

(Re)konstrukce balkánských identit se zaměřením na populární hudbu¹

(Re)constructing Balkan Identities through Popular Music

MARIN CVITANOVIĆ, Ph.D.²

Human geography, Bournemouth University
Christchurch House C218a, Talbot Campus, Fern Barrow, Poole, BH12 5BB; e-mail mcvitanovic@bournemouth.ac.uk

ABSTRACT:

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 unclarity 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.

1. CO JE BALKÁN?

Od té doby co August Zeune začátkem 19. století popsal názvem Balkánský poloostrov území jižně od pohoří *Balkan* v Bulharsku (jak cituje autorka Todorova 1997), se definicí Balkánu zabývali mnozí další. Termín „poloostrov“ byl poté široce přijat ve vědecké i populární literatuře, a to i přesto, že se prostorově vztahoval k rozdílným socio-politickým fenoménům a událostem. Hranice Balkánu se měnila i v závislosti na politickém klimatu a kontextu sledovaných událostí. Todorova (1997) definuje Balkán jako dědictví Osmanského impéria, což do Berlínského kongresu roku 1878 většina zmínek potvrzuje. Nejčastěji byl Balkán spojen s přítomností Osmanů a region byl tudíž nazýván jako „Evropské Turecko“, „Evropská Osmanská říše“ atp. Balkán je dle Kadareho (2001: 5) „...poloostrov, jež byl dříve součástí Evropy, ale před 500 lety od ní byl odtržen“. Kaplan (2005) ve své knize *Balkánští duchové*, ve které se odkazuje na práci C. L. Sulzbergera v deníku *New York Times*, přikládá mapu Balkánu, která zahrnuje celou bývalou Jugoslávii, Albánii, Maďarsko, Rumunsko, Řecko a Bulharsko. Naopak Glenny (1999) tvrdí, že

obecné shody nad označením pojmu Balkán nebylo nikdy dosaženo.

Termín balkanizace, nejcharakterističtější odvozenina od slova Balkán, se poprvé objevila v deníku *New York Times* 20. prosince 1918 ve článku „Velkopřumysl-ník Rathenau předpovídá balkanizaci Evropy“. Článek neodkazuje na nic určitého, nicméně anticipuje černou budoucnost Evropy v případě, že by se situace v Německu zhoršila. Termín se dostal do politických slovníků až po ukončení mírových smluv po první světové válce a po vytvoření nových evropských států (Todorova 1997). Dnes pojem balkanizace označuje proces fragmentace větších územních celků na menší. Výraz se později odchýlil od svého původního významu a získal větší množství zpravidla negativních konotací. Ty se dále používají pro popis dění a fenoménů v různých disciplínách – od pracovní migrace (Lichter a Johnson 2006) přes veřejnou administrativu (Jordan 2005) po umění (Burton a Vandenbroucke 2003) a počítačovou grafiku (deGraf 2004). Miskovic (2006: 446) po analýze práce amerických kinematografů týkajících se Balkánu potvrzuje, že „balkanizace se změnila v dekonstruova-

ABSTRAKT:

Práce pojednává o šíření balkánských stereotypů v textech populární hudby na území bývalé Jugoslávie. Regionální hudební průmysl v posledních dvaceti letech vyprodukoval v chorvatštině a v srbštině více než sto písní, v jejichž textech slouží Balkán jako metafora pro popsání atmosféry války, chudoby, konfliktů, ale i vášně, krásy a pýchy. Na základě analýzy těchto textů můžeme také díky frekvenci výskytu témat a motivů rozlišit čtyři skupiny: 1. Balkán jako sféra války a konfliktů; 2. Balkán jako sféra hedonismu, vášně a fatalnosti; 3. primitivní a agresivní „maskulinní“ Balkán, oproti krásnému, hrdému a vytrvalému „femininnímu“ Balkánu; 4. Balkán v diferenciaci vůči Evropě. Definice pojmu Balkán, včetně jeho geografické polohy odráží přirozeně těžkou uchopitelnost a nejasnost. Další nesnáží je nemožnost distancování se od daného prostředí. Ale i přes tyto zmíněné faktory poukazují výsledky analýzy hudebních textů především na negativní stereotypy spjaté s Balkánem, které se dále nezpochybňují, ale naopak jsou přijímány jako součást vlastní identity.

KEYWORDS:

Balkan, identity, geography of music, balkanization, turbo-folk

KLÍČOVÁ SLOVA:

Balkán, identita, geografie hudby, balkanizace, turbofolk

1 Cvitanović, M. (2009). (Re)konstrukcija balkanskih identiteta kroz popularnu glazbu. *Migracijske i etničke teme*, 25(4), 317–335.

2 Katedra geografije, Matematičko-prirodovédna fakulteta, Univerzita v Záhrebu, mcvitan@geog.pmf.hr

nou moderní metaforu, jež slouží jako urážka všemu, co je uspořádané, civilizované a pravidelné, a naopak se pojí s necivilizovaným a marginálním“. S nedávnými událostmi v bývalé Jugoslávii se opět v hojně míře objevil Balkán a balkanizace v médiích a každodenní komunikaci. Předpokladem užívání těchto termínů je daná jistota v určení jejich významu a lokality. Nicméně pokud se i jen povrchně podíváme na literaturu, která se tomuto tématu věnuje, narazíme na různorodost a rozporuplnost. Tendence rámcové klasifikace Balkánu se seskupují zvláště kolem dvou protirečících si témat. Podle jednoho se jedná o území, jehož hlavní charakteristikou je nemožnost jasného vnitřního rozlišení a rozdělení, druhé se naopak zakládá na zdůrazňování a vyzdvihování daných rozdílů (Miskovic 2006). Kromě řečeného „Balkán“ a „balkánský“ často implikuje opak evropského, přestože je Balkán geograficky jednoznačně součástí Evropy. Stejně tak se na jedné straně zdůrazňuje etnické násilí a nesnášenlivost a na straně druhé tradice interetnického soužití a smíšených manželství. V případě, kdy se Balkán srovnává s ostatními místy poválečné Evropy – na příklad s Baskickem nebo Severním Irskem, je to místo relativního míru a nenásilí. S ohledem na vše konstatované se však otevírá otázka, zda je vůbec možné popsat Balkán dostatečným způsobem.

