

Aleksandar Janković¹

Fakultet dramskih umetnosti, Univerzitet umetnosti u Beogradu,
Beograd, Srbija

(DE)MISTIFIKACIJA SEĆANJA I IDENTITETA – POPKULTURNI TEKSTOVI 2010/2011²

Apstrakt

U nedostatku relevantnih istorijskih resursa, film ponekad može da predstavlja jedini dokument i komentar određene epohe, identiteta, sećanja, stremljenja, nadanja i verovanja naroda. Tokom prve dekade XXI veka pojavio se specifičan fenomen nostalgije za prošlošću generacije koja tu prošlost nije ni proživela. Mistifikacija pop kulture osamdesetih od strane mladih rođenih početkom devedesetih, predstavlja distorzirani sistem vrednosti upravo zbog desetogodišnjeg hijatusa i vrtloga kulturnih vrednosti u vreme velikih političkih i socijalnih previranja. Otuda konfuzna ali verodostojna faza preispitivanja dalje prošlosti (Montevideo, Bog te video, 2011, Dragan Bjelogrić i Kako su me ukrali Nemci, 2011, Miloš Radivojević), ali i ironični i beznađežni komentari bliske prošlosti i sadašnjosti. Film Oktobar grupe autora (2011) donosi generacijski konsenzus otupljenja i nezainteresovanosti, dok film The Box Andrijane Stojković (2011), stilizovanu, skoro utopijsku sliku zaboravljenih sećanja na početak devedesetih i insajdersku autentičnu priču o preživljavanju sa još uvek postojanim dostojanstvom.

Ključne reči

Nostalgija, demistifikacija, film, pop kultura, sistematizacija

Mistifikacija osamdesetih kao paradigma popkulturene slike XXI veka

Film koji prikazuje sećanje ne mora da se odnosi na pamćenje, i obrnuto. Film kao medij je satkan od sećanja koja su referentna na pamćenja. Globalna

¹ aleksandarsjankovic@sbb.rs

² Ovaj tekst je nastao u okviru rada na projektu br. 178012 „Identitet i sećanje: transkulturalni tekstovi dramskih umetnosti i medija (Srbija 1989-2014)“ Fakulteta dramskih umetnosti (Univerzitet umetnosti u Beogradu), koji finansira Ministarstvo prosvete i nauke Republike Srbije.

sećanja ponekad zbog političkih i ideoloških razloga doživljavaju distorziju ili cenzuru (Stanislav Krakov *Za čast otadžbine – Požar na Balkanu – Golgota Srbije*, 1930 – 1940) ili potpuno nestaju³.

Poznati teoretičar Fredrik Džejmson (Fredric Jameson) u svojoj knjizi „Postmodernizam ili kulturna logika poznog kapitalizma“ osvrće se na termin **film nostalgije**, tj. filmove koji idealizuju prošlost na uštrb sadašnjosti, pežorativno se odnoseći prema pastišu kao jednom od najlošijih primera postmodernizma (Jameson 1991:76-77). Usled nezadrživog tehnološkog napretka, uvek menjajuće geopolitičke i pogotovu kulturne paradigme, ali i repositioniranja fenomena nostalgije, sećanja i pamćenja, milenijumski popkulturni tekstovi stvaraju specifičnu evaluaciju prošlosti. Svojevrсни „vremenski zid“ ratnih događanja (1991–1995), a zatim i nastavak političke i nacionalne krize (1995–2000), uslovili su dramatičnu promenu konzumentske kulture na Balkanu u kojoj blede i kontinuitet i autoritet. Gubljenje ili okrnjenost nacionalnog i kulturnog identiteta srpske (i jugoslovenske) generacije X (rođeni između 1968. i 1974.) stvara konfuznu popkulturnu sliku kojoj je potrebna sasvim nova sistematizacija ali i metodologija.

Jugoslovenski *novi talas*⁴ je bio ideal i nedosanjani san osamdesetih. Pored osvajanja kulturne slobode, antiinstitucionalizma, procvata liberalnih ideja nasuprot socrealističkoj rigidnosti i individualnosti, pojavili su se i brojni razvodi brakova saglasno nekoj vrsti produžetka i emancipacije seksualne revolucije, zatim pornografija, hedonizam, politički diletantizam, pop kultura i široka upotreba narkotika koja će u urbanoj popkulturnoj sceni uzeti pozamašan danak. Iz današnje perspektive, osamdesete u SFRJ ne izgledaju samo kao *bell epoque*, one to i jesu, jer su poslednja dekada koja je „imala srce“, koje se iskazalo globalnim popkulturnim revoltom protiv sebičluka, birokratije, nesposobnosti i hipokrizije propadajućeg socijalističkog sistema. Sa druge strane, *novi talas* osamdesetih je i dalje imao nadnacionalni kulturni kontekst iako se u umetničke svrhe koketiralo sa nacionom i religijom (Laibach, Idoli) ili politikom (Pankrti, Električni orgazam, Azra, Riblja čorba...). Tim pre što je to vreme u kome je kulturna komunikacija,

3 Filmski kritičar i teoretičar Božidar Zečević je 2006. u prostorijama Filmskih novosti otkrio najverovatnije prvi zvučni filmski žurnal proizveden u Srbiji (na traci od 35mm), o događajima u Beogradu 27. marta 1941. Film je snimljen u produkciji „Artistik“ filma u vlasništvu Andrije Glišića i Zarije Đukić i stvara drugačiju sliku od one koju smo učili u „zvaničnoj“ istoriji pisanoj posle II svetskog rata o ulozi KPJ u vreme državnog udara.

