

BETON

KULTURNO PROPAGANDNI KOMPLET BR. 184, GOD. XII, BEOGRAD, UTORAK, 20. JUN 2017.

Redakcija: Miloš Živanović, Saša Čirić; Font Mechanical: Marko Milanković; E-mail: beton@danas.rs, redakcija@elektrobeton.net; www.elektrobeton.net; Sledeći broj izlazi 18. jula 2017.

MIXER

Piše: Aleksandar Novaković

SUKOBI
IDENTITETA U
SRPSKOM FILMU
(1992–2016)

Ako se osvrnemo na teme i njihov tretman u postjugoslovenskoj fazi srpskog filma, koja počinje izbijanje rata u Hrvatskoj 1991. godine, najprimetnije je pomeranje ideološkog fokusa s desnog ili antikomunističkog stanovišta prema liberalnom i, ponekad, naročito u poslednjoj dekadi, prema levičarskom gledanju na modernu istoriju zemlje. Najočigledniji primer za ovu tezu je tzv. *neoradni film* (Daković, „Vreme“, 31. 3. 2004.) iz vremena kad „na dnevnom redu nije diskusija – na dnevnom redu je istorija“ (Čolović, 2014: 43), tj. film koji se bavi raspadom Jugoslavije i ratovima koji su doveli do raspada Jugoslavije. Među više od 30 naslova se izdvajaju: *Vukovar, jedna priča* (1994), *Lepa sela lepo gore* (1996), *Država mrtvih* (2002), *Obični ljudi* (2009). U filmu Bora Draškovića *Vukovar, jedna priča*, iako je u medijima najavljivan kao priča o (eks)jugoslovenskim Romeu i Juliji i bio kandidat SRJ za Oskara, akcenat je stavljen na stradanje vukovarskih Srba. Stradanje hrvatskih i drugih civila je primetno u manjoj meri a odgovornost Miloševićevog režima, JNA i paravojnih formacija nije pomenuta. Iako se u nekoliko scena opisuju srpski zločini koje su počinile paravojne formacije, u fokusu filma *Lepa sela lepo gore* Srđana Dragojevića je stradanje srpskih vojnika i paramilitaraca koje su opkolile bošnjačke jedinice. *Država mrtvih* Živojina Pavlovića je ispričana iz ugla „mešovite“ slovenačko-makedonske porodice, čija glava, oficir Janez, uprkos tome što, u danima raspada Jugoslavije, većina njegovih zemljaka u armiji odlučuje da ode u Sloveniju, ostaje veran JNA i seli se sa porodicom, kao izbeglica, u Srbiju. U žiži Pavlovićeve priče je, za pravo, sudbina Jugoslavije na nivou „osnovne ćelije društva“ i skretanje pojedinca u očaj, bolest, ludilo, kriminal i smrt. *Obični ljudi* Vladimira Perišića je, za sada, najdirektniji i najsnažniji antiratni film iz korpusa *neoradnih* ostvarenja koji se bavi masakrom nesrpskih civila. Iako se u filmu ne spominje gde se dešava radnja, neki elementi scenarija su bazirani na dokumentima i svedočanstvima vezanim za genocid u Srebrenici.

Zanimljivo je i to da je za četvrt veka napravljen veliki broj filmova koji se bavi turbulentnim odnosima društvenim, bračnim i političkim između Srba, Hrvata i Bošnjaka, ali su nastala samo

dva ostvarenja o odnosima Srba i Albanaca – *Stršljen* (1997) Gorčina Stojanovića i *Besa* (2009) Srđana Karanovića. U oba filma kontakt između Srba i Albanaca je u senci velikih sukoba – vanrednog stanja na Kosovu devedesetih (*Stršljen*) ili Prvog svetskog rata (*Besa*). Filmovi koji se bave poratnom Jugoslavijom, poseduju kritički osvrt kako na nedemokratsku i populističku vladavina Josipa Broza, tako i na formiranje novih elita u društvu a na račun predratnog građanstva. U filmovima *Tito i ja* (1992) Gorana Markovića i *Ubistvo s predumišljajem* (1996) Gorčina Stojanovića, pripadnici građanske klase su izgubili pravo glasa i dobar deo imovine i nalaze se u nemilosti nemilosrdnih partizanskih komandanata (Vuksan u *Ubistvu s predumišljajem*), kao i nove, narastajuće „crvene buržoazije“ (*Tito i ja*). U *Uvodu u drugi život* (1992) Miloša Radivojevića akcenat je na devijaciji šrafa u mehanizmu socijalističkog režima, vojnika koji je posle Drugog svetskog rata postao likvidator ratnih zločinaca i političkih protivnika režima, postaviši tiranin i ubica svoje supruge. U *Tri karte za Holivud* (1993) Božidara Nikolića, na humorističan način, s elementima skaza italijanskog neorealizma, opisana je ba-

nalnost i brutalnost socijalističkog policijskog i administrativnog aparata, ali i infantilna fasciniranost Srba i Zapadom i Istokom. Filmovi koji se bave gej tematikom su retki i predstavljaju više (*Marble Ass* Želimira Žilnika, 1993.) ili manje (*Diši duboko* Dragana Marinkovića, 2004. i *Parada* Srđana Dragojevića, 2011.) uspešna ostvarenja, ali je sva prilika da će se, u bliskoj budućnosti, pojaviti ostvarenja koja će se detaljnije baviti ovom tematikom. Posebnu kategoriju filmova čine oni koji, rekapitulirajući određeni istorijski period, ukazuju na, poziciju Srbije u odnosu na prošlost, ali i teže reviziji istorije. Najočigledniji primer su *Balkanska pravila* (1995) Darka Bajića kao „skrivena“ istorija Državne bezbednosti od stvaranja nove Jugoslavije do devedesetih godina. Ovaj film sugerise da je srpsko krilo DB, uvek patriotsko i „na liniji“, vodilo interni rat protiv slovenačkih i hrvatskih agenata koji su optuženi za secesionizam i ustaštvo. *Sveti Georgije ubiva aždahu* (2012) Srđana Dragojevića je neuspešan pokušaj da se ponovo oživi duh srpskog vojnika i junaka iz Prvog svetskog rata, oslanjajući se na nacionalističke vrednosti i duh „bratstva po oružju“ što deluje paradok-

MIXER

Aleksandar Novaković: Sukobi identiteta u srpskom filmu (1992–2016), odlomak

CEMENT

Đorđe Krajišnik: Priča koja nije počela, a kad će, ne znamo

ŠTRAFTA

Dejan Vasić: Potrošeni socijalizam

VREME SMRTI I RAZONODE

Arben Idrizi: 35.

