

Nataša Delač¹

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

BEOGRAD I NJUJORK KAO PROSTORI LIČNOG I INDIVIDUALNOG SEĆANJA STUDIJA SLUČAJA: FILMOVI TAMO I OVDE I JELENA, KATARINA, MARIJA²

Apstrakt

Rad nastoji da identifikuje i sistematizuje figure sećanja, hronotope i mnemotope, i ukaže na koji način oni utiču na formiranje identiteta.

Osnovna hipoteza rada je da hronotop/mnemotop Beograda i Njujorka ima ključnu ulogu u građenju identiteta. Ona se dokazuje kroz primere filmova „Tamo i ovde“ Darka Lungulova iz 2009. godine i „Jelena, Katarina, Marija“ u režiji Nikite Milivojevića iz 2012. godine, u kojima u građenju identiteta značajnu ulogu imaju mnemotopi i figure sećanja čiji su nosioci pripadnici srpske dijaspore.

Cilj rada je sistematizacija i pružanje uvida u značaj figura sećanja i mnemotopa za razumevanje problema srpske dijaspore na relaciji Njujork-Beograd. Specifični cilj rada je ukazivanje, na primeru dva filma, na koji način hronotop i mnemotop učestvuju u građenju identiteta i na koji način dolazi do stvaranja transkulturalnog sećanja posredstvom veze između dva najkonkretnija hronotopa/mnemotopa u filmu (Beograd i Njujork).

Ključne reči: *sećanje, transkulturalno sećanje, hronotop, mnemotop, figure sećanja, identitet*

Teorija sećanja

Jan Asman (*Jan Assmann*) vrlo studiozno je nastojao da istraži tri teme u okviru kulture pamćenja, a to su sećanje, identitet i kulturni kontinuitet. Najznačajnije pitanje Asmanove teorijske postavke jeste pitanje sećanja. Usled teškoće definisanja i elaboracije distinktivnih pojmova sećanja i pamćenja, veliki izazov u okviru teorije sećanja jeste i utvrđivanje odnosa između vrsta unutar ove dve kategorije. Prema Asmanu, kulturno pamćenje se odnosi na jednu od četiri identifikovane spoljašnje dimenzije ljudskog pamćenja: mimetičko pamćenje, pamćenje predmeta, komunikativno i kulturno pamćenje (Asman 2007:16). Zapravo, možemo pretpostaviti sveobuhvatnost pojma kulturno pamćenje koje, kako Asman objašnjava, sadrži prethodne tri dimenzije. Kulturno pamćenje podrazumeva i podražavanje u vidu ritualnih radnji, a ne samo mehaničkog mimezisa, pamćenje predmeta u vidu simboličkih objekata koji su nosioci kulturnog značenja i komunikativno pamćenje koje

¹ natasadelac@yahoo.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 i nauku Republike Srbije.

dobija novu kulturnu vrednost. Drugačije, za razliku od preostale tri dimezije, četvrta dimenzija pamćenja, kulturno pamćenje, poseduje i kulturni značaj.

Komunikativno i kulturno pamćenje su postavljeni u polarizovani odnos gde je referentna tačka prošlost: kod komunikativnog pamćenja reč je o skorašnjoj prošlosti, aktuelnoj među savremenicima i učesnicima u tom sećanju, te ono usvaja odlike svakodnevnog, a kod kulturnog pamćenja reč je o dalekoj prošlosti koja se održava isključivo uz pomoć simbola, zato i poprima osobinu svetog (to je i razlog čestog manifestovanja u vidu slavlja i rituala). Komunikativno pamćenje traje koliko i njegovi subjekti, dok kulturno pamćenje živi duže od svojih nosilaca.

Jedno od najznačajnijih pitanja u okviru teorije sećanja je odnos između individualnog i kolektivnog pamćenja koji je obrazložio Moris Albvaš (*Maurice Halbwach*). U pogledu na kolektiv podrazumevamo skup pojedinaca koji zahvaljujući jednoj ili više zajedničkih datosti pripadaju nekoj grupi. Kolektiv *a priori* ne poseduje pamćenje, kao što u bukvalnom smislu ne poseduje ni identitet, međutim kolektiv obezbeđuje pamćenje pojedincima, članovima datog kolektiva, pa ga posredno i sadrži. Individualno pamćenje je ono koje poseduje pojedinac, a Asman tvrdi da je individualno pamćenje (u najužem smislu) osećanje, a ne sećanje (Asman 2007:36).