4 Sveobuhvatni kulturni pokret (književnost, rokenrol, slikarstvo, teatar, film...) koji je započeo nešto pre smrti Josipa Broza krajem sedamdesetih i obuhvatao mladu, progresivnu kulturnu scenu Ljubljane, Zagreba i Beograda (i donekle Sarajeva) koji nije dugo trajao per se, ali je ostavio veliki uticaj do početka devedesetih.

u tada politički konfuzno podeljenoj i medijski neopremljenoj Jugoslaviji, dovela do erodiranja granica i počela da prevazilazi političke i da uspostavlja temelje za zajedničke, pre svega, popkulturne i kulturne vrednosti. To je bio temelj na kome se formirala kultura Makluanovog (MacLuhan) globalnog elektronskog sela. Popularna kultura i rokenrol su imali ulogu premošćavanja različitosti nacionalnih kulturnih konteksta (ne u smislu anihilacije, već iznalaženja elemenata za međusobno razumevanje, uvođenja novih kulturnih vrednosti, preispitivanja starih i sl.), odnosno pronalaženja načina da se uspostavi komunikacija i novi vid kulturne kompetencije i nadnacionalne paradigme.

Reći da dvoje ljudi pripada istoj kulturi isto je što i reći da je njihova interpretacija sveta, grubo rečeno, način na koji predstavljaju sebe, svoja razmišljanja i osećanja. Kultura je u vezi sa osećanjima i emocijama isto kao sa konceptom i idejama. Ljudi su skloni konceptualizaciji procesa emotivnog iskustva u interakciji sa kulturnom praksom i socijalnim odnosima. (Harding, 1999: 412)

Kulturna politika televizijskih emitera i centara (glavni gradovi republika i pokrajina) bila je čvrsto orijentisana protiv kiča i šunda (postojala je i komisija za kontrolu istog), i dva TV kanala su imala gotovo sofomornu podelu na program za „starije“ i program za „mlađe“. Ali u epohi odsustva konkurentnosti i veoma suženog TV programa, zapanjuje činjenica da su u emisijama „Petkom u 22“, „Hit meseca“, „Rokenroler“, „Stereovizija“ imali podjednako medijskog prostora i predstavnici glavne struje i avangarde u umetnosti.

U heterogenim društvima (Amerika, Evropa) postoji jasna distinkcija i sukob između popularne i visoke kulture. Konzervativni pogled na pop kulturu postavlja je nasuprot visokoj kulturi, usled nipodaštavanja „porodičnih vrednosti“, ekspanzije i glorifikovanja seksualnih sloboda naspram morala, promena naspram dogmi. U stvari, debata se vodi oko prevlasti nad prirodom i politikom „normalnog“ života. Iz jedne perspektive ovaj sukob je ništa drugo do modifikovan klasni konflikt koji se paradoksalno stvorio i u socijalističkoj Jugoslaviji. Koliko god državne strukture podržavale „visoku“ kulturu, pop kultura dominira u svim aspektima društva, najviše na tržištu. To je prirodno, jer vrednost pop kulture počiva na bezuslovnom ukusu, dok „visoku“ kulturu uslovljavaju obrazovanje, kontinuitet i tradicija. Na SFRJ TV programu kao medijskoj paradigmi, ova distinkcija nije postojala u periodu 1980–1990. Postojanje paralelne i dominantne folk kulture je moglo da se mapira samo po uspesima Lepe Brene, Miroslava Ilića i donekle Dragane Mirković. Posela na

Kalemegdanu svake subote uveče i prepuni tašmajdanski koncerti Šemse Suljaković i Sinana Sakića sredinom osamdesetih bili su medijski ignorisani tako da se zbog eksplozije novokomponovane muzike i hibridnih tvorevina tokom ratnih devedesetih stvorila lažna slika da se narodu podilazi eskapističkim paganskim zvukom. Istina je međutim da je masovna kultura zahvaljujući gubitku kulturne politike i širenju medijskog etra (TV, štampa, radio) konačno našla prirodno stanište. Vodeći mislioci Frankfurtske škole, Teodor Adorno (Theodor Adorno) i Maks Horkhajmer (Max Horkheimer), u knjizi *Dijalektika prosvetljenja (Dialektik der Aufklärung)* 1947. godine, opisali su kulturnu industriju kao „gvozdeni sistem“ čiji je zabava nerazdvojni deo čiji je cilj ne samo da se potrošač odvoji od istinskih socijalnih i političkih problema, već da mu se ne dozvoli da posumnja da je otpor spram sistema ipak moguć. Standardizovana i repetitivna zabava po Horkhajmeru i Adornu od uživaoca očekuje da samo kaže „da“ i da joj se prepusti, time čuvajući socijalni poredak. Ipak, u istorijskom kontekstu zapadnog sveta, koji je tek izašao iz velikog rata iz koga je proizašao genocid, Frankfurtska škola smatra da ljudski subjekt mora da racionalizuje kako vreme posla tako i dokolicu i da se oslobodi dominacije u svakom pogledu. Kulturna industrija igra vitalnu ulogu u kružnoj manipulaciji slobodom; rad evocira potrebu za eskapizmom, a kada je ta vrsta „bekstva“ ostvarena, podrazumeva se da dokoni radnik treba da se vrati na posao. Kako je ljudska emancipacija rasla tokom sledećih decada globalne industrijalizacije, rasnih, polnih, nacionalnih i kulturnih sloboda, masovna kultura evoluirala u pop kulturu, dominantnu u rastućoj srednjoj, ali i radničkoj klasi (televizija, radio, gramofonske ploče)⁵. Nažalost, u našem društvu desila se inverzija kada je prividno dominantna i medijski podržana pop kultura evoluirala ili devalvirala u masovnu kulturu donoseći paradigmatične kulturne obrasce koji stvaraju distorziju i diskontinuitet specifičan za ratne godine.