BLOK BR. V

StudioStrip: Miki Maus

salno s obzirom da je autor scenarija i dramskog predloška, Dušan Kovačević, smatra *Georgija* za snažno antiratno delo.

U *Podzemlju* (1995) Emira Kusturice opisana je istorija Jugoslavije u periodu između Drugog svetskog rata i raspada SFRJ, metaforično smeštena u podrum u kojem su izbeglice, misleći da rat i dalje traje, pravile oružje za grabežljivog partijskog funkcionera i trgovca oružjem, Marka Drena. Osnova ovog filma jeste koliko antikomunistička, toliko i okrenuta spektaklu i specifičnom uživanju u balkanskom patosu. Svim drugačiji, kritički tretman „našeg balkanskog“ nacionalizma ratova i ličnih ponora koje su oni doneli i, samim tim, slabije prihvaćen u tadašnjim medijima, prisutan je u *Buretu baruta* Gorana Paskaljevića (1998), omnibusu nastalom po drami Dejana Dukovskog *Majku mu jebem, ko je prvi počeo?*.

Veliki korpus od više desetina filmova čine dela koja se mogu, uslovno rečeno, svesti u kategoriju urbanog filma, drame u čijem je središtu sukob urbanog i konzervativnog/palanačkog, koji može biti kulturne i političke prirode (*Crni bombardier* Darka Bajića (1992), *Kordon* Gorana Markovića (2002)) ili prestupničkog, robinhudoškog karaktera u odnosu na korumpirano društvo (*Tri palme za dve bitange i ribicu* (1994) i *Munje!* (2001) Radivoja Andrića), omnibus *Paket aranžman* (1995) Srdana Golubovića, Dejana Zečevića i Ivana Stefanovića, *Život i smrt porno bande* (2009) Mladena Đorđevića). Kao posebna podvrsta se mogu izdvojiti filmovi koji se bave sukobom periferije i centra, tj. urbanog i palanačkog (*Klip* (2012) Maje Miloš, *Kad porastem biću kengur* (2004) i *Tilva Roš* (2010) Nikole Ležaića). Svi pobražani naslovi iz ovog korpusa su okrenuti odbrani urbanog, kosmopolitskog i individualističkog duha.

Usamljeni junak koji vodi lični rat protiv društva je u središtu radnje filmova *Odbačen* (2007), *Buđenje iz mrtvih* (2005) Miloša Radivojevića i *Ko je Miloš Branković?* (2008) Nebojše Radosavljevića. Razlika u motivima junaka za veliki iskorak je velika: u *Buđenju iz mrtvih* reč je o intelektualcu koji se buni protiv nazadnog, patrijarhalnog načina razmišljanja koji je dao deo ideološke i propagandne osnove za Miloševićev režim, dok je u *Odbačenom* reč o gorkom razočaranju pojedinca, demokrate i krea-



Fotografije u broju: Beton – Kanada, 2017.

tivca u pravac kojim se kreće tranziciona Srbija. Snimljen u duhu *film noir*a *Ko je Miloš Branković?* se izdvaja s ovog spiska, jer je glavni akter ugrožen od onih koji se u realnosti nalaze (baš kao i kad je sniman spomenuti film) na društvenoj i političkoj margini.

SUKOB SEKSUALNIH IDENTITETA

Žilnikov *Marble Ass* u pseudodokumentarnoj, fragmentarnoj formi, karakterističnoj za njegov opus, govori o autodestruktivnoj prirodi ratnog, nasilnog principa oličenog u kriminalcu Džoniju, povratniku s bosanskog ratišta i, s druge strane, neuobičajeno humanom pristupu koji predstavlja transvestit Merlinka. Dodirna tačka njihovih identiteta je da oboje pripadaju onom što se naziva polusvetom (kriminalac i prostitutka). Akcenat nije stavljen toliko na samu priču o Džonijevom usponu i padu u svetu novosadskog podzemlja, koliko na paradoks seksualnosti velikog broja Balkanaca. Tako Džoni, koji je snažan, ludo hrabar i prevejan, tipičan heteroseksualni i homofobni „hajduk“ modernog doba, otkriva dve potiskivane crte: homoseksualnu i edipovsku. Iako na prvi pogled nisu vidljive (do scene u kojoj Džoni, drogiran, poljubi Merlinku), njegove tendencije se pokazuju u izboru partnerki: on voli mišićave, snažne žene koje se bave boričkim veštinama i nose uniforme (naravno, čito svoju „saborku“ s ratišta koja razvozi paramilitarce po lokalnim bordelima) i s njima najviše uživa u seksu. Džoni vodi ljubav i s Merlinkinom prijateljicom, inače suprugom i majkom raskošnih oblina i to baš u trenutku dok ona priprema hranu, što deluje kao edipovska žanrsцена iz Felinijevih filmova.