Asman pretpostavlja važnost interaktivnog odnosa pojma i iskustva, ili drugačije „da bi neka istina uspela da se usadi u sećanje grupe, mora u konkretnom obliku da predstavlja neki događaj, neku osobu ili mesto“ (Asman 2007:36) i time objašnjava termin *figure sećanja*. One su određene vremenom i prostorom, odnosom grupe (veza sa aktuelnom, aktivnom, živom grupom) i rekonstruktivnošću. S tim da je neophodno skrenuti pažnju da se pod vremenskom i prostornom određenošću ne misli isključivo na geografski i istorijski horizont, naprotiv, misli se na vreme u smislu protoka (preživljeno vreme) i mesto u značenju okruženja (predmeti, ljudi, znaci u prostoru).

Mnemotopija i hronotop

Znaci u prostoru utiču na ono što zovemo kulturom sećanja. Asman naglašava kako „umeće pamćenja operiše imaginarnim prostorima, a kultura sećanja znacima u prirodnom prostoru“ (Asman 2007:59). Čitavi prostori mogu da budu predmet kulture pamćenja, ali i znaci u tom prostoru (predmeti, spomenici, nadgrobne ploče...).

Za analizu pomenutog rada neminovno je uočiti odnos između pojmova mnemotopije i hronotopa. Nalik na mnemotope ili mesta sećanja, ni hronotope nije moguće svesti isključivo na fizički prostor. Nasuprot mestu sećanja nalazi se vreme-prostor. Oba pojma u odnosu na kulturu sećanja nisu konkretne, opipljive konstelacije. Oba pojma sadrže metaforičko, češće simboličko značenje. Pjer Nora (*Pierre Nora*) ukazuje na tri dimezije mnemotopije: materijalnu, simboličku i funkcionalnu. Ipak, mnemotopi Pjera Nora podrazumevaju mesta sećanja koja su nosioci kulturne i/ili istorijske važnosti, dok će u ovom radu biti reči o mestima sećanja čija važnost se ogleda u ličnim i privatnim asocijacijama. Alajda Asman (*Aleida Assmann*) naziva ih *lieux de souvenir* nasuprot *lieux de mémoire*, gde uočavamo distinkciju između mesta sećanja sa odlikama privatnog i subjektivnog, nasuprot kulturnog i kolektivnog (Asman 2011:152). Dok kod Nora mesta sećanja imaju istorijsko-kulturni značaj, ovde ona mogu postojati i samo zahvaljujući ličnom osećanju i sudu, te mogu predstavljati nasleđe pojedinca ili

kolektiva samo zahvaljujući ličnoj vrednosti koju konkretno mesto ima za pojedinca, odnosno grupu.

Kako mnemotopi ne podrazumevaju isključivo fizički, konkretan prostor, neminovno je postavljanje paralele između ovog i pojma hronotopa. Pojam *hronotop* je utemeljio Bahtin (*Bakhtin*) objasnivši ga:

„U književno-umetničkom hronotopu slivena su prostorna i vremenska obeležja u osmišljenu i konkretnu celinu. Vreme se ovde zgušnjava, steže, postaje umetnički vidljivo; prostor se napinje, uvlači se u kretanje vremena, sižea, istorije. Obeležja vremena razotkrivaju se u prostoru, a prostor se osmišljava i meri vremenom. Umetnički hronotop se odlikuje tim presecanjem nizova i slivanjem obeležja“ (Bahtin 1989:194).

Bahtin je, baveći se hronotopom, najpre posmatrao njegovu održivost na polju književnosti, ali je takođe ostavio prostor za nova tumačenja i upotrebu ovog pojma. Jedno od stanovišta da je Bahtinov hronotop primenjiv i u drugim umetničkim disciplinama zastupao je i Robert Stam (*Rober Stam*). On hronotop razmatra sa stanovišta teorije filma i zaključuje: „u pojedinim slučajevima hronotopsko određenje više odgovara oblasti filma nego književnosti, jer ona se odvija u virtuelnom, leksičkom prostoru, a filmski hronotop je doslovno razvijen preko ekrana (obično 24 frejma u sekundi), nezavisno od fiktivne vremensko-prostorne konstrukcije određenog filma“ (Stam, Burgoyne, Flitterman-Lewis 1992:222). On ukazuje da je idealan primer hronotopa sam film. Udvajanje prostora i vremena odgovara Delezovoj (*Deleuze*) ideji o neodvojivosti uma i tela. „(...) Kretanje se ne izjednačava sa pređenim prostorom. Pređeni prostor je nestao, kretanje je prisutno i ono se sastoji u činu prelaska. Pređeni prostor je deljiv, i to beskonačno deljiv, dok je kretanje nedeljivo, ili se ne deli a da svakom deobom promeni svoju prirodu“ (Bergson prema Delez 1998:7). Vreme i prostor je moguće odvojiti isključivo apstraktnim mišljenjem, dok u pogledu na konkretnu umetnost, ove dve dimenzije čine homogenu celinu.