Sećanja nisu uobičajeno predviđena kao poligon za progresivnu politiku. Češće, sećanja, pogotovu u formi nostalgije su pre osuđena prema sopstvenoj solipsističkoj prirodi, zbog tendencije da guraju ljude u prošlost umesto u budućnost. (Grainge, 2003: 145)

Kompleksnost devedesetih u lokalnom popkulturnom smislu se odbacuje kao vreme „kada je umro rokenrol“ iako je upravo ova dekada bila najadekvatnija

⁵ Negativni aspekti pop kulture ostaju, međutim, slični Adornovim i Horkhajmerovim stavovima: masovna produkcija, profit, nedostatak talenta stvaraoca, emotivna neujednačenost, virtualnost, pasivnost, demagogija, što sve podržava totalitarnost.

inicijalnoj ideji buntovnog u rok muzici⁶. Iz turbulentnih i konfuznih devedesetih, dolazi do, travestirane nostalgijom, pogrešne percepcije političkih i popkulturnih osamdesetih, kao vremena kada „se putovalo i živelo slobodno i lagodno“, „kada se stvarala najbolja muzika“, „kada su se snimali najbolji filmovi“. U nedostatku bilo kakve sistematizacije ovog perioda, pogotovu kroz evaluaciju poslednje dve decenije stvorio se specifični *circulus vitiosus*⁷. Iako je konsenzus starih i mladih, roditelja i dece nestao upravo pojavom „dekadentnog“ rokenrola u zemlji boljševičke sorealističke ideologije⁸, eksplozija kreativne gradske mladosti se dogodila baš *novim talasom* krajem sedamdesetih i početkom osamdesetih. Roditelji koji su rasli na potpuno drugačijim idealima i kulturi, nisu imali alternativu nego da stvore otpor protiv promena i menjanja.

Starost i Mladost su veliki neprijatelji... Starost (mudrost) je propala, i hajde da vidimo šta mladost može... Ukratko, rodio se novi moral koji krči svoj sopstveni put napred i žestoko se bori protiv starog (očaja). Ne bi trebalo da postoji bilo kakva argumetacija u ovom sudaru. Međutim, u novom poretku stvari, stari moral urla na nov, zato što je star a nov mrzi stari jer igra na kartu lažnog sentimenta. Kada jedan drugog priznaju, tek onda imaju prava na razgovor.... ne pre. (Birkin, 1979: 286).

Kako je politika vrhunski koncept popularne kulture, novim talasom jugoslovenska rok muzika je dobila legitimitet i emancipaciju. Tematski i konceptualno, narativ o ljubavnim zanosima i stranputicama se pretvorio u buntovničke urlike koji su sporadično remetili kontinuirane organizacije vlasti i odnosa prema mladima. Iako je prvi talas *novog talasa* kao i većina velikih, značajnih i katarzičnih umetničkih pokreta⁹ trajao prekratko, iz recidiva je jasno da je početni udarac bio flagrantan u muzičkom, socijalnom ali i u političkom smislu. Prihvatiti očigledne promene u SFRJ u tom trenutku nije bilo ni poželjno ni politički korektno. Kako Pol Riker (Paul Riceour) konstatuje:

- 6 Rimtutituki, Direktori, Darkwood Dub, Eva Braun, Veliki prezir, Sunshine, Qrve, KKN, Kazna za uši i politički eksplicitni albumi Partibrejkersa i Električnog orgazma
- 7 Odatle i dokumentarno diletantski pokušaj rok novinara Dušana Vesića da kroz nemušti dokumentarni film o popularnom beogradskom bendu EKV Kao da je bilo nekad (2010) mistifikuje dekadu i prikaže epohu kroz artefakt muzičkog nasleđa benda. Iako je osnovna ideja da se pokaže „zlatno doba“ jugoslovenske pop kulture u suštini, ovaj dokumentarni film je nehotice postao glorifikacija i mistifikacija (a ne osuda) samodestruktivne talentovane generacije čiji je antklimaks u smrti svih članova benda uslovljene narkoticima.
- 8 Iako je bilo liberalnih koketiranja sa pop kulturom mnogo pre istinskog proboja rok i pop muzike i pogotovu Bijelog dugmeta kao u filmu Subotom uveče (¹⁹⁵⁷), Vladimira Pogačića i pogotovu Ljubav i moda (1960) Ljubomira Radičevića....
- 9 Nemački ekspresionizam, italijanski neorealizam, britanski pank...

„Nijedna kultura ne može pretrpeti i apsorbovati šok moderne civilizacije. Tu je prisutan paradoks: kako postati moderan i vratiti se izvorima“ (Hačion, 1996: 115).