Merlinka je okružena ili ženama koje nemaju razvijenu seksualnost i trpe zbog inhibicija ili se ponašaju kao da su muškarci. Paradoksalno, iako Merlinka ne samo da zna da je muškarac i to čak doživljava kao prednost u svojoj profesiji („Misliš da mušterije ne znaju ko sam? Sve je to šou-biznis!“), a u miru je i sa svojim profesionalnim identitetom, jer za sebe tvrdi da je medicinska sestra, svetica, jer ona svoje mušterije spašava od besa, očaja kao i od toga da fizički povrede svoje bližnje, ona je najženstvenija osoba u filmu, brine za druge, daje im savete, užasava se nasilja i obraća pažnju na stil, pojavu, odeću, na ceo svoj „nastup“. Zapravo, ona jedina od svih ne primenjuje silu kao način komunikacije, što i jeste poenta filma: u svetu rata, poremećenih vrednosti, ono što se čini kao neobično, ekscentrično u odnosu na okolni svet, u većoj meri reflektuje humane vrednosti. *Diši duboko* jeste storija o skrivenim seksualnim identitetima: u život Saše, Beogradanke iz imućne građanske porodice, ulazi Lana, fotografkinja koja dolazi iz Pariza, sestra Sašinog dečka Stefana i njih dve ulaze u strastvenu vezu. Lana je, s obzirom da živi na Zapadu, uspešla da se odmakne od zatvorene, u suštini i dalje patrijarhalne i homofobične beogradske sredine, i oslobodi svoju seksualnost. Lana je, samim tim, ona koja će inicirati prelaz seksualno nesigurne Saše na „drugu stranu“. Inače, vremenom Saša otkriva da njena majka ima ljubavnika a da je njen otac homoseksualac. S Lanom Saša u seksualnom odnosu lako dolazi do vrhunca, ali se zbog toga kaje. Sašu navodi na kajanje ono isto što njenu majku primorava da se skriva s mladim ljubavnikom a uništava njenog oca, koji od svojih tinejdžerskih dana nije bio s muškarcem: strah od otkrivanja svoje orijentacije i sukob s homofobičnom sredinom. *Parada* poseduje niz zajedničkih crta sa *Marble Assom*: i ovde je glavni junak beogradski kriminalac (u penziji), mačo, srpski nacionalista, ratni profiter, homofob, Limun, koji ima neotesanu verenicu s viškom muških hormona, s tim što je u *Paradi* rediteljski postupak komedijografski. Iako isprva odbija, Limun, zajedno sa svojim „ratnim prijateljima“ (protivnicima) iz Bosne, Hrvatske i sa Kosova (muslimanski fanatik, ustaša, balista, pored toga diler kokaina i sklon seksu sa životinjama), postaje obezbe-

đenje *Šetnje ponosa* koju organizuju pripadnici LGBT populacije. Identiteti aktera pod „šarenom zastavom“ dati su prilično stereotipno: urbana populacija, intelektualci, sa razvijenim ukusom za visoku umetnost, fizički slabi i stršljivi. Dragojević se u ovom filmu poigrava stereotipima i prikazuje Limuna koji, iako homofobni mačo, obožava film *Ben Hur* koji je proglašen za jedan od najvećih gej filmova svih vremena, ima verenicu koja mu je „ortak“ u ženskom telu i drži rvački klub. Prihvatajući svoju homoerotsku stranu, Limun odlučuje da, po prvi put u životu, uradi pravu stvar i sukobi se s hordom mladih skinheda u kojoj je i njegov sin. U Limunu postoji i ideološko-kulturni sukob više međusobno suprotstavljenih identiteta, na granici sa šizofrenijom. Na početku filma ga vidimo kako pod tušem peva neobičan melanž *Marširala kralja Petra garda, Sidi do reke* pop-rok grupe *U skripcu* i *Bilećanke*, pesme predratnih komunista. Zaključak filma je pravlinskijske, moralističke prirode: svi „strejt“ po-

- litična i okrenuta pre svega estetskom i kreativnom revolucionarnom zahvatu (*Paket aranžman*, *Munje*, *Tri palme za dve bitange i ribicu*);
- B) Grupa filmova u kojoj se urbani identitet potvrđuje ne samo kroz glamur gradskog života i gitarskih rifova, već i kroz aktivnu političku borbu (*Crni bombarder*, *Kordon*);
- C) Subverzivnu umetničku poruku na ivici šoka koju prezentuju pripadnici odbačenih slojeva društva (nezaposleni, homoseksualci, prostitutke, egzibicionisti, beskućnici, adrenalinski ovisnici) (*Život i smrt porno bande*, *Tilva Roš*);
- D) Posebna grupa filmova o stanovnicima urbane periferije koji žive u svojim getima, u zavadi sa svima koji ne pripadaju tom „kraju“ (*Kad porastem biću kengur*, *Klip*).

Treća grupa je specifična s obzirom da je reč o otporu koji vodi direktnoj autodestrukciji. Reditelj i glumci velikog seksualnog spektakla (iz-

tivna i ekstremna, ali ona, kao i svako „ludilo“, ima svoj sistem. Služi tome da se kroz samopovređivanje, kao svojevrsnu incijaciju, uvedu novi ili potvrde stari članovi grupe. S druge strane, pobuna služi tome da se, kroz bol, bar nakratko bude živ u umrtvljenoj provinciji. U svemu tome postoji i motiv dokazivanja hrabrosti i ličnog integriteta u očima drugih članova zatvorene grupe. Topografija „krajeva“ u okviru Beograda izražena je u filmu *Kad porastem biću kengur* smeštenom na Voždovac, koji važi za siromašan, radnički kraj sa visokom stopom kriminala. Pletući se oko sudbina više lokalnih „blejača“, besposlenih ljudi koji nemaju „prihode, ali nemaju ni rashode“ i provode vreme u smucanju, kladenju i konzumaciji lakih opijata, *Kengur* opisuje ljude koji se nalaze na socijalnoj margini, zaboravljeni ali i ponosni, zato što žive u kraju iz kojeg potiče i evropski afirmisani golman Kengur. Oni su u sukobu sa „ekipom iz kruga dvojke“, olicetom u ekipi televizijskih novinara koji Voždo-



jedinci su pomalo gej ili biseksualni i samo potpunom spoznajom svog identiteta možemo doći do promene svoje ličnosti na bolje u pravcu liberalnih, kosmopolitskih vrednosti.

