

---

## KULTURA MLADIH U TRANZICIJI: ANALIZA FILMOVA “TILVA ROŠ” I “KLIP”

---

JOVANA ĐUROVIĆ

### UVOD

Ovaj tekst nudi tumačenje dva domaća filma – *Tilva Roš* i *Klip*. Oba filma su prva dela svojih reditelja Nikole Ležaića, odnosno Maje Miloš. I Ležaić i Miloš idu u red autora za koje se obično upotrebljava odrednica “mladi”, iako su svoje prve filmove snimili na ulasku u četvrtu deceniju života. Film *Tilva Roš* sniman je 2009. u produkciji kuće “Kiselo dete”. *Klip* je sniman od 2011. do 2012. u produkciji “Baš čelika”. Ležaićev film pušten je u bioskope 2010, a film Maje Miloš 2012. U oba filma u naslovnim ulogama našli su se naturščici. Oba filma govore o životu mladih u tranzicijskoj Srbiji. Dakle reč je o filmovima koje su “mladi” reditelji snimili o mladima, što ih čini nekom vrstom “generacijskih filmova”. Pored toga ima razloga da se oba filma vide i kao dela iz *coming-of-age* žanra.<sup>1</sup>

I moj pristup ovim filmovima je generacijski. Tumačim ih iz generacijske pozicije koja je po mnogo čemu bliska i autorima i junacima tih filmova. U fokusu moje interpretacije biće proces odrastanja i zato insistiram na žanrovskoj odrednici *coming-of-age*. Ali, domet moje interpretacije ne bi smeo da ostane generacijski ograničen. U stvari, ovde hoću da pokažem da priča o odrastanju koju nam posreduju ova dva filma ima daleko opštije značenje i može se projektovati na čitavo društvo: zato je pored odred-

---

<sup>1</sup> Prema *Free Dictionary Encyclopedia*, pojam ‘coming-of-age’ ne odnosi se samo na (pravno/društveno) sazrevanje, pošto osoba napuni osamnaest ili dvadeset jednu godinu, već referira i na čitav niz osobina kod mladih osoba koje iz detinjstva prelaze u odraslo/zrelo doba. Pored toga što u nekim društvima to podrazumeva i određene “rituale prelaska”, uobičajeno je da taj period života bude obeležen posebnom adolescentskom kulturom ([http://encyclopedia.thefreedictionary.com/Coming+of+age#cite\\_note-1](http://encyclopedia.thefreedictionary.com/Coming+of+age#cite_note-1)). O samom žanru biće više reči dalje u tekstu.

nice *coming-of-age* za moju interpretaciju jednako bitan i koncept tranzicije. Drugim rečima, tranzicija će mi ovde biti neka vrsta sinonima za odrastanje. Kao što mladi junaci ovih filmova treba da odrastu, tako i koncept tranzicije podrazumeva da društvo treba da se transformiše i na neki način sazri – dakle, takođe da odraste.

Naravno, ova analogija između tranzicije i odrastanja ne važi samo za domaći kontekst. Zanimljiva je podudarnost to što se u većini istočnoevropskih zemalja u tranziciji, praktično od pada Berlinskog zida naovamo, snimaju i ovakvi *coming-of-age* filmovi, pa bismo o njima mogli govoriti i kao o posebnom tranzicijskom žanru, ili preciznije o podžanru filmova o odrastanju koji su na poseban način obeleženi tranzicijskim kontekstom.<sup>2</sup> I to će biti jedna od tema u ovom tekstu, pa ću ovde samo kratko skrenuti pažnju na glavno svojstvo tog podžanra. Ako se u filmovima o odrastanju kao mera zrelosti ispostavlja prepoznavanje i usvajanje utvrđenih pravila “sveta odraslih”, u tranzicijskom podžanru to izostaje naprosto zato što se pravila menjaju zbog čega “svet odraslih” postaje nestabilan pa ne postoji konačna referentna tačka sa koje se može suditi o dostignutoj zrelosti. Praktično tu je reč o odrastanju bez kraja, a prelomni trenutak sticanja zrelosti sažima se u spoznaji da pravila možda i nema.

198 U prvom poglavlju uvodim teorije i koncepte koji su važni za analizu izabrana dva filma.<sup>3</sup> To poglavlje ima pet odeljaka. Počinjem sa utvrđivanjem interpretativnog okvira koji se formira u odnosu prema tri konteksta koji se obično biraju kada se govori o domaćim filmovima – nacionalnom (srpskom), nadnacionalnom (postjugoslovenskom) i širem regionalnom (istočnoevropskom). Potom definišem koncept *coming-of-age* žanra, odrednice koja se mora razumeti u vezi sa klasičnim žanrom obrazovnog romana. U trećem odeljku objašnjavam koncept ‘tranzicijske kulture’. Četvrti odeljak bavi se pojmom omladinske kulture, kako je on određen u klasičnim tekstovima iz kulturnih studija. U poslednjem odeljku prvog poglavlja uvodim analitičke kategorije roda, klase i seksualnosti pomoću kojih ću tumačiti

---

2 Na primer, češki dokumentarci Viktora Grodeckog *Ipak anđeli/Not Angels but Angels* (1994) i *Telo bez duše/Tělo bez duše* (1996), ili poljski igrani film *Čao, Tereska/Czesc, Terezska* (2001, R: Robert Gliniski), te mađarski *Boni i Klajd iz Miskolca/Miskolci Bonni és Klajd* (2004, R: Krisztina Deák) i *Ja volim Budimpeštu/Love Budapest* (2001, R: Ágnes Incze), rumunski *Iza brda/Dupa dealuri* (2012, R: Cristian Mungui), te gruzijski *U cvetu mladosti/Grzeli nateli dgeebi* (2014, R: Nana Ektimishvili, Simon Gross) itd.

3 U novijoj domaćoj kinematografiji pored ta dva filma ima još primera *coming-of-age* priča: *Šišanje* (2010, R: Stevan Filipović), *S/Kidanje* (2013, R: Kosta Đorđević), *Varvari* (2014, R: Ivan Ikić), *Neposlušni* (2014, R: Mina Đukić) itd.

filmove. Drugo poglavlje posvećeno je filmu *Tilva Roš*, a treće *Klipu*. U fokusu su identitetske transformacije glavnih junaka od kojih se sastoji njihovo odrastanje u tranzicijskom miljeu. Zaključno poglavlje u središtu ima nasilje kao ključni topus za ova dva tranzicijska *coming-of-age* filma.

## I. INTERPRETATIVNI KONTEKST(I)

Da ponovimo, u središtu pažnje u ovom tekstu je tumačenje filmova *Tilva Roš* i *Klip* kao dela iz *coming-of-age* žanra. Filmske *coming-of-age* priče u tesnoj su vezi sa omladinskim filmom (*youth film*). Prema Timotiju Šeriju (Timothy Shary), autoru nekoliko studija o reprezentaciji omladine u američkom filmu, omladinski žanr nastaje pedesetih godina u holivudskoj industriji filma.<sup>4</sup> Razume se, to ne znači da pre toga nije snimljen nijedan film čiji su glavni akteri mladi. Zbog čestih javnih istupanja čuvara američkog morala, filmovi o mladima iz prve polovine dvadesetog veka prikazivali su ili predadolescente ili osobe na ulasku u adolescentsko doba, tako da na platnu nije bilo reči o problemima odrastanja, seksualnosti ili zavisnosti od droge ili alkohola.<sup>5</sup> Pojava filmova o mladima i za mlade u punom smislu te reči usko je vezana za pojavu tinejdžera posle Drugog svetskog rata.<sup>6</sup> Pre nego što nešto više kažemo o tome, važno je naglasiti da *coming-of-age* film, kao podvrsta omladinskog filma, takođe potiče iz američke filmske industrije u kojoj na razne načine traje do danas, te utiče i na srodne žanrove drugih kinematografija. Ovde ću odabrane filmove tumačiti dakle i na fonu američkog *coming-of-age* žanra, jer se u *Tilva Rošu* i *Klipu* jasno vidi njegov uticaj.<sup>7</sup>

199

Međutim, pored preuzetih elemenata iz američkih “mejnstrim” i “autorskih” *coming-of-age* filmova, *Tilva Roš* i *Klip* se čvrsto naslanjaju i na neke domaće tradicije, dodajući globalnom žanru filmova o mladima i za mlade neke kontekstualno specifične elemente. Svojim dokumentarnim i kvazidokumentarnim sekvencama ovi filmovi naime nastavljaju tradiciju jugoslovenskog Crnog filma u kom je dokumenta-

---

4 Timothy Shary, *Generation Multiplex: The Image of Youth in Contemporary American Cinema* (University of Texas, 2002).

5 Ibid., 3.

6 Vidi, recimo, Thomas Doherty, *Teenagers and Teenpics: The Juvenilization of American Movies in the 50s* (Boston: Unwin Hyman, 1988).

