

Tekst se bavi pitanjem reprodukcije stereotipa o Balkanu u tekstovima popularne glazbe iz bivše Jugoslavije. U posljednjih dvadeset godina preko stotinu pjesama na srpskom i hrvatskom jeziku objavljeno je na glazbenim tržištima regije čiji se tekstovi koriste termin Balkan kao metaforu, 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 različita diskursa: 1. Balkan kao područje rata i sukoba, 2. Balkan kao područje uživanja, strasti i fatalizma, 3. primitivni i agresivni „muški“ Balkan nasuprot lijepom, ponosnom i ustrajnom „ženskom“ Balkanu, 4. Balkan kao „drugo“ Europe. Rezultati analize glazbenih tekstova pokazali su da se, unatoč inherentnoj fluidnosti i nejasnosti same definicije Balkana i njegovog prostornog obuhvata, te shodno tome i mogućnosti distanciranja od istih, reproduciraju uglavnom negativni stereotipi o Balkanu, ali se oni ne dovode u pitanje već se prihvaćaju i potvrđuju kao dio vlastitog identiteta.

KLJUČNE RIJEČI: Balkan, identitet, geografija glazbe, balkanizacija, turbo-folk

(RE)KONSTRUKCIJA BALKANSKIH IDENTITETA KROZ POPULARNU GLAZBU

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“ kasnije 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 Osmanskog carstva, i doista sve do Berlinskog kongresa 1878. najčešće oznake za Balkan odnosile su se na prisutnost Osmanskog carstva na ovom području – „Europska Turska“, „Turska u Europi“, „Europsko Osmansko carstvo“ itd. Balkan je tako

ⁱ Geografski odsjek, Prirodoslovno-matematički fakultet Sveučilišta u Zagrebu, Marulićev trg 19, mcvitan@geog.pmf.hr

„...poluotok koji je, iako dio Europe, od nje bio odsječen u razdoblju od 500 godina“ (Kadare, 2001:5). Kaplan (2005) u svojoj knjizi „Balkanski duhovi“, pozivajući se na rad novinara New York Timesa C. L. Sulzbergera, daje kartu Balkana koja uključuje čitavu bivšu Jugoslaviju, Albaniju, Mađarsku, Rumunjsku, Grčku i Bugarsku, dok Glenny (1999) konstatira da konsenzus oko značenja pojma Balkan nikad nije postignut.