KONFUZIJE URBANOG IDENTITETA

Identitet urbanog, vezanog za slobodarski duh, rokenrol, kosmopolitsko, demokratsko, izraženi individualizam je deo mitologije tzv. svetskog Beograda, čiji se koreni u filmskom svetu mogu videti još od filmova *Ljubav i moda* (1960) i *Zvižduk u osam* (1962), pa nadalje, preko televizijske serije *Grlom u jagode* (1976) i omnibusa *Kako je propao rokenrol* (1989). U ovim filmovima je borba za urbani identitet postavljena na dva osnovna stuba: jedan je kosmopolitski, uslovno rečeno „prozapadni“ duh, a drugi predstavlja specifičan lokalpatriotizam koji postavlja prestonicu u središte svih stvari u zemlji. Tretman pobune i, samim tim, potvrde urbanog ideniteta se može razmestiti u četiri osnovne grupe:

- A) Najbrojnija je mladalačka pobuna, s rokenrol aumom u središtu svih stvari, čiji su nosioci neretko i sami muzičari ili barem pripadnici nekih subkulturnih grupa (navijači, kladioničari, nezaposleni). Ona je, u principu, apo-

vode seks uživo pred zainteresovanom publikom u malim mestima u Srbiji) svoja tela izlažu, iz noći u noć, pred posmatračima, otkrivajući tako svoje živote i svoje najiskrenije intimne tajne. Ovakva zamisao je, baš kao i misionarenje mladih revolucionara po unutrašnjosti u Žilnikovim *Ranim radovima*, filmu koji je Mladen Đorđević bio direktna inspiracija, osuđena na neuspeh i nasilje koje nad njima vrše predstavnici vlasti. Najočitiiji primer potvrde devijantnosti tzv. normalne malograđanske sredine nalazi se u sceni u kojoj stubovi društva, predsednik opštine, njegovi pomoćnici, članovi hajke i policajci siluju članove trupe bez obzira na njihov pol ili seksualnu pripadnost. Silovanje je simbol demonstracije moći, nametanja ultimativnog poniženja onima koji kroz svoje nastupe razotkrivaju seksualne tabue u palanačkoj sredini. U *Tilva Rošu*, koji se odvija u zapuštenom rudarskom gradu, Boru, lišenom bilo kakve perspektive za ostvaren život, grupica tinejdžera, pripadnika „skejterske“ populacije odlučuje da se, iz zabave, samopovređuje. Rečima benda *Godfathers* u pesmi „Birth, School Work, Death“: „Sečem sebe, krvarim/ jer ne mogu dobiti ono što želim“. Njihova pobuna jeste autodestruk-

vac, koji je za njih svetinja, nazivaju „zapizdionom“, ali i sa onima koji simbolišu autoritet – policijom ili neuspešnim preduzetnicima u svetu rudimentarnog kapitalizma, kakav je dojučerašnji „blejač“ sa nadimkom Nekretnina. Na periferiji grada žive i protagonisti *Klipa* s tim što je njihova storija iz drugog, mračnijeg miljea: oni slušaju turbo folk i poseduju veliku količinu nasilja koju ne okreću, kao junaci *Tilva Roša*, prema sebi već prema drugima, uništavajući i školsku opremu, prebijajući, iz obesti, svakog na koga naiđu, uključujući i one koje vole. Njihovi lični identiteti su, s obzirom da su tinejdžeri, nepotpuni, lako se poistovećuju sa svojim uzorima a glavna junakinja Jasna je ponosna što joj njen dečko Đole kaže da liči na turbo-divu Svetlanu Ražnatović. Dokazuje se imitiranjem pomenute pevačice, erotski provokativnim fotografisanjem za profile na društvenim mrežama i upražnjavanjem seksa koje podseća na nevešto imitiranje porno filmova. Bez izgrađenih ličnih vrednosti, s pogrešnom slikom o sopstvenoj seksualnosti, puni gneva i u konfliktu s roditeljima koji su otpušteni, bolesni ili rade za mali novac, junaci *Klipa* faktički kradu ili pozajmljuju identitete svojih uzora da bi nekako prošli kroz adolescentski period ■

Piše: Đorđe Krajišnik

PRIČA KOJA NIJE POČELA, A KAD ĆE, NE ZNAMO

Berislav Blagojević: *Bumerang*, Presing, 2016.