7 Na primer, filmovi *Kids* (1995) i *Ken Park* (2002) Leriya Klarka (Larry Clark), ili *Paranoid Park* (2007) Gasa Van Santa (Gus Van Sant). O uticaju Van Santovog filma na *Tilva Roš* pisali su i drugi. Vidi, recimo, prikaz Slobodana Vujanovića “Tilva Roš: dečko koji kao obećava” ([http://www.b92.net/kultura/moj\\_ugao.php?nav\\_category=389&yyyy=2011&mm=02&nav\\_id=491168](http://www.b92.net/kultura/moj_ugao.php?nav_category=389&yyyy=2011&mm=02&nav_id=491168)) ili prikaz “Za Bor” Zorana Jankovića (<http://www.popboks.com/article/8328>).

ristička poetika u stvari u službi određenog društvenog angažmana. Stoga ću odabrane filmove tumačiti i na fonu domaćeg kinematografskog nasleđa. Donekle je u skladu upravo s tim nasleđem to što su glavni junak odnosno glavna junakinja iz ova dva filma adolescenti iz niže/radničke klase. I u jednom i u drugom filmu njihova klasna pripadnost manifestuje se i u njihovoj identifikaciji sa specifičnim potkulturama, što je takođe bila i strategija klasnog određenja karaktera u delima Crnog filma.<sup>8</sup> U novoj varijanti takvog narativnog postupka reč je o tematskom fokusiranju na one koji se žargonski nazivaju “gubitnicima tranzicije”, baš kao što su i više decenija ranije u središtu pažnje autora “crnog filma” znali da se nađu ljudi sa margine socijalističke obnove i izgradnje. Naglasak na autorske “klasne politike” nužno povlači sa sobom i interes za rodne uloge i nejednakosti koje su inherente nepravednim klasnim aranžmanima što se uspostavljaju u tranzicijskim društvima.<sup>9</sup> U narednih nekoliko odeljaka ocrtaću interpretativni okvir za tumačenje dva odabrana filma. Krenućemo od domaćeg filmskog nasleđa.

### I.I. Srpski, postjugoslovenski ili istočnoevropski film?

200 Pođimo od Crnog talasa ili Crnog filma jugoslovenske kinematografije.<sup>10</sup> Crni talas čini niz filmova s početka sedamdesetih godina. Tu se najčešće ubrajaju filmovi Dušana Makavejeva (1932), Aleksandra Petrovića (1929–1994), Živojina Pavlovića

---

8 Na primer, film Kokana Rakonjca *Nemiri* (1967), filmovi Želimira Žilnika (1942): *Žurnal o omladini na selu, zimi* (1967), *Rani radovi* (1969), *Mramorno dupe* (1995).

9 Zanimljivo je da Dijana Jelača u tekstu “Mladi posle Jugoslavije: potkulture i fantomski bol”, filmove *Tilva Roš* i *Šišanje* tumači u okviru ‘postmemorije’ druge generacije posle ratnih sukoba. U njenoj analizi se omladinska organizovanja, pogledi na svet mladih i formiranje svojevrsnih potkultura čitaju kao ‘činovi’ i reprodukovanje sećanja nasilja iz nedavne konfliktne prošlosti. Za razliku od njene, moja analiza u prvi plan stavlja rodne i klasne politike. Zbog visoke stope nezaposlenosti među mladima, koja prati sve veće siromaštvo u regionu, verujem da omladinskoj kulturi treba pristupiti iz ugla kritike neoliberalne ideologije koja je obeležila i tranzicijsku Srbiju. Vidi Dijana Jelača, “Youth after Yugoslavia: subcultures and phantom pain”, *Studies in Eastern European Cinema*, 5:2, (2014).

10 U ovom pasusu oslanjam se na tekstove Nebojše Jovanovića “Breaking the wave: a commentary on ‘Black Wave polemics: Rhetoric as Aesthetic’ by Greg deCuir, Jr”, *Studies in Eastern European Cinema*, 2:2 (2011) i Nina Kovačića “Bright Black Frames: New Yugoslav Film Between Subversion and Critique, Symposium, 13th GoEast-Festival of Central and Eastern European Film, Wiesbaden, 10 April-16 April 2013”, *Studies in Eastern European Cinema*, 4:2 (2013).

(1933-1998) i Želimira Žilnika (1942). Međutim, ti filmovi su samo deo korpusa tadašnjeg Novog talasa. Novi talas je pak odrednica koja referiše na prve autorske filmove u jugoslovenskoj kinematografiji. Pored Crnog filma i Novog talasa, u optičaju je bila i odrednica Novi film: nju su koristili jugoslovenski reditelji i kritičari da bi skrenuli pažnju na promene i inovacije u jugoslovenskom filmu s početka šezdesetih godina. Epitet “crni” ti filmovi dobiće u oštroj političkoj kampanji protiv nekolicine reditelja Novog filma (Makavejeva, Žilnika i Pavlovića), koji su navodno u svojim delima izvrtali sliku “socijalističke stvarnosti”. Autori tog sada Crnog filma su na poseban način kritikovali upravjački dogmatizam Komunističke partije. Tu kritiku, međutim, oni umetnički formulišu sa autentično marksističkog stanovišta. Oni teže da pokažu kako se socijalističko uređenje i jugoslovenski socijalizam udaljavaju od revolucionarnih ideala. Zato je važno naglasiti da se u tim filmovima ideologija socijalizma ne kritikuje zato što pojedinca nužno lišava slobode, kako se to često objašnjava u postjugoslovenskoj filmskoj kritici. Naprotiv, političke poruke Crnih filmova izražavaju želju za boljim socijalističkim društvom.

Dokumentaristička poetika tih filmova funkcionisala je kao svojevrsna niša za društveni angažman. Pored bavljenja omladinom i akcentovanja “klasne politike”, i dokumentarizam je važna odlika Crnog filma koju prepoznamo i u *Tilva Rošu* i *Klipu*. Nešto preciznije, ima razloga da se ovde govori i o posebnom uticaju jednog autora iz Crnog talasa: Želimira Žilnika. Osnovna tema Žilnikovih radova jeste veza ideologije i svakodnevnog života, to jest uticaj ideologije na živote običnih ljudi.<sup>11</sup> Dominika Prejdova (Dominika Prejdová) reći će da akcija u Žilnikovim filmovima proizlazi iz načina na koji su individualne sudbine povezane sa njihovim ideološkim okruženjem. Glavni akteri Žilnikovih priča gotovo uvek su ljudi sa margine: deca sa ulice, radnici, beskućnici, nezaposleni, transvestiti itd. Tako se u prvi plan tih filmova ističu klasne nejednakosti, a onda i “rodne politike” koje se reflektuju u tim obrascima nepravde. Žilnikovi marginalci slični su današnjim “gubitnicima tranzicije” kojima se bave Ležaić i Miloš. Nadalje, Žilnikove protagoniste ne igraju glumci (i kada je reč o igranim filmovima), već naturšćici izabrani sa društvenog oboda. Tako oni praktično “glume” sami sebe. Ilustrativan za to je film *Mramorno dupe* (1995) u kom glavnu ulogu igra beogradski transvestit Merlinka.<sup>12</sup> Taj film sadrži više elemenata koji se mogu

201

---

<sup>11</sup> Ovde se oslanjam na tekst Dominike Prejdove “Angažovani film prema Želimiru Žilniku”, <http://www.zilnikzelimir.net/sr/angazovani-film-prema-zelimiru-zilniku>.

<sup>12</sup> Više o filmu vidi, recimo, u tekstu Kevina Mosa (Kevin Moss) “Jugoslovenski transseksualni heroji: *Virdžina* i *Marble Ass*” (<http://www.fabrikaknjiga.co.rs/rec/67/327.pdf>).

pronaći i u *Tilva Rošu* i *Klipu*: kombinovanje (kvazi) dokumentarnih i igranih scena, naturščici u glavnim ulogama, te naglašavanje odnosa između sudbina glavnih junaka i njihovog ideološkog i socijalnog okruženja.

Pored prepoznatljivog Žilnikovog uticaja, ovde nam je jugoslovenska kinematografija važna i za načelan uvid u žanrovsku tradiciju na koju se naslanjaju izabrani filmovi. Stoga sledi kratak osvrt na savremeni kontekst domaće filmske kritike koja kreira interpretativni okvir za ove filmove. Domaća kritika nudi dve interpretativne paradigme: nacionalnu i postjugoslovensku. Te dve paradigme nisu podjednako prikladne za tumačenje domaćih filmskih ostvarenja. Nacionalni okvir nam ne dozvoljava da uočimo složenosti lokalne kinematografije čije glavno obeležje, rekla bih, nije njena nacionalnost, već nasleđe jugoslovenskog filma. Tek u vezi sa tim nasleđem moguće je govoriti o tematskim i žanrovskim kontinuitetima u regionalnoj kinematografiji koja nastaje u nekadašnjim jugoslovenskim republikama. Samo tako je moguće kontekstualizovati uticaj 'Crnog talasa'. Čvrsta veza sa jugoslovenskom filmskom tradicijom omogućuje nam i da postjugoslovenske kinematografije povežemo sa opštim studijama omladinskog filma.

