

Dr Aleksandar Janković¹

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

GENEZA GENERACIJSKOG IDENTITETA – STRANPUTICE ODRASTANJA I SEĆANJA NA PRIMERU FILMOVA KLIP, JELENA, KATARINA, MARIJA I PRAKTIČAN VODIČ KROZ BEOGRAD SA PEVANJEM I PLAKANJEM²

Apstrakt:

Fenomen generacijskog identiteta u vreme kada tehnološki progres urušava tradicionalne vrednosti ponašanja i komunikacije, pretrpeo je radikalne promene stvarajući nenadoknadivo odsustvo kontinuiteta. Istorijska i kulturološka specifičnost regiona Balkana doprinosi još snažnijem (post)postmodernom otuđenju koje nosi korene u literaturi apartička, disidenata i proteranih. Filmovi Klip, Jelena, Katarina, Marija i Praktičan vodič kroz Beograd sa pevanjem i plakanjem nemaju uobičajen mizantropsko nihilistički diskurs već začudno romantičan, koji se uklapa u stihijsko i turbulentno vreme početka druge decenije XXI veka: vreme kajanja, krivice i pokušaja da se kroz novi ideološki identitet uspostavi valjana sistematizacija sećanja. Pogled, razum i perspektiva, generacije rođene sedamdesetih i one, samo dve decenije kasnije predstavljaju zabrinjavajuću i upozoravajuću razliku sistema vrednovanja. A u tome je zaveštanje za neizvesnu budućnost.

Ključne reči: generacija, identitet, emocija, sećanje, nerazumevanje

Smena prve i druge dekade XXI veka donosi globalne enkodirane filmske stranputice u kojima tehnološka superiornost obično degradira potentnost klasičnog pripovedanja. Atak na čulo vida (3D/HD tehnologija) predstavlja psihološki – jednodimenzionalnu senzaciju koja doprinosi opštoj površnosti modernog civilizacijskog diskursa. Nedostatak empatije, makar u klasičnom „holivudskom” smislu zamenili su epigoni nekad naivne ali ozbiljne antonijonijevske³ ekspertize o otuđenju i usamljenosti u modernom svetu. Aleksandar Pejn (Alexander Payne), Tod Solonc (Todd Solondz), ili Aleksej Balabanov (Aleksey Balabanov) kao i Majkl Haneke (Michael Haneke) reditelji su čiji su glavni likovi često poremećeni, izmučeni, dekadentni, problematični i zauvek psihički oštećeni antiheroji koji se mimikrijom uklapaju u svakodnevicu suštinski razotkrivajući perverzni cinizam i patos duha vremena. Civilizacija je zasigurno

¹ bonvivan@gmail.com

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, nauke i tehnološkog razvoja Republike Srbije.

³ Mikelandelo Antonijoni (Michelangelo Antonioni), italijanski reditelj je svojom trilogijom *Avventura/ Noć/Pomračenje* (*L'Avventura* (1960), *La Notte* (1961), *L'eclisse* (1962)) početkom šezdesetih ukazao na moralnu krizu i nemogućnost komunikacije i ljubavi u velikim gradovima.

istrošila veru u heroje, pa i samog boga⁴ a pre svega u velike narative (hrišćanstvo, marksizam, maoizam, titoizam, pop kultura...) pa filmska umetnost ili upada u istorijsku repetitiju⁵ ili frojdotske stranputice pomračenih umova u vreme pobede nihilizma i mizantropije.

Mladi kao posebna supkultura su se profilisali sredinom pedesetih, pojavom Elvise Preslija (Elvis Presley) koji je govorio o mladima i za mlade i profilisao sasvim novu, zaraznu, zavodljivu i beskompromisnu kulturu sredinom pedesetih. Ako je vrhunac nove, popularne kulture bio šezdesetih u atmosferi buđenja sveukupne društvene svesti i borbe za prepoznavanje i priznavanje identiteta marginalizovanih društvenih grupa (seksualne, nacionalne i rasne manjine...), onda je na početku XXI veka stvoren ozbiljan dorijangrejovski odraz u ogledalu ustoličenih vrednosti koje međutim imaju široko prepoznavanje (protesti na Vol stritu, vegetarijanstvo, zaštita životne sredine zbog globalnog zagrevanja, procvat LGBT populacije, politički radikalizam, socijalni nemiri, permanentna stanja ratnih sukoba). U takvom svetu film nudi ili opojnost potpunog eskapizma ili gorko i čemerno otrežnjenje. Ili potpunu laž – platonskim jezikom „mimezis” ili kao ozbiljno pripovedanje – „diegezis”. Gledajući kroz istoriju filma, problematika odrastanja je uvek bila dominantnija od fenomena mladosti *per se*. Bolan period samospoznaje je od pedesetih pa sve do početka novog veka bio tematski imperativ koji je mladost tretirao kao prolazno (i često, jedino buntovno) stanje koje je predvorje, (ne)prihvatanje društvenih normi za šta postoji nagrada ili kazna⁶. U najnovije čitanje *Weltanschauung* mladih uklapa se i film *Klip* (2012) Maje Miloš. U pitanju je film koji produkcijski izgleda kao da je snimljen za 4 dana u beogradskim prigradskim naseljima Sremčici i na Kanarevom brdu na nekom zastarelom i prevaziđenom modelu mobilnog telefona Nokija, ali je u stvari brižno pripremana ekspertiza mladalačkog (tin)angsta koja kulminira u potpunoj (auto)destrukciji. *Klip* kao da epigonski završava celokupni „in-yer-face” nihilistički mizantropski umetnički (književni, filmski, pozorišni) diskurs još od početka devedesetih. Kao socijalni komentar i fenomenološki bedeker epohe ovaj film postoji kao eksperiment o moralnom sunovratu i zarozavanju društva, namerno koristeći nemušti filmski jezik prilično nestabilne dramaturške strukture težeći da postane metafilm. Rediteljka Miloš je očigledno tendenciozno izbegavala da poentira eluzivnost dva sveta, jednog snimljenog, jednog realnog, insistirajući na razvoju karaktera koje na kraju čeka flagrantan antiklimaks koji kao da igra na pelivanskom koncu egzaltiranog prihvatanja ili gnušanja. U nekoliko sekundi preokreta, Miloš se i referiše na uzore (uz velikane crnog talasa, Petrovića, Pavlovića, Žilnika) čiji su protagonisti možda i svesni kazne i posledice svog pogrešnog izbora. U *Klipu* Maje Miloš, pogrešan izbor ne postoji, jer ga kultura poništava osionim padom sistema vrednosti. Eksplicitnost *Klipa* nije stilizovana perverzna brutalnost *Srpskog filma* (2010) Srđana Spasojevića već je otrežnjujuće buđenje iz uljuljkanog košmarnog optimizma političkih elita. Izbegavanje ništenja svega što su šezdesete donele u vreme kulturne revolucije, ili regionalno gledano, svega