2. GEOGRAFIE A HUDBA

Místo (angl. place) je podle *Oxfordského geografického slovníku* určitým bodem na zemském povrchu, jenž je spjat s lidskými hodnotami (Mayhew 1997). Tuan (2001: 179) chápe místo jako organizovaný svět významů, zatímco pro Hudsona (2006: 627) jsou místa komplexní entity, které sdružují materiální objekty, osoby a systémy společenských vztahů a jež jsou v konstantním procesu vzniku. Tyto definice nás přivádějí k myšlence, že prostor není možno uchopit jen v rámci jeho fyzických vlastností, vnímáme ho totiž i emocemi. A pokud k tomuto dochází, nabízí se umění a literatura, díky nimž mohou lidé významy prostoru vyjádřit a ztvárnit. Umělecká, literární a filmová reprodukce obohacuje prostor symbolikou a významy a tím se utváří dotyčné místo. Zkušenosti a asociace, které místo vyvolává, u lidí vyvolává nějaký pocit (*genius loci* – duch místa [Cragg 1998]). Způsob, kterým jsou místa prezentována, pomáhá vykreslovat a dotvářet jejich zeměpisnou percepci u širokého okruhu veřejnosti. Tento koncept není v zeměpisu nový. Existuje mnoho prací, které se zabývají funkcí místa

v umění, literatuře a filmu. Nicméně propojení mezi zeměpisem a hudbou není tolik probírané téma. Je to překvapující už z toho důvodu, že uběhlo 40 let od té doby, co Peter Hugh Nash (1968) publikoval svou práci „Hudební regiony a regionální hudba“, jehož dílo se pokládá za první, jež bylo (v disciplíně hudební vědy) sepsáno geografem. Geografie hudby zahrnuje široké rozpětí témat, jako je např. stanovení hranic hudebních regionů, interpretaci regionální hudby, evoluci lokálně specifických druhů hudby, kulturní zdroje a škálu hudebních fenoménů, vliv hudby na kulturní prostředí (např. výstavba koncertních sálů), organizaci prostorového hudebního průmyslu atd. Pokud se geografové zabývali o hudbu, bylo možné jejich výsledky měřit, počítat nebo je zviditelnit na mapách. Až v posledních dvaceti letech bylo otištěno několik významných prací, které bádají na poli hudby, identity a pocitů spojených s vytvářením míst (Kong 1995; Gumprecht 1998; Duffy 2000; Connel & Gibson 2004; Cattermole 2006; Hudson 2006 aj.). Uvedení akademici se shodují, že hudba, jako způsob kulturní komunikace a všudypřítomný kulturní produkt, má velkou úlohu při vyvolávání emocionálního vztahu k místům a v procesu jejich vytváření. Zvuk je časoprostorový fenomén, jenž je snadno interpretovatelný, pokud je jeho význam přímo propojen s původem – například štěkot označuje psa. Přesto hudba jako soubor specificky organizovaných zvuků nese význam, který je daleko složitější a kulturně jedinečný. Hudební texty, melodie a hudební styly vznikly díky charakteristickým okolnostem, texty jsou psané v jazycích charakteristických pro určité národy nebo části světa a autoři prostřednictvím svých textů vyjadřují svůj pohled na události, osoby, okolnosti a krajinu, relevantní pro širší okruh posluchačů (Saldanha 2009). Hudba také zaznamenává společenské změny daleko rychleji, než kupříkladu romány nebo filmy. Je to jednoduše proto, že její proces vzniku a cesta od autora k posluchači je neúměrně kratší a tím i aktuálnější. Dané významy se mohou pojit s hudbou nebo vycházejí z kontextu, ve kterém se hudba poslouchá. Tím se tvoří emocionální vazby mezi angažovanými osobami (srov. např. Duffy 2000). Kromě toho může zvuk tradičního nástroje evokovat pocit spojený s určitým místem – např. bendžo v případě USA nebo dudy u Skotska. Funkce hudby a to zejména té populární, je ve sféře procesu vzniku místa stále relativně opomíjena (Carney 1998). Přestože se Kong (1995) nevyjadřuje k definici populární kultury a populární hudby, k této věci konstatuje, že důvod

opomíjení populární kultury jako vědeckého materiálu spočívá v její připsané triviálnosti, krátkodobosti a podrázenosti vůči tzv. „elitní kultuře“. Podle Jonese a Rahna (1977) neexistuje všeobecně přijatá definice populární hudby, přestože tato doména obsahuje velké množství témat a je možné ji analyzovat četnými vědeckými přístupy. Tagg (1982) definuje populární hudbu pomocí trojúhelníku, jež se skládá z těchto kategorií: populární hudba, tradiční (folková) hudba a klasická hudba. Dále se každý typ vymezuje oproti ostatním několika kritérii. Populární hudba je tak určena pro masovou distribuci velké a často i sociokulturně homogenní skupině posluchačů. Je uchovaná a distribuovaná v nepsané formě a je přítomna pouze v průmyslové společnosti s peněžní ekonomikou (kde se stává produktem) nebo v kapitalistické společnosti (kde podléhá zákonům volného trhu) (Tagg 1982: 40).

3. BALKÁN V POPULÁRNÍ HUDBĚ

Populární hudba se zabývá širokým okruhem témat. Slovo populární pochází z latinského *popularis* – „národní, lidový, národ milující, domácí“, je to tedy vše, co je charakteristické, důležité a rozšířené mezi větším počtem osob. S tím korespondují i témata a koncepty, které populární hudba využívá. Jak pro jednotlivce, tak i pro společnost mají velkou váhu. V případě, že porovnáme jiná anebo podobná témata, je četnost výskytu hesla „Balkán“ v populární hudbě poměrně častá. Za pomocí internetových vyhledávačů a katalogů je možné nalézt 110 písní, které zmiňují Balkán a odvozeniny tohoto slova (balkánský, Balkáncé atp.). V případě hesla „Jugoslávie“, včetně odvozenin, je to daleko méně – 41 písní. Stejný, nebo vícečetný výskyt lze nalézt pouze u přesnějších a jasnějších termínů názvů států a národností – na příklad Chorvatsko s odvozeninami se objevuje u 119 případů. Cílem tohoto výzkumu je analýza (re)produkce stereotypů o Balkánu ve zkoumaných textech, respektive důkladná analýza systému společenských vztahů, které doplňují prostorové pochopení Balkánu skrze populární hudbu. Je třeba podtrhnout, že výzkum je omezen výhradně na analýzu textů ze zemí bývalé Jugoslávie, psaných v srbštině a chorvatštině a tím jsou tedy automaticky vyloučeny jiné země, které jsou s Balkánem tradičně spojovány. Tento přístup nemá Balkán záměrně omezit na zmíněné území, nýbrž byl zvolen na základě jednodušší systematizace textů a také kvůli jazykové bariéře. S ohledem na specifické okolnosti (rozpad většího územního celku na několik menších,

migrace obyvatel, volný trh) není vždy možné se důkladněji věnovat identifikaci územního původu písní, resp. jejich autorů.³

Ve třetině uvedených 110 písní slouží Balkán a od něj odvozená adjektiva jako zeměpisný faktor při určování děje (na příklad „Balkánská ulice“ skupiny Magazin, „Hotel Balkán“ zpěváka Zdravka Čolice nebo ve verších jako jsou „houpej mě záhřebskou ulicí“, „korzuj bělehradskou Balkánskou“⁴ nebo „Asfalt je horký, horký všude po Bělehradu“, „Je těžká noc, těžká stejně jako celý Balkán“).⁵ Detailnější analýza některých textů této kategorie by mohla napovědět, zda se Balkán objevuje v pozitivním nebo negativním kontextu, avšak samotné užití nebývá přímo spojeno s konotací nebo je tento pojem považován za hotovou věc a dále se nerozvádí. A tak např. černohorský interpret Rambo Amadeus, všeobecně známý na základě humoristicko-satyrických textů, v písni „Žene“ („Ženy“ pozn. překlad.) jen komentuje, že je „Rambo z Balkánu“. Přestože si v textu pohrává s negativními stereotypy, které by mohly být volně asociovány s pojmem Balkán nebo Balkánci (tím spíše, vezmeme-li v úvahu celý jeho opus), Balkán není v tomto směru zabarvený účelně a v podstatě ani spojení není prokazatelné. V ostatních 75 textech (68%) nese Balkán metaforické, kódované významy, anebo slouží přímo k vybavování si a vysvětlování následujících pocitů: atmosféry války, bídy, konfliktů, rozdělení nebo vášně, krásy, lásky a hrdosti. Náš výzkum se zakládá právě na analýze těchto témat.