Najvažniji termin izveden iz imena Balkan - balkanizacija - prvi put se pojavio u New York Timesu 20. prosinca 1918. u članku pod naslovom „*Ratenau, veliki industrijalac, predviđa balkanizaciju Europe*“ i nije označavao ništa određeno, već je samo predviđao crnu perspektivu Europi u slučaju loše situacije u Njemačkoj. Tek nakon zaključenja mirovnih ugovora nakon Prvog svjetskog rata i stvaranja niza novih država u Europi ovaj termin ušao je u političke rječnike (Todorova, 1997). Danas se pojam balkanizacija definira kao proces teritorijalne fragmentacije većih prostornih cjelina u manje, iako se riječ kasnije odvojila od svog 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), javne administracije (Jordan, 2005) do umjetnosti (Burton i Vandenbroucke, 2003) i kompjuterske animacije (deGraf, 2004). Tako Miskovic (2006:446) analizirajući radove američke kinematografije koji se bave Balkanom konstatira da je „balkanizacija postala dekontekstualizirana pomodna metafora koja služi kao uvreda svemu što je uređeno, civilizirano i pravilno, povezana s neciviliziranim i marginalnim“. 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 o njihovom značenju i lokaciji, no i površan pregled literature na tu temu ukazuje na raznolikosti i neslaganja. Uglavnom se može opaziti tendencija grupiranja diskursa o Balkanu u dvije suprotstavljene kategorije: prema jednom to je područje čija je glavna značajka nemogućnost jasnog unutrašnjeg razlikovanja i podjele, a drugi se temelji upravo na isticanju i naglašavanju tih razlika (Miskovic, 2006). Osim toga, Balkan i balkanski često označavaju suprotnost europskom, iako je Balkan geografski nesumnjivo dio Europe. Također, s jedne strane ističe se etničko nasilje i netrpeljivost, a s druge strane ukazuje na tradiciju međusobnog suživota i miješanih brakova – usporedi li se s ostatkom poratne Europe, Balkan je uživao razdoblje relativnog mira i nenasilja u usporedbi s npr. Baskijom ili Sjevernom Irskom. 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 (eng. *place*) je 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 sisteme društvenih odnosa i u konstantnom su procesu nastajanja. Ove definicije ukazuju 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 se nameću kao način na koji ljudi mogu izraziti ova značenja. Reproduciranjem kroz umjetnost, književnost i filmsku industriju, prostori se obogaćuju simbolikom i značenjima i postaju mjesta. Osjećaj nekog mjesta je niz iskustava i asocijacija koje to mjesto izaziva u ljudima, a način na koji su ova mjesta prikazana pomogli su u dočaravanju i oblikovanju njihove geografske percepcije kod širokog kruga publike stvarajući «genius loci», tzv. duh mjesta (Crang, 1998). Ovaj koncept nije nov u geografiji. Postoji niz radova koji se bavi ulogom koje mjesto igra u književnosti, umjetnosti i filmu, ali povezanost geografije i glazbe nije toliko istražena tema. Ta činjenica iznenađuje s obzirom 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 varira od razgraničavanja glazbenih regija i interpretacije regionalne glazbe, evolucija lokalno specifičnih vrsta glazbe, izvora (eng. *culture heart*) i difuzija glazbenih fenomena, utjecaja glazbe na kulturni pejzaž (npr. izgradnja koncertnih dvorana), prostornih organizacija 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 su se bavili 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 vid kulturne komunikacije i sveprisutni kulturni proizvod ima veliku ulogu u evociranju osjećaja mjesta, ali i u procesu njegovog stvaranja. Zvuk je prostorni i vremenski fenomen i lako ga je protumačiti ako mu je značenje direktno povezano s njegovim izvorom, npr. lavež označava 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 su na jezicima specifičnim za pojedine dijelove svijeta i narode, a autori putem tekstova izražavaju svoja viđenja događaja, ljudi, okolnosti i krajolika koji su relevantni za širi krug slušatelja (Saldanha, 2009). Glazba mnogo brže bilježi

društvene promjene od npr. romana ili filmova iz jednostavnog razloga što je proces stvaranja i put od autora do slušatelja neusporedivo kraći i time aktualniji. Određena značenja mogu se pridavati glazbi i iz samog konteksta u kojima se glazba sluša i time stvara emocionalne veze između ljudi koje uključuje (vidi npr. Duffy, 2000). Osim toga, zvuk tradicionalnih instrumenata može evocirati osjećaj specifičnih mjesta, kao 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 razlog leži u općenitom zanemarivanju popularne kulture kao materijala za proučavanje zbog njezine navodne trivijalnosti i kratkotrajnosti, te inferiornosti prema tzv. 'elitnoj kulturi', iako ne daje definiciju popularne kulture niti popularne glazbe. Prema Jonesu i Rahnu (1977), s obzirom na raspon tema koje pojam popularne glazbe obuhvaća, te na raznolikost pristupa njegovom proučavanju, općeprihvaćena definicija popularne glazbe ne postoji. Tagg (1982) popularnu glazbu definira pomoću aksiomatskog trokuta koji se sastoji od kategorija popularne glazbe, tradicionalne (folk) glazbe i klasične glazbe gdje izdvaja kriterije prema kojima se jedan tip glazbe razlikuje od ostalih. Tako je popularna glazba namijenjena za masovnu distribuciju velikoj i često socio-kulturno heterogenoj grupi slušatelja, pohranjena je i distribuirana u nepisanoj formi, moguća je 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. Shodno tome, teme i pojmovi kojima se bavi popularna glazba visokog su osobnog ili društvenog značaja. U usporedbi s nekim drugim, sličnim pojmovima, učestalost pojavljivanja pojma Balkan u popularnoj glazbi relativno je česta. Koristeći internetske tražilice i baze podataka moguće je pronaći 110 pjesama koje spominju pojam „Balkan“ te njegove izvedenice („balkanski“, „Balkanac“ i sl). Tako se pojam Jugoslavija i povezani pojmovi pojavljuju 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 je analizirati (re)produkciju stereotipa o Balkanu u promatranim tekstovima, odn. promotriti sisteme društvenih odnosa koji se pridodaju prostornom poimanju Balkana putem popularne glazbe. Valja naglasiti da je ovo istraživanje ograničeno isključivo na analizu tekstova iz bivše