Pretpostavljam da sličnost između dva termina, hronotopa i mnemotopa, ukazuje na to kako bi preciznije bilo govoriti o hronotopima sećanja, ali će se radi doslednosti u upotrebi terminologije, u nastavku rada ipak koristiti termin *prostor* ili *mesto sećanja*.

Njujork, Beograd kao prostori sećanja u filmu *Tamo i ovde*

U filmu *Tamo i ovde* Darka Lungulova iz 2009. godine, Beograd je postavljen u dihotomijski odnos pre i posle, baš kao što je polarizovan i odnos Beograda i Njujorka.

Prostori sećanja funkcionišu kao tačka u kojoj se spajaju sadašnjost i prošlost. Hronotop Beograda u najširem smislu podrazumeva spajanje ovog toponima i perioda nakon bombardovanja 1999. godine. Objedinjavanjem odnosa elemenata: posleratni period – Beograd – nekad – sad, formira se jedinstveni prostor sećanja. Registrovane su dve grupe kadrova u kojima je Beograd: nenarušeni i demolirani spomenici kulture.

Mesta poput Brankovog mosta, aerodroma Nikola Tesla, Geneks kule, Kalemegdanske tvrđave, nedvosmisleno potvrđuju identitet Beograda. Očuvane znamenitosti funkcionišu kao elementi prostora sećanja na Beograd kao metropolu, centar Istočne

Evrope, „zlatno doba eks-Jugoslavije“, ipak ovakva mesta ukazuju na mogućnost selektivnog pamćenja. Simboli prosperiteta koji se smenjuju iz kadra u kadar ukazuju na kontradiktornost sa trenutnim stanjem u državi koje se može uvideti iz sledeće replike: „Mi ne živimo u Beogradu. Mi preživljamo u Beogradu. Dobro došli u Srbiju! Zemlju u tranziciji“³ (*Tamo i ovde*, Darko Lungulov 2009). Lepota i znameniti objekti Beograda su u disproporciji sa političko-ekonomskom situacijom u zemlji.

Nasuprot ovoj slici Beograda kao prostora sećanja na nekadašnju snagu i integritet, javlja se kadar sa razrušenom zgradom Generalštaba. Uništeni objekat funkcioniše kao element prostora sećanja na mračnu stranu beogradske istorije, gde je razarano, rušeno.

Slično je i sa sledećim mestima koja utiču na stvaranje niza individualnih sećanja na dihotomiju nekad i sad, odnosno na vezu između prošlosti i sadašnjosti, gde je prošlost svetla i slavna, a sadašnjost mračna i sramna. Beogradski restoran je mesto sećanja i njegov cilj je da integriše prošlost u sadašnjost, odnosno da događaj iz prošlosti obnovi u sadašnjosti. Prazan restoran utiče da se Olga (Mirjana Karanović) seti nekada punog restorana u koji je dolazila sa mužem, što na prvom mestu funkcioniše kao refleksija ličnog sećanja na period kada je još uvek bila u braku, dok na drugom mestu funkcioniše kao refleksija kolektivnog sećanja na prošlost Beograda kada su ljudi živeli bolje i bili u situaciji da priušte odlazak na ovakva mesta. Slično je i sa liftom koji funkcioniše kao prostor sećanja na period u kojem je bio funkcionalan, ispravan.

Stan komšije Toše (Feđa Stojanović) ima funkciju prostora sećanja. Stan ima funkciju mesta na kome se ređaju asocijacije na prošlost. Mapiranjem određenih elemenata unutar pomenutog stana dolazimo do onoga što Asman naziva „figure sećanja“, koje su u ovom konkretnom slučaju sastavni deo sobe koja predstavlja prostor sećanja. Crveni pasoš je figura sećanja koja je određena vremenom (period nakon građanskog rata i NATO bombardovanja, i odnos prema prošlosti – doba SFRJ), mestom (Beograd), odnosom grupe (nostalgija) i rekonstruktivnošću („Stara dobra vremena. Putovali smo. Živeli smo normalno nekad davno... pre svih tih ratova i sranja“⁴ (*Tamo i ovde*, Darko Lungulov 2009)). Na naturalističkom planu crveni pasoš predstavlja nekadašnju sigurnu propusnicu za odlazak u inostranstvo, dok na simboličkoj, pretpostavlja period boljeg života, ekonomsko-političke sigurnosti, gotovo idealizovane slike prošlosti. Reč je o kolektivnom pamćenju na period pre raspada SFRJ koji mnogi doživljavaju utopijski zahvaljujući dodeljivanju skoro magijskog dejstva pojedinim pojavama vezanim za to doba, a utvrđenim ritualnim ponavljanjima.

Njujork kao prostor sećanja funkcioniše u sceni kada Ivana (Jelena Mrđa) i Branko (Branislav Trifunović) prelaze preko Bruklinskog mosta. Ivana po prvi put dolazi u Njujork i zaključuje: „lepši je nego na filmu“ (*Tamo i ovde*, Darko Lungulov 2009). Prostor Njujorka u njoj budi afirmativne asocijacije i zato i pokazuje da je njeno sećanje na Njujork oblikovano kroz fiktivni svet.