Diskurzní analýza je rozdělena do čtyř kategorií, podle četnosti výskytu témat a motivů, přímo spojených s pojmem Balkán. První kategorie je propojena s pojmem balkanizace ve smyslu územní roztržičnosti a následky s tím spojenými – s válkou, odcizením, uměle vytvořenými hranicemi. Zde zvláště vyniká období *hip-hopu* devadesátých let, jako hudba vzdoru amerických černochů proti společenským problémům, kterou místní (rozuměj balkánští, pozn. překl.) *hip-hopeři* přizpůsobili lokálním problémům. Druhá kategorie se zabývá emocemi, spojenými s Balkánem a turbofolkem, jako autentickou hudbou regionu. Tato kategorie je výjimkou z toho důvodu, že jen šest písní analyzovaného žánru zmiňuje Balkán, a je do výběru zařazena právě kvůli své autentičnosti, respektive přímé spojitosti s daným územím a jeho populární kulturou. Třetí kategorie analyzuje rozdíly mezi maskulinním a femininním Balkánem a s tím spjatými stereotypy. Poslední, čtvrtá kategorie, se týká orientalismu uvnitř balkánského diskurzu, vztahů mezi severem a jihem a jejich symbolikou.

3.1. „BALKÁN JAKO KRVAVÁ PÓHÁDKA“

Balkanizace je pojem, který označuje rozdělení mnohonárodnostního státu na menší etnicky homogenní, zneprátelené celky. Původ lze dohledat v období slábnutí moci Osmanské říše a její fragmentace v 19. a 20. století (Gregory et al. 2009: 41). Od roku 1912 kdy Bulharsko, Černá Hora, Srbsko a Řecko (tzv. Balkánská liga) zaútočily na Turecko, načež propukly boje i mezi samotnými spojenci z důvodu rozdělení nově nabytého území, se

na Balkánu vedlo sedm válek – první a druhá balkánská válka, první světová válka, řecko-turecká válka, druhá světová válka, řecká občanská válka a série válek v bývalé Jugoslávii (Šimić 2001). To Balkánu připsalo nechalvou přezdívku „sud prachu“. Není překvapením, že se v analyzovaných hudebních textech objevuje ve 23 případech ze 75 slovo válka a jeho odvozeniny. V dalších dvanácti se popisují válečné hrůzy, anebo se propaguje mír. Verše, v nichž se líčí válka a její následky, rozebírají témata dotýkající se explicitního násilí přes pesimismus či autoironii (např. píseň „Na hranici“⁶), až po ty, které popisují následky konfliktu, nebo si přejí mír a poučení z vlastních chyb. O tom vypovídají následující úryvek: „Balkánský řezník slavnostně otevírá nová jatka“⁷, jinde je vzýván bůh, aby „se podíval... k hranicím, kde se odehrává balkánské šílenství“⁸, v dalším se „z historické kaluže mýtů a lží ozývá křik těžce raněných a utichá další ze série válek“⁹, v jiném se žije v „zápachu čevabčiči a dýmu granátů“¹⁰, apod. Na druhou stranu se v písních touží po tom, aby „odezněly špatné karmy“¹¹, aby „veselí lidé došli míru“, mír „pohládl všechny balkánské děti“¹² atd. Obraz Balkánu je v těchto textech těžký, zachmuřený a depresivní. Balkánské země většinou nemají specifické časové nebo zeměpisné určení (kromě velmi obecných atributů typu „daného roku“, „v dané zemi“) a tak jsou válečné těžkosti pokud ne jedinou, tak rozhodně hlavní a nejočividnější asociací celého regionu. Válka je něčím obvyklým, nadčasovým, něčím, s čím je Balkán nejjednodušeji svázán:

„Až se tě někdo zeptá
jaký to bylo toho daného roku
toho daného dne
v tý daný zemi na Balkánu
...
povim ti to, protože ty nevíš, jak vypadá
kolona lidí na útěku
povim ti to, protože jsi nikdy neviděl
krvavou skvrnu ve sněhu“.¹³

Z hudebních žánrů, které se v první skupině dříve zmíněných kategorií asociují s válečnými událostmi, vyniká díky své četnosti tzv. *hip-hop*. Jeho počátky se pojí se čtvrtí Bronx v New Yorku, odkud se kvůli nenadálé deindustrializaci vystěhovala více jak polovina bohatšího bělošského obyvatelstva a ti, kteří setrvali, byli ponecháni svému osudu. Bronx ovládly gangy, krádeže a požáry, čemuž dalo přítrž příměří roku 1971, roku který zároveň vyústil v kreativně-uměleckou platformu tanečního a hudebního odvětví – *hip-hop*. Je třeba zdůraznit, že na začátku neměl *hip-hop* vlastní politickou profilaci a byl spíše oslavou přežívání chudé mládeže Bronxu (Chang, 2007). Během posledních tří desetiletí však jeho vliv předčil veškerá očekávání, a přestože se dnes stal z větší části složkou hudebního mainstreamu a komerčního průmyslu, stále se považuje za jeden z nejlivnějších světových uměleckých směrů. Jedna z jeho kvalit, jež mu umožnila rychlé společenské šíření, je vysoká přizpůso-

- 3 Nabízi se například otázka, kam zařadit zpěváka Edina Osmičić (známějšího pod jménem Edo Maajka). Narodil se v Bosně a Hercegovině, jako uprchlík se přestěhoval do Chorvatska a tam i dokončil střední školu. Dále studoval v Bosně a Hercegovině, ale později se opět vrátil do Chorvatska, kde podepsal smlouvu se záhřebským nahrávacím studiem, pod nímž vydal veškerá dosavadní hudební alba.
- 4 Ulice v centru Záhřebu/Bělehradu, pozn. překl.
- 5 V originálu „Balkanska ulica“, „Hotel Balkan“, „ljulaj me u Zagrebu kroz Ilicu/u Beogradu kotrljaj niz Balkansku“ od interpreta Crvena Jabuka v písni „Jedina“, „Asfalt je vreo, Beograd ceo/noć je teška, balkanska prava“ od skupiny Flamingosi v písni „Ruska“.
- 6 V originále „Na grani“ od zpěváka Bajaga.
- 7 „Balkanski kasapin svečano otvara novu klanicu“ – Robija Corba, píseň „Mesara Papak Bluz“.
- 8 „usmeri pogled... ka granicama balkanskog ludila“ – Six Pack, „Bože... pravde“.
- 9 „iz povijesne kaljuže mitova i laži (...) prolama poklič teških bolesnika i gasne još jedan od ratova u nizu“ od interpreta Kurac od ovce v písni „Balkanska filharmonija“.
- 10 „u vonju čevapa i dimu granata“ – Šajeta, „Ceterum censeo“.
- 11 „neka stanu loše karme“ – Bajaga, „Januar“.
- 12 „mír radosne pronade ljude“, „pomiluje sve klince Balkana“ – Bajaga, „Golubica“.
- 13 „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 zbjeugu
Ispričat ću ti jer nisi video
Mrtju od krvi u snijegu“ – Drugo stanje, „Da se ne zaboravi“.