Jugoslavije pisanih na srpskom 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 u nekoliko manjih, migracije stanovništva, slobodno tržište) ponekad nije moguće biti precizniji u definiranju prostornog porijekla pjesama odn. njihovih autoraⁱⁱ.

Od navedenih 110 pjesama, u trećini 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*ⁱⁱⁱ te *Asfalt je vreo, Beograd ceo/Noć je teška, balkanska prava*^{iv}). Detaljnijom analizom nekih tekstova ove kategorije moglo bi se utvrditi spominje li se Balkan u negativnom ili pozitivnom kontekstu, no sama uporaba termina u promatranim tekstovima nije direktno povezana s time ili se oni uzimaju kao gotovi i nešto što se podrazumijeva, te ih se dalje ne objašnjava. Tako npr. crnogorski glazbenik Rambo Amadeus, inače poznat po humoristično-satiričnim tekstovima, u pjesmi „Žene“ konstatira *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, upotreba termina Balkan nije direktno upotrijebljena u tu svrhu ili njihova veza nije toliko jasna. U preostalih 75 tekstova (68%) pojam Balkan sadrži metafore, kodirane poruke ili služi direktno 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 u četiri kategorije na temelju učestalosti pojavljivanja tema i motiva direktno povezanih s pojmom Balkana. Prva kategorija vezana je za pojam balkanizacije kao teritorijalne rascjepkanosti, te situacija koji proizlaze iz toga – rata, otuđenosti, „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 turbo-folkom kao autentičnom glazbom područja. Ova kategorija iznimka je utoliko što se u samo šest pjesama analiziranog žanra spominje termin Balkan, no zbog svoje autentičnosti, odn. direktne povezanosti s promatranim prostorom i pripadajućom popularnom

ⁱⁱ Npr. gdje 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.

ⁱⁱⁱ Crvena Jabuka: Jedina

^{iv} Flamingos: Ruska

kulturom, turbo-folk uključen je u analizu. U trećem dijelu analiziraju se razlike između muškog i ženskog Balkana te s tim povezanim stereotipima. Četvrti dio dotiče se varijante orijentalizma unutar diskursa o Balkanu, te odnosa sjever-jug i njihove simbolike.

3.1. „Balkan: Bajka puna krvi“

Balkanizacija je pojam koji označava podjelu multinacionalne države u manje etnički homogene, međusobno zavađene entitete, a porijeklo vuče iz razdoblja fragmentacije i slabljenja moći Osmanskog carstva s kraja 19. i početka 20 stoljeća (Gregory et al., 2009:41). Od god. 1912. i napada Bugarske, Crne Gore, Srbije i Grčke (tzv. Balkanska liga) na Tursku te njihovog međusobnog rata oko osvojenog teritorija koji je ubrzo uslijedio, 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 image „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 dodatnih 12 opisuju se ratne strahote ili se zaziva mir. Stihovi kojima se ocrta 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 moli za mir i učenje iz vlastitih pogrešaka. Tako *Balkanski kasapin svečano otvara novu klanicu*¹, moli se boga da *usmeri pogled... ka granicama balkanskog ludila*², ili se *iz povijesne kaljuže mitova i laži ... prolama poklič teških bolesnika i gasne još jedan od ratova u nizu*³, *živi se u vonju ćevapa i dimu granata*⁴ i sl. S druge strane želi se *neka stanu loše karme*⁵, da *mir radosne pronađe ljude* i da *golubica mira pomiluje sve klince Balkana*⁶ itd. Slika Balkana u tim stihovima teška je, 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 sjevremensko i 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

...