Pop je morao da nađe sopstveni način opstanka. Tako je tadašnja eksplozija kreativnosti opstala kao današnja industrija nostalgije koja nudi ideale SFRJ osamdesetih kao većitu adolescentsku distopiju kako za generaciju X tako i za današnju mladež.¹⁰ Međutim, ubrzo nastaje i neka vrsta *fragmentacije personalnih identiteta* (socijalna klasa, lokalna pripadnost, komšiluk, religija, nacionalnost imaju sve više vrednosti), koja će nezadrživo voditi u kulminaciju početkom devedesetih. Štaviše, konzumerizam je postao veoma bitan za individualizaciju nasuprot sorealističkoj sabornosti, jer se na taj način stvara moderan identitet (TV, rokenrol i film su univerzalni jezik). Pop kultura, u stvari, neslavno spaja komunistički, pseudoutopijski ideal o univerzalnoj, sveopštoj kulturi i zapadnjačku težnju globalnog tržišta što je u lokalnom slučaju stvorilo geopolitičku distorziju, drastičan i dramatičan poremećaj kontinuiteta vrednosnih paradigmi, čije se posledice možda najviše osećaju početkom druge dekade XXI veka, tj. kulturnim obrascem generacije koja je rođena između VIII sednice SK KPJ, govora Slobodana Miloševića na Gazimestanu i početka *balvan revolucije* u Srpskoj Krajini.

Stvara se neka vrsta kulturnog vakuuma u kome vlada teorija haosa i gde izdvojeni fenomeni stvaraju iluziju sistema u kome upravo identitet i sećanja imaju travestirani značaj. Tehnološka revolucija, perverzna verzija prvobitne akumulacije kapitala u industrijalizaciji Srbije, permanentne političke i etničke nestabilnosti stvaraju paradoksalnu kulturnu situaciju koja ponekad podseća na Vajmarsku republiku pred dolazak nacista, ponekad na oniričku eluzivnost kraja osamdesetih, ponekad na sofomorni idealizam KPJ po završetku NOB-a.

Identitet i sećanja u srpskom filmu 2010/2011.

U poslednjim godinama prve dekade XXI veka srpski film je napustio sudbinu lokalne generacije X (rođeni 1968–1974.) koja je nedvosmisleno ponela najveće breme tokom balkanskih devedesetih i potonjih turbulentnih godina. Istorijski kontinuitet srpskog (jugoslovenskog) filma je zapao u svojevrnsni de

¹⁰ Mesto u kojem „mladost“ ima poseban značaj ponajviše zbog snažne pripadnosti Ljubljane – Zagreba – Beograda i borbe protiv nepravdi, autoritativne politike kroz levičarski ideal „bratstva ljudi“.

kadentni ćorsokak filmom *Rane* (1998, Srđan Dragojević) u kome je surova stvarnost tretirana uz ironijsku distancu i delikatnu apstrakciju. Inicijalni optimizam petooktobarskih promena je u filmskom svetu uneo fragmentarnost i dramaturšku nekonzistentnost koja je paradoksalno, veoma uspešno obeležila milenijumsku kinematografiju. Debitanti i mladi reditelji su kapriciozno u potrazi za sopstvenim političkim i socijalnim manifestom vrlo precizno opisivali ekonomsko, moralno i duhovno posrnuće naciona. Domaći film gotovo nikad kao u periodu 2000–2010. nije bio toliko blizak stvarnosti i istini ne tražeći preteranu stilizaciju ili simbolizaciju. (Janković, 2011: 159).

Mizantropski i nihilistički diskurs srpskog filma donekle je poremetio rediteljski debi glumca Dragana Bjelogrića *Montevideo, Bog te video* (2011), epik o odlasku jugoslovenske fudbalske reprezentacije na prvo svetsko prvenstvo u Urugvaj. Veliki filmovi koji se svima sviđaju su nažalost postali veoma retka pojava u našoj kinematografiji.

Veliki filmovi u prohujaloj dekadi koji su pretendovali da se svima svide, Dragojevićev *Sveti Georgije ubiva aždahu* (2009) ili Stojanovićev *Čarlston za Ognjenku* (2008) imali su neki neobjašnjivi začudni sloj samodopadljivosti, preterane zavodljivosti i nevaspitane pretencioznosti. Međutim, bez mnogo pompe, prvenac jednog glumca sa tematikom koja je daleko od univerzalnog dopadanja (fudbal) postao je „film koji se svima svideo“, bez distance, zadržke, ironije. Ovaj film nije mali film, nema ratnih razaranja, perverzних metafora, razdiranja krivice, *snuff* štika, štaviše, kao da nema negativnih likova, pa odatle ni nekog istinskog dramaturškog sukoba. Postoje heroji i heroji otpadnici u vestern manirizmu. Zavodljivo staromodan po narativu ali svetlucajuće moderan po formi (uticaji mentora Gorana Gajića i Srđana Dragojevića), Bjelogrićev film postaje čuven i velik zbog vrline, zbog ispravne tematike patriotizma, zbog pravih i zabranjenih ljubavi, zbog nepatvorenog muškog prijateljstva koje je najsvetliji motiv od kad je literature i filma. U stvari, možda najveći kvalitet ovog filma je imanjanje mere u svemu, pogotovu ako je u pitanju istorijski i nacionalni kontekst.