bivost lokálním tématům. Z Bronxu se dostal do Keni, kde lokální umělci zpívají ve slangu *sheng* (kreolština zahrnující angličtinu, svahilštinu a jazyk kikuyu) o nezaměstnanosti, chudobě a neúspěších starších generací (Chang 2007), nebo do Brazílie, kde místní skupina Diagnostico upozorňuje na problémy ochrany životního prostředí a vodních zdrojů (De Simone 2008). *Hip-hop* disponuje univerzálním, autentickým jazykem malého člověka, který bojuje proti autoritám a vynáší na povrch četné společenské problémy.

V případě Balkánu spadá polovina ze 75 textů právě pod tento žánr. Mnoho společenských problémů, pojících se s národnostním rozdělením, negativními společenskými a ekonomickými změnami po převratu, zahrnují typická témata, které *hip-hop* využívá. Podobně, jako v dříve analyzovaných textech, je nejčastějším důvodem kritiky válka a s ní spojená politika. Na rozdíl od nich zde není ani zmínka o optimismu, poučení se z vlastních chyb, nebo možnosti řešení (kromě božského zásahu, tedy něčeho, co je za hranic lidských možností). Bůh je v podstatě viníkem, jež „sice pracoval sedm dní, ale stejně nejsme k ničemu“ a tak by se měl vtělit do osoby seslané na zemi, aby nám ukázal správnou cestu.¹⁴ Také se v textech doufá, že „bůh ještě může pomoci“.¹⁵

V jiném textu se konstatuje:

„ani bůh nás nemůže soudit
také se diví, tak krásná země a tak špatní lidé
ale takový je život v balkánské mentalitě“.¹⁶

V *hip-hopových* textech je Balkán přepolitizovaným místem plným nepravdy, proti které se zvedá odpor obdobně, jak tomu bylo za těžkých životních podmínek v Bronxu. Prostřednictvím *hip-hopové* platformy je tvořen obraz chudoby („Žiju na Balkánu, náš barák nemá fasádu/V tomhle zasmraděném městě, kde není ani voda“¹⁷), násilí, krádeží, nenávisti na národnostním a náboženském základě, války a celkově sociální problematiky. Dojem je umocněn užitím hrubého, často i vulgárního jazyka ulice, který je snadno vyjádřitelný. Balkán je místem, „...kde létají náboje, terčem pro vesničany se stali inteligentní lidé, kterým je vyhrožováno“¹⁸, kde „lidé umírají za svůj fotbalový klub“¹⁹. Mezi další podobné úryvky patří následující: „Kdo neumí střílet, má pětku z rodinné výchovy“²⁰, „změny a privatizace přinesly výpovědi a stres“²¹, „ten den, co odešly nervy, tak odešly i firmy“²² a bůh je „výmluva pro každého fanatika, ustašovce, baliju“²³ a četníka“²⁴. Politika tu není ohraničena jen na administrativní a vládní kruhy, ale vztahuje se i na každodenní události, jež se vměšují do každého aspektu života. A tak se na příklad na Balkáně čeká na lásku „stejně, jako se čekalo na Dayton“²⁵ a politika je lží, díky níž se menšina obohacuje na úkor většiny:

„Už budou volby, už budou předvolební kampaně
abychom přestali dávat pozor
abychom zapomněli na modřiny
na prázdné peněženky a naše prázdné bankovní účty“.²⁶

Osobitý (ale i přesto nerelevantní) odstup od depresivního, pesimistického a odvrženého náhledu na Balkán je možné nalézt u starší generace, jež část kariéry prožila před válkou a rozpadem Jugoslávie. Đorđe Balašević, narozen roku 1953 v Novém Sadu, je známý jugoslávský a srbský skladatel a zpěvák, který se ve svých písních dotýká problematiky národnostních rozdílů a politických a společenských problémů. Přestože začal tvořit v 70. letech, jeho hudební texty se intenzivněji zabývají politikou (obzvláště jugoslávskou krizí a rozpory v návaznosti na ní) až v období 80. let. Na rozdíl od textů předešlých autorů jsou ty jeho poznamenány pocity nostalgie a vzpomínek na jednotu, která kdysi na Balkánu, resp. v Jugoslávii, převládala. Ačkoliv i zde dominují výjevy rozdílů a územní roztržetosti. Pro představu přikládáme ukázkou z písně „Requiem“, věnované Josipu Brozu Titovi:

„Na konci jednoho století na Balkánu
každý rod kreslí na mapě hranici
každý by chtěl svou stránku“.²⁷

Podobně pak v písni „Ještě stále jsme krajané“²⁸:

„Mí synové Vangel a Blaže
si vezmou globus, hledají Strumicu
a kamkoliv na mapě položí prstík
zakryjí nejméně tři státy“.²⁹

nemají územní rozdělení žádný smysl a autor je vůbec nechápe („Hned rozeznám naše stejné oči... Co si hraje na cizince... když nejste?“³⁰). Balkán je pro něj problematické území, ale v textech vzpomíná i na časy, kdy situace nebyla až tak špatná. Cítí osobní ztrátu, jako přímý následek územních změn, které kromě administrativních obtíží vedou i k nevyhnutelnému odcizení:

„Válčil jsem proti válce
a ztratil jsem i vzpurná města
teď jsem jenom pokoutným cizincem
i tam, kde jsem sníval a miloval“.³¹

Maje v paměti tyto faktory, pozitivní percepce Balkánu v Balaševićových písních je třeba i přesto chápat jako něco podmíněného a ohraničeného minulostí. Stejně jako v jeho, tak i v relativně největším počtu analyzovaných textů, zůstává válka (spolu s rozpadem a následnými konflikty) základní asociací a spojením se zkoumaným prostorem.