Ispričat ću ti jer ne znaš kako izgleda

Kolona ljudi u zbjegu

Ispričat ću ti jer nisi vid'o

*Mrlju od krvi u snijegu*⁷

Unutar glazbenih žanrova koji se bave ovom tematikom, svojom brojnošću ističe se tzv. *hip-hop*. Začeci *hip-hopa* vezani su uz njujoršku četvrt Bronx iz kojeg se uslijed nagle deindustrijalizacije iselilo više od polovice bogatog bjelačkog stanovništva, a preostali stanovnici prepušteni su sami sebi. Bronxom su zavladaile bande, pljačke i palež, sve dok godine 1971. veliko primirje među bandama nije rezultiralo u eksploziji kreativne umjetničke, plesne i glazbene energije nazvanoj *hip-hop*. Treba naglasiti da *hip-hop* nije započeo kao jasan politički pokret, nego više kao slavljenje vlastitog preživljavanja siromašne mladeži Bronxa (Chang, 2007). Tokom sljedeća tri desetljeća njegov utjecaj nadmašio je sva očekivanja, i iako je danas velikim dijelom postao dio glazbenog mainstrea 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 je sposobnost prilagodbe lokalnoj tematici: tako od Bronxa, preko Kenije gdje se lokalni *hip-hoperi* na shengu (kreolskom jeziku koji uključuje engleski, Swahili i Kikuyu) dotiču tema nezaposlenosti, siromaštva i neuspjeha starijih generacija, (Chang, 2007), do brazilske *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 polovica može se svrstati u ovaj žanr. Niz društvenih problema koji su vezani uz nacionalne podjele i negativne društvene i ekonomske promjene koje su uslijedile u tranziciji uklopile 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*⁸ ili se izražava nada *da bog još može da nam pomogne*⁹, a s druge strane više

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*¹⁰

U hip-hop tekstovima Balkan je hiperpolitiziran prostor krcat nepravdom 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*¹¹), nasilja, pljački, mržnje na nacionalnoj i vjerskoj osnovi i 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*¹², ili gdje *ljudi ginu za svoj fudbalski klub, a 'ko ne zna pucat' ima 1 iz domaćinstva*¹³, gdje su *pretvorbe i privatizacije donijele otkaze i sikiracije, i otišli su živci onaj dan kad su otišle i firme*¹⁴, a bog je *isprika za svakog fanatika, ustašu, baliju i četnika*¹⁵. 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*¹⁶, 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*¹⁷.

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 svog radnog vijeka proveli u razdoblju prije rata i raspada Jugoslavije. Đorđe Balašević (rođ. 1953. u Novom Sadu) poznati je jugoslavenski i srpski kantautor koji se u svojim pjesmama dotiče problematike političkih i društvenih promjena i nacionalnih podjela. Iako je karijeru započeo još sedamdesetih godina, tek krajem osamdesetih Balaševićevi glazbeni tekstovi počinju se naglašenije 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 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*¹⁸

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?*¹⁹). I za njega Balkan je problematično područje, no on se u svojim tekstovima sjeća vremena kad situacija ipak nije bila toliko loša. Osjeća osobni gubitak kao direktnu posljedicu teritorijalnih promjena koja osim administrativnih promjena vode i do neminovnog otuđenja:

*Ratovao sam protiv rata
I sline sam gradove izgubio
Stavili mi kratak lanac
Sad sam samo crni stranac
Tamo gde sam sanjao i ljubio*²⁰

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 posljedica rata) ostaje osnovna asocijacija i poveznica s promatranim prostorom.