⁴ Romantična varijanta u knjizi Dagleasa Koplanda (Douglas Copeland), *Život posle Boga*, i tvrdoglavo-naučna Ričarda Dokinsa (Richard Dawkins), *Zabluda o Bogu*.

⁵ *Lincoln* (Lincoln, 2012) Stivena Spilberga (Steven Spielberg) svojim patriotskim značajem i značenjem u vreme najnovije ekonomske krize kao da priziva Ruzveltov (Roosevelt) i Kaprin (Capra) elan tokom *Nju dila* (New Deal) u Americi tridesetih godina.

⁶ *Buntovnik bez razloga* Nikolasa Reja (*Rebel Without a Cause*, 1955, Nicholas Ray), *Ivanovo detinjstvo* Andreja Tarkovskog (*Ivanovo detstvo*, 1962, Andrei Tarkovsky), *Moj život kao pas* Lasa Halstroma (*Mitt liv som hund*, 1985), *Smrtonosna privlačnost* Majkla Limana (*Heathers*, 1988, Michael Lehmann), *Slon* Gis Van Santa (*Elephant*, 2003, Gus Van Sant), *Klinci* i *Ken Park* Larija Klarka (*Kids*, 1995, *Ken Park* 2002, Larry Clark)

što je novi „pravedniji” sistem doneo posle 1945. Oportuno čitanje devedesetih kao vremenski period u kome leži krivica ili sam Lucifer⁷, u filmu *Klip* ne sme da bude uzrok, već je *Klip* upravo promena napred koja od publike traži okretanje glave na stranu.

Film predstavlja drugost u odnosu na umetnika i podržava stereotipe o umetniku kao opasnom pojedincu čije neuroze, psihopatologija, seksualne škrтости i kriminalno ponašanje štete socijalnom ustrojstvu. Ne postoji suštinska nepodudarnost između zločina i kulture. Ne možemo ponovo pisati celokupnu istoriju zbog promena moralnih svetonazora. (Barber, 2005: i)

Vrednovanje kinematografije po uspehu „malih” filmova je postala nacionalna paradigma. Uglavnom „mali” filmovi (neretko podržani od Ministarstva kulture republike Srbije) svojim (ne)planiranim uspehom na festivalima predstavljaju naličje društva, simptome i sindrome civilizacijskog bespuća. Kao pre 45 godina, kada su *Skupljači perja* (Saša Petrović, 1967) postali najreprezentativniji jugoslovenski film epohe, *Klip* kao da postaje nepoželjna lična karta države čiji je jedini umetnički izvozni artikl naličje, rat, žrtve, blato, čemer i jad. Posrnule socijalne supkulture gubitnika koji kao nikad do sada predstavljaju istinski *Weltschmerz*. U sunovratu ambivalencije zapadne pop kulture koja je predstavljala sveprisutan i transparentan oblik kulturnog ponašanja, društvo pokušava da sakrije posledice koje nisu nastale juče. Mladi kojima budućnost zamenjuje *circulus vitiosus* neprestane sadašnjice i opojnosti (ovog) trenutka su trankvilovani deo društva koji je, poput nekog fetusa koji ne želi da napusti majčinu utrobu, nesposoban, obezvoljen i nevoljan da se bori za sebe i svoj položaj.

