

Marin CVITANOVIĆ

Geografski odsjek, Prirodoslovno-matematički fakultet Sveučilišta u Zagrebu
mcvitan@geog.pmf.hr

(Re)konstrukcija balkanskih identiteta kroz popularnu glazbu

SAŽETAK

Rad se bavi pitanjem reprodukcije stereotipa o Balkanu u tekstovima popularne glazbe iz bivše Jugoslavije. U posljednjih dvadeset godina na glazbenim tržištima regije objavljeno je više od stotinu pjesama na srpskome i hrvatskom jeziku u čijim se tekstovima javlja termin Balkan kao metafora kako bi se opisala i objasnila atmosfera rata, siromaštva, sukoba i strasti, ljepote i ponosa. Na temelju analize tih tekstova i učestalosti pojavljivanja tema i motiva moguće je razlučiti četiri diskursa: 1. Balkan kao područje rata i sukoba, 2. Balkan kao područje uživanja, strasti i fatalizma, 3. primitivni i agresivni »muški« Balkan nasuprot lijepome, ponosnom i ustrajnom »ženskom« Balkanu i 4. Balkan kao »drugo« Europe. Rezultati analize glazbenih tekstova pokazali su da se unatoč inherentnoj fluidnosti i nejasnosti same definicije Balkana i njegova prostornog obuhvata, te sukladno tome i mogućnosti distanciranja od njih, reproduciraju uglavnom negativni stereotipi o Balkanu. Pritom se oni ne dovode u pitanje, već se prihvaćaju i potvrđuju kao dio vlastitog identiteta.

KLJUČNE RIJEČI: Balkan, identitet, geografija glazbe, balkanizacija, turbofolk

1. ŠTO JE BALKAN?

Definicijom Balkana bavili su se mnogi još otkako je August Zeune početkom 19. stoljeća upotrijebio naziv Balkanski poluotok za opis područja južno od planine Balkan u Bugarskoj (Zeune, 1808, prema Todorova, 1997). Termin »poluotok« poslije je široko prihvaćen u stručnoj i popularnoj literaturi, iako se njegov prostorni obuhvat najčešće definirao raznim društvenim i političkim fenomenima i događajima. Ovisno o političkoj klimi i kontekstu promatranih događaja mijenjala se i njegova granica. Todorova (1997) Balkan definira kao naslijeđe Osmanskoga Carstva, i doista, sve do Berlinskoga kongresa 1878. najčešće oznake za Balkan odnosile su se na prisutnost Osmanskoga Carstva na tom području – »europska Turska«, »Turska u Europi«, »europsko osmansko carstvo« itd. Balkan je tako »... poluotok koji je, iako dio Europe, od nje bio odsječen 500 godina« (Kadare, 2001: 5). Kaplan (2005) u svojoj knjizi *Balkanski duhovi*, pozivajući se na rad novinara *New York Ti-*

mesa C. L. Sulzbergera, daje kartu Balkana koja uključuje čitavu bivšu Jugoslaviju, Albaniju, Mađarsku, Rumunjsku, Grčku i Bugarsku, dok Glenney (1999) ustvrđuje da konsenzus oko značenja pojma Balkan nikad nije postignut.

Balkanizacija, najvažniji termin izveden iz imena Balkan, prvi se put pojavio u *New York Timesu* 20. prosinca 1918. u članku »Ratenau, veliki industrijalac, predviđa balkanizaciju Europe« i nije označivao ništa određeno, već je samo predviđao crnu perspektivu Europi ako situacija u Njemačkoj bude loša. Tek po zaključenju mirovnih ugovora nakon Prvoga svjetskog rata i stvaranju niza novih država u Europi taj je termin ušao u političke rječnike (Todorova, 1997). Danas se pojam balkanizacija definira kao proces teritorijalne fragmentacije većih prostornih cjelina u manje, iako se riječ poslije odmaknula od svoga osnovnog značenja i pridodan joj je niz, najčešće negativnih, konotacija koje se koriste za opis pojava i fenomena u širokom rasponu tema, od migracije radne snage (Lichter i Johnson, 2006) preko javne administracije (Jordan, 2005) do umjetnosti (Burton i Vandembroucke, 2003) i kompjutorske animacije (deGraf, 2004). Tako Miskovic (2006: 446) analizirajući radove američke kinematografije koji se bave Balkanom ustvrđuje da je »balkanizacija postala dekontekstualizirana pomodna metafora koja služi kao uvreda svemu što je uređeno, civilizirano i pravilno, povezana s neciviliziranim i marginalnim«. S nedavnim događajima u bivšoj Jugoslaviji, Balkan i balkanizacija opet su se u velikoj mjeri pojavili u medijima i svakodnevnoj komunikaciji. Upotreba tih termina pretpostavlja određenu sigurnost u njihovo značenje i lokaciju, no i površan pregled literature na tu temu upućuje na raznolikosti i neslaganja. Uglavnom se može opaziti tendencija grupiranja diskursa o Balkanu u dvije suprotstavljene kategorije: prema jednome, to je područje čija je glavna značajka nemogućnost jasnoga unutrašnjeg razlikovanja i podjele, a drugi se temelji upravo na isticanju i naglašavanju tih razlika (Miskovic, 2006). Osim toga Balkan i balkanski često označuju suprotnost europskome, iako je Balkan geografski nesumnjivo dio Europe. Također, s jedne strane ističe se etničko nasilje i nesnošljivost, a s druge se upućuje na tradiciju međusobnog suživota i miješanih brakova – usporedi li se s ostatkom poratne Europe, npr. Baskijom ili Sjevernom Irskom, Balkan je uživao razdoblje relativnog mira i nenasilja. Imajući sve to u vidu, nameće se pitanje je li uopće moguće opisati Balkan na zadovoljavajući način.