Bumerang Berislava Blagojevića, roman je koji u svom središtu otvara jednu, moglo bi se kazati, veoma bitnu temu savremene BiH, ali i popularno zvanog i znanog regiona. Blagojević nastoji dotaći pitanja generacijskih smutnji i promašenih života koja su nastala u tranzicionom vremenu. Dakle, dotiče se svih onih kategorija mladih ljudi koje su zapale u žabokrećinu društvenih trzavica, zarobljeni u nezaposlenosti, beznađu, opštoj depresiji i pesimizmu kao osnovnim značajkama svakodnevice. Iz takve klime i egzistencijalnih ograničenja, prožetih korupcijom, u privatizaciji ugušenim privrednim gigantima, u neprestanoj regresiji društva i njegovom zarobljenosti u etničku partokratiju, rastu socijalni zombiji koji postaju pogodno meso za manipulaciju. Od njih se deklarativno uvijek nešto očekuje, posebno poduzimanje akcije i započinjanje procesa promjene, ali u praksi ih se ili nastoji uvući u postojeće kriminalne načine „snalaženja“, ili ih se, ako se tome ne prilagode, odbacuje kao kužne. Nalazeći se između sjećanja na „bolju prošlost“ i sadašnjosti koja ne nudi mnogo toga, bivaju prinuđeni, u potrazi za drugačijim pravilima igre, napuštati zemlju. *Bumerang* počinje tako što njegov glavni junak i pripovjedač, pomažući svojoj nekadašnjoj razrednici, pri premještanju gradske biblioteke, unutar jedne od knjiga pronalazi proglasni letak iz 1920. godine, koji stanovnike Bosanskog Broda, glavnog mjesta radnje ovog romana, poziva na štrajk. To je, ispostaviće se, osnovni pokretač priče u *Bumerangu*. Blagojević to „otkriće“ svog junaka koristi kako bi čitaoca uveo u neku vrstu komparativnog pričanja o životu nekad i sad. Ono nekad, kako prikazani letak pokazuje, bilo je puno revolucionarnih zanos, ljudi su se borili, pružali otpor i dizali se protiv nepravde. Dok je nasuprot tome ovo danas prožeto prihvatanjem stvari onakvima kakve jesu, građanskom apatijom i odsustvom bilo kojeg pokušaja mijenjanja stvari. Time Blagojević započinje priču sa dvije narativne linije koje se smjenjuju. Jedna se odnosi na pričanje povijesti Bosanskog Broda kao graničnog grada preko kojeg se prelama povijest, a druga na životarenje pripovjedača ovog romana i njegova tri prijatelja: Damira, Maksima i Vedrana, uz tematski dodatak ljubavnog kraha koji je glavni junak doživio sa svojom djevojkom Ninom. Priča o izgubljenim generacijama, koje životare na margini svojih gradova, zalud trošeći dane, itekako se može smatrati važnim progovaranjem iz jedne generacijske perspektive. Na taj se glas, u konačnom, ovdje tako željno čeka. Međutim, Blagojević potencijal svog romana već od samog početka počinje u izvedbi ograničavati. Prateći svakodnevna gluvarenja svojih junaka, on će zapasti u ponavljanja opštih mjesta tranzicione stvarnosti. Ono što iz toga proizilazi kao osnovni problem *Bumeranga* jeste da Blagojević svoje junake ne razvija u karakterološkom smislu, već od njih stvara nekakve ikoničke predstavnike generacije. Time se možda doprinosi preciznosti detektovanja onoga što život u takvim okolnostima jeste, ali se gubi na planu književno-umjetničkog. Ali autor svoj socijalno-generacijski sken radi na-

uštrb same romanesknosti, što *Bumerang* čini knjigom nabiranja jada naših mladih Vertera, u kojoj se ne zalazi iza pojavne stvarnosti kako bi se dokućilo ili ponudilo nešto više. Nije, međutim, to novost. Blagojević pravi sličnu grešku kao Andrija Matić u romanu *Burn Out*, kada potreba da roman bude što stvarnosnije urođen u „našu tranziciju“ preuzima primat i udaljava autore od traženja novih i uspješnih rješenja u samom iskazu. Tako se stiče dojam plošnosti cijelog narativa, razvodnjenog u detektovanju opšte poznatih stvari. Osjeti se to već i na primjeru Blagojevićevog pripovjedača. Narator u nekoliko navrata ovlaš pomene svpj ljubavni lom, ali tu priču ostavlja po strani i ne razvija je na dubljem psihološkom planu koji bi nam nešto više i kazao o samom liku. Umjesto toga, Blagojević daje mnogo veći prostor svakodnevnim kafanskim tlapnjama četvorice drugara. Pa ni taj odnos nije razvijan u smislu istraživanja međuljudskih odnosa, nego je ostao upravo na tome da svi likovi u *Bumerangu* služe kako bi izgovorili ono što autor svuda oko sebe vidi. Još problematičnije sa nerazrađivanjem motiva ljubavnih jada glavnog junaka jeste to što oni u završnici romana dolaze kao ključni element razrješenja. Nakon što drugari napokon uz pomoć ostarjele razrednice uspiju zakolutati neku NVO priču o osnivanju biblioteke za mlade, pripovjedaču dolazi SMS poruka od bivše. Nina (o kojoj ne znamo gotovo ništa) ga, ničim izazvana, poziva da joj dođe u Novi Sad, gde ona sad ima posao. Iako ga je, kako nas pripovjedač sam objavlještava, ostavila jer je sklon pesimizmu i apatiji. Tekst ničim ne sugerise da se njegov pripovjedač promijenio, ali eto ona ga poziva k sebi. I zašto bi tu bila važna motivisanost tog čina? Ta zar ljubav nije slijepa? I on sve napušta. Jednako tako i priča o gradu na granici, sem one konstatacije da je Bosanski Brod prije bio bolje mjesto za život, a da je sad ruina od grada, ostaje nerazvijena. Naprosto, glavni junak je morao u Novi Sad. Konačno Blagojević u *Bumerangu*, koji je intoniran kao generacijski lament, kao simbol poraza



jedne generacije, ponajviše kao kritika jedne generacije zbog njene inercije i prepuštanja stihiji, iznevjerava i sam koncept na kojem je trebalo da počiva ovaj roman. Glavni junak je taj koji neprestano pominje revolucionarni zanos svojih predaka, njihovu bespoštednu borbu za slobodu, upoređujući ga sa jadnom slikom mladih danas, da bi na prvi poziv odmaglio preko Save u ljepšu budućnost sa svojom draganom. Da je Blagojević htio parodirati u *Bumerangu* sve one neumorne žaldžije na život ovdje, koji ili uživaju svu komociju života kod roditelja, ili otperjaju prvom prilikom, onda bi ovo bio uspješan završetak romana. Ovak o ostaje to, kako se doima, heppyy end jedne priče koja zapravo nije ni počela ■

Piše: Dejan Vasić

KAKO SMO POTROŠILI SOCIJALIZAM? ¹

Branislav Dimitrijević: *Potrošeni socijalizam. Kultura, konzumerizam i društvena imaginacija u Jugoslaviji (1950–1974)* (Fabrika knjiga i Pešcanik, 2016)