Za Fredrika Džejmisona, postmodernizam predstavlja situaciju u kojoj naše celokupne socijalne institucije polako i pomalo gube kapacitet da zadrže sopstvenu prošlost i počinju da žive u večitoj sadašnjosti i u večitoj promeni koja briše tradiciju koja je trebalo da bude sačuvana u ranijim socijalnim formacijama. (Grainge, 2003: 15)

Zbog toga, *Klip* nije socijalna kritika, nego *par excellence* socijalni komentar na savremenu distopijsku stvarnost koja nema budućnosti. Pank paradigma *Sex Pistols*-a (*No Future*) u vreme recesije u Britaniji sredine sedamdesetih ili nazivanje benda *Generacija bez budućnosti* (1990, Novi Sad) danas imaju romantičnu, čak sentimentalnu patinu jer su generacije tog vremena tražile i dobile (socijalnu i političku) promenu. Ovoga puta se gubi generacijski kontinuitet i konsenzus i generacija prikazana u *Klipu* (rođeni krajem devedesetih) naviknuta na neprekinute socijalne krize i političke turbulencije gubi idealizam obrazovanja, prijateljstva, porodice, poštenog rada.⁸

Početkom devedesetih, studenti su bili zatečeni pojavom višestranačkog života i retko ko je (ali uglavnom iz ideala) bio stranački angažovan. Stihijski, studentski protesti

⁷ Lucifer je pali anđeo, dok njegovo ime znači „donosilac svetla” iako personifikuje zlo. Britanski romantičarski pesnici su pokušali da ukažu na zlo civilizacije, često koristeći „lik i delo” arhetipskog bundžije u svojoj lirici, uglavnom koristeći tezu da je energija utrošena na promenu napred, tradicionalno zla.

⁸ Iznenaduje sličnost *Klipa* sa filmom *Hronike* (*Chronicle*, Josh Trank, 2012) hibridnog žanra *found footage*. Koristeći bazenovsku *plastičnost*, Trenk je apstrahovao tinejdžerski angst kroz slučajno stečene superherojske moći tri glavna junaka i time prilično ubedljivo sazeo suštinske mladalačke probleme kroz prizmu postmilenijumske epohe: odbačenost, socijalna neprihvatljivost, porodičnu disfunkciju, sklonost kao destrukciji i autodestrukciji.

1991, 1992. i 1996/97. bili su (uglavnom) neuspešni recidivi 1968-e, sa uglavnom obesmišljeno romantičnim pogledom na pravdu, istinu i budućnost. Današnje generacije su mnogo racionalnije, snishodljivije, „genetski” lišene nepostojećeg patriotskog idealizma i romantizma, vođeni samo interesom što pokazuju manje ili veće političke afere. Politička ili umetnička figura koja bi personifikovala novu generaciju više ne može da se pronađe jer su idoli ove vrste ostali u ranijim epohama. Džon Lenon (John Lennon), Če Gevara (Che Gevara) ili Patris Lumumba (Patrice Lumumba) novim generacijama više nemaju nikakav značaj čak ni istorijsku relevantnost. Način egzistencije mladih se dramatično promenio tako da su heroji (čak i kao roditelji) prevaziđeni. Levičarske ideje i narativi su poslednjih dvadeset godina prilično kompromitovani ili prevaziđeni. Mladi imaju površnu sliku o istoriji, pa se okretanje hedonizmu i nihilizmu čini kao najlogičniji izbor. A film kao ogledalo stvarnosti, morenovski rečeno postaje *Doppelgänger* stvarnosti pa čak i obrnuto.

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 u Melting Pot diskurs u kojem svako može i ume da shvati lokalnu muku kako zapoveda duh vremena. (Janković, 2012: 396).

U takvom svetu ne postoji niti želja niti volja za nostalgijom. Nostalgija, iskupljenje ili smrt su pojmovi koje dete prihvata ali ne može i ne sme da razume do svojih tinejdžerskih godina.

Nostalgija „Starih Dečaka” za „zauvek izgubljenim zadovoljstvima” i ideali državnih škola za pravom formom, dobrotom, valjanošću, pristojnošću i čašću između prijatelja i “pobratima” intenzivirali su se krajem devetnaestog veka, kao viktorijanski romantizam i preporod sentimentalnih interesa za viteštvom i feudalnom srednjovekovljem (Ser Volter Skot (Walter Scott), Alfred Lord Tenison (Alfred Lord Tennyson), Pre-Rafaeliti). Postojala je i nostalgija za ruralnom idilom koja je evocirala esenciju engleštva i posebno bila popularna od strane ratnih pesnika (I svetski rat), Vilfreda Ovena (Wilfred Owen), Stivena Spendera (Steven Spender). Ubrzo posle rata objavljena su dela „Pusta zemlja” (Waste Land) T.S. Eliota (Eliott) i „Uliks” Džemsa Džojasa (James Joyce) (Yeoman, 1998: 162).

Odsustvo pozicioniranja nostalgije u novom emotivnom ustrojstvu mladih potiče pre svega od nedostatka obrazovanja, referentnog sistema i sistema vrednovanja. Dominacija „sada i ovde” je suštastvenost hedonizma i autodestrukcije, ali ne na dionizijski način, npr, srpskih romantičarskih pesnika⁹, već kao postmoderna amnezija koja vodi ka fenomenu „novog sećanja”. U tom okruženju jedina nostalgija koja postoji su „ratne devedesete” ili „turbulentne nulte”. Čak ne postoji ni potreba za lakanovskom *realnošću* jer „traumatična prošlost” ne postoji u klasičnom vremenskom obliku nego kao svevideći Demijurg. Sklonost ka opijanju, upotrebi narkotika i seksualnim devijantnostima u *Klipu* je kako inherentni eskapizam tako i odsustvo prihvatanja odgovornosti, prikrivanja sopstvenih slabosti, nesigurnosti i neizvesnosti. Ako glavni lik, Jasna (Isidora Simijonović) odbija da prihvati ozbiljnost očeve bolesti i porodičnog