2. GEOGRAFIJA I GLAZBA

Prema *Oxfordskom rječniku geografije*, mjesto (engl. *place*) jest određena točka na zemljinoj površini prožeta ljudskim vrijednostima (Mayhew, 1997). Tuan (2001: 179) mjesto naziva organiziranim svijetom značenja, a za Hudsona (2006: 627) mjesta su kompleksni entiteti koji objedinjuju materijalne objekte, ljude i sustave društvenih odnosa te su u konstantnom procesu nastajanja. Te definicije upućuju na činjenicu da prostor ne doživljavamo samo unutar njegovih fizičkih svojstava, tj. da je iskustvo prostora obogaćeno emocijama. Kad značenje prostora ulazi u područje emocija, literatura i umjetnost nameću se kao način na koji ljudi mogu izraziti ta značenja. Reproduciranjem kroz umjetnost, književnost i filmsku industriju prostori se obogaćuju simbolikom i značenjima te postaju mjesta. Osjećaj nekog mjesta jest niz iskustava i asocijacija koje to mjesto izaziva u ljudima, a načini na koje su ta mjesta prikazana pomogli su u dočaravanju i oblikovanju njihove geografske percepcije kod širokoga kruga publike, stvarajući *genius loci*, tzv. duh mjesta (Crang, 1998). Taj koncept nije nov u geografiji. Postoji niz radova koji se bave ulogom mjesta u književnosti, umjetnosti i filmu, ali povezanost geografije i glazbe nije toliko istražena tema. Ta činjenica iznenađuje s obzirom na to da je prošlo 40 godina otkad je Peter Hugh Nash (1968) napisao rad »Glazbene regije i regionalna glazba«, što se smatra prvim znanstvenim radom nekog geografa na temu glazbe. Raspon tema unutar geografije glazbe obuhvaća razgraničavanje glazbenih regija i interpretaciju regionalne glazbe, evoluciju lokalno specifičnih vrsta glazbe, izvore (engl. *culture heart*) i difuzije glazbenih fenomena, utjecaj glazbe na kulturni pejzaž (npr. izgradnja koncertnih dvorana), prostorne organizacije glazbene industrije itd. – i kad su se geografi bavili glazbom, to je najčešće bilo nešto što se moglo kvantificirati ili prikazati na kartama. Tek posljednjih godina pojavilo se nekoliko značajnih radova koji se bave pitanjima glazbe, identiteta i osjećaja stvaranja mjesta (Kong, 1995; Gumprecht, 1998; Duffy, 2000; Connel i Gibson, 2004; Cattermole, 2006; Hudson, 2006 itd.). Svi oni slažu se da glazba kao oblik kulturne komunikacije i sveprisutni kulturni proizvod ima veliku ulogu u evociranju osjećaja mjesta, ali i u procesu njegova stvaranja. Zvuk je prostorni i vremenski fenomen i lako ga je protumačiti ako mu je značenje izravno povezano s njegovim izvorom, npr. lavež označuje psa. No glazba kao niz specifično organiziranih zvukova posjeduje značenje koje je mnogo složenije i kulturno vrlo specifično. Glazbeni tekstovi, melodije ili glazbeni stilovi nastali su u karakterističnim okolnostima, stihovi su pisani na jezicima specifičnim za pojedine dijelove svijeta i narode, a autori putem tekstova izražavaju svoja viđenja događajâ, ljudi, okolnosti i krajolikâ koji su relevantni za širi krug slušatelja (Saldanha, 2009). Glazba mnogo brže bilježi društvene promjene od npr. romana ili filmova, jednostavno zato što je proces stvaranja i put

od autora do slušatelja neusporedivo kraći te time aktualniji. Određena značenja mogu se pridavati glazbi i iz samoga konteksta u kojem se glazba sluša i tako stvara emocionalne veze između uključenih ljudi (vidi npr. Duffy, 2000). Osim toga zvuk tradicionalnih instrumenata može evocirati osjećaj specifičnih mjesta, npr. banjo u slučaju SAD-a ili gajde u slučaju Škotske. No uloga glazbe (posebice popularne glazbe) u procesu stvaranja mjesta i dalje je relativno zanemarena (Carney, 1998). Kong (1995) tvrdi da je razlog tomu općenito zanemarivanje popularne kulture kao materijala za proučavanje zbog njezine navodne trivijalnosti i kratkotrajnosti, te inferiornosti prema tzv. »elitnoj kulturi«, iako ne daje definiciju ni popularne kulture ni popularne glazbe. Prema Jonesu i Rahnu (1977), s obzirom na raspon tema koje pojam popularne glazbe obuhvaća te na raznolikost pristupa njegovu proučavanju, općeprihvaćena definicija popularne glazbe ne postoji. Tagg (1982) popularnu glazbu definira s pomoću aksiomatskog trokuta koji se sastoji od kategorija popularne glazbe, tradicionalne (folk) glazbe i klasične glazbe, izdvajajući kriterije prema kojima se jedan tip glazbe razlikuje od ostalih. Tako je popularna glazba namijenjena za masovnu distribuciju velikoj i često sociokulturno heterogenoj grupi slušatelja, pohranjena je i distribuirana u nepisanom obliku te je moguća jedino u industrijskoj monetarnoj ekonomiji, gdje postaje proizvod, i u kapitalističkom društvu, gdje odgovara zakonima slobodnog poduzetništva (Tagg, 1982: 40).

3. BALKAN U POPULARNOJ GLAZBI

Raspon tema kojima se bavi popularna glazba vrlo je širok. Riječ popularnost dolazi od latinskog *popularis* – »narodni, pučki, koji voli narod, domaći«, dakle popularno je sve ono što je karakteristično, važno i rašireno među velikim brojem ljudi. U skladu s tim teme i pojmovi kojima se bavi popularna glazba od visokog su osobnog ili društvenog značenja. U usporedbi s nekim drugim, sličnim pojmovima učestalost pojavljivanja pojma Balkan u popularnoj glazbi relativno je česta. Služeći se internetskim tražilicama i bazama podataka, moguće je pronaći 110 pjesama koje spominju pojam Balkan te njegove izvedenice (balkanski, Balkanac i sl.). Primjerice pojam Jugoslavija i s njim povezani pojmovi pojavljuju se tek 41 put, dok se Balkan učestalošću može mjeriti samo s preciznijim i jasnijim terminima naziva država i nacija (npr. Hrvatska i izvedenice 119 puta). Cilj ovog istraživanja jest analizirati (re)produkciju stereotipâ o Balkanu u promatranim tekstovima, odnosno promotriti sustave društvenih odnosa koji se pridodaju prostornom poimanju Balkana putem popularne glazbe. Valja naglasiti da je istraživanje ograničeno isključivo na analizu tekstova iz bivše Jugoslavije pisanih na srpskome i hrvatskom jeziku, čime se isključuju neki prostori tradicionalno vezani uz Balkan. Time se ne želi implicirati da je Balkan vezan samo uz navedeni prostor, već je taj pristup

odabran zbog jezične barijere i lakše sistematizacije tekstova. Također, zbog specifičnih okolnosti (raspad veće teritorijalne jedinice na nekoliko manjih, migracije stanovništva, slobodno tržište) ponekad nije moguće biti precizniji u definiranju prostornog porijekla pjesama, odnosno njihovih autora¹.

U trećini od navedenih 110 pjesama Balkan i balkanski služe kao geografska odrednica radnje (npr. »Balkanska ulica« Magazina, »Hotel Balkan« Z. Čolića, ili u stihovima kao što su »ljuljaj me u Zagrebu kroz Ilicu / u Beogradu kotrljaj niz Balkansku«² te »Asfalt je vreo, Beograd ceo / Noć je teška, balkanska prava«³). Detaljnijom analizom nekih tekstova te kategorije moglo bi se utvrditi spominje li se Balkan u negativnom ili pozitivnom kontekstu, no sama uporaba termina u promatranim tekstovima nije izravno povezana s time ili se oni uzimaju kao gotovi i nešto što se podrazumijeva, pa ih se dalje ne objašnjava. Tako npr. crnogorski glazbenik Rambo Amadeus, inače poznat po humoristično-satiričnim tekstovima, u pjesmi »Žene« ustvrđuje »Ja sam Rambo sa Balkana«. Iako se u tekstu poigrava nekim negativnim stereotipima koji bi se mogli dovesti u vezu s pojmom Balkana i balkanskog muškarca, posebice uzimajući u obzir njegov cjelokupan opus, termin Balkan nije upotrijebljen u tu svrhu ili njihova veza nije toliko jasna. U preostalih 75 tekstova (68%) pojam Balkan sadržava metafore, kodirane poruke ili direktno služi za evociranje i objašnjavanje atmosfere rata, bijede, sukoba, podijeljenosti ili strasti, ljepote, ljubavi i ponosa. Na analizi tih tekstova temelji se ovo istraživanje.