Kako autorka Pem Kuk tvrdi u svojoj knjizi *Skeniranje prošlosti: Memorija i nostalgija na filmu*, u protekle gotovo dve dekade. Studije filma posebnu važnost pridaju memoriji i nostalgiji. Autorka takođe ističe da granica između objektivne istorije i subjektivne memorije više nije oštra a debate s tim u vezi pozivaju se umnogome i na nostalgiju, kao čežnju za nečim što je nepovratno. Nostalgija se povezuje sa fantazijom, ona se smatra još više neautentičnom od same memorije. (Perić, 2010: 55)

Delikatnost Bjelogrićevo­g filma se ogleda u minucioznom odabiru filmske priče u kontekstu savremene geopolitičke situacije. Početkom tridesetih, Kraljevina SHS je možda bila zlatno doba ispunjenih srpskih težnji. Veliki rat je daleko iza, novi se ni ne naslućuje, Evropa se i dalje gradi, narod živi zadovoljno radeći svoj posao i ima vremena da se vatreno bavi sporednim stvarima kao što je fudbal. Doba nacionalnog ponosa i (relativne) socijalne harmonije. Skoro kaprijansko sagledavanje nade, vere, ideala i vrednosti običnog čoveka. Otud i toliki uspeh.

Sa druge strane, naš poznati reditelj – veteran, Miloš Radivojević, u svojim ranim sedamdesetim bavi se sopstvenim (distorziran­im) sećanjima i nacionalnom nostalgijom u svom hjustonovskom magnum opusu *Kako su me ukrali Nemci* (2011). U pitanju je potresni filmski bedeker o ratu, idealima, bratoubilaštvu i politici, sve snimljeno kroz prizmu dečaka koji ima jedva pet godina. Sa druge strane, celokupna (više nego naivna) filmografija partizanskih ideoloških vesterna gubi snagu pred jačinom naivne istine o obe antifašističke struje u Srbiji (ravnogorske i partizanske). Ovo je priča i o sunovratu građanske porodice, o slepom verovanju u flagrantne i tragične istorijske greške, ali i priča o turbulentnom stanju običnog dečaka koji je tražio samo ljubav i razumevanje, a najviše ga je imao od jednog uglađenog nemačkog oficira. Snimljen kao ogroman flešbek, ovaj film je u stvari (crno bela) priča o gorčini i čemeru emotivnih ožiljaka (Svetozar Cvetković), jedan dugačak isiljeni monolog u praskozorje balkanske klanice devedesetih, kada glavni lik „koga su ukrali Nemci“ doživljava naknadnu katarzu proživljavajući i evaluirajući svoj život iz početka. Okidač je jedna mala devojčica bez roditelja. U ovoj konstelaciji, poslednji kadrovi ovog filma stoje kao jedan od najboljih krajeva u istoriji filma ove male nacije. Glumački superioran (Jelena Đokić, Dara Džokić, Miki Krstović, Voja Brajović, Daglas Henšo (Douglas Henshall), Gordan Kičić...) ovaj film je i tanano tkanje o pogrešnim ljubavima ali i žestoko otrežnjenje kada je u pitanju naš komunistički put od 1941. do 2000. Scena bezakonja i divljanja pobednika-partizana u ubijanju nasumice snimljena je pekinpoovski usporeno i predstavlja zasigurno emotivni punktum filma. Reditelj ne traži ideološko razumevanje ni za jedne ni za druge, on je samo nedozreli dečak koji je želeo da ga ukradu Nemci i koji zapanjujućom delikatnošću tka priču o sopstvenim i globalnim zabludama¹¹.

11 Film Srđana Dragojevića *Parada* (2011) ne bavi se sećanjima koliko identitetom, međutim svojim začudnim stilom u kome se mešaju patos Daglase Sirka (Douglas Sirk), kameval Frederika Felinija (Frederico Fellini) i brutalnost Sema Pekinpoa (Sam Packinpah), reditelj je napravio tipični film sa atipičnim krešendom. Međutim ideološka ambivalentnost filma *Lepa sela lepo gore* (1996) u *Paradi* kulminira u postmoderno postveteransko protopostjugoslovenstvo i osu du ne toliko sistema koliko moralnih i etičkih vrednosti kako protagonista tako i samih gledalaca

Međutim, dva filma nastala skoro u isto vreme najbolje korespondiraju sa polivalentnim značenjem trenutka u kojem živimo. Jedan kao tipična slika savremenog *Weltschmerz*-a sažetog u generacijskom postmilenijumskom fenomenu *urban ennui* (*Oktobar – omnibus*, 2011, grupa autora), a drugi kao izokrenuto, stilizovano, distopijsko čitanje ratnog početka devedesetih i uvođenja sankcija (*The Box*, 2011, Andrijana Stojković), u stvari jedna gorka fantazija svesnog odbijanja sagledavanja šireg konteksta epohe (početak rata u Bosni i Hercegovini, eskalacija rata u Hrvatskoj, Vidovdanski sabor, Studentski protest, DEPOS...).