⁹ Branko Radičević, Đura Jakšić, Jovan Jovanović - Zmaj, Milica Stojadinović - Srpkinja, Laza Kostić, Vojislav Ilić, Aleksa Šantić

socijalnog statusa, a snimanjem klipova na svom mobilnom telefonu¹⁰ pokušava na nadomesti gorku stvarnost, pokušavajući da stvori sopstveni imaginarni svet onda se može povući i jasna paralela sa filmom *Nebeska stvorenja* (*Heavenly Creatures*, 1994, Peter Jackson). Junakinje *Nebeskih stvorenja*, stvaraju mentalnu zonu komfora u kojoj postoji samo adolescentska idealizovana uobrazilja bazirana na romantičnim mitovima, dok junakinja/e *Klipa* žele da žive život muške fantazije (*male gaze* fenomen kao osnovni postulat feminističke teorije filma) kao pasivni objekti koji trpe radnju. Tek kad se Jasna odvaži na kraju filma učinivši nepromišljenu ljubomornu scenu, biva žestoko kažnjena od svog muškarca, što još više doprinosi njenoj ljubavi prema istom. Maja Miloš je bila (prikriveno) ironična, ali u površnom svetu generacijske percepcije *Klipa*, ova scena je dokaz da ljubav nikada ne umire i ultimativna regresija ženskih likova uopšte.

Ono na šta sam mislio je istorija sledeća dva veka. Opisaću šta sledi, šta više ne može da bude drugačije: Dolazak nihilizma....Naša cela evropska kultura se kreće neko vreme, uz izmučenu nervozu koja raste iz desetleća u desetleće, ka katastrofi, nemirno, nasilno, strmoglavce, poput reke koja želi da dosegne kraj koji se više ne odražava, koji se boji da se odrazi. (Wilshire, 2002: xi) Fridrih Niče (Friedrich Nietzsche).

U vulgarnom svetu mizantropsko-nihilističkog diskursa u savremenoj istoriji srpskog filma, debitant Nikita Milivojević, inače uspešni pozorišni reditelj, donosi začudne deliće francuskog poetskog realizma sa rasutim stakličima (opet) antonijonijevskog otuđenja. Nenarativni kauzalitet filma *Jelena, Katarina, Marija* (2012) oporo je generacijsko pismo koje za razliku od potonjeg filma ima flagrantno ozbiljniji odnos prema prošlosti i nostalgiji. U pitanju je ekranizacija knjige *Njujork - Beograd*, poznatog beogradskog novinara Dušana Miklje, koji je u sebi našao iznenađujuću količinu ženskog pisma, napisavši knjigu o tri beogradske devojke koje traže sreću u Njujorku. Jednako očajne, jednako beznačajne, jednako uplašene, a opet dovoljno jake da se odupru svakodnevnim stranputicama dosadnog posla ili odsustva posla i porodičnih i emotivnih repova iz Beograda. Milivojević kao da režira pejzaže a ne sukobe (kojih i nema), međutim empatija za glavne likove itekako postoji. Vizuelno, *Jelena, Katarina, Marija* je najbliže što će srpska kinematografija prići *Cinéma du look*¹¹ stilizaciji pogotovu kao neobična i neočekivana protivteža mizantropskom diskursu nacionalnog filma. Sva tri ženska lika imaju breme prošlosti zbog čega njihov boravak u Njujorku predstavlja stanputicu ali i glavni (eluzivni) sukob, jer konvencionalni sukob u stvari ne postoji. Satkan od detalja koji imaju alegorično značenje (kaktus, voda, okean, klupa), ovaj film funkcioniše na više nivoa. Spoljašnji, u kome se glavne junakinje nalaze spontano i polako, tražeći neku vrstu završetka. Kada se sve tri sretnu negde posle sredine filma, katarza postaje antiklimaks i pretvara se u bizarni srbijanski *Weltschmerz* određen lokalnim i globalnim i tugom svih onih koji su otišli i možda se nikad vratiti neće. Na neki način iznenađujuće neiznenađujući kraj donosi smiraj duše i onima na platnu u njihovoj projekciji kako sopstva tako i okoline i

¹⁰ Zanimljivo je da se klipovi ne „šeruju” već uzajamno pokazuju, što verovatno poentira socijalni status junakinja. Ovako, film bi dobio potpuno drugačiju dimenziju.

¹¹ Pokret u francuskom filmu osamdesetih koji će prvi mapirati filmski kritičar Rafael Basan (Raphael Bassan) čak 1989. Odnosi se na reditelje poput Žan Žak Benea (Jean Jacques Beneix), Lika Besona (Luc Besson) i delimično na Lea Karaksa (Leos Carax) i na filmove *Beti Blue* (*37,2 Le Matin*, 1986), *Diva* (1981), *Veliko Plavetnilo* (*Le Grande Bleu*, 1988) u kojima spektakl i stil kao i reference na visoku i pop kulturu nadilaze narativ. Pokret je predstavljao umetničku „pobunu” protiv rigidnosti sistema predsednika Fransoa Mitterana (Francois Mitterrand).