Analiza diskursa podijeljena je na četiri kategorije prema učestalosti pojavljivanja tema i motivâ izravno povezanih s pojmom Balkana. Prva kategorija vezana je uz pojam balkanizacije kao teritorijalne rascjepkanosti te situacija koji proizlaze iz toga – rata, otuđenosti i »neprirodnih« granica. Tu se posebno ističe pojava hip-hopa devedesetih kao glazbe bunta američkih crnaca protiv društvenih problema koje su lokalni hip-hoperi prilagodili lokalnim problemima. Druga kategorija bavi se emocijama vezanima uz pojam Balkana te turbofolkom kao autentičnom glazbom područja. Ta kategorija iznimka je utoliko što se u samo šest pjesama analiziranog žanra spominje termin Balkan, no zbog svoje autentičnosti, odnosno izravne povezanosti s promatranim prostorom i pripadajućom popularnom kulturom turbofolk je uključen u analizu. U trećem dijelu analiziraju se razlike između muškog i ženskog Balkana te s tim povezani stereotipi. Četvrti dio dotiče se inačice orijentalizma unutar diskursa o Balkanu te odnosa između sjevera i juga i njihove simbolike.

¹ Npr. kamo smjestiti Edina Osmića (poznatijeg pod imenom Edo Maajka)? Rođen je u Bosni i Hercegovini, a kao izbjeglica dolazi u Hrvatsku, gdje završava srednju školu. Potom studira u Bosni i Hercegovini te se vraća u Hrvatsku, gdje potpisuje ugovor sa zagrebačkom diskografskom kućom za koju izdaje sve svoje dosadašnje albume.

² Crvena Jabuka: »Jedina«.

³ Flamingos: »Ruska«.

3.1. »Balkan: Bajka puna krvi«

Balkanizacija je pojam koji označuje podjelu multinacionalne države na manje etnički homogene, međusobno zavađene entitete, a porijeklo vuče iz razdoblja fragmentacije i slabljenja moći Osmanskoga Carstva s kraja 19. i početka 20 stoljeća (Gregory et al., 2009: 41). Od 1912. i napada Bugarske, Crne Gore, Srbije i Grčke (tzv. Balkanska liga) na Tursku te njihova međusobnog rata oko osvojenog teritorija do kojeg je ubrzo došlo, na Balkanu je u 20. stoljeću vođeno ukupno sedam ratova – Prvi balkanski rat, Drugi balkanski rat, Prvi svjetski rat, Grčko-turski rat, Drugi svjetski rat, građanski rat u Grčkoj te niz ratova u bivšoj Jugoslaviji (Šimić, 2001), dajući Balkanu imidž »europskog bureta baruta«. Stoga nije čudno da se i u glazbenim tekstovima promatranih 75 pjesama u njih 23 spominje riječ »rat« (te po jednom »ratni«, »ratuje«, »ratnici«), a u još dvanaest opisuju se ratne strahote ili se zaziva mir. Stihovi kojima se ocrtavaju rat i njegove posljedice variraju od eksplicitno nasilnih i pesimističnih preko stihova s autoironijskim odmakom (npr. Bajaga – »Na grani«) do onih koji se dotiču ratnih posljedica ili se u njima moli za mir i učenje iz vlastitih pogrešaka. Tako »Balkanski kasapin svečano otvara novu klanicu«⁴, moli se boga da »usmeri pogled... ka granicama balkanskog ludila«⁵, ili se »iz povijesne kaljuže mitova i laži (...) prolama poklič teških bolesnika i gasne još jedan od ratova u nizu«⁶, živi se »u vonju ćevapa i dimu granata«⁷ i sl. S druge strane želi se »neka stanu loše karme«⁸, da »mir radosne pronađe ljude«, da golubica mira »pomiluje sve klince Balkana«⁹ itd. Slika Balkana u tim je stihovima teška, mračna i depresivna, a balkanske zemlje najčešće nemaju specifičnu vremensku ili geografsku odrednicu (osim npr. vrlo općenitih kao što su »ta i ta godina«, »ta i ta zemlja na Balkanu«), čime ratne strahote postaju ako ne jedina, onda najvažnija i najočitija asocijacija na čitavu regiju. Rat je ovdje nešto uobičajeno i svezremensko te pojam kojim je Balkan najjednostavnije opisati:

»Ako te netko upita
Kako je bilo te i te godine
U tom i tom danu
U toj i toj zemlji na Balkanu
...

⁴ Riblja Čorba: »Mesara Papak Bluz«.

⁵ Six Pack: »Bože... pravde«.

⁶ Kurac od ovce: »Balkanska filharmonija«.

⁷ Šajeta: »Ceterum censeo«.

⁸ Bajaga: »Januar«.

⁹ Bajaga: »Golubica«.

Ispričat ću ti jer ne znaš kako izgleda
Kolona ljudi u zbjegu
Ispričat ću ti jer nisi vid'o
Mrlju od krvi u snijegu». ¹⁰

Unutar glazbenih žanrova koji se bave tom tematikom brojnošću se ističe tzv. *hip-hop*. Začeci hip-hopa vezani su uz newyoršku četvrt Bronx, odakle se zbog nagle deindustrijalizacije iselilo više od polovine bogatoga bjelačkog stanovništva, a preostali stanovnici prepušteni su sami sebi. Bronxom su zavladaile bande, pljačke i palež, sve dok 1971. veliko primirje među bandama nije rezultiralo eksplozijom kreativne umjetničke, plesne i glazbene energije nazvanom hip-hop. Valja naglasiti da hip-hop nije počeo kao jasan politički pokret, nego više kao slavljenje vlastitog preživljavanja siromašne mladeži Bronxa (Chang, 2007). Tijekom sljedeća tri desetljeća njegov je utjecaj nadmašio sva očekivanja, i iako je danas velikim dijelom postao dio glazbenog *mainstreama* i komercijalne industrije, i dalje se smatra jednim od najutjecajnijih umjetničkih pokreta u svijetu. Jedna od njegovih kvaliteta koja mu je omogućila tako brzo širenje u društvu jest sposobnost prilagodbe lokalnoj tematici: tako od Bronxa preko Kenije, gdje se lokalni hip-hoperi na *sheng* (kreolskom jeziku koji uključuje engleski, svahili i kikuyu) dotiču tema nezaposlenosti, siromaštva i neuspjeha starijih generacija (Chang, 2007), do brazilске hip-hop grupe Diagnostico, koja upozorava slušatelje na probleme zaštite okoliša i očuvanja voda u svom susjedstvu (De Simone, 2008), hip-hop postaje univerzalni jezik, autentični glas malog čovjeka koji se bori protiv autoriteta i propituje brojne društvene probleme.