3.2. TURBOFOLK: „DESIRE KILLS ME“³²

Turbofolk v analýze populární hudby balkánských identit zaujímá důležité místo. Texty se přitom zřídka přímo týkají války nebo Balkánu. Bělehradský hudební kritik P. Luković (1994) v periodiku *The Economist* popsal turbofolk jako „odpornou směs hip-hopu, techno rytmy, staromódní disko hudby, arabského trylkování a bosenských milostných písní“. První osobitou definicí a vlastně i pojmenováním tohoto hudebnímu žánru vyjádřil

- 14 „fušir'o sedam dana/na ništa ne ličimo...“ – Edo Maajka, „Molitva“.
- 15 „da bog još može na nam pomogne“ – Frankie, „Soundtrack“.
- 16 „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“ – Amon Ra, „Ne računaje na nas“.
- 17 „Živim na Balkanu, kuća nam nema fasadu/U ovom usmrdivom gradu u kojem čak i nema vode“ – Frankie, „Ovdje“.
- 18 „gdje meci lete, gdje seljaci prijete, i gdje su pametni postali mete“ – Edo Maajka, „Sevdah o rodama“.
- 19 „ljudi ginu za svoj fudbalski klub“.
- 20 „ko ne zna pucať ima 1 iz domaćinstva“ – Edo Maajka, „Stvorena za rep“.
- 21 „pretvorbe i privatizacije donijele otkaze i sikiracije“.
- 22 „otišli su živci onaj dan kad su otišle i firme“ – Edo Maajka, „Sevdah o rodama“.
- 23 Pejorativni označení pro Bosňaka – pozn. překl.
- 24 „isprika za svakog fanatika, ustašu, baliju i četnika“ – Edo Maajka, „Molitva“.
- 25 „kao što se čekao Dayton“ – Edo Maajka, „Molitva“.
- 26 „Sad će izbiti sad će kampanje Da nam skrenu pažnje (...) Da zaboravimo masnice Prazne novčanike i naše prazne kartice“ – Edo Maajka, „Sevdah o rodama“.
- 27 „Balkan krajem jednog veka Svako pleme crta granicu Svi bi hteli svoju stranicu“ – Đorđe Balašević, „Requiem“.
- 28 „Mi smo još uvek zemljaci“.
- 29 „Moji sinčići Vangel i Blaže Dohvate globus, Strumicu traže I gde god prstić na Balkan stave Pokriju baram tri države“ – Đorđe Balašević, „Mi smo još uvek zemljaci“.
- 30 „Poznam na odmah naše oči iste / Šta se tu folirate da ste stranci / Kada niste?“ – Đorđe Balašević, „Mismo još uvek zemljaci“.
- 31 „Ratovao sam protiv rata I silne sam gradove izgubio Sad sam samo crni stranac Tamo gde sam sanjao i ljubio“ – Đorđe Balašević, „Sedam osmina“.
- 32 Alka Vuica, „Balkan girl“.

černohorský zpěvák Rambo Amadeus ve stejnojmenné písni:

„Folk je národ,
turbo je systém vstříkování paliva pod tlakem
do válce motoru s vnitřním spalováním.
Turbofolk je požár národa.
Veškeré uspišení toho spalování je turbofolk.
Rozpuk nejnižších pudů lidského druhu.
Hudba je miláčkem všech múz, harmonie veškerého umění.
Turbofolk není hudba, turbofolk je miláčkem mas,
Kakofonie veškerých vkusů a vůní“.³³

Tím, že rozvíjí paralelu mezi urychlováním hoření pod tlakem ve válci motoru (turbo) s rozpukem nejnižších pudů u člověka, turbofolk pro něj není jen hudbou, ale i širší metaforou. Proto je turbofolkem i alkohol, hypermarket, TV seriály, pečení na rožni, nacionalismus, sázkárna a dokonce i Adolf Hitler. Vědci Gordy (1999) a Kiossev (2002) psali o turbofolku v raných devadesátých letech. Oba ho považují za bezesporu autochtonní „balkánský“ jev, jež Gordy dále rozpracovává v rámci další expanze v Srbsku, kterou spojuje s příchodem nečistého vládního režimu Slobodana Miloševiče. Podle něj Milošević využil nacionalistický potenciál turbofolku pro vybudování podpory velkého množství voličů, kteří opouštěli vesnice a stahovali se do měst. Turbofolk se svou hédonistickou kulturou, nevkušem a zdůrazněným užíváním si na nejnižší možné úrovni, jež zmínil Rambo Amadeus, představovaly určitý útěk od reality v době chudoby a mezinárodní izolace Srbska. Gordy zároveň vědomě staví turbofolk a jeho posluchače do kontrastu s městským rockem a jeho asociacemi se západem a západními hodnotami. Kiossev na něj v tomto směru navazuje a pozoruje jak např. bulharská verze turbofolku zvaná *čalga* změnila jak staré socialistické způsoby zábavy, tak dokonce i anglicky mluvící hudbu v disko klubech. Pro něj turbofolk, *čalga* nebo *manele*³⁴ reprezentují kulturu užívání si, zakázanou evropskými normami. Ba co více, turbofolk sjednocuje elementy tradičních balkánských orgiastických oslav, obscenního folklóru, tureckou a romskou hudbu, nově vytvořenou subkulturu s kriminálním pozadím a moderní elektronické rytmy. Výsledek převrací negativní obraz Balkánu v autoparodii a „oproti zakořeněnému a chmurnému imidži oslavuje tato populární kultura Balkán takový jaký je – zaostalý a orientální, tělesný, s rurálními tendencemi, nevhodný, směšný, ale intimní“ (Kiossev 2002: 185). Seka Aleksić v písni „Balkan“ zpívá „ať se celý svět diví“, „ať se ostatní klidně nemění, hlavně ať nám všichni závidí“ nebo:

„Jen ať všichni slyší
tuhle píseň, co žhaví bar
všichni, úplně všichni ať to slyší
jak se na Balkánu umíme bavit“.³⁵

V textech je podtrhováno zadostiučinění, které vychází z faktu, že je Balkán veselý a vášnivý, zároveň ale pro

posluchače zvenčí těžko pochopitelný a někdy je i předmětem závidění. Motiv baru („kafany“) je v tomto souboru písní velmi častý a reprezentuje prostor, kde se tato hudba nejen poslouchá, ale kde se zároveň i vytváří balkánská intimita, sociální atmosféra a alkoholové opojení, což je dalším opakovaným motivem. Alkohol „posiluje“ vášně a tak se stává sám o sobě „palivem pro palivo národa“ o kterém se zmiňuje Rambo Amadeus. Zpěvačka Seka Aleksić hledá „dno sklenice“³⁶, bělehradského zpěváka Acu Lukase zase „opíjejí vašeň jako drsná rakije“ nebo mu „krev vře jako sám Balkán“³⁷ a v „baru na Balkánu je trochu vína, trochu kouře a hodně smutku v očích“.³⁸

Ze 75 analyzovaných písní jen šest spadá do kategorie turbofolku. Důvodem je pravděpodobně fakt, že Balkán natolik sémanticky ztěžkl (Luketić 2008), že se spojení s válkou, nepřátelstvím a boji s takovým druhem hudby hůře ztotožňuje. Přestože je turbofolk zmobilizován k politickým účelům, jeho podstata je nekonfliktní a snaží se tuto tematiku obejít. Proto se ve zmíněných šesti písních objevují výhradně výše uvedené motivy akcentovaného užívání si, zábavy, vášně a fatality.

3.3. FEMININNÍ A MASKULINNÍ BALKÁN

Dalším frekventovaným motivem v písních o Balkánu jsou „typický“ Balkánec a „typická“ Balkánka. Zaobírá se jimi dvanáct písní, u kterých můžeme opět snadno nalézt trend „škaturkování“ diskurzu do dvou opačných kategorií – Balkánce, který je vždy negativním činitelem a Balkánky, jakožto něčeho ryze pozitivního.