Ljudi koji nailaze slučajno. Ali i publici koja shvata veliku istinu da stvari retko, gotovo nikada ispadnu onako kako smo ih zamislili.

Po Jungu (Carl Gustav Jung), mi naivno pretpostavljamo da su ljudi onakvi kakvi ih mi vidimo. Naravno, ne postoji naučni test kojim bi se dokazala razlika između percepcije i realnosti. Opet, mi naivno projektujemo sopstvenu psihologiju u prijateljska ljudska bića stvarajući od njih *imago*. Gotovo svako od nas je stvorio prijateljstva koja se manje ili više oslanjaju isključivo na projekciju (izmeštanje sopstvenih duhovnih sadržaja). Sadržaji našeg nesvesnog, konstantno su projektovani u naše okruženje i samim tim prepoznavamo samo delove konačne i istinske slike. Ako nismo svesni da je *imago* tek naša projekcija drugih, onda smo naivno uvereni da je naša projekcija zaista objekat u celosti. Jung nam u stvari govori da *bez reflektovane psihe svet ne bi ni postojao*. Sledeći nivo filma je simbolički i predstavlja glavnu vrednost. Beogradska glumica (pobegla od rata) koja je obučena u odoru starogrčkog pozorišnog hora (toga, maska) enigmatično postavlja čašu vina na ugao šanka. Kada se posle nekog vremena čaša preturi i razbije, to će označiti kraj njenog ovozemaljskog života. Citiranje Miloša Crnjanskog, kako *Seoba* („nema smrti, ima seoba”) tako i *Lamenta nad Beogradom* govori o možda najvećem modernom srpskom pesniku koji je najveći deo života proveo u izganstvu. Klupa okrenuta ka okeanu sa koje je deda jedne od junakinja krenuo ka svojoj Srbiji i udavio se. „Živa statua” Device Marije i bebe Isusa u Central parku kao božanska intervencija smiraja duše i utehe. Irski pab kao metafora istorijske i karakterne sličnosti Iraca i Srba. Prikazivanje žica, katanaca, stakla i rešetki kao metafora zabranjenog omeđanog života. Nostalglični nivo sadrži realne životne priče od kojih su junakinje pobegle. Smrt dečka u Vukovaru, bomradovanje, želja za boljim životom i beg iz beznađa u još veće beznađe depersonalizacije u stranoj zemlji. Za razliku od filma *Klip*, film Nikite Milivojevića se (generacijski) bavi prepoznatljivom formom sećanja apartčika i pečalbara (pored Crnjanskog tu su i poznati beogradski pisci Milan Oklopdžić i Branko Dimitrijević) čije analogno predstavlja emotivno stabilniji simulakrum nego pseudodigitalni kod junakinja filma Maje Miloš. *Jelena, Katarina, Marija* ima kontinuitet kako sa istorijom srpskog filma tako i sa motivacijom likova. Rečju, s prošlošću, međutim noseći i konsekventnu gubitničku patinu „pobede u porazu” ili „poraza u pobedi”. Ambivalentno otvoreni kraj je zaista kraj ideala i idealizma jedne prevaziđene generacije koja je (lažno) utopijski rasla u SFRJ i pretrpela gorko otrežnjenje od samog početka devedesetih pa skoro četvrt veka kasnije. Ta poslednja generacija živi u konstantnom repetitivnom osećanju izgubljenih sećanja i neispunjenih osećanja što je prilično kompleksniji ali i tužniji svet od onog u kome se događa *Klip*.

Koncept „autentičnog sećanja” je naravno veoma problematičan. Želja sećanja da bude stabilno, samouvereno i postojano je uvek dolazila iz straha od nestabilnosti, nepouzdanosti i žudnji za fantaziranjem i zaboravljanjem. U nekim aspektima za ovo moramo kriviti tehnološke medije jer stvaraju lažnu stvarnost i nepozvana sećanja. (Grainge, 2003: 25)

Sukob fragmentarog i pogrešnog, ali nepotrebnog sećanja generacija rođenih tokom svetrajuće krize sa idealizovanim „utopijskim” sećanjima generacija rođenih do smrti Josipa Broza se sukobljavaju u postojećoj Distopiji koja ne postavlja kapricioznu dilemu o „onome ko je u pravu” već se bavi „onim što jeste”. Otrežnjujuća realnost *Klipa* je u izuzetnoj jukstapoziciji sa *cri de coeur* stanjem *Jelene, Katarine Marije*. Nije u pitanju površna podela na dva Beograda već borba prošlosti i refleksije iste sa

zastrašujućom i zabrinjavajućom sadašnjosti. U ovoj estetskoj i filozofskoj dilemi pobeđuje *Klip* jer antropološki pojednostavljuje i svodi na porive i instikte a ne na dileme i motive.

Kao neka vrsta protivteže ove teze o generacijskom vorteksu stoji debi film Bojana Vuletića *Praktični vodič kroz Beograd sa pevanjem i plakanjem* (2011).