3.2. Turbo folk: Desire kills me²¹

U analizi balkanskih identiteta putem popularne glazbe turbo-folk zauzima važno mjesto, iako se njegovi tekstovi vrlo rijetko bave direktno pojmom rata ili Balkana. Beogradski glazbeni kritičar P. Luković (1994) u *The Economistu* turbo-folk opisao je 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*²².

Povlačeći paralelu između ubrizgavanja goriva pod pritiskom u cilindar motora (turbo) s razbuktavanjem najnižih strasti kod čovjeka, za njega turbo folk nije samo glazba, nego šira metafora. Tako je i alkohol turbo folk, hipermarketi, TV sapunice, pečenje na ražnju, nacionalizam, kladionice, pa čak i Adolf Hitler. Gordy (1999) i Kiossev (2002) pisali su o turbo-folku ranih '90. Obojica ga smatraju nesumnjivo autohtonom „balkanskom“ pojavom, no Gordy se koncentrira na ekspanziju ovog žanra u Srbiji i njegovo širenje povezuje s dolaskom zločinačkog režima Slobodana Miloševića na vlast. Prema Gordyju, Milošević je koristio nacionalistički potencijal turbo-folka za dobivanje potpore kod velikog broja glasača koji su napuštali sela i doseljavali se u gradove. Turbo-folk i 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 turbo-folk i njegovu publiku namjerno stavlja u kontrast s urbanim rockom i njegovim asocijacijama uz Zapad i zapadne vrijednosti. Kiossev se nadovezuje na ovo suprotstavljanje balkanskog turbo-folka i zapadnih vrijednosti, primijetivši kako je npr. u Bugarskoj chalga (svojevrсна bugarska verzija turbo-folka) zamijenila ne samo stare socijalističke načine zabave već i američku i englesku glazbu u disko klubovima. Za njega turbo-folk, chalga ili manale predstavljaju kulturu užitaka zabranjenu europskim normama koja objedinjuje elemente tradicionalnih balkanskih orgijastičnih svetkovina, opscenog folklora, turske i romske glazbe, novostvorene kriminalne subkulture 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, polu-seoski, 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*²³

naglašavajući zadovoljstvo koje proizlazi iz činjenice da je Balkan veseo i strastven i kao takav vanjskom promatraču teško razumljiv, pa i predmet zavisti. Motiv 'kafane' također je čest u promatranim pjesmama, 'kafana' kao prostor u kojima se glazba sluša, prostor 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*²⁴, beogradskog pjevača Acu Lukasa *strast opija kao ljuta rakija* ili kao *Balkan krv mu vri*²⁵, a u „Kafani na Balkanu“ ima *malo vina, malo dima, puno tuge u očima*.²⁶

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

3.3. Muški i ženski Balkan

Još jedan čest motiv u pjesmama o Balkanu su „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 njegovog naglašenog mačizma: pretjerano inzistiranje na muževnosti, fizička 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*.²⁷ Daniel Đokić objašnjava svoju prevaru, nagone koji su ga odveli *u krevet nepoznatoj ženi (...) Balkanom u svojim venama*²⁸ - balkanski mačizam je neizbježan i odgovoran za njegove loše postupke. Edo Maajka za sebe kaže da *smrdi na burek, balkanski krkan, glavonja, dlakav je i čupav*²⁹, dok je Rambo Amadeus *Balkan boy i smrdi na znoj*³⁰. Također, Slađa Đogani pjeva o "tipičnom Balkancu" koji *ženu svoju drži na kratkom lancu*³¹, a za Andreu Dokić Balkanac *ruši sve što vidi pred sobom (...) laže, ujeda i hladno i bez pozdrava tek tako ode*³².