U slučaju Balkana, od promatranih 75 tekstova gotovo se polovina može svrstati u taj žanr. Niz društvenih problema koji su vezani uz nacionalne podjele te negativne društvene i ekonomske promjene poslije u tranziciji, uklopili su se u tipične teme kojima se bavi hip-hop. Slično kao i u prethodno analiziranim tekstovima, najčešći razlog za kritiku opet je rat i s tim povezana politika. Za razliku od prijašnjih tekstova, ovaj put nema ni naznaka optimizma, učenja iz vlastitih pogrešaka ili mogućih rješenja (osim u slučaju božanske intervencije, dakle nečega što je izvan ljudskih mogućnosti). Bog je na neki način kriv jer je »fušir'o sedam dana / na ništa ne ličimo, također se moli boga da na Balkan pošalje avatara... da pokaže nam put«¹¹ ili se izražava nada »da bog još može da nam pomogne«¹², a s druge strane više

¹⁰ Drugo stanje: »Da se ne zaboravi«.

¹¹ Edo Maajka: »Molitva«.

¹² Frenkie: »Soundtrack«.

»ni bog dragi ne može da nam sudi
i on se čudi, tako lijepa zemlja a ružni ljudi
al' takav ti je život balkanskog mentaliteta«. ¹³

U hip-hop tekstovima Balkan je hiperpolitizirani prostor kreću nepravidom protiv koje se diže glas, kao što se dizao i protiv teških životnih uvjeta u Bronxu. Sočnim, često i vulgarnim jezikom ulice stvara se slika prostora siromaštva (»Živim na Balkanu, kuća nam nema fasadu / U ovom usmrdivom gradu u kojem čak i nema vode«¹⁴), nasilja, pljački, mržnje na nacionalnoj i vjerskoj osnovi te ratova, prostora koji je svoju artikulaciju lako pronašao u glazbi naglašene socijalne i društvene problematike. Balkan je mjesto »...gdje meci lete, gdje seljaci prijete, i gdje su pametni postali mete«¹⁵, ili gdje »ljudi ginu za svoj fudbalski klub«, a »'ko ne zna pucat' ima i iz domaćinstva«¹⁶, gdje su »pretvorbe i privatizacije donijele otkaze i sikiracije« i »otišli su živci onaj dan kad su otišle i firme«¹⁷, a bog je »isprika za svakog fanatika, ustašu, baliju i četnika«¹⁸. Ovdje politika nije ograničena na administraciju i upravljanje državom, već je svakodnevna pojava koja zadire u svaki aspekt života, pa se npr. na Balkanu ljubav čeka »kao što se čekao Dayton«¹⁹, a politika je laž kojom se bogati manjina na račun većine:

»Sad će izbori sad će kampanje
Da nam skrenu pažnje (...)
Da zaboravimo masnice
Prazne novčanike i naše prazne kartice«. ²⁰

Svojevrsan (ali ipak relativan) odmak od diskursa o Balkanu kao depresivnom, pesimističnom i zavađenom prostoru trebalo bi potražiti među glazbenicima nešto starije generacije, koji su dio radnog vijeka proveli u razdoblju prije rata i raspada Jugoslavije. Đorđe Balašević (rođen 1953. u Novom Sadu) poznati je jugoslavenski i srpski kantautor koji se u svojim pjesmama dotiče problematike političkih i društvenih promjena te nacionalnih podjela. Iako je karijeru započeo još sedamdesetih godina, tek krajem osamdesetih Balaševićevi glazbeni tekstovi počinju se naglaš-

¹³ Amon Ra: »Ne računajte na nas«.

¹⁴ Frenkie: »Ovdje«.

¹⁵ Edo Maajka: »Sevdah o rodama«.

¹⁶ Edo Majka: »Stvoren za rep«.

¹⁷ Edo Maajka: »Sevdah o rodama«.

¹⁸ Edo Maajka: »Molitva«.

¹⁹ Edo Maajka: »Molitva«.

²⁰ Edo Maajka: »Sevdah o rodama«.

nije baviti politikom, posebice jugoslavenskom krizom i sukobima koji su proizašli iz nje. No za razliku od prijašnjih tekstova njegovi su obilježeni osjećajima nostalgije i sjete za zajedništvom koja je nekada vladala na Balkanu (ili u Jugoslaviji). Iako i ovdje dominiraju slike podjela i rascjepkanosti teritorija, kao npr. u pjesmi »Requiem« posvećenoj Josipu Brozu Titu:

»Balkan krajem jednog veka
Svako pleme crta granicu
Svi bi hteli svoju stranicu«²¹

ili u pjesmi »Mi smo još uvek zemljaci«:

»Moji sinčići Vangel i Blaže
Dohvate globus, Strumicu traže
I gde god prstić na Balkan stave
Pokriju barem tri države«,

za Balaševića te podjele nemaju nikakvog smisla i on ih ne može shvatiti (»Poznam ja odmah naše oči iste / Šta se tu folirate da ste stranci / Kada niste?«²²). I za njega je Balkan problematično područje, no on se u tekstovima sjeća vremena kad situacija ipak nije bila toliko loša. Osjeća osobni gubitak kao izravnu posljedicu teritorijalnih promjena, koje osim administrativnih promjena vode i do neminovnog otuđenja:

»Ratovao sam protiv rata
I silne sam gradove izgubio
Stavili mi kratak lanac
Sad sam samo crni stranac
Tamo gde sam sanjao i ljubio«.²³

Imajući sve to u vidu, pozitivnu percepciju Balkana u Balaševićevim pjesmama ipak treba shvatiti kao nešto uvjetno i ograničeno na prošlost. Kako u njegovim tako i u relativno najvećem broju analiziranih tekstova rat (te razjedinjenost i sukobi kao njegova posljedica) ostaje osnovna asocijacija i poveznica s promatranim prostorom.

²¹ Đorđe Balašević: »Requiem«.

²² Đorđe Balašević: »Mi smo još uvek zemljaci«.

²³ Đorđe Balašević: »Sedam osmina«.