Stilizovana crna komedija za koju je reditelj napisao scenario zajedno sa Stefanom Arsenijevićem (*Ljubav i drugi zločini*, 2008) meša brehtijanski ironijski odmak sa tipično beogradskim bonvivanskim duhom raskrsnice istoka i zapada. Neočekivano, ovaj omnibus se najviše naslanja na najbolju (i retku) srpsku melodramu, *Nešto između* (1981), Srđana Karanovića, koja začudno postavlja postulat „on, ona i onaj u sredini”. Karanović insisitira na raznolikosti ideoloških, socijalnih, kulturnih i istorijskih uticaja i neminovnosti pokušavajući da spoji nespojivo, *urban ennui* romansu troje potpuno različitih protagonista radikalno drugačije motivacije i ciljeva u životu. Naizgled zavodljiv u (ne)čekivanom tragičnom kraju, *Nešto između* kao da je anticipirao mozaik ili shemu kompleksnih i uvek tragičnih ljubavi u spajanju nespojivih kultura i percepcije istih.

Na dubljem nivou film istražuje ambivalentnu poziciju Jugoslavije uhvaćene 'između' političkih tenzija Istoka i Zapada i ekonomskog sukoba Severa i Juga (Goulding, 2002, 175). Film opisuje goruće kontroverze anticipirajući krizu; zemlju na raskršću, u kojoj ne možeš da ubiješ predsednika jer ih je osmorica; suočavanje balkanizma i evropeizma što će biti glavna tema, tada još nepostojećih studija Balkana. Multikulturalna romantična priča postavljena je na fon vibrantnog Beograda koji je više nego ikada, uprkos svemu – uz vežbe civilne odbrane, ruinirane bolnice, trendi restorane, modne revije, stare stanove – ličio na evropsku metropolu u haosu tranzicije. (Daković, 2008: 163)

Epigonski naslonjen na nasleđe *Nešto između*, *Praktični vodič kroz Beograd sa pevanjem i plakanjem* predstavlja četiri priče o licu i naličju beogradskog postmodernog tranzicionog šarma. Taj Beograd je grad nedostatka obrazovanja i nepoštovanja prema velikim kulturama koje ispadaju bizarne i smešne (prva priča – *Ljubav*), grad želje za beskompromisnim bekstvom (druga priča – *Kriza*), grad koji i dalje ima neodređene i ambivalentne emocije prema nekadašnjim dušmanima i zavojevačima (treća priča – *Preljuba*) i grad kontradiktornosti i kontroverze prema većitim susedima i (ne)prijateljima (četvrta priča – *Venčanje*). Ono što je zajedničko u sve četiri priče¹² su predstavnici Beograda¹³ koji uvek neobjašnjivo autodestruktivno srljaju u opojnost iluzije ljubavi zbog koje emotivna mapa Beograda izgleda kako kaleidoskopski žovijalno tako i onirički i sofomorno mračno i uništavajuće. Gorko-slatka glazura ovog filma čini da isti bude idiosinkratični i ekscenčni primer srpske (beogradske) kinematografije koja se ipak oslanja na uzore. Ovaj film takođe, gotovo nepogrešivo uspeva da uspostavi preciznu emotivnu strukturu, tako da ni jedna epizoda ne izgleda suvišna. Naša kinematografija je puna nezadovoljnih likova koji uglavnom trpe radnju i

¹² Stefan je arogantni vozač koji je zadužen da francusku muzičarku na ivici nervnog sloma dovede do koncertne sale, gde radi sredovečna Melita, koja je u s/m vezi sa američkim diplomatom koji to u stvari nije. U hotelu u kojem se sreću radi i Jagoda, spremačica koja zavodi Orhana, nemačkog biznismena turskog porekla koji nije svestan uticaja nasleđa svoje kulture u Beogradu. Jagodina prijateljica, Đurđa, inače policajac, udaje se za hrvatskog kolegu Mata, međutim na putu za venčanje saznaju delikatne delove obostranih života što stavlja u pitanje kako ljubav tako i brak.

¹³ Uz šarmanatna i duhovita intermeca, ironično intonirana o razvoju Beograda posle godina krize. Stjuardese, žandarmerija, spremačice, radnici i zatvorenici otpevaju po jednu (uglavnom tužnu) starogradsku pesmu što filmu daje posebnu dimenziju otuđenja ali i oneobičene uobrazilje.

ne delaju (osim u partizanskim filmovima) što očigledno izlazi iz emotivne otupljenosti i duhovne kastracije decenija patnje i jada. U tom smislu, *Klip* je opet idiosinkratičniji, jer u ovom filmu likovi delaju ne prepuštajući se slučaju ili mekgafinskom raspletu. U filmovima *Jelena*, *Katarina*, *Marija* kao i *Praktični vodič kroz Beograd sa pevanjem i plakanjem*, glavni likovi su svesni gubitnici koji se mire sa svojom pozicijom tražeći *deus ex machina* opravdanje za mesto koje su izabrali. U *Klipu*, protagonisti nemaju šta da izgube jer nemaju nikakva nadanja, očekivanja ili veru u koncept Boga spasitelja.