Branislav Dimitrijević je o knjizi *Potrošeni socijalizam. Kultura, konzumerizam i društvena imaginacija u Jugoslaviji (1950–1974)* napisao da „uprkos revizionizmima u redovnom obrazovanju, obim saznanja i tumačenja za neke još nepostojeće ‘studije Jugoslavije’ povećava se svakim danom. Ova knjiga zagovara kritičko prevazilaženje kako ‘totalitarne’ tako i ‘jugonostalgičarske’ paradigme u nastojanju da se jugoslovenska socijalistička imaginacija reartikuliše na ruinama njenog tranzicijskog sloma.“² Knjigu koju ću u daljem tekstu prikazati preporučujem široj čitalačkoj publici koja ima želju da dobije dodatne informacije o razvoju popularne kulture u Socijalističkoj Federativnoj Republici Jugoslaviji, ali i stručnoj javnosti kojoj će biti važna polazna tačka za dalju naučnu analizu pojave, razvoja i uloge potrošačke imaginacije u SFRJ. U predgovoru autor se poziva na Borisa Bude-na i njegovu analizu „postkomunističke“ ekonomske i političke tranzicije³, i podvlači razli-

štva, ubrzani ekonomski rast i relativno uspešan proces modernizacije zemlje. Teza autora je da period „postsocijalističke tranzicije“ započinje nizom ekonomskih reformi od polovine pedesetih, kao i procesom postepene društveno-ekonomske liberalizacije tokom šezdesetih i sedamdesetih godina.⁴ Pojavu potrošačke kulture šezdestih i njen dalji razvoj tokom sedamdesetih godina, Dimitrijević uzima kao označitelj ove tranzicije i centralnu temu knjige, analizirajući njenu dvostruku prirodu, funkciju u reprodukciji kapitalističke imaginacije, ali i kao važan aspekt daljeg socijalističkog razvoja.⁵ Autor je za cilj imao povezivanje istorijskih činjenica vezanih za ekonomsku politiku i regulaciju društvenih odnosa u SFRJ sa analizom kulturne logike zamenjivanja komunističkog utopizma potrošačkim antiutopizmom. Drugim rečima, autor želi da ukaže na nemogućnost političkih elita da pronađu rešenje za sve veću disproporciju između samoupravnih, kolektivnih procesa proizvodnje i lične imaginacije o blagostanju kroz potrošnju i posedovanje, kao posledice ekonomske liberalizacije. U metodološkim smislu, knjiga je zasnovana na kulturalnoj analizi „dijalektičkih slika“, proklamovanih društveno-političkih iskaza (i praksi) i različitih formi kulturne i umetničke produkcije. Komunistička ideja uspostavljena na jednakosti, utopizmu i progresivizmu, kao ideološka baza i nadgradnja jugoslovenskog socijalizma, već u prvoj deceniji po završetku rata (tokom kojeg se dogodila i narodna revolucija) nalazila se pred izazovom. Rešavanje pitanja svojinskih odnosa, abolicija privatne svojine i kolektivno upravljanje proizvodnjom bili su preduslovi uspostavljanja beskompromisne jednakosti kroz društvenu svojinu. Nakon raskida sa Informbiroom (1948) i novim Ekonomskim merama (1951), Jugoslavija je odbacila plansku ekonomiju sovjetskog tipa, preduzeća su dobila veću samostalnost u odlučivanju, što je pored slobodnog formiranja cena, uticalo na razvoj konkurencije i liberalizaciju tržišta. Ovdje dolazimo do Dimitrijevićeve teze da „postsocijalistička“ tranzicija počinje ekonomskim reformama sredinom pedesetih godina, koje dovode do slabljenja privrednih sektora koji proizvode resurse, u poređenju sa preduzećima koja nude gotove proizvode. Reforme su bile usmerene na podsticanje lične potrošnje na uštrb investicija, što konsekventno dovodi do pojave potrošačkog društva, klasnog raslojavanja, ali i sve veće nejednakosti u razvijenosti unutar federacije. Od imaginacije o slobodi kroz potrošnju ka imaginaciji o slobodi kroz nacionalno oslobođenje Iz perspektive rodni studija analiza je usmerena na razvoj potrošačke imaginacije kroz primere časopisa koji su izdavani od pedesetih do sedamdesetih godina. Autor hronološki prati razvoj časopisa namenjenih ženama („Ukus“ i „Bazar“), postepeno redukovanje i zamenu političkih „lakim sadržajima“, i povlači paralelu sa smanjivanjem učesća žena u političkom odlučivanju, na primeru delovanja i gašenja organizacije Antifašistički front žena. Uloga žene kao potrošača i žene kao domaćice postaje dominantna kako u spomenutim časopisima, tako i u političkim govorima zvaničnika. Časopisi namenjeni muškarcima analizirani su u znatno manjoj meri uz navođenje primera žurnalistike erotskog sadržaja (Penthaus, Adam i Eva, Čik). Kroz primer filma „Ljubav i moda“ Ljubomira Radićevića iz 1960, Dimitrijević na ubedljiv način donosi obećanu kulturalnu analizu „dijalektičkih slika“. Za potrebe snimanja filma kao kulisa je korišćen grad i novoizgrađeni objekti Palata SIV-a i Surčinski aerodrom, u slu-

žbi prikazivanja progressa i ubrzane modernizacije. U filmu su jasni italijanski utjecaji na jugoslovensku modu, dizajn i muziku, i implicitno na ekonomsku razmenu dve zemlje u okviru Maršalovog plana. Figura idealnog potrošača i uzora posleratne omladine u filmu je prikazana u liku devojke Sonje, koju glumi Beba Lončar. *Lajfstajl* marketing i plasiranje proizvoda, moda kao izraz lične slobode, vožnja skuterom Lambretta ulicama i vazduhoplovom iznad grada, žena kao muza i erotski fantazam, u funkciji su prikazivanja „ulepšane stvarnosti“. Problem tržišne utakmice i nerešenih pitanja međusobne konkurentnosti socijalističkih preduzeća, Dimitrijević demonstrira na primerima takmičenja između *Jugomode* i *Jugošika*, rečenicom „Nije mi toliko do bruke koliko do tržišta“ koju izgovara direktor *Jugošika* u filmu, i tekstom „Konkurencija po svaku cenu“ koji je objavljen u časopisu „Ekonomska politika“ u vreme snimanja filma.