3.2. Turbofolk: »Desire kills me«²⁴

U analizi balkanskih identiteta putem popularne glazbe turbofolk zauzima važno mjesto, iako se njegovi tekstovi vrlo rijetko bave izravno pojmom rata ili Balkana. Beogradski glazbeni kritičar P. Luković (1994) u *The Economistu* opisao je turbofolk kao »odvratnu mješavinu hip-hopa, techno ritmova, staromodne disko glazbe, arapskog zavijanja i bosanskih ljubavnih pjesama«, a prvu svojevrsnu definiciju i naziv tom glazbenom žanru dao je crnogorski pjevač Rambo Amadeus u istoimenoj pjesmi:

»Folk je narod, turbo je sistem ubrizgavanja
goriva pod pritiskom u cilindar motora sa
unutrašnjim sagorijevanjem.
Turbo folk je gorenje naroda.
Svako pospješivanje tog sagorijevanja je turbo folk.
Razbuktavanje najnižih strasti kod homo sapiensa.
Muzika je miljenica svih muza, harmonija svih umjetnosti.
Turbo folk nije muzika, turbo folk je miljenica masa,
kakofonija svih ukusa i mirisa.«²⁵

Povlačeći paralelu između ubrizgavanja goriva pod pritiskom u cilindar motora (turbo) s razbuktavanjem najnižih strasti u čovjeka, za njega turbofolk nije samo glazba nego i šira metafora. Tako je i alkohol turbofolk, zatim hipermarketi, TV-sapunice, pečenje na ražnju, nacionalizam, kladionice, pa čak i Adolf Hitler. Gordy (1999) i Kiossev (2002) pisali su o turbofolku ranih devedesetih. Obojica ga smatraju nesumnjivo autohtonom »balkanskom« pojavom, no Gordy se koncentrira na ekspanziju tog žanra u Srbiji i njegovo širenje povezuje s dolaskom zločinačkog režima Slobodana Miloševića na vlast. Prema Gordyju, Milošević je iskoristio nacionalistički potencijal turbofolka za dobivanje potpore kod velikog broja glasača koji su napuštali sela i doseljavali se u gradove. Turbofolk te njegova kultura hedonizma, neukusa i naglašenog uživanja u najnižim strastima koje spominje Rambo Amadeus predstavljali su svojevrsan bijeg od stvarnosti za vrijeme siromaštva i međunarodne izolacije Srbije. Gordy također turbofolk i njegovu publiku namjerno stavlja u kontrast s urbanim rockom i njegovim asocijacijama na Zapad i zapadne vrijednosti. Kiossev se nadovezuje na to suprotstavljajući balkanskog turbofolka i zapadnih vrijednosti primjećujući kako je npr. u Bugarskoj *chalga* (svojevrsna

²⁴ Alka Vuica: »Balkan girl«.

²⁵ Rambo Amadeus: »Turbo folk«.

bugarska verzija turbofolka) zamijenila ne samo stare socijalističke načine zabave već i američku te englesku glazbu u disko-klubovima. Za njega turbofolk, *chalg* ili *manale* predstavljaju kulturu užitaka zabranjenu europskim normama koja objedinjuje elemente tradicionalnih balkanskih orgijastičnih svetkovina, opscenog folklor, turske i romske glazbe, novostvorene kriminalne supkulture te modernih elektroničkih ritmova. Rezultat je glazba koja izvrće negativnu sliku Balkana u autoparodiju te »suprotno uvriježenom mračnom imidžu, ova popularna kultura slavi Balkan onakvim kakav jest: nazadan i orijentalan, tjelesan, poluseoski, nepristojan, smiješan, ali intiman« (Kiossev, 2002: 185). Tako npr. u pjesmi »Balkan« Seka Aleksić pjeva »nek se čudi ceo svet« ili »drugi mogu ko i pre samo da nam zavide« ili:

»Baš svi nek čuju svi
Ovu pesmu što pali kafanu
Baš svi, nek čuju svi
Kako se veseli na Balkanu«²⁶

naglašavajući zadovoljstvo koje proizlazi iz činjenice da je Balkan veseo i strastven te kao takav vanjskom promatraču teško razumljiv, pa i predmet zavisti. Motiv kafane također je čest u promatranim pjesmama, kafane kao prostora u kojemu se glazba sluša, prostora gdje se ta balkanska intimnost stvara i odvija u atmosferi pjesme, druženja i alkohola, koji je i sam čest motiv. (Alkohol »pojačava« strasti i time postaje svojevrsno »gorivo za gorenje naroda« o kojem govori Rambo Amadeus.) Tako Seka Aleksić traži »da čaši vidi dno«²⁷, beogradskog pjevača Aca Lukasa »strast opija kao ljuta rakija« ili kao »Balkan krv mu vri«²⁸, a u »Kafani na Balkanu« ima »malo vina, malo dima, puno tuge u očima«.²⁹

No od analiziranih 75 pjesama tek ih se šest svrstava u žanr turbofolka. Razlog tome vjerojatno je činjenica da je pojam Balkan toliko semantički otešćao (Luketić, 2008) da se asocijacije na rat, neprijateljstva i sukobe teško uklapaju u takvu glazbu. Iako mobiliziran u političke svrhe, turbofolk je prije svega nekonfliktna glazba koja izbjegava takvu tematiku, pa se i u promatranih šest pjesama koje spominju Balkan pojavljuju isključivo spomenuti motivi naglašenog uživanja, zabave, strasti i fatalizma.

²⁶ Seka Aleksić: »Balkan«.

²⁷ Seka Aleksić: »Balkan«.

²⁸ Aca Lukas: »Balkan ekspress«.

²⁹ Aca Lukas: »Kafana na Balkanu«.

3.3. Muški i ženski Balkan

Još jedan čest motiv u pjesmama o Balkanu jesu »tipični« Balkanac i Balkanka. Dvanaest pjesama bavi se time i lako je ponovno opaziti tendenciju grupiranja diskursa u dvije suprotstavljene kategorije – Balkanca koji je isključivo negativna opisna odrednica te Balkanke kao pozitivne.

Negativne opisne odrednice balkanskog muškarca najčešće proizlaze iz njegova naglašenog mačizma: pretjerano inzistiranje na muževnosti, tjelesna snaga i agresivnost, dominacija nad ženama i primitivnost njegove su najizraženije karakteristike. Luna pjeva o Balkancu koji je »retko kada nežan, tipični Balkanac«, koji »nosi zlatni lanac«, »stidi se da plače« i koji je »ljubavnik na glasu, žene mu u krvi«. ³⁰ Daniel Đokić objašnjava svoju prijevaru, nagone koji su ga odveli »u krevet nepoznatoj ženi (...) Balkanom u svojim venama«³¹ – balkanski mačizam neizbježan je i odgovoran za njegove loše postupke. Edo Maajka za sebe kaže da »smrdi na burek, balkanski krkan, glavonja, dlakav je i čupav«³², dok je Rambo Amadeus »Balkan boy i smrdi na znoj«³³. Također, Slađa Đogani pjeva o »tipičnom Balkancu« koji »ženu svoju drži na kratkom lancu«³⁴, a za Andreu Dokić Balkanac »ruši sve što vidi pred sobom (...) laže, ujeda i hladno i bez pozdrava tek tako ode«³⁵.

S druge strane, balkanska je žena na prvi pogled isključivo pozitivna odrednica, jer ona je »jaka i ponosna«³⁶, »silna žena«³⁷, zavodljiva i nevjerojatne ljepote kojoj muškarci ne mogu odoljeti, »nikad ne posustaje i nikad ne odustaje«³⁸ itd. No u promatranim pjesmama glavna karakteristika koja se naglašava jest tjelesna ljepota balkanske žene, i to u svrhu zavodjenja muškaraca. Njezina je ljepota »svakom momku mač u srce«³⁹, pred ženskim čarima muškarci se bacaju na koljena, one se bore za muškarca, ona je »stvorena za njega«⁴⁰, a jaka je i ponosna jer se »ne plaši više rastanka«⁴¹. Dakle i žena se na Balkanu definira u odnosu na muškarca, muškarac je njezina potreba ili neprijatelj kojeg treba pokoriti svojom ljepotom i zavod-

³⁰ Luna: »Balkanac«.