Kad nas Niče ohrabruje da „pogodimo sjajnu zvezdu” on je u isto vreme i navijač i trezvenjak. Još uvek nije član novog društva koje možda može da izbegne nihilizam ali itekako može da predvidi naš sopstveni odraz: naše beskrajne zavisnosti, smetnje, odsustvo strasti koja je nekad bila suština života. Tražeći neko priznanje, nalazimo „Disney World” ili još mnogo gore. Ne nalazimo uopšte objekte vredne naše dubine i strasti. Vođeni smo da utajimo tih očaj. Niče je mnogo čitao Šopenhauera u želji da misli da mi, moderni ljudi možemo da sami sebe lociramo na mapi sopstvenog puta. Otvorivši vrata za Ničea, Frojd i Šopenhauer su obelodanili koliko smo precenili snagu samosvesti. Uvereni smo da suvereno vladamo sopstvenom voljom vodeći je u objektivnost, sve vreme racionalizujući posledice tog mišljenja. Dok nas ogromne plime želje sve vreme guraju na mesta koja ne možemo ni da zamislimo. Neumoljivo smo gurnuti ka stvarima koje nam ne daju zadovoljstvo, ali prema kojima žudnja nikako da prestane. (Wilshire, 7: 2002)

Ono što je zajedničko za sva tri filma, takođe je i dinstinktivan ženski rukopis jer u svakom aspektu odnosa glavnih likova, muškarci su pasivni likovi koji trpe radnju¹⁴. U *Klipu* se možda najbolje može primeniti feministička teorija (sklonost ka sociološkoj i psihoanalitičkoj fragmentaciji da bi se opisalo stanje poremećaja „ženskog vremena”), međutim ovaj film svet posmatra iz ženske perspektive intuitivnosti i opstanka bez potrebe za muškom frojdističkom i lakanijskom racionalizacijom. Glavne ženske likove pokreće strast, požuda, biohemija, magnetizam, rivalstvo i nipodaštavanje drugih. Muški lik koji opstaje je „alfa mužjak”, ostali su preslabi (bolestan otac, marginalizovani prijatelji) i on je taj koji trpi poglede (ili bude sniman), on je akcija, a ženski likovi – reakcija. Muških odnosa kao da i nema i nisu predstavljeni stereotipom ili vestern postulatom lojalnosti i plemenitosti. Jasnina tranzicija iz *tačke a u tačku b* se svodi na posvećenost svom muškarcu, predmetu obožavanja i strasti a nikako istinske (melodramske) ljubavi i zato biva nagrađena¹⁵. Međutim, (skoro) nepostojeća razlika tanatosa i erosa u hormonalnom disbalansu petnaestogodišnjaka je dominantni oblik ponašanja i reaganja.

U filmu *Jelena*, *Katarina*, *Marija*, muških likova kao i da nema ili predstavljaju simbolične fasadne epizode izbora glavnih junakinja (gej suprug, bolestan otac, kolege šankeri, dečko iz Beograda). Opet, izbori koji čine glavne junakinje su uglavnom stihijski ili skloni proceni manjeg rizika, nikako autodestruktivni. Njihova drama je zadržavanje *status quo* situacije bez bilo kakvog muškog izbora *per se*. I na kraju, u filmu *Praktični vodič kroz Beograd sa pevanjem i plakanjem*, u sve četiri priče

¹⁴ Kada En Kaplan (Ann Kaplan) pita "da li je pogled (gaze) muško?" to znači da ona na neki način tvrdi da nužno ne mora da znači da je žena uvek objekat pogleda. Kaplanova govori o dominantnom (muskulatornom) pogledu koju mogu da prihvate i žene i muškarci.

¹⁵ Što se ne može reći za filmove koji su ideološki prethodili *Klipu*, makar po želji za bekstvom: *Mala Vera (Malenkaya Vera aka Little Vera, 1988)* Vasilija Pičula (Vaisili Pichul) ili *Ljilja 4-ever, (Lilya-4-Ever, 2002)* Lukasa Mudisona (Lucas Moodysson).

muškarci su pasivni vršioi radnje i uglavnom žrtve emotivnih valunga glavnih junakinja. Muškarci su pokazani kao skloni nesigurnosti ili naivnosti (prva priča), skloni ženskoj dominaciji i fetišizaciji (druga priča), skloni prepuštanju samouverenim ženama (treća priča) i skloni panici i strahu od potpunog prepuštanja i vezivanja (četvrta priča). Međutim, ono što ova tri filma odvaja od kurentnog srpskog filmskog diskursa (politički trileri, evaluacije ratnih devedesetih (i četrdesetih), mitologizacija sporta i prošlosti, satirične komedije karaktera...) jeste zajednička tema – ljubav ili potraga za istom. Ogoljeno, skoro svi protagonisti ovih filmova nalaze nesavršenu ljubav ili neki vid zadovoljstva, adekvatnu istorijskom trenutku, što nije imperativ za domaću kinematografiju već prilično dugo vremena. Gotovo niko od junaka ovih filmova, na početku, nije tražio stanje u kojem se zatekao u završnici ali je dobio smiraj duše ili katarzu „onoga što je dobro za tebe a ne onoga što želiš”.