Slično Ivani koja sećanje na Njujork projektuje kroz fiktivni svet, Robert (*David Thornton*) sećanje na Beograd projektuje posredstvom niza neproverenih i nepotpunih informacija. Susret sa Brankom i njegova poslovna ponuda kod Roberta utiču na evociranje informacija iz njegovog sećanja ili preciznije predstave o Beogradu. Robert:

³ Mirkova konstatacija na stanje u Srbiji pri prvom susretu sa Robertom

⁴ Tošin odgovor Robertu kada ovaj uzima pasoš SFRJ

„Čoveče, zar nije neki rat u Srbiji?“ (Ibid) što ukazuje da je asocijacija koju Njujorčanin ima na pomen Beograda/Srbije – rat, i to ne – definisani, konkretni rat, već neodređeni, „neki“ rat, a svako dalje sećanje na Beograd (pa makar i pseudo) ne postoji; u nekoliko navrata Robert ni ne izgovara toponim, već rečenice ostavlja nedovršenim, kao u slučaju scene razgovora sa Brankom u bistrou kada kaže: „dakle... platićeš mi avion, naćićeš mi stan tamo u...“ ili „malo je komplikovano. Moram da idem čak tamo u ...“ ili „ali ne ženim nikoga *tamo* dok ne dobijem pare“ (Ibid). Stoga u ovom konkretnom slučaju Branko samo naizgled funkcioniše kao figura sećanja, jer je Robertovo lično sećanje na Beograd nedefinisano, nepotpuno, gotovo da ne postoji.

S druge strane, Njujork kao prostor sećanja funkcioniše na taj način što evocira isključivo negativna osećanja kod Roberta. On kaže: „kladim se da je bolji od jebenog Njujorka“⁵ (Ibid), gde i pored jedinog sećanja koje ima na Beograd (*neki rat je tamo*), zaključuje da je bolje mesto. Asman je govoreći o individualnom pamćenju, koje u ovom slučaju možemo identifikovati i kao lično, istakao vezu sa osećanjem, a ovde možemo i potvrditi ovu Asmanovu tezu, jer Robert na osnovu ličnog iskustva u Njujorku (nezaposlen, izbačen iz stana, ne svira, ostavila ga je devojka...) ima negativno (o)sećanje u vezi sa Njujorkom.

Figure sećanja u sebi sadrže ono što Albvaš naziva „slikama sećanja“, međutim kako Asman naglašava, pojam figure sećanja je sveobuhvatniji, „jer se ne odnosi samo na slikovno, već i na, na primer, narativne oblike“ (Asman 2007:37). Figure, kao i prostori, predstavljaju objektivizaciju sećanja, međutim, figure sećanja nisu određene isključivo prostornom determinantom, već mogu biti i osobe, predmeti, pojave, itd.

Fotografija kao prototip materijalizovanog sećanja, u filmu *Tamo i ovde* ima nekoliko funkcija u otkrivanju elemenata identiteta likova: 1. želja za potiskivanjem prošlosti, 2. indiferentnost prema prošlosti, 3. obnavljanje ličnog sećanja.

U prvom delu filma, Robert u selidbi baca fotografije i time ukazuje na pretpostavku da želi da potisne prošlost, međutim intencija da zaboravi čini upravo suprotno, ukazuje da je sećanje i dalje prisutno. Za razliku od Robertove svesne namere da se ne seća, Olga gledajući staru fotografiju svesno evocira lično sećanje. Prvi put gleda fotografije koje je sećaju na bivšeg muža i razvod, drugi put gleda fotografije na kojima je Branko, odnosno ona sa smešnom frizurom. Komparacijom ova dva nosioca sećanja, možemo zaključiti kako fotografija kod Roberta ima funkciju figure sećanja na prošlost koju želi da potisne, dok Olga posredstvom ove figure sećanja izražava stav koji je pomirljiv, gotovo bez prisustva osećanja i nostalgije. Ona će tek prokomentarisati nešto poput: „veliki Branko“ ili „takva je bila moda“ (*Tamo i ovde*, Darko Lungulov 2009) i time ukazati na gotovo indiferentan stav prema prošlosti. Za nju sećanje nije osećanje, kako je naglasio Asman, a ne poseduje ni kulturni značaj, već je u pitanju sećanje koje ima odlike svakodnevnog, uobičajenog.

Još jedan primer fotografije kao figure sećanja javlja se u slučaju komšije Toše Rajkovića koji pokazuje fotografiju na kojoj je njegova pokojna žena Milena, te konstatacija „Moja duša. Nedostaje mi.“ praćena nežnim poljupcem fotografije, dokazuje da je po sredi lično sećanje ili preciznije, osećanje (Ibid).