To ću objasniti na jednom primeru. U Srbiji je danas vidljiv veliki trud da se *nacionalizuje* filmsko/kulturno nasleđe i savremena kulturna produkcija. Postoje, naravno, i kulturni radnici koji se odupiru tim nastojanjima.<sup>13</sup> Reč je o ideološkom sukobu u kome su na jednoj strani zagovornici srpske, a na drugoj zagovornici (post) jugoslovenske tradicije. Srpsku tradiciju treba razumeti u sprezi sa dominantnim kon-

202

---

13 Dobar primer za to je inicijativa za osnivanje fonda za sufinansiranje filmova o Kosovu i Metohiji koju je Dimitrije Vojnov nedavno uputio Ministarstvu kulture i informisanja. U tekstu inicijative se između ostalog kaže kako bi ti filmovi "tematizova[li] naše kulturno bogatstvo, ukaziva[li] na teškoće nealbanskog stanovništva i Srpske pravoslavne crkve i drugih verskih zajednica, podržava[li] kulturu pomirenja koja će za rezultat imati novi model zajedničkog života multietničke zajednice u našoj pokrajini". Inicijativu je potpisalo dvadesetak filmskih radnika, među kojima i Emir Kusturica i Dragan Bjelogrić. Odgovor na inicijativu dali su kulturni radnici među kojima su bili i dramaturškinja Borka Pavićević, filmski reditelj Stevan Filipović, književnik Vladimir Arsenijević i pozorišni reditelj Kokan Mladenović. Oni su u rekli da je čitava inicijativa ironična, jer su zbog slične propagande već jednom iznevereni interesi ljudi koji žive na KiM. Takođe, oni podsećaju da su ljudi koji potpisuju inicijativu donedavno prednjačili u korišćenju državnih fondova. Vidi <http://www.rts.rs/page/stories/sr/story/16/Kultura/1585298/Fond+za+filmove+o+Kosovu+i+Metohiji.html?email=yes> i <http://www.slobodnaevropa.org/content/inicijative-umetnika-iz-srbije-kosovo-izme%C4%91u-realnosti-i-propagande/25368592.html/>.

zervativnim, nacionalnim, odnosno antijugoslovenskim trendom. U tom kontekstu, kritičari *Tilva Roš* i *Klip* najčešće tumače u okviru takozvanog “novog srpskog filma”.<sup>14</sup> Odrednica “novi srpski film” prvi put se pojavljuje 2007. godine na blogu<sup>15</sup> filmskog kritičara i dramaturga Dimitrija Vojnova. Odatle ona ulazi u širu kritičku upotrebu konotirajući “estetski, medijski i autorski potencijal”.<sup>16</sup> U tome ne bi bilo ničeg spornog da određeni kritičari ne koriste taj termin podrazumevajući i svojevrsno *oživljavanje* srpske nacionalne kinematografije.<sup>17</sup> Na primer, Vojnov kaže: “Predstavnici Novog srpskog filma pre svega pokušavaju da u baštini srpskog filma pronađu dokaze kako su ovdje svojevremeno bili pravljene ozbiljni, komunikativni, repertoarski filmovi, u dosluhu sa tada savremenim filmskim tokovima”.<sup>18</sup> U vezi sa tim, treba postaviti pitanje: šta je to “stari srpski film”, koji navodno prethodi “novom srpskom filmu”? Na jednoj od tribina<sup>19</sup> o značaju, značenju i upotrebi novog termina, Vojnov reditelje Jovana Jovanovića (1940) i Jovana Živanovića (1924–2002) navodi kao pripadnike srpske

14 Zbog neodređenosti ove kategorije, filmovi koji se svrstavaju u nju razlikuju se od kritičara do kritičara. Gotovo svi uzimaju film Stevana Filipovića *Šejtanov ratnik* (2006) za vesnika nove paradigme. Ipak, u tu kategoriju ne ulaze svi kasnije snimljeni filmovi. Ivan Velisavljević, na primer, tu stavlja filmove *Četvrti čovek* (2007, R: Dejan Zečević), *Čarlston za Ognjenku* (2008, R: Uroš Stojanović), *Miloš Branković* (2008, R: Nebojša Radosavljević), *Žona mrtvih* (2009, R: Milan Konjević, Milan Todorović), *Život i smrt porno bande* (2009, R: Mladen Đorđević), *Beogradski fantom* (2009, R: Jovan B. Todorović), *Srpski film* (2010, R: Srđan Spasojević), *Tilva Roš i Edit i ja* (2009, R: Aleksa Gajić).

15 <http://dobanevinosti.blogspot.hu/2007/09/kominike-6-novi-srpski-film-i-istorija.html>

16 Nevena Daković, Mirjana Nikolić, (ur.), *Žbornik radova Fakulteta dramskih umetnosti*, (Beograd: FDU, 2011), 410.

17 Pored Vojnova, čiji su uvidi u vezi sa novom odrednicom problematični, ima i onih koji je koriste znatno opreznije. Velisavljević, na primer, veruje da bi “novi srpski film” trebalo da usmerava nove prakse filmskih radnika (poetike, teme, produkciju), kao i da konstantno preispituje nacionalni okvir i kinematografski kontekst: produkcijske uslove, veze sa mejnstrim tradicijom, otpor prema ‘praškoj filmskoj školi’ (filmovi Srđana Karanovića, Gorana Paskaljevića, Gorana Markovića i Emira Kusturice), i odnos prema jugoslovenskoj filmskoj tradiciji (2011, 419). Vidi Nevena Daković, Mirjana Nikolić, (ur.), *Žbornik radova Fakulteta dramskih umetnosti*, (Beograd: FDU, 2011), 419.

18 Dimitrije Vojnov, “Oblikovanje Novog srpskog filma”, [http://starisajt.nspm.rs/kulturnapolitika/2008\\_vojnov2.htm](http://starisajt.nspm.rs/kulturnapolitika/2008_vojnov2.htm).

19 Više o tribini videti u zvaničnom transkriptu u Nevena Daković, Mirjana Nikolić, (ur.), *Žbornik radova Fakulteta dramskih umetnosti*, (Beograd: FDU, 2011).

tradicije, iako su njihovi filmovi po svemu bili jugoslovenski (pa ako hoćete i socijalistički). Ako u vidu imamo uticaj jugoslovenskog filma na radove iz korpusa “novog srpskog filma”, naknadno izmišljanje “srpske tradicije” više govori o (nacionalističkoj) ideologiji kritičara nego o dinamici kinematografskih uticaja. Nacionalni okvir neprikladan je za tumačenje odabranih filmova jer osujećuje identifikovanje specifičnosti lokalne kinematografije i lako se pretvara u nacionalističko ideološko oruđe.

Zbog toga biram postjugoslovenski i istočnoevropski okvir za tumačenje nove filmske prakse u Srbiji. Takav okvir ponudio je Jurica Pavičić u studiji *Postjugoslavenski film: stil i ideologija* (2011). Kategorija postjugoslovenskog filma omogućava ovom autoru da s lakoćom govori o uticajima jugoslovenskog filmskog nasleđa na nove filmove u regionu. Opisujući postjugoslovenski okvir, Pavičić naglašava i složenosti jugoslovenske kinematografije: u njoj su filmovi stvarani pod dvostrukim (lokalnim i jugoslovenskim) društveno-kulturnim uticajima.<sup>20</sup> Međutim, posle raspada Jugoslavije, postjugoslovenske kinematografije počele su samostalno da se razvijaju, prateći odvojene političke živote svojih novih država.<sup>21</sup> U tom smislu, cilj postjugoslovenskog okvira je da ispita kakve posledice ima raspad Jugoslavije po novonastale kinematografije, te da li su one pod jačim uticajem jugoslovenskog nasleđa ili savremenih društvenih, političkih i kulturnih konteksta u kojima nastaju.<sup>22</sup>

204

Pavičiću se može zameriti što je njegova studija obeležena jakom teleološkom perspektivom: svaki njegov argument ima za cilj da postjugoslovenski film suprotstavi istočnoevropskom filmu, pa se tu ne uviđaju sličnosti, uticaji i preklapanja između njih. Tako Pavičić kreira opšte, neodređene i nejasne tipove postjugoslovenskog filma. Ako bismo ga sledili, *Tilva Roš*<sup>23</sup> bismo videli kao “film kolektiva” jer u prvi plan postavlja individuu uronjenu u grad/društvo. Njen život sastoji se od složene mreže odnosa koji su uslovljeni političkim/društvenim kontekstom.<sup>24</sup> Nadalje, prema Pavičiću, taj tip filma *jasno* je suprotstavljen istočnoevropskim filmovima – u kojima protagonisti žive na margini, pronalazeći načine da pobegnu iz

---

20 Kao primer Pavičić navodi film Branka Bauera *Tri Ane* (1959), koji potpisuju hrvatski režiser i srpski scenarista, a snimljen je u makedonskoj produkciji, dok se radnja zbiva u Beogradu i Zagrebu. Vidi Jurica Pavičić, *Postjugoslavenski film: stil i ideologija* (Hrvatski filmski savez, 2011), 18.

21 Ibid., 19.

22 Ibid.

23 Napomena: *Klip* nije ušao u Pavičićevu studiju, pošto je imao premijeru godinu nakon što je knjiga objavljena. Zato se u ovom odeljku o Pavičićevoj studiji i istočnoevropskom filmu govori isključivo u vezi sa *Tilva Rošom*.

24 Jurica Pavičić, *Postjugoslavenski film: stil i ideologija* (Hrvatski filmski savez, 2011), 103.



društva – jer su junaci u postjugoslovenskim filmovima toliko uronjeni u društvo, da iz njega ne mogu pobeći.<sup>25</sup> U tekstu “Instant klasik za oprezno čitanje”, Nebojša Jovanović s pravom kaže da je Pavičićeva dihotomija individua koje žive na margini i individua koje su neminovno uronjene u društvo problematična: “Dihotomija previđa da većina filmskih protagonista pregovara sa svojim društvenim okruženjem, pokušavajući naći ‘pravu mjeru’ između društvenog izopćenja i potpunog utapanja u kolektivu.”<sup>26</sup> Da bismo izbegli takva ograničenja, ovde ćemo se osloniti i na *coming-of-age* žanr. Taj žanr će *Tilva Roš* videti ne kao “film kolektiva”, već kao priču o odrastanju u kojoj protagonista preispituje svoje identitetske pozicije u odnosu prema društvu.