„Naivni subjekt tranzicije“ koji je prema konstataciji Dimitrijevića isključen iz navedenog filma, u knjizi je našao svoje mesto u analizi filmova crnog talasa. Iako je slika radnika-udarnika imala ključno mesto u razvoju socijalističke imaginacije u periodu ostvarivanja „prvog petoletnog“ plana, postala je višak koji kvari sliku „ulepšane svakodnevice“ od sredine pedestih na dalje. Izostavljena je analiza mesta socijalizacije radničke klase, ovde pre svega mislim da radničke klubove i na domove kulture pri mesnim zajednicama. Ove primere navodim jer su imali izuzetno bitnu ulogu u razvoju socijalističke imaginacije, pre svega jer su u njima bili dostupni mediji masovne komunikacije, kino projektori, televizori i žurnalistika, koji su činili važan aspekt u formiranju i razvoju potrošačkog društva.

Iako autor kroz primer filma „Bal na vodi“ koji je 1986. snimio Jovan Ačin analizira istorijski revizionizam građanske klase, i navodi da je do sloma Jugoslavije iz klasne perspektive došlo savezom sloja političkih i privrednih rukovodilaca sa privatnim sopstvenicima osamdesetih, kroz zamenu klasnog nacionalnim pitanjem tokom sedamdesetih i osamdesetih, dalje produbljivanje ovih napomena izostaje. Dimitrijević analizu završava na mestu sa kojeg bi knjiga koja nosi naslov *Potrošeni* socijalizmu idealnom smislu morala da počne. Ustavima iz 1963. i 1974. garant društvene jednakosti bilo je pitanje svojinskih odnosa, niko nema svojinsko pravo nad društvenim sredstvima za proizvodnju i ne može po pravno-svojinskom odnosu prisvojiti proizvod društvenog rada. Nakon naftnih kriza (1973-4. i 1979-80.) jugoslo-



venska ekonomija održavana je kroz zaduženja države i inflatornim finansiranjem. Upravo se nerešeno pitanje potrošnje, zabrana uvoza robe široke potrošnje i kontrolisani uvoz proizvodnih resursa, našao u centru iznudenih mera štednje savezne vlade Milke Planinc, u okviru dugoročnog programa stabilizacije. Vlada je 1983. godine pod pritiskom inostranih poverilaca proglasila spoljni dug preduzeća i banaka javnim, čime je SFRJ na sebe pre-

- 1 Branislav Dimitrijević je na promociji knjige *Potrošeni socijalizam. Kultura, konzumerizam i društvena imaginacija u Jugoslaviji (1950-1974)*, održanoj u Muzeju Jugoslavije 03.05.2017. izjavio da je jedan od mogućih naslova knjige bio i *Kako smo potrošili socijalizam*.
- 2 Branislav Dimitrijević, *Potrošeni socijalizam. Kultura, konzumerizam i društvena imaginacija u Jugoslaviji (1950-1974)*, Fabrika knjiga i Peščanik, Beograd, 2016.
- 3 Boris Buden, *Zona prelaska. O kraju postkomunizma*, Fabrika knjiga, Beograd, 2012. Navedeno u B. Dimitrijević, „Potrošeni socijalizam“, str. 7.
- 4 Prema navodu autora ovu tezu je prvi put izložio u B. Dimitrijević „Sozialistischer Konsumismus, Verwestlichung und kulturelle Reproduktion. Der „postkommunistisches“ Übergang im Jugoslawien Titos“, Zurück aus der Zukunft: Osteuropäische Kulturen im Zeitalter des Postkommunismus, B. Groys, A. von der Heiden, P. Weibel (ur.), Suhrkamp Verlag, Frankfurt, 2005. Navedeno u B. Dimitrijević, nav. delo, str. 10.
- 5 Dimitrijević se poziva na tezu Igora Dude da do ove prekretnice dolazi 1958. I. Duda, *Pronađeno blagostanje. Svakodnevni život i potrošačka kultura u Hrvatskoj 1970-tih i 1980-tih*, Srednja Evropa, Zagreb, 2010. Navedeno u B. Dimitrijević, nav. delo, str. 32.