⁵ Robert to konstatuje za Beograd kada mu u vožnji Branko govori da je iz Srbije u kojoj nema ni posla, ni para.

Figure sećanja mogu biti otelotvorene u vidu osobe. Primer za to je susret Mirka (Goran Radaković) i Roberta, kada Robert funkcioniše kao figura sećanja na Ameriku. Reč je o sećanju kao posledici komunikativnog pamćenja bombardovanja Jugoslavije 1999. godine, koje je deo skorašnje prošlosti i još uvek sveže za članove ovog kolektiva i aktuelna referenca u svakodnevnom diskursu. Onog momenta kada Mirko upozna Roberta dolazi do sećanja na hronotop „bombardovanje Beograda“⁶. On kaže: „Nemci su nas bombardovali, Amerikanci su nas bombardovali, vi ste nas bombardovali. Jebete nas zato što smo ponosni“ (Ibid). Zanimljivo je da se uz ovo sećanje na bombardovanje Beograda javlja i fenomen pseudosećanja kada Mirko otkriva da su Amerikanci sami sebi srušili *Bliznakinje* 11. septembra i dodaje „to svi znaju“ (Ibid).

Njujork, Beograd kao prostori sećanja u filmu *Jelena, Katarina, Marija*

Centralna tačka u filmu *Jelena, Katarina, Marija* Nikite Milivojevića iz 2012. godine je koncentracija individualnih i ličnih sećanja na Beograd čiji su nosioci tri mlade žene, a ujedno i prikaz kolektivnog sećanja naše dijaspore na prostor koji su napustili.

Alajda Asman govori o 'seti me'-pamćenju i pretpostavlja da su objekti i konkretni prostori inicijatori i podstrekivači takvog sećanja (Asman 2011:152). U filmu Nikite Milivojevića prostori utiču na otkrivanje određenih ličnih i privatnih asocijacija, osećaja i sećanja što dovodi do obnavljanja sećanja koja su vezana za dati prostor. U najvećem broju slučajeva prostori sećanja ukazuju na prošlost koja se odigrala na prostoru koji je napušten. To se možda najbolje vidi u scenama kada Marija (Milica Zarić) odlazi na klupu na obali okeana. Ovo mesto funkcioniše kao inicijator Marijinog ličnog sećanja na porodičnu liniju emigranata koji su napuštali Beograd i odlazili u Njujork. Sećanje na porodičnu tradiciju balansiranja između dva grada, Beograda i Njujorka, oživljeno je u konkretnom prostoru. Svaki put kada bi Marija došla na ovo mesto, ono bi iznedrilo niz asocijacija vezanih za život porodične linije po ocu (deda koji je živeo u Njujorku i njegova želja da se izmesti u zemlju svog porekla). Scena pored okeana u kojoj Marija evocira lične uspomene i porodičnu priču, ukazuje kako prostor označen jednim toponimom iziskuje sećanje na prostor označen drugim toponimom tj. kako Njujork funkcioniše kao prostor sećanja na Beograd.

Jelena (Borka Tomović), Katarina (Jelena Stupljanin) i Marija sećanje na Beograd projektuju kroz lične simbole i znakove. Tako je za najmlađu, Jelenu, Beograd mesto na kojem je „zatočen“ njen partner, za Mariju je Beograd tragična uspomena na smrt verenika i mesto na kojem živi njen bolesni otac, a za Katarinu nemaština i beda od koje želi da pobjegne. Odnos prema Beogradu (mesto sećanja) oscilira i menja intezitet u zavisnosti od nosioca sećanja. Kroz lična sećanja na Beograd, junakinje otkrivaju i druge dimenzije sećanja poput one komunikativne. To možemo videti pri njihovim susretima gde vrlo jasno ukazuju na Beograd kao na mesto urušenih nada i ekonomsko-političke nestabilnosti. Njihov Beograd je mesto od kojeg su pobjegle ili preciznije od kojeg žele da pobjegnu (Katarina je Beograd napustila sredinom 90-ih, Marija nakon pogibije verenika 90-ih godina u Vukovaru, a Jelena za vreme bombardovanja 1999. godine). Nijedna od njih ne ukazuje na negativno osećanje prema mestu koje su

⁶ Važno je naglasiti da je reč o hronotopu jer je objedinjen prostor (SRJ) i vreme (1999), te posledice tog odnosa.

napustile, čak ni najmlađa, Jelena, čija sećanja na Beograd zapravo predstavljaju sećanja na njenog momka, ne poseduje negativne emocije prema ovom gradu. S druge strane, Marija za koju je Beograd stradanje, ne urušava ljubav prema ovom gradu, što će i pokazati kada donese odluku o konačnom povratku.