Pre nego što pređemo na *coming-of-age* žanr, nekoliko reči o kategoriji istočnoevropskog filma. Smeštanje *Tilva Roša* u širi kontekst istočnoevropskog filma predstavlja izazov za Pavičićeve pokušaje da povuče razliku između postjugoslovenskog i istočnoevropskog filma. Teoretičarka Aniko Imre (Anikó Imre) u tekstu “Doba transformacije: anđeli i blokeri u novijem istočnom i centralnoevropskom filmu” daje svoju tipologiju istočnoevropskog filma. Ona je zasniva na različitim reprezentacijama maskulinih identiteta.<sup>27</sup> Njena klasifikacija izdvaja aspekte istočnoevropskog filma koji su ne samo drugačiji od onih koje navodi Pavičić, već u potpunosti odgovaraju nekim polazištima za našu analizu. Na primer, Imre kaže da “filmovi blokova” – naziv “blocker films” referira na oronule stambene blokove koji su najčešći mise-en-scène postsocijalističkih filmova – u koje je lako svrstati *Tilva Roš*, predstavljaju poseban zaokret u prikazivanju muškosti i to tako što insistiraju na “povratku u sadašnjost”.<sup>28</sup> Naime, reč je o simboličkom “povratku” iz vremena alegorijskih maskulinih identiteta iz idealizovane prošlosti, “kada je muškost bila navodno apsolutna i neupitna”, u sadašnjost njihovog domaćeg, svakodnevnog okruženja, gde su muški likovi “lišeni nostalgичnog sjaja, često u rodnom sukobu sa ženama i generacijskom ratu sa adolescentskim podmlatkom”.<sup>29</sup> U analizi *Tilva Roša* naglasak će biti upravo na mladom junaku koji izneverava tradicionalne obrasce koji veličaju muškost. U vezi sa tim, zaista se može govoriti o podudaranjima postjugoslovenskog i istočnoevropskog filma. Konačno, priču o zajedničkim topo-

205

---

25 Ibid.

26 Nebojša Jovanović, “Instant klasik za oprezno čitanje”, *Hrvatski filmski ljetopis* br. 70 (Zagreb: Hrvatski filmski savez, 2012), 230.

27 Anikó Imre “The Age of Transition: Angels and Blockers in Recent Eastern and Central European Films”, Timothy Shary i Alexandra Seibel (ur.), *Youth Culture in Global Cinema* (University of Texas Press, 2007).

28 Ibid., 77.

29 Ibid., 77-78.

sima moguće je proširiti i na tranzicijski *coming-of-age* žanr, koji je karakterističan za kinematografije u postsocijalističkim istočnoevropskim zemljama.

### I.2. Coming-of-age žanr

206 Rekli smo da je *coming-of-age* film u tesnoj vezi sa omladinskim filmom. Holivudski film o mladima i za mlade razvio se u podžanrove koji pokrivaju razna interesovanja mladih gledalaca. Između ostalog, tu imamo i filmove o tinejdžerskim nelagodama odrastanja. Nema čvrste definicije *coming-of-age* žanra. Za razumevanje njegovih konvencija korisno je povući analogiju između tog žanra i žanra obrazovnog romana, budući da je u oba slučaja reč o narativima o odrastanju i sazrevanju. Tako bismo *coming-of-age* žanr mogli videti i kao filmski odraz obrazovnog romana (*Bildungsroman*) koji se u zapadnoevropskim književnostima javlja krajem 18. veka.<sup>30</sup> Paradigmatično delo ovog žanra je Geteov roman *Godine učenja Vilhelma Majstera* iz 1796. godine. U središtu radnje obrazovnog romana nalazi se mladi (muški) junak koji se posle niza proživljenih zabluda i razočaranja *miri sa svetom*.<sup>31</sup> Pomirenje na kraju romana je gotovo uvek prikazano sa izvesnom ironijom. Junak je obično u obrazovnoj priči svestan da traga za *otkrivanjem sopstvenog mesta u svetu*.<sup>32</sup> A ironija na kraju svedoči i o tome kako mu to pronađeno mesto posle svega izgleda. U *coming-of-age* žanru junak je nešto jasnije definisan nego u obrazovnom romanu: to je uvek adolescent/kinja čije su godine ključne za karakterizaciju njegovog/njenog lika. U tom smislu, *coming-of-age* žanr više se bavi kulturom mladih i njihovim sukobima sa generacijom roditelja, nego što tematizuje tradicionalne kulturne vrednosti – na čemu insistira nemačka odrednica *Bildung*. Nakon što je tokom sedamdesetih prilagođen filmskom mediju, *coming-of-age* žanr postaje dominantan prevashodno u američkoj kinematografiji.<sup>33</sup> Prema Metjuu Šmitu (Matthew Schmidt), proučavaocu ovog žanra u američkoj filmskoj industriji, *coming-of-age* film pokriva širok spektar tema i motiva:

Pojava savremenih omladinskih kultura, slom integracijskih normi, kriza modernog porodičnog života, komodifikacija ‘omladine’ i ‘mladosti’

---

<sup>30</sup> Coming-of-age žanr, naravno, nije samo filmska nego je i književna odrednica. Najpoznatija književna dela iz tog žanra su Selindžerov *Lovac u žitu* (1951) i *Stakleno zvon* (1963) Silvije Plat.

<sup>31</sup> Jirgen Jakobs, Markus Krauze, “Nemački obrazovni roman. Istorija žanra od XVIII do XX veka”, *REČ* no. 60/5 (Beograd: Fabrika knjiga, decembar 2000), 396.

<sup>32</sup> Ibid.

<sup>33</sup> Vidi doktorsku disertaciju Matthew P. Schmidt, *Coming of Age in American Cinema: Modern Youth Films as Genre* (University of Massachusetts, 2002).

u medijima i na potrošačkim mestima, [...] redefinisanje rodni uloga, etnički preporod, porast siromaštva dece, porast maloletničkih zločina i nasilja, te, uopšteno, borba individue za samorealizaciju u modernoj kulturi koja je fragmentirana, neizvesna, ponekad tragična i, često, bolno mesto za odrastanje.<sup>34</sup>

Nekoliko reči i o istorijskim uslovima za pojavu omladinskog filma iz kog se razvija *coming-of-age* film: kada je pedesetih godina u mladima određenog uzrasta prepoznata nova vrsta tržišta, objašnjava Šmit, oni postaju nova društvena formacija koju će holivudski film prisvojiti i dodatno uobličiti.<sup>35</sup> Na samom početku dvadesetog veka deca su u Sjedinjenim Državama u školu išla uglavnom do četrnaeste godine. Onda bi tražila i nalazila posao, a potom stupala u brak, što je bila neka vrsta formalnog završetka detinjstva.<sup>36</sup> Posle Drugog svetskog rata u javnosti su otvorene rasprave o periodu između ranog detinjstva i odraslog doba, u kojima je proširen opseg dotadašnjeg razumevanja mladosti, odnosno detinjstva i odraslosti.<sup>37</sup> Tek tada se tinejdžer/adolescent pojavljuje kao društveno prepoznata kategorija. Brzi ekonomski oporavak posle rata, omogućio je tinejdžerima u Sjedinjenim Državama da postanu nezavisni. Mogućnost da paralelno sa školovanjem rade za novac koji mogu da troše na zabavu, veliki izbor njima dostupnih automobila kojima su mogli da putuju širom zemlje, te recepcija rokenrol muzike kao svojevrsnog bunta protiv roditeljske generacije, uticali su na formiranje te nove društvene formacije.<sup>38</sup> Odličan primer ranog tinejdžera-buntovnika bio bi Džim Stark, kog igra Džejs Din (James Dean) u filmu *Buntovnik bez razloga* (*Rebel Without a Cause*) iz 1955. godine.

207

I u domaćem kontekstu jugoslovenske kinematografije ima smisla govoriti o omladinskom filmu. Međutim, omladina u posleratnoj Jugoslaviji predstavljala je drugačiju društvenu formaciju od omladine u Sjedinjenim Državama. Zvanična ideologija Jugoslavije je kroz institucionalne strukture svakodnevnog života omladinu konstruisala kao društveno-političku formaciju ključnu za izgradnju socijalističkog društva. Pošto je pitanje odnosa omladine i zvanične ideologije u socijalističkoj Jugoslaviji iznimno složeno i premašuje potrebe ovog teksta, ovde ću

---

34 Matthew P. Schmidt, (doktorska disertacija) *Coming of Age in American Cinema: Modern Youth Films as Genre* (University of Massachusetts, 2002), 11.

35 Ibid., 1.

36 Timothy Shary, *Generation Multiplex: The Image of Youth in Contemporary American Cinema* (University of Texas, 2002), 3.

37 Ibid.

38 Ibid., 3-4.

se kratko osvrnuti samo na ulogu omladine u jugoslovenskom filmu. Od samih početaka klasične jugoslovenske kinematografije s kraja četrdesetih godina, omladina je predstavljala bitan element društvene reprezentacije.<sup>39</sup> Razume se, na tim počecima, filmski narativi nevešto su je predstavljali/konstruisali. Prvi “komercijalni” film koji je prikazivao omladinsku kulturu pojavio se tek 1960. godine: reč je o filmu *Ljubav i moda* Ljubomira Radičevića.<sup>40</sup> Sa stanovišta rane jugoslovenske socrealističke kritike filma iz prvih godina posle rata, eskapistički karakter holivudskih filmova – koji je vidljiv i u ovom domaćem ostvarenju – bio je iznimno problematičan.<sup>41</sup> O tadašnjem odnosu kritičara prema zapadnim filmovima govori i sledeći navod iz knjige Maše Kolanović, *Udarnik! Buntovnik? Potrošač...*:

Izrazita polarizacija na dobar i loš film posebice se ističe u usporedbi sovjetskog i američkog filma, pri čemu je sovjetski film kao dio kulturne tradicije prve zemlje socijalizma neizostavno veličan u prvim poratnim godinama sve do sukoba sa Informbiroom kad se zapažaju i prve kritike upućene simboličkim tvorevinama SSSR-a.<sup>42</sup>

208 Iz citiranog odeljka je, dakle, jasno da prikazivanje omladinske kulture u jugoslovenskom filmu, onako kako je to bila praksa u Sjedinjenim Državama, nije bilo moguće u prvim godinama nakon rata. Stoga deluje logično da se prvi komercijalni film o mladima i za mlade ne javlja pre šezdesetih godina.