³¹ Daniel Đokić: »Balkan u mojim venama«.

³² Edo Maajka: »To mora da je ljubav«.

³³ Rambo Amadeus: »Balkan boy«.

³⁴ Slađa Đogani: »Žene«.

³⁵ Andrea Dokić: »Balkanac«.

³⁶ Živkica Miletić: »Balkanka«.

³⁷ Toše Proeski: »Žena balkanska«.

³⁸ Selma Bajrami: »Žena sa Balkana«.

³⁹ Ana – Ana: »Balkanka«.

⁴⁰ Selma Bajrami: »Žena sa Balkana«.

⁴¹ Živkica Miletić: »Balkanka«.

ljivošću. Žena je najčešće pasivna, a čestim naglašavanjem tjelesne ljepote gotovo da se svodi na pejzaž. Toše Proeski u pjesmi »Žena balkanska« daje nešto drugačiju sliku, bez inzistiranja na tjelesnoj ljepoti, ali i ovdje balkansku ženu »tuga mori, ubile je noći hladne«, ona ne upravlja vlastitim životom, nego je »slomila svoja krila... nekom da bi sluga bila«. Predanost muškarcu, njezina žrtva i fatalističko prihvaćanje sudbine vidi se iz stihova:

»Pobjegla bi al strah je
Sav svoj život njemu dade
Uzalud joj mahom dane
Sve četiri svijeta strane.«⁴²

Iako se balkanski muškarac često opisuje uz autoironijski odmak (Luna, Edo Maajka, Rambo Amadeus), od njega se stvara divlja karikatura naglašavajući njegove karakteristike do stupnja groteske kada ga u propast vodi pretjerivanje u najnižim strastima. U opisu Balkana i balkanskog muškarca lako se mogu povući neke paralele: balkanski muškarac postaje metafora svih negativnih karakteristika koje su Balkan učinile divljim, nazadnim i primitivnim. Tako se agresivnost i primitivnost balkanskog muškarca mogu povezati s ratom, a naglašena seksualnost, dominacija nad ženama i manjak osjećajnosti s prevladavajućim konzervativnim patrijarhalnim društvom i lošijim položajem žena u njemu. Žene na Balkanu igraju sporednu ulogu, pasivne su i definiraju se kroz muškarca ili vlastitu ljepotu, pa se nameće zaključak da je Balkan gotovo isključivo »muški« prostor.

3.4. Balkan južno od sreće

U poglavlju o turbofolku već smo se dotakli teme mobilizacije glazbe u političke svrhe. Sličnim pitanjem bavio se Stanković (2001) na primjeru oživljavanja tzv. »balkanske scene« u Sloveniji nakon proglašenja neovisnosti. Dok je folk u Srbiji iskorištavan u nacionalističke svrhe, oživljavanje yu-rock scene u Sloveniji upravo je suprotan primjer. Prema Stankoviću, uporaba fraza iz srpskoga i hrvatskog jezika u kolokvijalnom govoru, slušanje jugoslavenske rock-glazbe i gledanje jugoslavenskih filmova devedesetih je bilo vrlo pomodno među pripadnicima alternativne rock-scene u Sloveniji, jer je dovodilo u pitanje prevladavajući službeni i popularni nacionalistički diskurs novostvorene države koja se htjela odvojiti od »neciviliziranog balkanskog juga«.

U tom diskursu ostatak države od kojeg se Slovenija odvajala predstavljen je kao necivilizirani jug, simbolični Orijent, »Drugi« racionalne Zapadne Europe ko-

⁴² Toše Proeski: »Žena balkanska«.

joj Slovenija ustvari pripada. No, kako Stankovič primjećuje, upotreba termina Balkan među pripadnicima balkanske scene ne razlikuje se od dominantnoga slovenskog diskursa tog vremena jer, iako ga prihvaća i popularizira, i dalje ga doživljava kao nešto neslovensko, točnije, u oba se slučaja koristi kao »objedinjeni koncept koji se odnosi na niz fiksnih egzotičnih (orijentalnih) karakteristika naroda južno od slovenskih granica« (Stankovič, 2001: 110). Dobar su primjer za to stihovi pjesama uspješne slovenske rock-grupe Zaklониšče prepeva. Njihovi su tekstovi uglavnom na hrvatskome ili srpskom jeziku, a često ih karakteriziraju veličanje Jugoslavije i protuzapadnjačke parole. Primjer je pjesma »Ale ale Slovenija«:

»... bežimo u Evropu
 Varvara sad čuvaju nas NATO armije
 Od Al Kaide, Osame, Sadama i Džamije
 Ale ale ale Slovenija
 Auf Wiedersehen Balkan
 Selam Alejkum«. ⁴³

Naznake orijentalističkog diskursa u pjesmama o Balkanu mogu se pronaći i u stihovima gdje je Balkan okarakteriziran kao područje zarobljeno u ciklusima neprijateljstva, osuđeno na prošlost i ponavljanje: »Balkan još uvijek čuva carstva mrtvih bogova / požutjela slova i velike riječi iz crvenih bukvara...«⁴⁴. Ovdje »svakih pedeset leta izbija rat«⁴⁵, »Mi se vrtimo u krug«⁴⁶, »ponekad [će] s vremena na vrijeme / tišinu gluhe balkanske noći / i gustu mreću ljudskoga zaborava / proparati jezivi krik«⁴⁷. Prema Bechevu (2006), i nedavni sukob u bivšoj Jugoslaviji nazivan je ratom na Balkanu ili čak trećim balkanskim ratom, gdje je sukob viđen kao najobičnije ponavljanje prijašnjih ciklusa krvoprolića. Todorova (1997) smatra da je odnos između pojmova Balkan i Europa, iako se služi nekim temeljnim postavkama, zapravo složeniji od onog Saidova između Istoka i Zapada, s obzirom na to da je Balkan ipak dio Europe. Bakić-Hayden (1995) proučavala je dihotomiju odnosa istoka i zapada na primjeru Jugoslavije te primjećuje da je u godinama neposredno prije i nakon raspada Jugoslavije učestalo upotrebljavana retorika koja se temeljila na ontološkoj razlici između (sjevero)zapada i (jugo)istoka unutar države, gdje se čitava hijerarhija očitava u opadanju relativne vrijednosti od sjeverozapada (najviše

⁴³ Zaklониšče prepeva: »Sellam Alejkum (Alle, alle, Slovenija)«.

⁴⁴ Perper: »Montenegro Jazz«.

⁴⁵ Bajaga: »Balkan«.

⁴⁶ Šajeta: »Ceterum Censeo«.