Za Mariju je Beograd svojevrsno mesto traume, jer „njegovu složenost sačinjavaju različiti afekti koji su usidreni na istom mestu“ (Asman 2011:292), odnosno Beograd je prostor sećanja na njenog verenika, a samim time i na njegovu smrt. Ona napušta mesto traume, ali mu se i vraća. Kada Marija u Njujorku vidi grupu mladih koja igra fudbal, u jednom mladiću prepoznaje svog poginulog verenika. Figura sećanja otelotvorena u mladiću (motiv prepoznavanja) utiče da taj momenat iz sadašnjosti uzrokuje sećanje na prošlost.

Marijino lično sećanje na Beograd se ispoljava u njenoj opsednutosti Crnjanskim. „Lament nad Beogradom“ je njen medijum posredstvom kojeg se vraća u Beograd. Ona tokom čitavog filma preslušava originalno recitovanje Crnjanskog i na taj način sećanje koristi kao sredstvo koje će joj olakšati ostanak u tuđini. „Lament nad Beogradom“ je tačka u kojoj dolazi do formiranja onog što nazivamo transkulturni identitet, a tiče se istovetne sudbine onih koji su napustili svoju zemlju. To vidimo kada Marija pušta poznate stihove jednom od radnika u baru, takođe emigrantu, on ih ne shvata, zbog jezičke barijere, ali u svojoj svesti poseduje kod pomoću kojeg bi mogao razumeti nostalgiju i sećanje na zemlju koju je napustio.

Jedno od pitanja kojim se bavi Alajda Asman je razlog zbog kojeg određena mesta ili figure funkcionišu kao tačke sećanja. Ona „magijsku snagu sećanja“ poredi sa „snagom antičkih simbola“ ili drugačije, objašnjava razdeljenost autobiografskih sećanja gde jedan deo ostaje u nosiocima tog sećanja, a drugi deo biva zapisan u predmete ili mesta (Asman 2011:153). Prostori sećanja mogu biti konkretni i istiniti (u smislu: na ovom prostoru se desilo nešto zbog čega se stvara sećanje), a mogu biti i samo asocijativni, dati u podsećanju, znacima, naslućivanju, i kao takvi inicijatori sećanja.

Kao što je već istaknuto, reprezentativni primer figure sećanja je fotografija, a ujedno i najjasniji primer u kojem se reflektuju lična sećanja. Fotografija kao figura sećanja automatski evocira uspomenu i utiče na procesuiranje u vidu sećanja. S obzirom da je reč o potpuno ličnim fotografijama, govoriće se i o ličnom sećanju. Jelena u dva navrata gleda fotografije: prvi put na monitoru u iznajmljenom stanu koji deli sa cimerkom. Na slici je Jelena sa momkom, dele obrok na ulicama Beograda. Ne vidi se da je reč o nekom specifičnom mestu u Beogradu, ali je nedvosmisleno da je u pitanju baš Beograd. Njena reakcija na pomenutu fotografiju je smeh, što ukazuje da je njeno lično sećanje na taj momenat iz prošlosti – radost, sreća. Gledanjem fotografije iz prošlosti Jelena je podstakla lično sećanje na zajedničko vreme koje je provodila sa svojim momkom u Beogradu. Zato je njeno sećanje na Beograd projektovano u vidu osećanja koje je dominiralo datim trenutkom. Druga situacija u kojoj Jelena reprodukuje sećanje na Beograd je kada zatiče momka svoje cimerke koji svira gitaru (on funkcionise kao figura sećanja). Sledi kadar fotografije na kojoj je naslonjena na svog momka koji, takođe, svira gitaru. Sličnost između dve situacije (momak, gitara) postaju okidač za lično sećanje na Beograd.

I Jelena i Marija prostor Beograda doživljavaju kroz projekciju ličnog sećanja na ljubav. Međutim, Jelenino sećanje na Beograd ima isključivo funkciju sećanja na momka koji

je tamo, onog momenta kada se realizuje plan o njegovom izmeštanju iz prostora Beograda u prostor Njujorka, ona gubi ulogu nosioca sećanja na Beograd. Za nju je Beograd projekcija ljubavi, radosti, sve do trenutka kada se njen momak izmesti iz njega, tada Beograd dobija značenje geografskog pojma. U razgovoru sa Marijom ona i kaže: „Šta ima veze da li si ovde ili si tamo, ako je tebi dobro“ (*Jelena, Katarina, Marija*, Nikita Milivojević 2012). Time ona izjednačava odnos Beograda i Njujorka koji emocionalnu vrednost dobijaju isključivo posredstvom ideje o odsustvu samoće. Beograd kao prostor sećanja za Jelenu je relevantan samo dok je tamo onaj koga voli, dolaskom u Njujork sećanje na Beograd se ne održava, već ustupa mesto ideji o budućnosti u Njujorku. Na još jednom mestu Njujork kod Jelene funkcioniše kao prostor sećanja: čekajući dolazak svog momka, ona poredi svoju sadašnju situaciju sa nekadašnjim životom u Beogradu i seća se kako je ceo život nešto čekala: da se promeni vlast, da prestane rat, da diplomira, i to je jedino mesto na kojem ona eksplicitno poredi ova dva grada na osnovu sličnosti.