Negativní popisné znaky balkánského muže nejčastěji vycházejí z jeho proklamovaného machismu. Jeho nejvýraznějšími charakteristikami jsou přehnané trvání na mužskosti, fyzická síla a agresivita, dominance nad ženami a primitivnost. Zpěvačka Luna zpívá o Balkánci, který je „zřídka něžný, typický Balkánec“, „nosí zlatý řetěz“, „stydí se plakat“, „po hlase lze poznat, že je častým milencem, má ženy v krvi“.³⁹ Daniel Đokić vysvětluje proč byl nevěrný a skončil „v posteli neznámé ženy“. Pohnutky, kterým podlehl, přikládá „balkánství ve svých žilách“.⁴⁰ Lze tedy vyvodit, že machismus je nevyhnutelný a je odpovědný za veškeré špatné kroky. Edo Maajka tvrdí, že „smrdí jako burek“⁴¹, je balkánský primitiv, chytrák a chlupatý trhan“.⁴² Rambo Amadeus se popisuje jako „Balkan boy, páchnoucí po potu“.⁴³ Stejně tak Slađa Đogani zpívá o „typickém Balkánci“, který „drží ženu zkrátka“⁴⁴ a podle Andrey Dokić Balkánec „ničí všechno, co vidí před sebou (...) lže, ubližuje a chladně, bez pozdravu, si jen tak zase odejde“.⁴⁵

Naopak Balkánka je na první pohled pozitivním elementem, je „silná a hrdá“. Je popisována jako „silná žena“, atraktivní a neuvěřitelně krásná, dokonce natolik, že jí muži nemohou odolat. Také „nikdy neukazuje slabost a nikdy se nevzdává“.⁴⁶ Ve zkoumaných textech písní je hlavní združňovanou charakteristikou balkánské ženy její fyzická krása, která slouží ke svádění muže. Její krása podle textů také „každému chlapci vetne meč do srdce“⁴⁷, ženské čáry dostávají muže do kolen, ženy o muže bojují a jsou „pro muže stvořeny“⁴⁸, jsou silné

- 33 „Folk je narod, turbo je sistem ubrizgavanja goriva pod pritiskom u cilindru 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 svihmuza, harmonija svih umjetnosti. Turbo folk nije muzika, turbo folk je miljenica masa, kakofonija svihkusa i mirisa“ – Rambo Amadeus „Turbo folk“.
- 34 Rumunská verze turbofolku – pozn. překl.
- 35 Seka Aleksić „Balkan“.
- 36 „da čaši vidi dno“ – Seka Aleksić „Balkan“.
- 37 „strast opija kao ljuta rakija“, „Balkan krv mu vri“ – Aca Lukas, „Balkan ekspress“.
- 38 [u] „Kafani na Balkanu [ima] malo vina, malo dima, puno tuge u očima“ – Aca Lukas, „Kafana na Balkanu“.
- 39 „retko kada nežan, tipični Balkanac“, „nosi zlatni lanac“, „stidi se da plače“, „ljubavnik na glasu, žene mu u krvi“ – Luna, „Balkanac“.
- 40 „u krevet nepoznatoj ženi (...) Balkanom u svojim venama“ – Daniel Đokić „Balkan u mojim venama“.
- 41 Mastný, většinou masový pokrm – pozn. překl.
- 42 „smrdí na burek, balkanski krkan, glavonja, dlakav je i čupav“ – Edo Maajka, „To mora da je ljubav“.
- 43 „Balkan boy, smrdi na znoj“ – Rambo Amadeus, „Balkan boy“.
- 44 „tipičnom Balkancu“, ženu svoju drži na kratkom lancu“ – Slađa Đogani, „Žene“.
- 45 „ruši sve što vidi před sobom (...) laže, ujeđa i hladno i bez pozdrava tek tako ode“ – Andrea Dokić, „Balkanac“.
- 46 „jaka i ponosna“ – Živkica Miletić, „Balkanka“, „silna žena“ – Toše Proeski, „Žena sa Balkana“, „nikad ne posustaje i nikad ne odustaje“ – Selma Bajrami, „Žena sa Balkana“.
- 47 „svakom momku meč u srce“ – Ana – Ana, „Balkanka“.
- 48 „stvorena za njega“ – Selma Bajrami, „Žena sa Balkana“.

a pyšné, protože už „nemají strach z toho, že je muž opustí“.⁴⁹ Z uvedeného vyplývá, že se žena na Balkánu definuje vztahem k muži, jež je zároveň její potřebou nebo dokonce nepřítelem, kterého je třeba pokořit svou krásou a sváděním. Žena je nejčastěji pasivní a častým zdůrazňováním její krásy se může zdát, že se popisuje spíše krajina než osoba. Zpěvák Toše Proeski v písni „Žena balkanka“ líčí trochu jiný pohled. Nelpí na popis fyzického vzhledu, naopak se dotýká ženského nitra, jež podle něj „trápí smutek a chladné noci jí ubíjejí“, není pánem vlastního života, poněvadž má „zlomená křídla... tím, že pro někoho byla služkou“.⁵⁰ Podřízenost muži, oběť a fatalistické přijímání osudu popisují následující verše:

„Utekla by, ale bojí se
věnuje mu celý svůj život
marně jí dny ubíhají
na všechny čtyři světové strany.“⁵¹

Ačkoliv se balkánský muž často popisuje s notnou dávkou autoironie (Luna, Edo Maačka, Rambo Amadeus), ta však v důsledku vytváří divokou karikaturu zdůrazňující jeho charakteristiky, vedoucí až ke groteskní vizi zveličující živočišné pudy. Z popisu Balkánu a balkánského muže je snadné vyvodit různé paralely. Balkáncem je metaforou všech negativních charakteristik, které Balkán činí divokým, zaostalým a primitivním. Agresivita a primitivnost Balkánce se následně mohou spojit s válkou, zdůrazněnou sexualitou, dominancí nad ženami, nedostatkem citlivosti, přetrvávající konzervativní patriarchální společností či horším postavením žen. Ženy mají podřadnou roli, jsou pasivní a definují se na základě muže nebo vlastní krásy a tak se nabízí závěr, že Balkán je především mužským světem.

3.4. BALKÁN „JIŽNĚ OD ŠTĚSTÍ“

Již v pasáži o turbofolku jsme se dotkli tématu mobilizace hudby pro politické účely. Podobným předmětem se zabývá Stankovič (2001) na příkladu oživování tzv. „balkánské [hudební] scény“ ve Slovinsku po vyhlášení nezávislosti. Zatímco v Srbsku je folk využíván pro nacionalistickou propagandu, ve Slovinsku má revitalizace scény jugoslávského rocku opačný účel. Podle Stankoviče bylo užité srbské či chorvatské fráze v neformálním hovoru, poslouchání jugoslávského rocku a sledování jugoslávských filmů z devadesátých let mezi členy alternativní slovinské rockové scény velmi moderní, a to hlavně z toho důvodu, že zpochybňovalo převládající úřední a populární nacionalistický diskurs nově vybudovaného státu, který se chtěl distancovat od „necivilizovaného balkánského jihu“.