S druge strane balkanska žena je na prvi pogled isključivo pozitivna odrednica, jer ona je *jaka i ponosna*³³, *silna žena*³⁴, zavodljiva i nevjerovatne ljepote kojoj muškarci ne mogu odoljeti, *nikad ne posustaje i nikad ne odustaje*³⁵ itd. No, u promatranim pjesmama glavna

karakteristika koja se naglašava je fizička ljepota balkanske žene, i to u svrhu zavođenja muškaraca. Njezina ljepota je *svakom momku mač u srce*³⁶, ženskim čarima muškarci se bacaju na koljena, one se bore za muškarca, ona je *stvorena za njega*³⁷, a jaka je i ponosna jer se *ne plaši više rastanka*³⁸. Dakle i žena se na Balkanu definira u odnosu na muškarca, muškarac je njezina potreba ili neprijatelj kojeg treba pokoriti svojom ljepotom i zavodljivošću. Žena je najčešće pasivna, a čestim naglašavanjem fizičke ljepote gotovo da se svodi na pejzaž. Toše Proeski u pjesmi "Žena balkanska" daje nešto drugačiju sliku, bez inzistiranja na fizičkoj 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*³⁹

Iako se balkanski muškarac se često opisuje uz autoironijski odmak (Luna, Edo Maajka, Rambo Amadeus) od njega se stvara divlja karikatura naglašavajući njegove karakteristike do stupnja groteske kojeg u propast vodi pretjeranost 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 može povezati uz rat, a naglašena seksualnost, dominacija nad ženama i manjak osjećajnosti sa prevladavajućim konzervativnim patrijarhalnim društvom i gorim položajem žena u njemu. Žene na Balkanu igraju sporednu ulogu, pasivne su i definiraju se kroz muškarca ili svoju vlastitu ljepotu, pa se nameće zaključak da je Balkan gotovo isključivo „muški“ prostor.

3.4. Balkan južno od sreće

U poglavlju o turbo-folku 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 korišten u nacionalističke svrhe, oživljavanje Yu rock scene u Sloveniji upravo je suprotan primjer. Prema Stankoviću, korištenje fraza iz srpskog 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 država 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 kojoj Slovenija u stvari pripada. No, kako Stanković primjećuje, upotreba termina Balkan među pripadnicima Balkanske scene ne razlikuje se od dominantnog slovenskog diskursa tog vremena jer, iako ga prihvaća i popularizira, i dalje ga doživljava kao nešto neslovensko, točnije u oba slučaja se koristi kao „objedinjeni koncept koji se odnosi na niz fiksnih egzotičnih (orijentalnih) karakteristika naroda južno od slovenskih granica“ (Stanković, 2001:110). Dobar primjer za to su stihovi pjesama uspješnog slovenskog rock banda Zaklonišče prepeva. Njihovi tekstovi su uglavnom na hrvatskom ili srpskom jeziku, a često ih karakterizira veličanje Jugoslavije i protuzapadnjačke parole. Tako u pjesmi „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*⁴⁰

Naznake orijentalističkog diskursa u pjesmama o Balkanu mogu se pronaći i u stihovima gdje je Balkan okarakteriziran kao područje zarobljeno u ciklusima neprijateljstava, osuđeno na prošlost i ponavljanje: *Balkan još uvijek čuva carstva mrtvih bogova/požutjela slova i velike riječi iz crvenih bukvara...*⁴¹ Ovdje svakih pedeset leta izbija rat⁴²... Mi se vrtimo u krug⁴³... ponekad [će] s vremena na vrijeme/ tišinu gluhe balkanske noći/i gustu mrenu ljudskoga zaborava/proparati jezivi krik⁴⁴. 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 ranijih ciklusa krvoprolića. Todorova (1997) smatra da je odnos između pojmova „Balkan“ i „Europa“, iako koristi neke temeljne postavke, ustvari složeniji od onog Saidovog između Istoka i Zapada, s obzirom da je Balkan ipak dio Europe. Bakić – Hayden (1995) proučavala je dihotomiju odnosa istok-zapad na primjeru Jugoslavije i primjećuje da je u godinama neposredno prije i nakon raspada Jugoslavije učestalo korištena 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 vrijedan) prema jugoistoku (najmanje

vrijedan). U slučaju pjesama o Balkanu istok se gotovo uopće ne spominje i u potpunosti 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*⁴⁵, a Hrvatska je zemlja *najzapadnijeg kvarta Balkana*⁴⁶. Bajaga pjeva o svom *južnjačkom nervnom sistemu*⁴⁷, a Balašević traži od boga da se *smiluje na nas južnjake*⁴⁸ dok se u pjesmi Nevernih beba Balkan nalazi *južno od sreće*⁴⁹.