Za razliku od Jelene, Marija se vraća u Beograd koji ima funkciju spomen mesta – „(...) sva mesta na kojima je učinjeno nešto uzorno ili na kojima se egzemplarno patilo“ (Asman 2011: 285). S tim da bih naglasila da za razliku od mesta traume, spomen mesta mogu imati i pozitivan kontekst, a za Mariju to je mesto sećanja na lepe trenutke iz prošlosti (ljubav), ali i one loše (smrt).

Katarina je napustila Beograd sredinom 90-ih godina prošlog veka i otišla u Njujork. U svojoj nameri da postane zakoniti građanin Amerike, prepreke na koje nailazi joj stalno stavljaju do znanja da je iz Beograda. Zgrada emigrantske službe funkcioniše kao mesto sećanja. Scene u kojima se vidi psihički lom jedne emigrantkinje, red rezigniranih ljudi koji čekaju izdavanje boravišne dozvole, zahtevi šalter službenice za mnoštvom dokumenata, utiču na stvaranje sećanja na njen odlazak iz Beograda i nemogućnosti da živi slobodno u „slobodnoj“ zemlji: ne može da ima vozačku dozvolu, ne može da radi posao u struci, ne dobija zelenu kartu, u stalnom je strahu od deportacije. Zato je reč o mestu sećanja na status koji je imala u Beogradu i koji sada ima u Njujorku.

Za razliku od Jelene čije sećanje na Beograd funkcioniše kao slučajna tačka na kojoj se nalazi njen momak, ili za razliku od Marije čije sećanje na Beograd ukazuje na odnos prema spomen mestu, Katarina će se u tri navrata setiti Nenada koji je u Beogradu. U svim slučajevima okidač za njeno sećanje će biti osećaj usamljenosti: prvi put kada Nenad treba da doputuje u Njujork, ali nikada ne stiže, drugi put ga zove telefonom, a on spava, a treći put samo konstatuje u razgovoru sa Jelenom i Marijom: „trebalo je da budem Nenadova, a sada sam jednog Džona koji ima dečka“ (*Jelena, Katarina, Marija*, Nikita Milivojević 2012).

Eksplicitna figura sećanja koja u slučaju Katarine funkcioniše kao okidač njenog sećanja na Beograd i užas iz kojeg je pobjegla jeste pojava žene sa maskom koja zabavlja prolaznike na ulicama Njujorka. Kao i u slučaju zgrade emigrantske službe i ova figura sećanja ukazuje na Katarinino sećanje na status koji je imala u Beogradu i koji ima u Njujorku.

Katarina je sreće u nekoliko navrata: vidi je kroz prozor automobila, u baru u kojem radi, još jednom u baru kada žena sa maskom pokušava da sruši čašu i u trenutku njene smrti. Današnja ulična zabavljačica, a nekada je bila prvakinja beogradskog pozorišta. Reč je o padu koji daroviti i uspešni doživljavaju kada napuste svoje i dođu u tuđe. Kroz

ovo Katarinino sećanje (konkretizovano kroz lik velike umetnice koja degradira) možemo doći do dihotomije nekad i sad, odnosno sećanja na prošlost gde je referentna tačka nekadašnja slava, i današnjice koja se odnosi na puko preživljavanje. Posredstvom ove figure sećanja, dolazimo do sećanja na Beograd i njegov predratni prosperitet, kao i sećanja na ratni i postratni Beograd koji uništava sve oko sebe. Dalje, to je sećanje na Katarinu koja je imala pravo na slobodu i status građanina, a danas nema pravo na osnovne životne radnje.

Slična situacija se dešava i posredstvom motiva prepoznavanja: nepoznata devojka (emigrantkinja iz Rusije) u baru istovetno odguruje čašu kao i bivša prvakinja pozorišta. Opet dolazi do pokretanja sećanja: devojka u baru – bivša prvakinja pozorišta – Katarina. Ova pojava inicira i sećanje na tragediju ljudi koji napuštaju poznato i dolaze u nepoznato, ali i Katarinino sećanje na sopstvenu sudbinu kada je iz Beograda došla u Njujork.

U samoj završnici filma Katarina taksativno nabroja pripadnike svoje generacije i pruža kataloški pregled sudbine svakog od njih. Sećanje na kolektiv kojem pripada ukazuje na identitet jedne izgubljene generacije sazrele u posledicama rata: predoziranje, život bez ljubavi i kao ključna stavka – smrt usled trovanja osiromašenim uranijumom ili s druge strane, sudbina koja je zadesila nju – život u dijaspori.