Fantazija kao introvertna igra produkt je igre između arhetipova kolektivnog nesvesnog i postojanih okolnosti individue. Fantazija nema regresivno značenje bekstva od realnosti, nego je modus operandi psihološkog rasta, to jest neraskidivi deo života koji nas vodi u budućnost. (Stephens, 1990: 87)

Debitantski igrani film rediteljke Andrijane Stojković je neobično, konceptualno ljubavno pismo srpskoj generaciji X, snimljeno u monohromatskoj, mat crno-beloj tehnici, i kao takav predstavlja jasan stilistički odmak od istinskih događaja. Film prati tri momka (student, navijač, roker) koji pakuju (u kutije) bagaž diplomatskih porodica tik po uvođenju sankcija 1992. Godina početka rata u Bosni, godina Vidovdanskog sabora, godina onog prvog studentskog protesta i godina kada je tadašnji predsednik jugoslovenske Vlade, Milan Panić, dobio pa izgubio izbore iste noći. Stojkovićevo voli svoje junake, štaviše ti junaci imaju dva filmska života. Narativni i naratorski. U ovom drugom, uz diplomatski kor pričaju o svojim nadanjima i strahovima a u ovom prvom pokušavaju da odrastu istom brzinom koju diktira politička situacija u zemlji. Ipak koliko god jedan od njih igrao na kartu racionalnosti (student – Vladan) u pitanju je antropološka paradigma tri izuzetno romantična momka u besmislu i bezumlju. Autobiografska knjiga Slavoljuba Stankovića, i njegov upliv u scenario su možda učinili da ovaj film ne bude toliko filmičan, ma kar u dramaturškom smislu sukoba, međutim osećaj za tajming rediteljke i Joksimovićev (Dušan Joksimović – kamera) mimetički pristup čine da ovaj film spada u domen salonskih bajki sa tužnim krajem. Pikarska naivnost protagonista i hladna svedenost diplomatskog kora možda ne tvori tipičnu filmsku podelu na dobre i loše, međutim, *The Box* u svoj sopstvenoj svedenosti, ograničenjima i nesavršenostima se čini najjistitijim filmom o Beogradu u delikatnim devedesetim. Mnogo više i od *Ubistva s predumišljajem* (1995, Gorčin Stojanović), i pogotovu *Paket aranžmana* (1995, Ivan Stefanović, Dejan Zečević, Srdan Golubović). Možda je za to bila potrebna distanca, evaluacija i osećaj za pravi trenutak, međutim, ovaj film

zaista nije samo koncept. *The Box* je vizuelno predanje, možda previše introvertno za bilo koga ko nije rođen između 1968. i 1974, međutim ovoj generaciji vuče sve prave emotivne konce, a da ume da se skloni od očekivanog patosa. Ovaj film je najbolji predstavnik stare dramaturške maksime da kada se bavite ozbiljnim istorijskim trenutkom, ne pribegavajte realizmu. Apstrakujte ga i time ćete reći najveće istine. *The Box* je postao mali romantični film iz zemlje gde ne postoje mali romantični filmovi, i kao takav predstavlja distorzirano ali prihvatljivo sećanje ili preciznije, delić sećanja na bezumlje epohe.

Jedan od najdramatičnijih načina na koji masmediji generišu empatiju je kroz produkciju i širenje sećanja. Postalo je moguće imati intimnu vezu sa sećanjima kroz koje nismo prošli: takva sećanja se nazivaju prostetička sećanja. Ona jesu lična sećanja, ali nisu prirodna, nisu u individualnom vlasništvu već u vlasništvu etničke grupe ili nacije. Odatle fokusiranje na javna sećanja koja nisu privatizovana. Ova vrsta sećanja su istorijski specifična i različita od formi kolektivnog sećanja koja su uglavnom određena grupom ili zajednicom. Stvara se kontrast u odnosu na kolektivna sećanja koja su geografski specifična i samim tim utiču na identitet grupe ili zajednice. Ovakva sećanja su prostetička jer se reprezentuju kroz medije – film, TV, muzej (Grainge, 2003: 148).

Fragment ili magnovenje sećanja autora romana (i koscenariste), Slavoljuba Stankovića (u filmu *Cvrle*) je kroz film Andrijane Stojković dobilo određeni prostetički značaj jer se obraća određenoj supkulturi i generaciji čiji je manirizam bio specifičan epohi. Ni jedan od tri junaka filma (čija se pokretačka energija bazira na specifičnoj motivaciji ili nemanje iste) nisu ispunili svoje nade s početka filma, i postali su kako individualni tako i kolektivni gubitnici. Tri previše i određene lokalne priče su postale hermetična globalna paradigma Beograda i Srbije. Pseudodokumentaristički pristup uz ironični odmak možda ublažava činjenicu da je u pitanju neobično tragičan film u kome nema pobednika, štaviše, svi koji se pojave u kadru su gubitnici i tako se i ponašaju. Ipak *The Box* ne spada u korpus mizantropsko-nihilističke tendencije novog srpskog filma već predstavlja njen eksces. Štaviše, sličniji je eksperimentalnom filmu *Slučaj Harms* (1988, Slobodan Pešić), u stvari *Zemlja istine, ljubavi i slobode* (2000, Milutin Petrović) u kojima prividno odsustvo politike stvara flagrantni politički *De profundis*. Radikalna stilizacija paradoksalno ne stvara mistifikaciju sećanja već predstavlja *aposteriori* sećanja na početak devedesetih i na kolektivno nesvesno prihvatanja neprirodne i neprijatne istorijske neminovnosti rata i sankcija. Suptilni detalji poput Vladanovog monologa šta je sve potrebno za vizu zemlje EU ili šarmantne

sitne krađe iz stranih rezidencija ili repetativno ponavljanje pesme Cvrletovog benda o besmislu, odvođenje članova istog od strane vojne policije na front ili delikatno časkanje sa suprugom nemačkog ambasadora o muzici su nedvomisleni pokazatelji običnosti i prirodnosti likova. *Deus ex machina* tragičan završetak priče za Vladana možda odvede film u prihvatljivu dozu apsurdna, međutim rapidno fudbalsko propadanje Crvene Zvezde posle Evropskog i Svetskog prevenstva 1991, ili gubljenje smisla u roknerolu u zemlji koja je izgubila smisao nas dovodi do ipak gorko-slatke konkluzije koja može biti antipod utopijskog završetka *Podzemlja* (1995, Emir Kusturica).