⁴⁷ Kurac od ovce: »Balkanska filharmonija«.

vrijedan) prema jugoistoku (najmanje vrijedan). U slučaju pjesama o Balkanu istok se gotovo uopće ne spominje i potpuno je zamijenjen terminom jug, koji je u mnogočemu pozitivniji od istoka, no ipak se stavlja u binarnu opoziciju sa zapadom. Tako se npr. ide »glavom na zapad, a srcem na jug«⁴⁸, a Hrvatska je zemlja »najzapadnijeg kvarta Balkana«⁴⁹. Bajaga pjeva o svom »južnjačkom nervnom sistemu«⁵⁰, Balašević traži od boga da se »smiluje na nas južnjake«⁵¹, dok se u pjesmi Nevernih beba Balkan nalazi »južno od sreće«⁵².

4. ZAKLJUČAK

Bechev (2006) tvrdi da nije dovoljno pitati se što je regionalni identitet i koje su njegove karakteristike, jer se identitet ne svodi na zajednička kulturna ili društvena obilježja, već ovisi o percepciji njih samih. Percepcija može dolaziti od vanjskih promatrača ili iznutra, od pripadnikâ grupe, a upravo ovo posljednje jedna je od polaznih točaka članka. Analiza glazbenih tekstova s područja Balkana nastojala je dati dio odgovora na pitanje kako percipiramo sami sebe, odnosno poslužiti kao pokazatelj naše vlastite percepcije Balkana u popularnoj kulturi, točnije glazbi – glazbeni tekstovi inspirirani su svijetom koji nas okružuje te jednostavno i neposredno govore o svakodnevnim problemima i događajima. Glazbu slušamo u svojim domovima, dok se vozimo u automobilima ili kupujemo u trgovinama, na zabavama, rođendanima i sprovodima te se tako prenose poruke i ideje od autora do širokoga kruga slušatelja. Članak se bavi analizom tekstova, iako se ostavlja mjesta za daljnje analize i opažanja. Na primjer neki zaključci mogli bi se izvući iz činjenice da je od 75 promatranih tekstova tek devet iz Hrvatske (12%), dok dominiraju tekstovi iz Srbije te Bosne i Hercegovine (81%). Također, kronološki većina pjesama koja se bavi Balkanom nastala je od kraja osamdesetih i početka devedesetih – Balkan kao tema mnogo se češće pojavljuje u razdobljima ekonomske ili socijalne krize te sukoba nego u razdobljima mira i ekonomskog prosperiteta.

Od promatranih 75 tekstova u tek petnaest njih Balkan se asocira uz pozitivne karakteristike kao što su strast, ljepota ili ponos, no u nekim slučajevima moguće je primijetiti dozu autoironije ili se te karakteristike mogu shvatiti kao uvjetno pozitivne, primjerice u opisima balkanske žene. U 60 tekstova Balkan i balkanski rabe se isključivo kao prostorno i vremenski negativna odrednica. Balkan je prije svega prostor rata i ratnih trauma, međunacionalne mržnje, siromaštva, bijede i otuđe-

⁴⁸ Šajeta: »Ceterum censeo«.

⁴⁹ Tram 11: »Samo kod nas«.

⁵⁰ Bajaga: »Na grani«.

⁵¹ Đorđe Balašević: »Sedam osmina«.

⁵² Neverne bebe: »Balkan«.

nosti. Osuđen je na ponavljanje vlastitih pogrešaka, zatvoren u vlastitoj povijesti. Balkanski je muškarac strastven, ali istovremeno sirov, grub i agresivan, a žena nije potpuna bez muškarca uza se kao potvrde svoje vrijednosti. Osim toga Balkan se ponekad definira ne vlastitim karakteristikama, već svojim svojstvom granice koja razdvaja ili mosta koji spaja dva različita entiteta. Nalazi se *između istoka i zapada* ili *između dobra i zla* pripadajući objema stranama, a zapravo nijednoj.

Goldsworthy (2000) govori o stvaranju balkanskog identiteta u 19. stoljeću putem zapadnoeuropske književnosti. Zemlje poput Ruritanije, Kravonije ili Graustarka mitske su balkanske zemlje te očit simbol kulturnog imperijalizma i stvaranja »drugog« u očima razvijene Europe, no Balkan je i u percepciji stanovnika koji mu pripadaju ili koje drugi svrstavaju na taj prostor nešto negativno. Luketić (2008) zaključuje da »Balkan upućuje na osjećanje nelagode na vlastitom prostoru i u vlastitoj kulturi, on je izvor ovdašnje kolektivne neuroze«. No iako bi bilo jednostavno prihvatiti i potvrditi negativni stereotip i identitet te se potom zbog inherentne fluidnosti i nejasnosti definicije distancirati od njega (ili ga barem zamijeniti pojmom Jugoistočna Europa), što je često u političkom diskursu, u slučaju analize glazbenih tekstova situacija je nešto drugačija. Suprotno tvrdnji Luketića (2008) da se Balkan nastoji potisnuti, da mu se ne želi pripadati ili od njega treba pobjeći, u glazbenim se tekstovima negativni stereotipi Balkana ne dovode u pitanje, nego bez zadržke potvrđuju kao dio vlastitog identiteta, da bi se zatim kritizirali ili fatalistički prihvaćali, izokretali u autoparodiju ili upotrijebili kao alibi, neizbježnu činjenicu koja igra ulogu u mnogim aspektima života.

LITERATURA

- »Balkan Blast« (1994). *The Economist*, 09. 07. 1994.
- BAKIĆ-HAYDEN, Milica (1995). »Nesting Orientalisms: The Case of Former Yugoslavia«, *Slavic Review*, god. 54, br. 4, str. 917–931.
- BECHEV, Dimitar (2006). *Constructing South-East Europe: The Politics of Regional Identity in the Balkans*. Oxford: European Studies Centre, University of Oxford (Ramses Working Paper, 1/06).
- BURTON, Nefertiti i VANDENBROUCKE, Russel (2003). »Beyond Balkanization«, *American Theatre*, god. 20, br. 3, str. 8–9.
- CARNEY, George O. (1998). »Music Geography«, *Journal of Cultural Geography*, god. 18, br. 1, str. 1–10.
- CATTERMOLE, Jennifer (2006). »Sere Ni Cumu and the Contemporary Construction of Place and Identity in Tavenui, Fiji«, u: Henry Johnson (ur.). *The 2nd International Small Island Cultures Conference*. Kingston: Norfolk Island Museum, str. 1–15.
- CHANG, Jeff (2007). »It's a Hip-Hop World«, *Foreign Policy*, br. 163, str. 58–65.