Što se ‘Crnog filma’ tiče, on ne uvodi omladinu kao važnu ili komercijalnu temu, on je prisvaja kao formaciju koja obiluje potencijalom za problematizovanje društva. Setimo se na primer Žilnikovih filmova *Žurnal o omladini na selu, zimi* (1967), *Pioniri maleni* (1968) ili filma *Mlad i zdrav kao ruža* (1971) Jovana Jovanovića.<sup>43</sup>

---

39 Vidi predavanje Nebojše Jovanovića, “Kako se kalila ljubav” koje je održano u Beogradu, maja 2014. godine, u Centru za kulturnu dekontaminaciju.

Video snimak predavanja nalazi se na linku <https://www.youtube.com/watch?v=h-KgPdAoeXA>

40 Vidi i Branko Dimitrijević, (doktorska disertacija) *Utopijski konzumerizam: nastanak i protivrečnosti potrošačke kulture u socijalističkoj Jugoslaviji (1950–1970)* (Univerzitet umetnosti u Beogradu, 2011), 172.

41 Maša Kolanović *Udarnik! Buntovnik? Potrošač...* (Zagreb: Ljevak, 2011), 71.

42 Ibid., 70.

43 U to vreme se i druge kulturne forme, poput književnosti, interesuju za omladinu kao bitan simbolički resurs. Novi književni žanr u jugoslovenskoj književnosti sedamdesetih – Aleksandar Flaker ga naziva ‘proza u trapericama’ – uvodi tip priče koja je srodna obrazovnom romanu i *coming-of-age* žanru. Tu je fokus

Fokus na omladini i dokumentaristička poetika oblikovali su neke od ključnih osobina većine filmova Crnog talasa. Upravo te odlike mogu se označiti kao nasleđe jugoslovenskog filma čiji uticaj prepoznamo u *Tilva Rošu* i *Klipu*. Naposljetku, omladina i odrastanje, kao toposi koje noviji filmovi nasleđuju iz jugoslovenske kinematografije, moraju se razumeti i kao motivi indikativni za društvene transformacije: jugoslovensku tranziciju posle Drugog svetskog rata i postsocijalističku tranziciju nakon građanskih ratova iz devedesetih godina.

### 1.3. Tranzicijska kultura

U studiji o obrazovnom romanu, Franko Moreti (Franco Moretti) polazi od ključne uloge mladosti u diskursu zapadne moderne kulture.<sup>44</sup> Prateći ideju Karla Mannheim (Karl Mannheim) o fenomenu mladosti u “stabilnim zajednicama” – gde biti mlad jednostavno znači ne biti biološki odrastao – Moreti govori o “statusu” mladosti u društvima koja prolaze kroz krizu. Iako nije jednostavno naspram “stabilnih zajednica” definisati “društva u krizi”, Moretijev opis potonjih veoma podseća na ono što nazivamo društvima u tranziciji. U društvima u kojima se prakse rada menjaju nepredvidljivom brzinom, sama socijalizacija postaje *problem*, što i samu mladost čini problematičnom.<sup>45</sup> Ako se u tranzicijskim društvima “pravila života” stalno iznova menjaju i uče, tranzicijski subjekt neminovno postaje onaj koji (politički i simbolički) uvek iznova *mora da odraste*. Taj uvid je ključan za razumevanje filmova koji se ovde tumače. 209

Pošto kažemo šta mislimo pod tranzicijom i kulturom koja je prati, dobićemo još jedan kontekst za tumačenje filmova *Tilva Roš* i *Klip*. Povezivanje tranzicijskog konteksta sa *coming-of-age* žanrom pomaže nam da identifikujemo lokalne specifičnosti domaćih ostvarenja. Zbog toga ima razloga da govorimo o svojevrsnom podžanru tranzicijskog *coming-of-age* filma. U jednom istorijskom smislu, koncept tranzicije se odnosi na krupne političke promene s kraja dvadesetog veka, kada su istočnoevropska društva sa vlasti uklonila autokratske režime i otpočela proces izgradnje demokratskog društva. Tranzicijska kultura,<sup>46</sup> pak, označava simboličke

---

isključivo na protagonist(kinj)i, pripovedanje je u prvom licu, a najviše je zastupljena omladinska kultura. Vidi Aleksandar Flaker, *Proza u trapericama: prilog izgradnji modela prozne formacije na građi suvremenih književnosti srednjo- i istočnoevropske regije* (Zagreb: Liber, 1976).

44 Vidi Franko Moreti, “*Bildungsroman* kao simbolička forma”, *REČ* no. 60/5 (Beograd: Fabrika knjiga, decembar 2000).

45 Ibid.

46 Pojam kulture ovde treba razumeti na tragu ideje Rejmonda Vilijamisa (Raymond Williams): kultura kao sveukupni način života. U središtu

prakse koje proizlaze iz ovih društveno-političkih transformacija, to jest prelaska iz socijalističkog/komunističkog poretka u liberalno-demokratsko uređenje. U slučaju tranzicijske Srbije, transformacija je obeležena ekonomskim kolapsom, zatvaranjem fabrika, visokim stepenom nezaposlenosti i radničkim nezadovoljstvom. I te pojave čine svakodnevnu kulturu tranzicijske Srbije.

U studiji o postkomunističkoj tranziciji, Pavle Jovanović taj proces opisuje kao nužno dvostruk. To je, s jedne strane, prelazak iz jednopartijskog ideološkog monopola u višepartijski demokratski sistem, te prelazak iz planske na tržišnu privredu, s druge strane.<sup>47</sup> Iako postkomunistička tranzicija iz autokratskog u liberalno-demokratsko društvo nije istorijski presedan – kroz slične tranzicije prošle su i latinoameričke zemlje – sa istočnoevropskim revolucijama iz 1989. prvi put je tranzicija iz autokratije u demokratiju praćena i tranzicijom iz planske u tržišnu privredu.<sup>48</sup> Ovde su važne dve stvari: značaj (neo)liberalnog kapitalizma za tranzicijske procese u istočnoevropskim zemljama i uloga države u regulisanju tih pa-

210

---

Vilijamsovog određenja je kategorija *strukture osećajnosti* kao rezultante svih elemenata opšteg ustrojstva. Dakle, ta kategorija podrazumeva življeno iskustvo koje je oblikovano u jedinstvenom prostoru i vremenu, odnosno jedinstvenom razdoblju. Pored strukture osećajnosti, Vilijams govori i o tri osnovne kategorije u definisanju kulture: idealna, dokumentovana i socijalna kultura. U proučavanju kulture sve tri kategorije se istovremeno moraju uzeti u obzir. Ali, za potrebe ovog teksta, važno je posebno naglasiti kategoriju socijalne kulture prema kojoj se vrednosti ne izražavaju samo u umetnosti već i u institucijama i svakodnevnom ponašanju. Tu je fokus analize na organizaciji proizvodnje, strukturi porodice ili pak institucijama koje uređuju društvene odnose. Za Vilijamsovo razumevanje kulture vidi njegov tekst “Analiza kulture”, u Dean Duda (ur.), *Politika teorije: zbornik rasprava iz kulturalnih studija* (Zagreb: Disput, 2006).

47 Pavle Jovanović, *Tranzicionizam: refleksije o postkomunističkoj tranziciji* (CID Podgorica, Politička kultura, 2006), 19. Jovanovićeva studija govori o tranzicijama istočnoevropskih zemalja posle 1989. Jugoslavija, pa tako i postjugoslovenska tranzicija, bile su drugačije. Više studija ukazuje na to da je u Jugoslaviji već od pedesetih godina počelo otvaranje prema globalnom tržištu i ideji tržišta uopšte. Samim tim, u najužem ekonomskom smislu, tranzicija u postjugoslovenskim zemljama nije predstavljala prelaz sa “čisto” planske na tržišnu privredu. Budući da to nije predmet analize u ovom tekstu, ovde je dovoljno skrenuti pažnju na lokalne specifičnosti Jugoslavije u odnosu na istočnoevropske zemlje. *Žvanični* prelazak na (neoliberalnu) tržišnu privredu, praćen ukidanjem društvene imovine putem nasilne privatizacije, imao je ipak drastične posledice po postjugoslovenska društva.