Zaključak

Tokom vaskolike istorije srpskog filma postoje neki celuloidni krajputaši koji su označavali istinske domete, velike promene ili pogrešne putokaze. Postoje filmovi koji su jednostavno značajni poput našeg igranog prvenca *Život i dela besmrtnog vožda Karađorđa* (1911), Čiča Ilije Stanojevića, *S verom u Boga* (1931) Mihajla Al Popovića, *Marš na Drinu* (1964), Živorada Mitrovića, *Skupljači perja* (1967) Aleksandra Petrovića, *WR Misterije organizma* (1971) Dušana Makavejeva, sve do predstavnika Praške škole, Emira Kusturice, Srđana Dragojevića i Uroša Stojanovića, srpski film je imao prave i pogrešne početke, minuciozne fusnote, periode koje su predstavljali ogledalo stanja naciona, kao nekad nemački ekspresionizam ili italijanski neorealizam. Poslednjih četvrt veka srpskog filma je začarani krug romantičnog otpora beznađu, svetlucavog eskapizma ali i gorčine generacijskih otrežnjenja kao i mapiranje sasvim novog jezika koji koliko ima, toliko i nema uticaj savremenika ili želju da prati moderne tendencije. Poslednjih pet godina, značaj srpskog filma nikada nije bilo diverzivniji ali i kontroverzniji. Od veteranskih epifanija do početničkih trijumfa, međutim marginalizovanost nikada nije bila izraženija. Značajni filmovi ili završe kao kratkotrajna festivalska atrakcija, ili retko kad imaju mogućnost da završe nedelju dana bioskopske distribucije. Filmovi *Klip*, *Jelena*, *Katarina*, *Marija* i *Praktičan vodič kroz Beograd sa pevanjem i plakanjem* nisu prepoznati kao bioskopski filmovi. Prvi, sa ograničenom distribucijom (zbog eksplicitnog sadržaja) prepoznat je kao „art-flik” i uglavnom se o njemu priča kao festivalskom *enfant terrible*-u. Potonji filmovi su zaboravljeni odmah posle premijere. U svetu niskih i jeftinih nadražaja, senzacija i atrakcija (o čemu govori prvi film), sistematizacija marginalizovanog kao značajnog¹⁶, jedva da je moguća. Međutim, postoje izraženiji kontrasti i gotovo neverovatne mogućnosti kojim reditelji dolaze do svojih filmova pokušavajući da objasne delikatno stanje društva u bezizlazu i svetlima na kraju dugačkog mračnog tunela.

Literatura

Barber, Bruce Alistair. 2005. *Trans/Actions: Art, Film and Death* Saas Fee: European Graduate School Press

Daković, Nevena. 2008. *Balkan kao filmski žanr*. Beograd: FDU

¹⁶ Dobar primer su svi bioskopski filmovi Milutina Petrovića, *Zemlja istine, ljubavi i slobode* (2000), *Jug-Jugoistok* (2004), *Agi i Ema* (2007).

- Grainje, Paul. 2003. *Memory and Popular Film*. Manchester: Manchester University Press
- Hačion, Linda. 1996. *Poetika postmodernizma*. Novi Sad: Svetovi
- Hayward, Susan. 2003. *Cinema Studies The Key Concepts*. London: Routledge
- Hill, John. 1980. *Sex Class and Realism: British Cinema 1956 - 1963*. London: BFI Publishing
- Jameson, Fredric. 1983. *Postmodernism and Consumer Society*, Seattle: Bay Press
- Janković, Aleksandar. 2012. *Demistifikacija sećanja i identiteta: Pop kulturni tekstovi 2010/2011* (tekst u Zborniku *FDU, 2012* u okviru projekta 178012 *Identitet i sećanje: transkulturalni tekstovi dramskih umetnosti i medija (Srbija 1989-2014)*). Beograd: FDU
- Lakan Žak. 1983. *Spisi*. Beograd: Prosveta
- McRobbie, Angela. 1994. *Postmodernism and Popular Culture* London and New York: Routledge
- Paglia, Camille. 1992. *Sex and Violence or Nature and Art*. London: Penguin Books
- Shary, Timothy and Siebel, Alexandra (edited by). 2007. *Youth Culture in Global Cinema* Austin: University of Texas Press
- Stephens, Antony. 1990. *On Jung*, New York: Routledge,
- Stojanović, Dušan. 1978. *Teorija filma* Beograd: Nolit
- Stojanović, Dušan. 1978. *Teorija filma* Beograd: Nolit
- Wilshire, Bruce. 2002. *Fashionable Nihilism* New York: State University of New York Press

Dr Aleksandar Janković
Faculty of Dramatic Arts, University of Arts in Belgrade,
Belgrade, Serbia

**GENERATIONAL IDENTITY GENESIS – SIDETRACKS OF GROWING UP AND
MEMORY. FILMS: CLIP, JELENA, KATARINA, MARIJA, PRACTICAL GUIDE
TO BELGRADE WITH SINGING AND CRYING**

Summary

*In the era when technological progress is breaking down traditional decorum and conventions of communication, phenomenon of the generation identity has undergone radical changes leading to the irreparable lack of continuity. Historical and cultural singularity of the Balkans prompts even greater (post)postmodern alienation which is rooted in literary works of apparatchiks, dissidents and outcasts. Films such as *The Clip, Jelena, Katarina, Marija and The Practical Guide through Belgrade With All Their Singing and Tear-Shedding* do not follow the usual misanthropic-nihilistic discourse pattern, but a surprisingly romantic one, which goes rather well with the turbulent beginning of the second decade of the 21st century: the time of regret, guilt and attempts at cogent systematisation of memories through new ideological identity. Only two decades later, the view, reasoning and perspectives of those born in the seventies convey disturbing and alarming divergence of value systems. This is the legacy for an uncertain future.*

Keywords *generation, identity, sentiment, memory, lack of consideration*