- CONNEL, John i GIBSON, Chris (2004). »World music: deterritorializing place and identity«, *Progress in Human Geography*, god. 28, br. 3, str. 342–361.
- CRANG, Mike (1998). *Cultural Geography*. London: Routledge.
- DE SIMONE, Claudia Sara (2008). »Hip Hopping Mad«, *Alternatives Journal*, god. 34, br. 1, str. 7–7.
- DUFFY, Michelle (2000). »Lines of Drift: Festival Participation and Performing a Sense of Place«, *Popular Music*, god. 19, br. 1, str. 51–64.
- GLENNY, Misha (1999). *The Balkans, 1804–1999: Nationalism, War and the Great Powers*. London: Granta Books.
- GOLDSWORTHY, Vesna (2000). *Izmišljanje Ruritanije: imperijalizam mašte*. Beograd: Geopoetika.
- GORDY, Eric D. (1999). *The Culture of Power in Serbia: Nationalism and the Destruction of Alternatives*. University Park, Pa.: Pennsylvania State University Press.
- deGRAF, Brad (2004). »The Balkanization of Animation«, *Computer Graphics World*, god. 27, br. 8, str. 20–22.
- GREGORY, Derek, JOHNSTON, Ron, PRATT, Geraldine, WATTS, Michael J. i WHATMORE, Sarah (2009). *The Dictionary of Human Geography*. Chichester: Wiley-Blackwell.
- GUMPRECHT, Blake (1998). »Lubbock on Everything: The Evocation of Place in Popular Music (A West Texas Example)«, *Journal of Cultural Geography*, god. 18, br. 1, str. 61–81.
- HUDSON, Ray R. (2006). »Regions and Place: Music, Identity and Place«, *Progress in Human Geography*, god. 30, br. 5, str. 626–634.
- JONES, Gaynor i RAHN, Jay (1977). »Definitions of Popular Music: Recycled«, *Journal of Aesthetic Education*, god. 11, br. 4, str. 79–92.
- JORDAN, Sara R. (2005). »Methodological Balkanization, Language Games and the Persistence of the Identity Crisis in Public Administration: A Student's Perspective«, *Administrative Theory & Praxis*, god. 27, br. 4, str. 689–706.
- KADARE, Ismail (2001). »The Balkans: Truths and Untruths«, u: Dimitrios Triantaphyllou (ur.). *The Southern Balkans: Perspectives from the Region*. Paris: Institute for Security Studies of Western European Union, str. 5–16.
- KAPLAN, Robert D. (2005). *Balkan Ghosts*. New York: Picador.
- KIOSSEV, Alexander (2002). »The dark intimacy: Maps, Identities, Acts of Identification«, u: Dušan Bjelić i Obrad Savić (ur.). *Balkan as a Metaphor: Between Globalization and Fragmentation*. Cambridge: MIT Press, str. 165–191.
- KONG, Lily (1995). »Popular Music in Geographical Analyses«, *Progress in Human Geography*, god. 19, br. 2, str. 183–198.
- LICHTER, Daniel i JOHNSON, Kenneth (2006). »Emerging Rural Settlement Patterns and the Geographic Redistribution of America's New Immigrants«, *Rural Sociology*, god. 71, br. 1, str. 109–131.
- LUKETIĆ, Katarina (2008). »Bijeg s Balkana«, *Zarez*, 07. 02. 2008., <http://www.zarez.hr/224/temabroj1.html>.
- MAYHEW, Susan (1997). *Oxford Dictionary of Geography*. New York: Oxford University Press.
- MISKOVIC, Maya (2006). »Fierce Mustache, Muddy Chaos, and Nothing Much Else: Two Cinematic Images of the Balkans«, *Cultural Studies – Critical Methodologies*, god. 6, br. 4, str. 440–459.

- NASH, Peter Hugh (1968). »Music Regions and Regional Music«, *The Deccan Geographer*, br. 2, str. 1–24.
- SALDAHNA, Arun (2009). »Soundscapes«, u: Rob Kitchin i Nigel Thrift (ur.). *International Encyclopedia of Human Geography*. Amsterdam: Elsevier, str. 1–6.
- STANKOVIČ, Peter (2001). »Appropriating 'Balkan': Rock and Nationalism in Slovenia«, *Critical Sociology*, god. 27, br. 3, str. 98–115.
- ŠIMIĆ, Predrag (2001). »Do the Balkans Exist?«, u: Dimitrios Triantaphyllou (ur.). *The Southern Balkans: Perspectives from the Region*. Paris: Institute for Security Studies of Western European Union, str. 17–35.
- TAGG, Philip (1982). »Analysing Popular Music: Theory, Method and Practice«, *Popular Music*, god. 2, str. 37–65.
- TODOROVA, Maria (1997). *Imagining the Balkans*. New York: Oxford University Press.
- TUAN, Yi-Fu (2001). *Space and Place: The Perspective of Experience*. Minneapolis: University of Minnesota.

IZVORI

- Svaštara, <http://www.svastara.com> (pristupljeno 17. 04. 2009).
- Galerija muzičkih tekstova, <http://tekstovi.net> (pristupljeno 17. 04. 2009).

Marin CVITANOVIĆ

(Re)constructing Balkan Identities through Popular Music

SUMMARY

The paper deals with the reproduction of stereotypes about the Balkans in the popular music of ex-Yugoslavia. During the last two decades, over a hundred songs in the Serbian and Croatian languages have been released, specifically mentioning the term Balkan and using it as a metaphor – to evoke and explain the atmosphere of war, poverty, conflict and passion, beauty, love and pride. Based on the analysis of these texts and the frequency of appearance of the themes and motifs, four distinct discourses can be identified: 1. the Balkans as an area of wars and conflicts, 2. the Balkans as an area of joy, passion and fatalism, 3. the primitive and aggressive “male” Balkans vs. the beautiful, proud and resistant “female” Balkans, and 4. the Balkans as Europe’s “Other”. The results show that, despite the inherent fluidity and the unclearness of the very definition of the Balkans and its spatial coverage (and therefore the possibility of distancing oneself from it), mostly negative stereotypes about the Balkans are being reproduced. They are not questioned in that process, but accepted and affirmed as a part of one’s own identity.

KEY WORDS: Balkan, identity, geography of music, balkanization, turbo-folk

Marin CVITANOVIĆ

(Re)construction des identités balkaniques à travers la musique populaire

RÉSUMÉ

L’étude s’intéresse à la reproduction des stéréotypes sur les Balkans observée dans les textes de chansons populaires émanant des pays d’ex-Yougoslavie. Au cours de ces vingt dernières années, le marché de la musique de la région a vu la publication de plus d’une centaine de chansons en langues serbe et croate, dont les paroles ont recours au terme Balkans usité au sens métaphorique pour désigner et expliquer les éléments de la guerre, pauvreté, conflits et passions, beauté et fierté. Sur la base de l’analyse des paroles et de la fréquence d’usage de ces thèmes et motifs, il nous a été permis de dégager quatre discours : 1. Les Balkans, décrits comme région en proie à la guerre et aux conflits, 2. Les Balkans, région de plaisirs, passions et fatalisme, 3. Opposition entre Balkans « virils », empreint de primitivisme et d’agressivité, et Balkans « féminins », symbolisés par la persévérance, la fierté et la beauté, 4. Les Balkans, présentés comme « l’Autre » de l’Europe. Les résultats de l’étude des paroles ont mis en exergue la tendance à la reproduction des stéréotypes principalement négatifs portant sur les Balkans, en dépit de la fluidité et de l’opacité inhérentes à la définition même des Balkans ainsi que de son extension territoriale, de même que de l’opportunité de combattre ces mêmes stéréotypes. L’on observe, de fait, aucune remise en question de ceux-ci, mais au contraire, une acceptation, voire intégration à l’identité propre.

MOTS CLÉS : Balkans, identité, géographie de la musique, balkanisation, turbofolk