48 Ibid., 20.

ralelnih političkih i ekonomskih procesa. Prema Jovanoviću, nasuprot “uspešnim” zapadnim društvima koja su pre demokratskih promena razvila snažnu kapitalističku privredu, postkomunističke tranzicije u demokratiju istovremeno su tranzicije u kapitalizam.<sup>49</sup> Iz toga proizlaze dve oprečne ali simultane logike koje su ključne za razumevanje tranzicije: logika demokratije koja mobilise ljude i logika kapitalizma koji ih društveno diferencira.<sup>50</sup> Treba još reći da se postkomunistička tranzicija odigrava u doba neoliberalne hegemonije koja, kako kaže Jovanović, trijumfuje na Istoku gde su se tokom tranzicijskih procesa mogli isprobati svi njeni “recepti”.<sup>51</sup> Neoliberalizam se može definisati na razne načine i on često funkcioniše kao prazan označitelj u koji se upisuju poželjena značenja. Ovde ćemo se voditi definicijom Marka Olsena (Marc Olssen):

Dok klasični liberalizam razvija negativnu koncepciju moći države u tom smislu što je pojedinac prikazan kao predmet oslobađanja od mešanja države, neoliberalizam uvodi pozitivnu koncepciju države koja ima dužnost da obezbedi adekvatno tržište tako što će stvoriti uslove i ustanoviti zakone i institucije neophodne za njegovo funkcionisanje. U klasičnom liberalizmu pojedinac već poseduje autonomnu ljudsku prirodu i u stanju je da upražnjava slobodu. U neoliberalizmu država ima zadatak da oblikuje pojedinca kao preduzimljivog i konkurentnog preduzetnika. [...] Pomeranjem od klasičnog liberalizma ka neoliberalizmu uključuje je još jedan element – transformaciju subjekta iz “homo economicusa”, koji po prirodi stvari postupa sledeći lični interes i relativno je odvojen od države, u “proizvedenog čoveka”, čoveka koji oblikuje država i podstiče ga na “kooperativnost”.<sup>52</sup>

211

Olsenova definicija je ovde važna i zato što je on daje iz ugla obrazovanja, što je blisko perspektivi u ovom tekstu: govorimo o odrastanju, obrazovanju i sazrevanju na različitim nivoima.

U knjizi *Žona prelaska* (2012), Boris Buden postkomunizam tumači kao svojevrsno stanje: “promen[u] čije značenje nadilazi pojam društvene transformaci-

---

49 Ibid., 42-43.

50 Ibid.

51 Ibid., 124.

52 Navedeno prema Majkl Epl, *Ideologija i kurikulum*, preveo Đorđe Tomić (Beograd: Fabrika knjiga, 2012). Vidi Mark Olssen, “In Defense of the Welfare State and of Publicly Provided Education”, *Journal of Education Policy* 11 (May 1996): 340.

je”.<sup>53</sup> Uklješteno u složene odnose komunističke prošlosti i liberalno–demokratske budućnosti, postkomunističko stanje može se prepoznati kao *kolektivno osećanje gubitka*.<sup>54</sup> To, međutim, ne bi trebalo razumeti kao gubitak jednog društvenog sistema, objašnjava Buden, već kao gubitak fundamentalnog iskustva *socijalnog*.<sup>55</sup> Buden referira i na političke teorije u kojima se postkomunističke transformacije objašnjavaju političkim žargonom “tranzicije u demokratiju”. Zbog toga što mu nedostaju jedinstveni politički subjekt i politički sistem, postkomunizmu se u političkoj teoriji pristupa isključivo preko koncepta “tranzicije u demokratiju”.<sup>56</sup> Taj koncept potiče iz tranzitologije, discipline zasnovane na ciničnoj ideji da “ljudi koji su sami izvojevali svoju slobodu prvo moraju da nauče da tu slobodu zaista i uživaju”.<sup>57</sup> Naglasak na tome da se uči kako da se živi sloboda liberalno–demokratske ideologije priziva neke od političkih žargona vezanih za postkomunističku transformaciju: odgoj za demokratiju, ispiti demokratije, škola demokratije, demokratija koja odrasta i koja je sve zrelija itd.<sup>58</sup> Ljudi koji stvaraju/reprodukuju vrednosti u tranzicijskim društvima ovde su označeni kao deca: kao idealni subjekti novog demokratskog početka. Baš kao i dete, oni su rasterećeni od prošlosti i okrenuti budućnosti, jer dete “potire sve protivrečnosti”, a “pre svih potire protivrečnost između gospodara i potčinjenog”.<sup>59</sup>

212

Što se Srbije tiče, vidimo da se država pokazala kao slaba u regulisanju političkih i ekonomskih promena. Tranziciju u Srbiji prate ekonomski kolaps i nagli porast siromaštva. Tranzicijske promene ovde su morale da prate i nove obrazovne i kulturne politike, koje bi olakšale “učenje novih pravila”. Pošto je to u Srbiji izostalo, *jaz* između ideološkog i življenog u svakodnevnom iskustvu tranzicije postaje sve veći. Kada u društvu (više) ne postoje utvrđena pravila, na ekonomskom i političkom planu se kao jedini zakon postavlja “pravilo jačeg”. Razume se, zahvaljujući tom pra-

---

<sup>53</sup> Boris Buden, *Žona Prelaska* (Beograd: Fabrika knjiga 2012), 183.

<sup>54</sup> Ibid., 182.

<sup>55</sup> Ibid.

<sup>56</sup> Ibid., 42.

<sup>57</sup> Ibid.

<sup>58</sup> Ibid., 39. Dejan Jović je u prezentaciji “Problems of Anticipatory Transition Theory: from ‘transition from...’ to ‘transition to...’” na kongresu *The Concept of Transition* održanom u Zagrebu 2000. godine prvi ukazao na jezik detinje simbolike u političkoj teoriji koja se bavi tranzicijom. Buden u svojoj knjizi to koristi u prilog argumentu o represivnoj *infantilizaciji* postkomunističkih društava.

<sup>59</sup> Ibid., 41.



vilu prosperiraju oni koji već uživaju najviše privilegija: ekonomske i političke elite. Takvo (simboličko) nasilje dovodi do toga da se tranzicijski društveni obrasci izrazito hijerarhizuju.

Uz sve to, kultura tranzicijske Srbije ne može se razumeti ako se ne uzme u obzir i njen postkonfliktni karakter. Zbog masovnih zločina koje je srpska strana počinila u postjugoslovenskim ratovima,<sup>60</sup> moralna odgovornost postaje, tačnije, trebalo bi da bude nasleđe od koga će polaziti današnja kulturna (re)produkcija. Kao što Nenad Dimitrijević i Dejan Ilić naglašavaju u svojim radovima o tranzicijskoj pravdi i kulturnoj politici, kultura u Srbiji danas suštinski je obeležena zločinima počinjenim u postjugoslovenskim ratovima.<sup>61</sup> Zato, između ostalog, Ilić predlaže pravni koncept ‘tranzicijske pravde’ kao adekvatan okvir za razmišljanje o tranzicijskoj kulturi.<sup>62</sup> Društvo koje bi da bude demokratski uređeno, u jednom trenutku mora odlučiti da političko, pravno i društveno suočavanje sa kriminalnom prošlošću postane deo njegovih tranzicijskih procesa.<sup>63</sup> Ako “nove elite” nameravaju da državu vode ka njenoj “demokratskoj budućnosti”, njihovi će ciljevi neminovno biti u opreci sa namerama prethodnog sistema.<sup>64</sup> Prateći tu logiku, “nove elite” bi trebalo da se bave i onim što su nasledile od prethodne vladavine: počinjenim ratnim zločinima. Pošto od 2000. godine naovamo mehanizmi tranzicijske pravde nisu pokazali očekivane rezultate, reklo bi se da je Srbija danas još uvek zaglavljena u svojoj konfliktnoj prošlosti.<sup>65</sup>

213

Ako sada povežemo ideju o problematičnoj mladosti u društvima stalnih promena sa razumevanjem tranzicije kao prelaska u (neoliberalni) kapitalizam u kom se naposletku gubi i fundamentalno iskustvo socijalnog sa traumatičnim nasleđem domaćeg društva, čini se da tranzicijski kontekst *Tilva Roša* i *Klipa* nužno

---

60 Više o postjugoslovenskim ratovima i raspadu Jugoslavije vidi, recimo, u Sabrina P. Ramet, *Balkan Babel: the disintegration of Yugoslavia from the death of Tito to the fall of Milošević* (Boulder, Colo.: Westview Press, 2002) i Dejan Jović, *Jugoslavija: zemlja koja je odumrla* (Beograd: Fabrika knjiga, 2003).

61 Vidi Nenad Dimitrijević, “Zločinački režim, njegovi podanici i masovni zločin”, *REČ* br. 79/25 (Beograd: Fabrika knjiga, 2009) i Dejan Ilić, “Tranziciona pravda kao politika kulture”, *REČ* br. 79/25 (Beograd: Fabrika knjiga, 2009).

62 Dejan Ilić, “Tranziciona pravda kao politika kulture”, *REČ* br. 79/25 (Beograd: Fabrika knjiga, 2009), 163.

63 Nenad Dimitrijević, “Zločinački režim, njegovi podanici i masovni zločin”, *REČ* br. 79/25 (Beograd: Fabrika knjiga, 2009), 137.

64 *Ibid.*, 137-138.

65 Dejan Ilić, “Tranziciona pravda kao politika kulture”, *REČ* br. 79/25 (Beograd: Fabrika knjiga, 2009), 8-9.

modifikuje *coming-of-age* film u društveno odgovoran žanr. Ako imamo “svet odraslih” u kom se zbog čestih promena stalno iznova utvrđuju kulturne vrednosti i moralni obrasci, pa se tako prećutkuje ili čak pravda ono što mora biti moralno nedopustivo, i kada su mladi junaci inicirani u takav svet nestabilnih “pravila”, *coming-of-age* film neminovno deluje i kao kritika “sveta odraslih”. U tom smislu, već u polaznoj ideji da prikaže “tranzicijsku stvarnost”, tranzicijski *coming-of-age* film deluje kao društveno angažovan. Ali, ne mora nužno tako da bude: na neki način odabrani filmovi svedoče o svojevrsnom mirenju sa nepravdom.