Oktobar (grupa autora¹², 2011) izgleda kao celuloidni solilokvij, fragmentarno filozofsko štivo o Srbiji sada i ovde, tačno deset godina posle petooktobarskih promena 2000. Doduše, prilično konzistentno štivo jer je u pitanju čak sedam mladih reditelja (čitava klasa FDU koja je diplomirala ovim filmom) koji imaju bipolarnu senzibilitetu, gde neko snima za bioskopsku publiku, neko snima za drugare iz kraja, a neko za koncept. Mnogo priča, mnogo različitih rukopisa, i jasna poenta – Mladima nije stalo (istorijske godišnjice, socijalna obećanja, veliki datumi, političke promene). *Oktobar* je mahom slika naličja, gorak, brutalan, crnohumoran film uglavnom o gubitnicima. Retko koja priča ima srećan kraj dok su protagonisti uglavnom moralno ambivalentni ološ, međutim, izgleda da reditelji vole svoje junake, i onda kada su skloni incestu, i onda kada odbijaju ili nipodaštavaju ljubav, i onda kada prodaju svoje telo ili kada odsecaju delove svoga tela ili jedu tuđa tela. Kao neki ekletički psihodelični album iz leta ljubavi 1967, i *Oktobar* ne može i ne sme zbog stilske diverzivnosti da se sagleda kao konzistentna celina. Učitavaju se: redak primer „female gaze-a“, začudne postfeminističke epohe u kome od heroine ne treba tražiti racio ili etiku, zatim šarmantne komedije o mrtvima, o štrajkačima, gorke melodrame o samoubistvu, incestu, prijateljstvu. Scenaristički stabilan, glumački gotovo besprekoran, *Oktobar* je neobičan predstavnik kurentne filmske produkcije. Ono što je najvažnije, svih sedam reditelja imaju stav o ovom beskrajnom trenutku čamotinje i besmisla čak iako film nije stvarnost već imitacija iste. Umetnički komentar „pročerdanih ideala“ još jedne decenije za razliku od filma *Nataša* Ljubiše Samardžića (2001) koji osuđuje „pasivnu“ generaciju koja nije imala snage da izvrši potrebne socijalne i političke

12 Milica Tomović (Diplomiranje), Ognjen Isailović (Rođendan), Ognjen Glavonjić (Pepeljuga), Dane Komljen (Odmetnička uspavanka), Damir Romanov (Priče iz groba), Senka Damjanović (Lilit) i Ivan Pecikoza (Revolucija jede svoju decu).

promene od prvih demokratskih izbora decembra 1990. pa sve do septembra 2000, *Oktobar* u stvari pravi inverziju u kojoj se nova generacija miri sa regresijom i stagnacijom. Ovo se najviše vidi u priči *Diplomiranje i Revolucija jede svoju decu*. Prvi je možda najsmelij primer hipertrofirane i trankvilovane generacije rođene pred sam početak rata, koja, četvrt veka kasnije, prihvata da boljitka ne može i neće biti. Završiti (besmisleni) fakultet, biti lokalni pijanac, večiti student se izjednačuje u pre svega arhetipski (dominantni) melodramski zaplet oko dva najbolja druga i devojke uz sveobjašnjavajući kraj¹³. Izgleda da film Milice Tomović jedini u ovom omnibusu najdirektnije opisuje besmisao i kolaps generacije na globalnom i ličnom nivou. Potonji film, Ivana Pecikoze, direktna je politička osuda sistema koji je posredno izneverio i izdao narod koji mu je verovao. Ostatak omnibusa predstavlja ne uvek ubedljivo lično/porodično/emotivno sagledavanje posledica i moralno-etičkog posrnuća. *Oktobar* možda ne mapira događaje kao što su *Kristallnacht*, nacističko paljenje knjiga ili mekartijevske sudske frontove kao npr. *Kako su me ukrali Nemci*, pa čak neposredno i *The Box*, već je zbrkano i močvarno identifikovanje milenijumskih nacionalnih grehova omamljenosti, kolektivnog zaborava, lenjosti, oholosti i gramzivosti.

Istorija nam ne daje razlog za optimizam zbog trijumfa civilizacije nad varvarizmom. Ako se ne pomeramo napred, onda nazadujemo.

Nezainteresovanost stvara ravnodušnost. (Gates, 1995:7)

U narodu koji još uvek nije bitke od pre više od pola veka pod zastavom nacionalnog pomirenja, treba prvo stvoriti konsenzus krivice i savesti. *Oktobar* je recidiv iskrivljenih, distorziranih vrednosti i mistifikacije sećanja. *The Box* je poput *Pleasantville* (*Pleasantville*, 1998, Garry Ross), *kulturno transkodiranje* (Kelner, 1995:15), ideološka kritika socijalnog diskursa u popularnoj reprezentaciji.