V této rétorice byl zbytek státního uskupení, od kterého se Slovinsko odtrhlo, představen jako necivilizovaný jih, symbolický Orient, „to druhé“, jako opak racionální Západní Evropy, do které Slovinsko v daných interpretacích spadalo. Stankovič také poznamenává, že se užité slova Balkán mezi členy balkánské scény neodlišuje od dominantního slovinského diskursu daného období,

jelikož ač ho přijímá a popularizuje, tak ho i dále pocituje jako něco neslovinského, nebo přesněji, v obou případech se používá jako „jednotný koncept, který se vztahuje k souboru fixních exotických (orientálních) vlastností národů jižně od slovinských hranic“ (Stankovič 2001: 110). Příkladem jsou potom verše písní úspěšné slovinské rockové skupiny Zaklonske prepeva. Jejich texty jsou především v chorvatštině nebo srbštině a často je charakterizuje zveličování Jugoslávie a protizápadní propagandy jako na příklad v písni „Ale ale Slovenija“:

„...prcháme do Evropy
Varvaro, teď nás hlídají armády NATO
před Al Kaidou, Usamou, Sadámem a mešitami
Slovinsko, jdi, jdi, jdi
auf Wiedersehen Balkan
Selam Alejkum“.⁵²

Názna orientalistického rámce v písních o Balkánu je možné nalézt i ve verších, kde je region popsán jako území uvězněné v nepřátelské náladě, jež přetrvává a je odsouzeno k setrvání v minulosti a opakování stejných chyb. Úryvky, které tomu nasvědčují jsou: „Balkán ještě stále chrání impéria mrtvých bohů/zažloutlá písmena a veliká slova z červených slabikářů...“⁵³ Vypovídají o tom i další texty: „Každých padesát let je tu válka“, „točíme se v kruhu“, „někdy, jednou za čas/ticho hluché balkánské noci/i hustý zákal lidského zapomení/protne hrůzný křik“.⁵⁴ Podle Becheva (2006) je nedávný konflikt v bývalé Jugoslávii nazýván válkou na Balkánu nebo někdy i třetí balkánskou válkou. Boje viděny jako obyčejné opakování předešlých cyklů, kdy probíhalo krveprolití. Todorova (1997) shledává vztah mezi Balkánem a Evropou ve své podstatě složitější (přestože používá stejná základní fakta) než ten, co Said nachází mezi Východem a Západem s ohledem na to, že Balkán je nadále součástí Evropy. Bakić-Hayden (1995) zkoumala dichotomii vztahů mezi východem a západem na příkladu Jugoslávie a všimla si, že se v letech bezprostředně před a po rozpadu Jugoslávie zintenzívnila rétorika používající ontologický rozdíl mezi (severo)západem a (jiho)východem. V této době lze hierarchii relativních hodnot uvnitř (rozpadající se) Jugoslávie chápat jako ustupování od severozápadních (nejhodnotnějších) směrem k jihovýchodu (nejméně hodnotným). V případě písní o Balkánu není východ vůbec zmiňován a je plně narazen pojmem jih, který je mnohdy pozitivnější než východ, ale i přesto je stažen do binární opozice vůči západu. Takto se na příklad jde „hlavou na západ, srdcem na jih“⁵⁵ a Chorvatsko je země „nejzápadnější čtvrtě Balkánu“.⁵⁶ Zpěvák Bajaga zpívá o svém „jižanském nervovém systému“, Balašević zase prosí boha aby se „smiloval nad námi jižany“ a v písni ženské hudební skupiny Neverne bebe se Balkán nachází „jižně od štěstí“.⁵⁷

4. ZÁVĚR

Bechev (2006) tvrdí, že ptát se, co je regionální identita a jaké jsou její vlastnosti není dostačující, protože

49 „ne plaši više rastanka“ – Živkica Miletić, „Balkanka“.

50 „tuga mori, ubile je noći hladne“, „sломila svoja krila... nekome da bi sluga bila“.

51 „Pobjegla bi al strah je
Sav svoj život njemu dade
Uzalud joj mahom dane
Sve četiri svijeta strane.“ – Toše Proeski, „Žena balkanska“.

52 „... bežimo u Evropu
Varvara sad čuvaju nas NATO armije
Od Al Kaide, Osame, Sadama i Džamije
Ale ale Slovenija
Auf Wiedersehen Balkan
Selam Alejkum“ Zaklonske prepeva, „Selam Alejkum (Alle, alle, Slovenija)“.

53 „Balkan još uvijek čuva carstva mrtvih bogova/požutjela slova i velike riječi iz crvenih bukvara...“ – Perper, „Montenegro Jazz“.

54 „svakih pedeset leta izbija rat“ – Bajaga, „Balkan“, „mi se vrtimo u krug“ – Šajeta, „Ceterum Censeo“, „ponekad [će] s vremena na vrijeme/tišinu gluhe balkanske noći/i gustu mrenu ljudskoga zaborava/proparati jezivi krik“ – Kurac od ovce, „Balkanska filharmonija“.

55 „glavom na zapad, a srcem na jug“ – Šajeta, „Ceterum censeo“.

56 „najzapadnijeg kvarta Balkana“ – Tram 11, „Samo kod nas“.

57 „južnjačkom nervnom sistemu“ – Bajaga, „Na grani“, „smiluje na nas južnjake“ – Đorđe Balašević, „Sedam osmina, „južno od sreće“ – Neverne bebe, „Balkan“.

identita se nevztahuje na sdílené kulturní nebo společenské znaky, nýbrž na vnímání samotých aktérů. Percepce může vznikat u vnějších pozorovatelů, nebo uvnitř – u členů skupiny, což je i jedním z výchozích bodů této studie. Analýza hudebních textů z území Balkánu měla za cíl částečně zodpovědět otázku, jak vnímáme sami sebe, respektive měla posloužit jako ukazatel naší vlastní percepce Balkánu v populární kultuře – přesněji v hudbě. Hudební texty jsou inspirovány světem, který nás obklopuje a jednoduše tak bezprostředně vypovídají o každodenních problémech a událostech. Hudbu posloucháme doma, během jízdy autem nebo při nakupování, během oslav, narozenin, při pohřbech. Tím se přenášejí zprávy a nápady od autora dané skladby k širšímu okruhu posluchačů. Článek se zabývá analýzou textů a zároveň nechává prostor pro další analýzy a reakce. Například některé další závěry se mohou vyvodit z faktu, že ze 75 zkoumaných textů je jen devět z Chorvatska (12%) a ze Srbska a Bosny a Hercegoviny celých 81%. Z chronologického hlediska vznikla většina písní o Balkánu na konci osmdesátých a počátku devadesátých let – téma Balkánu se objevuje častěji v období ekonomické či sociální krize a konfliktů než během míru a ekonomické prosperity.

Z daných 75 textů se jen patnáct asociuje s pozitivními charakteristikami, jako je vášně, krása nebo hrdost a v některých případech lze nalézt větší množství autoironie. Jiné vyplývající vlastnosti spjaté s regionem se mohou považovat za pozitivní za určitého předpokladu, a to na příklad ty, kde figuruje postava balkánské ženy. V šedesáti textech se považuje Balkán (nebo cokoliv, co je balkánské) za výlučně negativní časoprostorový činitel. Balkán je především územím války, válečných traumat, nenávisť mezi národnostmi, chudoby, bídy a odcizení. Je téměř personalizovaně odsouzen k opakování vlastních chyb, k uvěznění ve vlastní minulosti. Balkánský muž je vášnivý, ale zároveň syrový, hrubý a agresivní. Žena není bez muže vedle sebe celistvá a potřebuje ho, aby si potvrdila své hodnoty. Kromě toho se Balkán někdy definuje cizími vlastnostmi, nebo spíše tím, s čím hraničí, co ho dělí, anebo jaké dvě rozdílné entity jako imaginární most spojuje. Dle textů se nachází „mezi východem a západem“ nebo mezi „dobrem a zlem“, patřící na obě strany a nespádající vlastně ani do jedné.