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 strane pripadnika 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 percipirano sami sebe, odnosno poslužiti kao pokazatelj naše vlastite percepcije Balkana u popularnoj kulturi, točnije glazbi – glazbeni tekstovi inspirirani su svijetom koji nas okružuje i na jednostavan i neposredan način 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 i na taj način prenose se poruke i ideje od autora do širokog kruga slušatelja. Članak se bavio analizom tekstova, iako se ostavlja mjesta za neke daljnje analize i opažanja. Na primjer, neki zaključci mogli bi se izvući iz činjenice da je od 75 promatranih tekstova tek 9 iz Hrvatske (12%), dok dominiraju tekstovi iz Srbije i Bosne i Hercegovine (81%). Također, kronološki većina pjesama koja se bavi Balkanom potječe s kraja osamdesetih i početka devedesetih na dalje – 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 15 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 uvjetno pozitivne, kao što je npr. u slučaju opisa balkanske žene. U 60 tekstova Balkan i balkanski koristi se isključivo kao prostorno i vremenski negativna odrednica. Balkan je prostor prvenstveno rata i ratnih trauma, međunacionalne mržnje, siromaštva, bijede i otuđenosti. Osuđen je na ponavljanje vlastitih grešaka, zatvoren u vlastitoj povijesti. Balkanski muškarac je strastven, ali istovremeno sirov i grub te agresivan, a žena nije potpuna bez muškarca uz sebe kao potvrde njezine 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 ustvari niti jednoj.

Goldsworthy (2000) govori o stvaranju balkanskog identiteta u 19. stoljeću putem zapadnoeuropske književnosti. Zemlje poput Ruritanije, Kravonije ili Graustarka mitske su balkanske zemlje i 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 ovaj 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 negativan stereotip i identitet i onda se zbog inherentne fluidnosti i nejasnosti definicije distancirati od njega (ili barem zamijeniti pojmom Jugoistočna Europa), što je često u političkom diskursu, u slučaju analize glazbenih tekstova situacija je nešto drugačija. Suprotno tvrdnji Luketić (2008) da se Balkan nastoji potisnuti, da mu se ne želi pripadati ili od čega treba pobjeći, u glazbenim tekstovima negativni stereotipi Balkana se ne dovode u pitanje, nego bez zadržke potvrđuju kao dio vlastitog identiteta, da bi se zatim kritizirali ili fatalistički prihvaćali, izokretali u autoparodiju ili koristili 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“, *Ramses Working Paper 1/06*, University of Oxford, str. 3-23.

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*, 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, Mischa (1999). *The Balkans, 1804-1999: Nationalism, War and the Great Powers*, 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*, 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*, Wiley-Blackwell

GUMPRECHT, Blake (1998). „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

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

JONES, Gaynor i RAHN, Jay (1977). „Definitions of Popular Music: Recycled“, *Journal of Aesthetic Education*, god. 11, br.4, str. 79-92

KADARE, Ismail (2001). „The Balkans: Truths and Untruths“ u: Dimitrios Triantaphyllou (ur). *The Southern Balkans: Perspectives From The Region*, The 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, 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/temabroja1.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*, Elsevier, str. 1-6

STANKOVIČ, P. (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*, The 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, www.svastara.com, 17.04.2009.

Galerija muzičkih tekstova, <http://tekstovi.net>, 17.04.2009.