#### I.4. Omladinska (pot)kultura

Do sada smo govorili o kinematografskim kontekstima s kojima se odabrani filmovi mogu dovesti u vezu, o omladinskom žanru i njegovom *coming-of-age* podžanru, te o tranzicijskom miljeu u kojem su filmovi nastali i o kojem govore. Rekli smo da nam je u središtu tumačenje *Tilva Roša* i *Klipta* kao *coming-of-age* dela. Taj žanr, opet, u središtu ima odrastanje mladog junaka ili junakinje, koji su ujedno i reprezentanti svojevrsnih omladinskih kultura. U oba filma, glavni junaci se identifikuju sa jasno određenim potkulturama. Zato će u ovom odeljku biti ukratko reči o pojmovima omladinske kulture i potkulture. Pomenuću i neke klasične metode za njihovo proučavanje.

214

Od vremena kada je zauzeo središnje mesto u kulturnim studijama, koncept omladine je znatno proširio lepezu značenja. Danas se pod omladinom ne podrazumeva isključivo grupa jasno organizirana uzrastom. Ritualni odrastanja su izgubili značaj koji su imali u procesu sazrevanja. Telesni aspekt mladosti takođe gubi važnost (biti fizički mlad danas više nije pitanje godina već društvenog statusa).<sup>66</sup> Tako smo dobili konceptualizaciju omladine i njene kulture koja je donekle mekša nego što je to bio slučaj u posleratnim istraživanjima, u kojima je omladina proučavana kao mesto otpora dominantnim društvenim grupama. Ovde ćemo videti da se i u naša dva filma omladinska kultura vidi kao “fragmentarna, hibridna i transkulturna”,<sup>67</sup> a ne kao jezgro otpora. To što omladinska kultura u ovim filmovima ne generiše otpor može se videti i kao rezultat izrazite komodifikacije omladine, i na lokalnom (u tranzicijskoj kulturi) i na globalnom nivou (širenjem i preuzimanjem potkulturnih elemenata preko granica jedne kulture).

---

66 Pam Nilan, Carles Feixa “Introduction: youth hybridity and plural worlds”, Pam Nilan i Carles Feixa (ur.), *Global Youth: Hybrid Identities, Plural Worlds* (Routledge, 2006), 6.

67 Canevacci u: Pam Nilan, Carles Feixa “Introduction: youth hybridity and plural worlds”, Pam Nilan i Carles Feixa (ur.), *Global Youth: Hybrid Identities, Plural Worlds* (Routledge, 2006), 6.

Koristi kulturnih studija za analizu naših filmova pre svega vidim u metodološkom spajanju marksističke političke teorije i strukturalističke semiotike, to jest u naglašavanju klase kao osnovne kategorije kulturne reprodukcije.<sup>68</sup> Specifične kulture se u tom smislu ponekad čitaju i kao vid otpora kapitalizmu, dakle kao inherentno političke. U kulturnom polju se reprodukuju i odslikavaju društvene hijerarhije. Pošto je polje kulture neminovno heterogeno, u njemu uvek postoje potkulture koje se suprotstavljaju dominantnoj kulturi. U vezi sa tim, u ovom tekstu isključivo govorim o potkulturama, a ne o “životnim stilovima”<sup>69</sup> ili “postpotkulturama”<sup>70</sup> – što su koncepcije iz novijih istraživanja omladinskih kultura. Za razliku od tih novijih pristupa, bavljenje potkulturama u prvi plan stavlja upravo klasne borbe i društvene hijerarhije koje, rekli smo, oblikuju osnovne društvene aranžmane u neoliberalnim društvima. Isto važi i za tranzicijsku Srbiju. Ovde nam je važno nekoliko radova iz kulturnih studija sledećih autora: Dika Hebdidža (Dick Hebdige), Fila Koena (Phil Cohen) i Anđele Mekrobi (Angela McRobbie).

Hebdidžova knjiga *Potkulture: značenje stila* iz 1979. godine ide u red najznačajnijih studija o potkulturama. Hebdidž među prvima povezuje otpor sa stilom: omladinske potkulture svojim stilovima izazivaju i opiru se hegemoniji dominantnih društvenih grupa.<sup>71</sup> Semiotičkim metodom –tekstualnim tumačenjem kulturnih znakova – Hebdidž uvodi u istraživanje potkultura novu perspektivu: njega zanimaju politike stila. Svesna komunikacija i označiteljske prakse za Hebdidža predstavljaju najbitnije odlike potkulturne produkcije znanja. Džon Stori (John Storey) to objašnjava na sledeći način: “Kroz obrasce ponašanja, način govora ili

215

---

68 Rivkin, Julie, Ryan, Michael, “Introduction: The Politics of Culture”, *Literary Theory: an Anthology* (Blackwell Publishing, 2004), 1233.

69 Taj pristup polazi od ideje da potrošački životni stilovi igraju ključnu ulogu u formiranju osećaja o povezanosti i međuzavisnosti identitetskih kategorija kao što su rod, rasa, porodično vaspitanje itd. Tako mladi konstruišu životne stilove koji su fleksibilni i nezavisni od okolnosti u kojima žive. Više o tome u Steven Miles, *Youth Lifestyles in a Changing World* (PA: Open University Press, 2000).

70 U fokusu postpotkulturnih teorija su stil, moda i mediji. One se udaljavaju od ideje o potkulturnoj pripadnosti kao vidu političkog otpora. Stil se, po njima, stalno iznova formira pozajmljivanjem elemenata iz prošlosti ili iz drugih kultura. Umesto da artikuliše jedinstvenu potkulturu, stil je u stvari obeležje nestabilnosti i fluidnosti kulturne privrženosti mladih. Više o tome u David Muggleton, *Inside Subculture: the postmodern meaning of style* (Bloomsbury Academic, 2002).

71 Dick Hebdige, *Subcultures: the Meaning of Style* (London: Routledge, 1979), 17.

muzički ukus, omladinske potkulture se upuštaju u simboličke forme otpora dominantnim i roditeljskim kulturama.”<sup>72</sup> Stil je, dakle, označiteljska praksa koja ujedno komunicira i kulturni identitet i njegovu razliku.<sup>73</sup>

Koen, pak, svoje istraživanje bazira isključivo na klasnim politikama. Za njega potkulture radničke klase predstavljaju pokušaj da se izgude problemi sa roditeljskom kulturom. Koenov najznačajniji tekst “Potkulturni konflikt i zajednica radničke klase” iz 1972. polazi od ideje da se od sredine pedesetih godina radnička klasa suočava sa dva kontradiktorna diskursa: novom ideologijom bogatstva i tradicionalnim zahtevima radničkog životnog stila.<sup>74</sup> Taj simbolički sukob mladi bi hteli da *razreše*, da ga identifikuju i preispitaju. Iako se Koenova studija bavi specifičnim kontekstom radničke klase u Britaniji sedamdesetih godina, ona je korisna za razmatranje složenosti i kontradiktornosti sa kojima se (nekadašnja socijalistička) radnička klasa i njena deca suočavaju u tranzicijskoj Srbiji danas.

216 Konačno, Mekrobi svojim studijama o ženskim omladinskim potkulturama kompenzuje nedostatke istraživanja (muških) teoretičara kulturnih studija. Ona te nedostatke vidi u izjednačavanju potkulture sa mladošću, te sa omladinom koja pruža otpor i odbija da se prilagodi komercijalnom ukusu većine, kao i u potpunom previđanju kategorija roda i seksualnosti zbog čega je u radovima njenih kolega pojam potkulture poprimio izrazito maskuline osobine.<sup>75</sup> U kontekstu našeg tumačenja, Mekrobino izučavanje ženskih radničkih kultura u Britaniji s kraja sedamdesetih godina pokazaće se posebno korisnim za analizu *Klipa* jer u fokusu ima porodicu, školu i mesta zabave kao simboličke prostore u kojima se formiraju ženski identiteti.

### 1.5. Identitetske kategorije

U ovom poslednjem odeljku prvog dela, nakratko ćemo se osvrnuti i na identitetske kategorije. Podsetimo se, na početku smo skrenuli pažnju na jedan od ključnih narativnih elemenata u oba filma – na junake koji dolaze iz niže/radničke klase – i to smo povezali sa nasleđem “Crnog filma”, to jest, preciznije, sa stvaralaštvom Želimira Žilnika. Rekli smo i da ukazivanje na nepravedne klasne aranžmane u tranzicijskoj Srbiji povlači sa sobom i bavljenje rodnim pitanjima, jer pripadnost određenoj klasi podrazumeva i za tu klasu *očekivane* ženske, odnosno muške uloge. Dakle, klasna pri-

---

<sup>72</sup> John Storey, *Cultural Studies & The Study of Popular Culture: theories and methods* (Edinburgh University Press, 1996), 120.

<sup>73</sup> Ibid.

<sup>74</sup> Cohen u John Storey, *Cultural Studies & The Study of Popular Culture: theories and methods* (Edinburgh University Press, 1996), 117.

<sup>75</sup> Angela McRobbie, *Feminism and Youth Culture* (Palgrave Macmillan, 2000), 13-4.

padnost određuje način na koji ćemo manifestovati svoj rodni identitet i, obrnuto, biti žensko ili muško podrazumeva i to kako ćemo biti svesni svoje klasne pripadnosti. Reč je o istovremenim višestrukim procesima identifikacije koji se mogu pratiti ukrštanjem rodni i klasni kategorija. Kroz uzajamne uticaje i međuzavisnosti kategorija roda, klase i seksualnosti, oblikovani su različiti identiteti mladih koje oblikuje tranzicijska kultura prikazana u ovim filmovima. Konačno, zbog složenosti domaće tranzicijske kulture – koju pored ekonomskih i političkih tranzicijskih procesa karakterišu i specifične odlike postkonfliktnog društva treba uvesti i kategoriju nacije.