Zaključak

Kovitlac promena koje su usloveli istorijski procesi doveo je do kulturnih potresa koji su doprineli stvaranju *globalizma*. Ovaj sinkretički fenomen tokom druge polovine XX veka i s početka XXI veka smanjuje svet i čini ga asimetričnim, hibridizovanim i akulturalnim. Nove i malo poznate kulture se utapaju u sisteme vrednosti zapadne civilizacije dajući specifičnu injekciju vitalnosti. Odatle potiče i konfuzija kada *Globalno* preti da sve postavi

13 Kraj filma, kada se glavni lik budi ispred zgrade gde je proveo noć posle opijanja, komšinica ga pita: „Dečko jel ti dobro?“, a on odgovara „Nije“ Zatamjenje.

u *melting pot* diskurs u kojem svako može i ume da shvati lokalnu muku kako zapoveda duh vremena. U zemlji kao što je Srbija, sećanja i identitet su eluzivna i dubiozna stvar. Međutim kada je sukob na Balkanu 1991–1999. postao globalni fenomen, deo popularne kulture i inherentna matrica, naš sopstveni odnos prema sopstvenom istorijskom nasleđu samim tim prema identitetu i sećanju postao je *memento mori* tj. podsetnik sopstvenih grešaka i smrtnosti. Odatle specifične filmske tendencije koje se konfuzno smenjuju kao dnevna politika, odatle i specifičan odnos prema bliskoj prošlosti. Kulturna (i socijalna) mistifikacija osamdesetih je zbog diskontinuiteta devedesetih usloвила hibridni kulturni ulazak u novi milenijum. Konsekventno tome, popkulture osamdesete i devedesete zahtevaju sistematizaciju i evaluaciju bez emotivnih i nostalgичnih stranputica kao što ovaj rad određuje dogmu akcija-reakcija. U toj konstelaciji, 2011. je filmski važna jer je iste godine, na neki način snimljen i početak (*The Box*) i kraj (*Oktobar*) jedne hipotetičke kulturne biblioteke. Ova dva filma neka budu podupirači.

Literatura

- Birkin, Andrew. (1979), *J. M. Barrie and the Lost Boys*, London: Constable.
- Chapman, James. (2003), *Cinema of the World (Film and Society from 1895 to the Present)*, London: Reaktion Books.
- Daković, Nevena. (2008), *Balkan kao filmski žanr*, Beograd: FDU.
- Gates, Henry Louis. (1995), *Loose Cannons: Notes on the Culture Wars*, Oxford: Oxford University Press.
- Grainge, Paul. (2003), *Memory and Popular Film*, Manchester: Manchester University Press.
- Hačion, Linda. (1996), *Poetika postmodernizma*, Novi Sad: Svetovi.
- Harding, Jennifer. (1999), *The Power of Feeling: Locating Emotions in Culture*, London: London Guildhall University.
- Jagodzinski, Jan. (2005), *Music n Youth Culture – Lacanian Approach*, New York: Palgrave Macmillan.
- Jameson, Fredric. (1983), *Postmodernism and Consumer Society*, Seattle: Bay Press.
- Janković, Aleksandar. (2011), „Mizantropija kao filmski recidiv tranzicije“, *Zbornik radova Fakulteta dramskih umetnosti 18, Obrazovanje, umetnost i mediji u procesu evropskih intergracija 2*, Beograd: Institut za pozorište film, radio i televiziju FDU.
- Lukić-Krstanović, Miroslava. (2010), *Spektakli XX veka muzika i moć*, Beograd: SANU, Etnografski institut.
- McRobbie, Angela. (1994), *Postmodernism and Popular Culture*, London

and New York: Routhledge.

- Perić, Vesna. (2010), *Memorija i filmska romantična komedija: dekonstrukcija narativne temporalnosti*, magistarski rad, Beograd: FDU
- Stehpens, Antony. (1990), *On Jung*, New York: Routledge.
- Stojanović, Dušan. (1978), *Teorija filma*, Beograd: Nolit

Aleksandar S. Janković
Faculty of Dramatic Arts, University of Arts in Belgrade,
Belgrade, Serbia

(DE)MYSTIFICATION OF MEMORY AND IDENTITY

– POP CULTURE TEXTS IN 2010-11

Summary

*In the absence of relevant historical resources film can sometimes represent the only document which comments on a certain epoch as well as the identity, recollections, hopes, and beliefs of a people. A specific phenomenon based on nostalgia for earlier times emerged during the first decade of the new century among the young generation. Pop culture of the 1980s as fetishised by youths born in the early 1990s represents a distorted system of values precisely because of the ethical vortex that marked those times of great political and social turmoil. Hence the curious phase of reappraising the distant past in such films as *Montevideo, Bog te video* (Montevideo, God is Watching, 2011) by Dragan Bjelogrić and *Kako su me ukrali Nemci* (How I was Stolen by the Germans, 2011) by Miloš Radivojević all of which are characterised by an ironic hopelessness. The film *Oktobar* (October, 2011) by a group of directors brings forth a generational consensus on numbness and disinterest, whereas *The Box* (2011) by Andrijana Stojković creates a stylised and almost utopian image of forgotten memories from the early 1990s by way of an authentic tale of survival through enduring dignity.*

Key words: *nostalgia, demystification, film, pop culture, systematisation, memory, identity*