, Dragana Antonijević (ur.) 326–361. Beograd: Srpski genealoški centar i Odeljenje za etnologiju i antropologiju Filozofskog fakulteta.

Ana Banić Grubišić

Nina Kulenović

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

*Turbotronik – On the Border between the Local Music Scene  
and a Genre in the Making*

This paper shows preliminary results from an ethnographic study of the modern musical phenomena that gathers “authors from the Serbian scene”, who’s creations are based on the mixture of the newly composed folk music and turbo-folk, along with various alternative music genres and styles. The research is conducted through the technique of semi-structured interviews with the artists and event organizers, as well as attending different events (concerts, compilation promotion, festivals ZASRAM and FESRAM), and using written and audiovisual materials that are accessible on the Internet. One of the main aims of this study is to designate the form of “turbotronik” phenomena in the context of music genre and scene, as well as recognizing its local characteristics. Through the analysis of different processes that influence the formatting of a specific music genre (name of the genre, the narrative on genre origin, visual identity, specific sound, the thematic of the songs and characteristics of the genre’s public) “turbotronik” is being observed as sort of a “genre in the making”.

*Key words:* music scene, music genre, turbotronik, turbo-folk

*Turbotronik – à la lisière entre la scène musicale locale  
et un genre en devenir*

Ce travail présente les résultats préliminaires d’une recherche ethnographique sur un phénomène musical contemporain qui rassemble les « auteurs de la scène serbe » dont la création est basée sur une combinaison de la musique populaire « nouvellement composée » et du turbo-folk avec différents genres et styles musicaux alternatifs. La recherche a été effectuée à l’aide de la technique

de entretien semi-structuré avec les exécutants et les organisateurs des événements, puis par des visites à différentes manifestations (spectacles des exécutants, promotion des compilations, festivals *Zasram i FESRAM*), ainsi que par l'utilisation des matériaux écrits et audio-visuels accessibles sur internet. L'un des principaux objectifs de ce travail est de déterminer formellement le phénomène de « turbotronik » dans le contexte du genre musical et de la scène, ainsi que de reconnaître ses caractéristiques locales particulières. À travers l'analyse des différents processus qui influent sur la formation d'un genre musical (le nom du genre, le récit sur l'origine du genre, l'identité visuelle, un son particulier, la thématique des chansons et les caractéristiques du public du genre) « turbotronik » est observé comme un genre local particulier « en devenir ».

*Mots clés:* scène musicale, genre musical, turbotronik, turbo-folk

Primljeno / Received: 23.01.2019.

Prihvaćeno / Accepted: 13.02.2019.