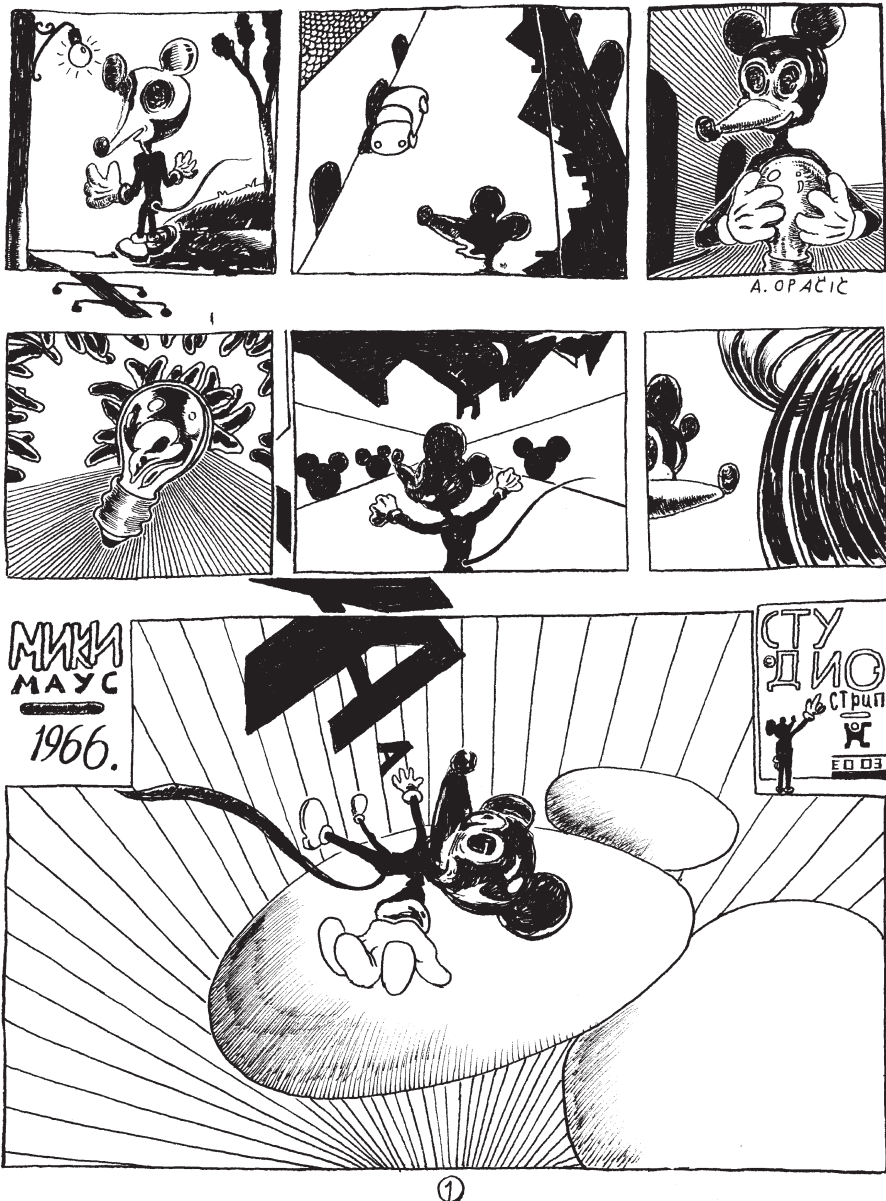
uzela otplatu kredita uzetih u inostranstvu. Svojniska transformacija društvenog vlasništva u državno dokapitalizacijom preduzeća, koja je i formalno sprovedena ekonomskim reformama koje je pokrenula savezna vlada Ante Marković (1989-90), suspendovala je raniji društveni ugovor i obećanje (neanticipirane) jednakosti. Jedna od ključnih razlika između sedamdesetih i osamdesetih godina jeste političko pitanje slobode. Kako je Dimitrijević kroz knjigu pokazao, imaginacija o slobodi kroz potrošnju bila je dominantna za period šezdesetih i sedamdesetih godina. Ovde bih naglasio da tokom sedamdesetih dolazi do razvoja imaginacija o slobodi kroz nacionalno oslobođenje, a da od osamdesetih postaje ne samo dominantno, već i jedino politički mišljeno pitanje slobode.

Kako smo potrošili socijalizam? Ovde bih se pozvao na Borisa Budena i jedno od pitanja „postkomunističke“ tranzicije ili takozvane tranzicije ka demokratiji, koja je ideologija došla na vlast nakon 1989? Da bi otvorili mogućnost da se „jugoslovenska socijalistička imaginacija reartikuliše na ruinama njenog tranzicijskog sloma“ moramo po-

krenuti pitanja na koji način i kojim sredstvima je ne samo potrošen, već i demontiran socijalizam? Iako je fokus knjige na počecima „trošenja socijalizma“ iz društvene, ekonomske i potrošačke perspektive, prilikom čitanja stekao sam utisak da izostaje kulminacija procesa kojima se knjiga bavi, pre svega politička analiza koja bi jasno sumirala rezultate tranzicije. Ne smemo zaboraviti da je tokom perioda socijalizma i postsocijalističke tranzicije izgrađena ekonomska, privredna i poljoprivredna infrastruktura koju rasprodajemo kako bi finansirali tranziciju ka demokratiji. Tokom osamdesetih dolazi do transformacije društvenog u državno, a zatim državnog u privatno vlasništvo, kao i proces zamenjivanja klasnog pitanja nacionalnim, koji je kulminaciju doživeo u ratovima devedesetih na prostoru bivše Jugoslavije. Otvaranje pitanja političke pozadine rehabilitacije zločinaca iz Drugog svetskog rata i restitucije imovine, uloge intelektualaca, ideologa i organizacija civilnog društva u navedenim procesima, važan je aspekt za rasvetljavanje istorijskog revizionizma perioda socijalizma u savremenom obrazovanju. Smatram da bi osnovna uloga budućih „Studija Jugoslavije“ morala biti usmeravanje fokusa istraživanja ka rasvetljavanju navedenih političkih procesa, kako bi se sprečio istorijski revizionizam koji nam skreće pogled sa društveno političkih tekovina socijalističke Jugoslavije ■

Autori: Studiostrip

BLOK BR. V



Piše: Arben Idrizi

35.

Jutarnje sunce sija, puno ponosa, kao lice oslobođene žrtve, koje sada sve vidi odozgo, sa onoliko bola koliko i zadovoljstva. Na terasi kafea, mažen komforom, i sam sam skršeno biće, ono i takvo kakvo je nalazi u nekim knjigama retku sreću, koja se vraća kao što se izbeglice vraćaju kući s večnom ljubavlju. Ni za šta na svetu ne bih poželeo da mi bilo šta na licu zemlje uništi sve ovo. Naspram mog stola, pod procvetanim drvetom, preživelim jedinin u ovom betonskom dograđenom kvartu, dva obična kriminalca piju rakiju; izgledaju lepo, opušteni su i međusobno veoma prisni. Dobrota ovog sveta je u tome što ima mesta za svakoga, zlo je što ima mesta za svašta. Mnoge tragičke predstave sada me više ne dotiču niti me čude. Ali, ne znam da li je to tako zato što znam da se sva oblića zla mogu izvesti iz čoveka, ili zato što su te pojave postale obične i to je sada načinilo zver od mene ■

(prevod sa engleskog: Miloš Živanović)