Zaključak

Individualno i lično sećanje u analiziranim studijama slučaja ima funkciju u izgradnji likova i njihovih međusobnih odnosa, koji potom neminovno dovode i do onoga što nazivamo identitetom. Jan Asman kaže „(...) identitet se konsturiše uz pomoć priče koja uređuje neuređeni inventar naših autobiografskih sećanja i koja mu, pored oblika pogodnog za sećanje, daje i značenje“ (Asman 2011:151).

Mapiranje mnemotopa i hronotopa ukazuje kako sećanje poprima odilke transkulturalnosti. Stalna ambivalentnost između, s jedne strane, tradicije, lokalnog, kulturnog nasleđa, a sa druge strane, drugosti, sposobnosti prilagođavanja, globalnog, utiče na stvaranje jednog sasvim novog (hibridnog) identiteta zasnovanog na balansiranju između dve drugosti.

Sećanje i pamćenje obuhvaćeno u oba filma dovodi do identiteta tri grupe nosioca tog sećanja: oni koji prošlost posmatraju kao utopiju (Toša Rajković), oni koji podnose život u sadašnjosti (Olga, Robert, Marija) i oni koji se nadaju boljoj budućnosti (Branko, Ivana, Jelena, Katarina). Individualna i lična sećanja/pamćenja okarakterisana onim što Asman naziva osećanje, te rekonstruktivnošću, prostorno-vremenskim određenjem i vezom sa živom grupom, dovode do stvaranja komunikativnog pamćenja.

Analiza sećanja i pamćenja ukazuju na identitet generacija koje su prošle kroz rat, koje su napustile jedan (prirodni, stečeni ambijent) i nastavile život u nepoznatom. Taj identitet formiran na činjenici da su napustili svoje i otišli u tuđe, ogleda se u nekoliko segmenata: nostalgija, nesigurnost, sklonost ka vezama sa mestom porekla, što dovodi do pojave bikulturalnog identiteta (težnja da se očuva prethodno i adaptira u novo).

Filmografija

- *Jelena, Katarina, Marija*. Reditelj Nikita Milivojević, 2012.
- *Tamo i ovde*. Reditelj Darko Lungulov, 2009.

Literatura

- Albvaš, Moris. (1999), „Kolektivno i istorijsko pamćenje“ Reč, Beograd: Reč.
- Asman, Alajda. (2011), Duga senka prošlosti, Beograd: Biblioteka XX vek.
- Asman, Jan. (2007), Kultura pamćenja, Beograd: Prosveta.
- Bahtin, Mihail. (1989), O romanu, Beograd: Nolit.
- Bakhtin Mihail. (1989), The Dialogic Imagination: Four Essays, University of Texas Press Slavic Series.
- Delez, Žil. (1998), Pokretne slike, Sremski Karlovci: Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića.
- Kuljić, Todor. (2006), Kultura sećanja. Beograd: Čigoja štampa
- Radenović, Sandra. (2006), Nacionalni identitet, etnicitet, (kritička) kultura sećanja, Beograd: Filozofija i društvo.
- Stam Robert, Burgoyne Robert and Flitterman-Lewis Sandy. (1992), New Vocabularies in Film Semiotics: Structuralism, Poststrukturalism and Beyond (Sightlines), London: Routledge.

Nataša Delač

Faculty of Dramatic Arts, University of Arts in Belgrade,
Belgrade, Serbia

**BELGRADE AND NEW YORK AS AREAS OF
PERSONAL AND INDIVIDUAL MEMORIES. CASE STUDY:
THE MOVIES *HERE AND THERE* AND *JELENA, KATARINA, MARIJA***

Summary

The main task of the work is to identify and systematize the memory figures, chronotope and mnemotop, and emphasize their influence on the formation of identity.

The basic hypothesis is: chronotope/mnemotop of Belgrade and New York has a key role in the construction of identity. It is proved by examples of films "Here and There" by Darko Lungulov in 2009. , and "Jelena, Katarina, Marija," directed by Nikita Milivojevic from 2012th the year, in which mnemotope and memory figures, whose holders are members of the Serbian diaspora, play a significant role of formatting identity.

The aim is to systematize and provide an insight into the importance of memory figures and mnemotop for understanding the problems of the Serbian Diaspora on the relation New York-Belgrade.

The specific objective of this paper is to show, on the example of two films, how chronotope and mnemotop participate in the construction of identity. Also, how they lead to the formation of transcultural memory through connection between the two most specific chronotope/mnemotop in the film (Belgrade and New York).

Keywords *memory, transcultural memory, chronotope, mnemotop, pieces of memory, identity...*