Goldworthy (2000) používá k vykreslení budování balkánské identity v 19. století západoevropskou literaturu. Země jako jsou „Ruritánie“, „Kravonie“ nebo „Gaustarka“, jsou

mytické balkánské země a zřejmý symbol kulturního imperialismu při vytváření „druhého, jiného“ v očích rozvinuté Evropy. Balkán je v percepce obyvatel, kteří v něm žijí, nebo které ostatní za Balkánce považují, vnímán jako negativní. Luketić (2008) uzavírá, že „Balkán poukazuje na nepříjemné pocity spojené s vlastním územím a s vlastní kulturou, je zdrojem zdejší kolektivní neurózy“. V politické sféře je často jednodušší přijmout a potvrdit negativní stereotypy a identity a poté se díky nejasnosti definice a přirozené fluiditě od tohoto distancovat (nebo pojem alespoň zaměnit za jihovýchodní Evropu). To však v případě analýzy hudebních textů nelze. Na rozdíl od Luketićova (2008) výroku, že pocit „balkánství“ se dále potlačuje, a že lidé nechtějí být jeho součástí či se od něj dokonce snaží distancovat, se v hudebních textech negativní stereotypy nezpochybňují. Stereotypy se automaticky přebírají jako součást vlastní identity, což nezabraňuje, aby se následně kritizovaly nebo fatalisticky přijímaly, převracely na auto-parodii nebo používaly jako alibi. Jsou tedy skutečností, před kterou nelze utéci a která zároveň hraje důležitou roli v mnohých životních aspektech.

Z chorvatštiny přeložila Petra Štastná

LITERATURA

- Balkan blast (1994, 9. červen), *The Economist*.
- Bakić-Hayden, M. (1995). Nesting orientalism: The case of former Yugoslavia. *Slavic Review*, 54(4), 917–931.
- Bechev, D. (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, N. & Vandenbroucke, R. (2003). Beyond Balkanization. *American Theatre*, 20(3), 8–9.
- Corney, G. O. (1998). Music geography. *Journal of Cultural Geography*, 18(1), 1–10.
- Cattermole, J. (2006). Sere Ni Cumu and the contemporary construction of place and identity in Tavenui, Fiji. In Johnson, H. (eds.). *The 2nd International Small Island Cultures Conference*. Kingston: Norfolk Island Museum, 1–15.
- Chang, J. (2007). It's a hip-hop world. *Foreign Policy*, 163, 58–65.
- Connel, J. & Gibson, C. (2004). World music: deterritorializing place and identity. *Progress in Human Geography*, 28(3), 342–361.
- Crang, M. (1998). *Cultural geography*. London: Routledge.
- De Simone, C. S. (2008). Hip hopping mad. *Alternatives Journal*, 34(1), 7–7.
- Duffy, M. (2000). Lines of drift: Festival participation and performing a sense of place. *Popular Music*, 19(1), 51–64.
- Glenny, M. (1999). *The Balkans, 1804–1999: Nationalism, war and the great powers*. London: Granta Books.
- Goldworthy, V. (2000). Izmišljanje Ruritanije: imperijalizam mašte. Beograd: Geopoetika.
- Gordy, E. D. (1999). *The culture of power in Serbia: Nationalism and the destruction of alternatives*. University Park, Pa.: Pennsylvania State University Press.
- deGraf, B. (2004). The Balkanization of Animation. *Computer Graphics World*, 27(8), 20–22.
- Gregory, D., Johnston, R., Pratt, G., Watts, M. J. & Whatmore, S. (2009). *The Dictionary of human geography*. Chichester: Wiley-Blackwell.
- Gumprecht, B. (1998). Lubbock on everything: The evocation of place in popular music (A West Texas example). *Journal of Cultural Geography*, 18(1), 61–81.
- Hudson, R. R. (2006). Regions and place: Music, identity and place. *Progress in Human Geography*, 30(5), 626–634.
- Jones, G. & Rahn, J. (1977). Definitions of popular music: Recycled. *Journal of Aesthetic Education*, 11(4), 79–92.
- Jordan, S. R. (2005). Methodological balkanization, language games and the persistence of the identity crisis in public administration: A student's perspective. *Administrative Theory & Praxis*, 27(4), 689–706.
- Kadare, I. (2001). The Balkans: Truths and Untruths. In Triantaphyllou, D. (Eds.). *The Southern Balkans: Perspectives from the region* (pp. 5–16). Paris: Institute for Security Studies of Western European Union.
- Kaplan, R. D. (2005). *Balkan ghosts*. New York: Picador.
- Kiossev, A. (2002). The dark intimacy: Maps, identities, acts of identification. In Bjelić, D. & Savić O. (eds.). *Balkan as a metaphor: Between globalization and fragmentation* (pp. 165–191). Cambridge: MIT Press.
- Kong, L. (1995). Popular music in geographical analyses. *Progress in Human Geography*, 19(2), 183–198.
- Lichter, D. i Johnson, K. (2006). Emerging rural settlement patterns and the geographic redistribution of America's new immigrants. *Rural Sociology*, 71(1), 109–131.
- Luketić, K. (2008). Bijeg s Balkana. *Zarez*, 07. 02. 2008., <http://www.zarez.hr/224/temabroja1.html>.
- Mayhew, S. (1997). *Oxford dictionary of geography*. New York: Oxford University Press.
- Miskovic, M. (2006). Fierce mustache, muddy chaos, and nothing much else: Two cinematic images of the Balkans. *Cultural Studies – Critical Methodologies*, 6(4), 440–459.
- Nash, P. H. (1968). Music regions and regional music. *The Deccan Geographer*, 2, 1–24.
- Saldahna, A. (2009). Soundscapes. In Kitchin R. & Thrift N. (Eds.),

International Encyclopedia of Human Geography (pp. 1–6). Amsterdam: Elsevier.

- Stankovič, P. (2001). Appropriating 'Balkan': Rock and nationalism in Slovenia. *Critical Sociology*, 27(3), 98–115.
- Šimić, P. (2001). Do the Balkans exist?. In Triantaphyllou D. (Eds.). *The Southern Balkans: Perspectives from the region* (pp. 17–35). Paris: Institute for Security Studies of Western European Union.
- Tagg, P. (1982). Analysing popular music: theory, method and practice. *Popular Music*, 2, 37–65.
- Todorova, M. (1997). *Imagining the Balkans*. New York: Oxford University Press.
- Tuan, Y.-F. (2001). *Space and Place: The Perspective of Experience*. Minneapolis: University of Minnesota.

ELEKTORONICKÉ ZDROJE

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