Marin CVITANOVIĆ

(Re)constructing Balkan identities through popular music

The paper deals with the reproduction of stereotypes about the Balkans in popular music of ex- Yugoslavia. In the last two decades over a hundred songs in the Serbian and Croatian language have been released which specifically mention the term Balkan and use it as a metaphor – to evoke and explain the atmosphere of war, poverty, conflict and passion, beauty, love and pride. This research is based on these songs and the analysis of the lyrics. Four distinct discourses can be identified: 1. Balkan as an area of war and conflicts, 2. Balkan as an area of joy, passion and fatalism, 3. primitive and aggressive “male” Balkan vs. beautiful, proud and resistant “female” Balkan and 4. Balkan as Europe’s Other. The results show that, despite the inherent fluidity and the unclearness of the definition of the Balkans and its spatial coverage (and therefore the possibility of distancing oneself from it), mostly negative stereotypes about the Balkans are not questioned, but accepted and affirmed as a part of one’s own identity.

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

Marin Cvitanović diplomirao je geografiju na Prirodoslovno-matematičkom fakultetu u Zagrebu 2007. godine. Od 2008. zaposlen je na Geografskom odsjeku PMF-a na projektu Ministarstva znanosti, tehnologije i športa pod nazivom “Promjene okoliša i kulturni pejzaž kao razvojni resurs”. Objavio je nekoliko radova u domaćim i inozemnim znanstvenim i stručnim časopisima.

-
- ¹Riblja Čorba: Mesara Papak Bluz
 - ²Six Pack: Bože...pravde
 - ³Kurac od ovce: Balkanska filharmonija
 - ⁴Šajeta: Ceterum censeo
 - ⁵Bajaga: Januar
 - ⁶Bajaga: Golubica
 - ⁷Drugo stanje: Da se ne zaboravi
 - ⁸Edo Maajka: Molitva
 - ⁹Frenkie: Soundtrack
 - ¹⁰Amon Ra: Ne računajte na nas
 - ¹¹Frenkie: Ovdje
 - ¹²Edo Maajka: Sevdah o rodama
 - ¹³Edo Majka: Stvoren za rep
 - ¹⁴Edo Maajka: Sevdah o rodama
 - ¹⁵Edo Maajka: Molitva
 - ¹⁶Edo Maajka: Molitva
 - ¹⁷Edo Maajka: Sevdah o rodama
 - ¹⁸Đorđe Balašević: Requiem
 - ¹⁹Đorđe Balašević: Mi smo još uvek zemljaci
 - ²⁰Đorđe Balašević: Sedam osmina
 - ²¹Alka Vuica: Balkan girl
 - ²²Rambo Amadeus: Turbo folk
 - ²³Seka Aleksić: Balkan
 - ²⁴Seka Aleksić: Balkan
 - ²⁵Aca Lukas: Balkan ekspres
 - ²⁶Aca Lukas: Kafana na Balkanu
 - ²⁷Luna: Balkanac
 - ²⁸Daniel Đokić: Balkan u mojim venama
 - ²⁹Edo Maajka: To mora da je ljubav
 - ³⁰Rambo Amadeus: Balkan boy
 - ³¹Slada Đogani: Žene
 - ³²Andrea Dokić: Balkanac
 - ³³Živkica Miletić: Balkanka
 - ³⁴Toše Proeski: Žena balkanska
 - ³⁵Selma Bajrami: Žena sa Balkana
 - ³⁶Ana – Ana: Balkanka
 - ³⁷Selma Bajrami: Žena sa Balkana
 - ³⁸Živkica Miletić: Balkanka
 - ³⁹Toše Proeski: Žena balkanska
 - ⁴⁰Zaklonišče prepeva: Sellam Alejkum (Alle, alle, Slovenija)
 - ⁴¹Perper: Montenegro Jazz
 - ⁴²Bajaga: Balkan
 - ⁴³Šajeta: Ceterum Censeo
 - ⁴⁴Kurac od ovce: Balkanska filharmonija
 - ⁴⁵Šajeta: Ceterum censeo
 - ⁴⁶Tram 11: Samo kod nas
 - ⁴⁷Bajaga: Na grani
 - ⁴⁸Đorđe Balašević: Sedam osmina
 - ⁴⁹Neverne bebe: Balkan