Kategorije nacije, heteronormativnosti i heteroseksualnosti, o kojima je reč u ovom odeljku, iznimno su važne za analizu ženskog “turbo-folk” identiteta glavne junakinje *Klipa*. Njene identifikacijske prakse ukorenjene su u nacionalizmu, koji se od devedesetih godina naovamo čvrsto vezuje za muzički žanr “turbo-folka”. S druge strane, te kategorije su neophodne i za razumevanje heteroseksualnih praksi koje u filmu regulišu društvene odnose.

Kategorija nacije “uspostavlja odnos između subjekata i država”.<sup>76</sup> I rod i nacija su kulturni – arbitrarni – konstrukti koji u svakodnevnom životu čine “društvenu stvarnost”.<sup>77</sup> U višestrukoj isprepletanosti patrijarhalnih i nacionalističkih ideoloških obrazaca, ti se konstrukti predstavljaju kao “prirodne” i “nepromenljive” datosti. Zato nam je ovde važno kako je Tamar Mejer (Tamar Mayer) objasnila recipročne odnose između roda i seksualnosti, s jedne strane, te nacije i države, s druge. Mejer ih vidi kao procese ponavljanja usvojenih normi ponašanja što iznova stvaraju “privilegovanu” naciju.<sup>78</sup> Drugim rečima, uvažavanje normi ponašanja koje privileguju biološku reprodukciju, militarizam, heroizam i heteroseksualnost konstruiše rodni identitet jedne osobe.<sup>79</sup> Za uzvrat, poštovanje tih normi čuva i obnavlja “privilegovanu” naciju, a time i ono što od nje odstupa u vidu *drugog*.<sup>80</sup> *Drugo* jedne nacije čine, recimo, svi ljudi koji se ne pridržavaju navedenih normi: žene koje ne (žele da) rađaju, muškarci koji ne (žele da) idu u vojsku, gejevi i lezbejke itd. Slično se tumači i kategorija heteronormativnosti, koja podrazumeva nejednakost između muškaraca i žena. Teoretičarke roda Kristen Šilt (Kristen Schielt) i Laurel Vestbruk (Laurel Westbrook) heteronormativnost opisuju kao: “sklop kulturnih, pravnih i institucionalnih

217

---

<sup>76</sup> Ketrin Verderi, *Šta je bio socijalizam i šta dolazi posle njega?*, preveo Veselin Kostić (Beograd: Fabrika knjiga, 2005), 122.

<sup>77</sup> Ibid., 62.

<sup>78</sup> Tamar Mayer, “Gender ironies of Nationalism: Setting the Stage”, Tamar Mayer (ur.), *Gender Ironies of Nationalism: Sexing the Nation* (London and New York: Routledge, 2000), 5.

<sup>79</sup> Ibid.

<sup>80</sup> Ibid.

praksi koje održavaju normativne pretpostavke o postojanju dva i jedino dva roda te kako rod odražava biološki pol, pa je jedino seksualna privlačnost između ovih 'opozitnih' rodova prirodna i prihvatljiva".<sup>81</sup> Na tom tragu jasno je da i heteroseksualnost skreće pažnju na složene odnose moći u praksama seksualnosti. Naposljetku, jasno je da odnosi dominacije i potčinjenosti konvencionalne heteroseksualne prakse nisu ni prirodni ni neizbežni, već su rezultat hijerarhijskog utvrđivanja rodova.<sup>82</sup>

Za tumačenje *Tilva Roša*, na drugoj strani, potrebna je kategorija muškosti (masculinity) i analiza konstituisanja te kategorije u međuodnosu sa kategorijama klase i ženskosti (femininity). Pomoću koncepcije "hegemone muškosti" Rovine Konel (R. W. Connel), a na tragu studije Pola Vilisa (Paul Willis) o maskulinim identitetima britanske radničke klase, analiziraću razne oblike muškosti u okviru tranzicijske kulture koju film predstavlja. "Hegemona muškost" je "kulturni ideal" i otelovljuje (u datom trenutku) najvaženiji oblik muškosti kome treba da se podrede svi drugi oblici.<sup>83</sup> Tako "hegemona muškost" podrazumeva i "nehegemone" obrasce, pa se čitav taj sklop može definisati i kao hibrid koji u svrhu reprodukcija patrijarhata ujedinjuje prakse raznih oblika muškosti.<sup>84</sup> Vilis se, pak, u nekoliko studija o "fizikalcima" (shop floor workers) i maskulinim identitetima bavi upravo radničkom omladinom. Njegove studije ističu značaj teškog fizičkog rada i loših ekonomskih uslova za formiranje radničke muškosti.<sup>85</sup>

Omladinski identiteti koji se formiraju u tranzicijskom kontekstu, obeleženom rodnim i klasnim nejednakostima, biće tema tumačenja koja slede.

## 2. TILVA ROŠ

*Tilva Roš* je priča o mladima koji odrastaju i sazrevaju u Boru, u Srbiji dvehiljaditih. Dvojica među njima Toda i Stefan po svemu su glavni junaci filma, pri čemu narativno

---

81 Kristen Schielt, Laurel Westbrook, "Doing Gender, Doing Hetero-normativity: 'Gender Normals', Transgender People, and the Social Maintenance of Heterosexuality", *Gender & Society*, 23 (2009), 441.

82 Stevi Jackson, "Heterosexuality as a Problem for Feminist Theory", (eds) Lisa Adkins and Vicky Merchant, *Sexualizing the Social: Power and the Organization of Sexuality* (Macmillan Press, 1996), 23.

83 R. W. Connell, James W. Messerschmidt, "Hegemonic Masculinity: Rethinking the Concept", *Gender & Society*, vol. 19 (December 2005), 832.

84 D. Z. Demetriou, "Connell's Concept of Hegemonic Masculinity: a Critique", *Theory and Society* 30 (2001), 337.

85 Vidi Paul Willis, *Common Culture* (San Francisco: Westview Press, 1990) i "Kultura tvorničkog pogona", u Dean Duda (ur.), *Politika teorije* (Zagreb: Disput, 2006).

težište neznatno ipak preteže na Todinu stranu. U pripovednoj žiži našao se i specifični tranzicijski kontekst njihovog grada. Bor je u socijalističkoj Jugoslaviji bio jedan od najbogatijih industrijskih gradova. Veliki broj (mahom muških) stanovnika Bora radio je u lokalnim rudnicima i postrojenjima za preradu rude. “Tilva Roš” je vlaško ime za “Crveno brdo”. Iz tog brda se vadila ruda od koje su živeli grad i njegova industrija. U filmu je brdo referenca na (slavnu) prošlost grada: borski rudnik bio je najveći rudnik bakra u Evropi. U postsocijalističkoj i posleratnoj Srbiji, Bor je jedan od najsiromašnijih i najbessperspektivnijih gradova u zemlji. Rudarska industrija u tom gradu više ne postoji.

Toda i Stefan vreme “ubijaju” uvežbavajući trikove na skejtu. Oni su reprezentativni za jedan specifičan vid potkulture ili alternativne kulture u Boru. Ta kultura u filmu nosi dvosmislena značenja: ona je istovremeno stvar izbora da se odbace dominantni kulturni obrasci, dakle neka vrsta kulture otpora, ali i stvar protraćenog vremena jer ne nudi izlaz iz slepe ulice u koju je grad dospao. Analiza će pokazati da ovaj tip omladinske potkulture zapravo nosi još neka značenja, koja su više u skladu sa miljeom u kome ona nastaje.

Toda i Stefan pripadaju skejt grupi “Kolos” – film prikazuje dečake iz “Kolosa” na najdužem raspustu, tokom tri letnja meseca posle završetka srednje škole a pred upis na fakultet. Todin otac je radnik u državnoj topionici koja treba da bude privatizovana: po svim svojim karakteristikama, otac je reprezentativan za radničku klasu iz čijih redova dolazi – fizički radnik koji posao obavlja u nehumanim uslovima topionice. Stefan je u filmu Todin pandan: njih dvojica drugačije gledaju na svet i razumeju ga; Stefan će otići za glavni grad i upisati fakultet, a Toda neće; za razliku od Todinog oca, Stefanov otac je dobrostojeći lokalni političar, dakle predstavnik nove tranzicijske elite.

219

### 2.1. Dokumentarizam

Rekli smo, i *Tilva Roš* i *Klip* naslanjaju se na tradiciju jugoslovenskog “Crnog filma”. Autori “Crnog filma” želeli su pored ostalog da ukažu i na one aspekte jugoslovenskog društva koji su odudarali od proklamovane borbe za jednakost i bolji život svih građana. Svoj društveni angažman oni su oblikovali posluživši se poetikom dokumentarizma, insistirajući tako na istinitosti i opravdanosti filmski artikulisanih kritika. Ležaić i Miloš koriste slične strategije. Što ne znači da *Tilva Roš* i *Klip* dele istu poetiku: Ležaić koristi i dokumentarni i kvazidokumentarni filmski materijal; Miloš se odlučila za dosledno korišćenje kvazidokumentarne poetike.

Veza između poetike *Tilva Roša* i postupaka u filmovima ovde već pominjanog Želimira Žilnika dala bi se grubo svesti na sledeće zajedničke elemente: naturščici, dokumentarna drama i fokus na junake i okolnosti na društvenoj margini (u slučaju Ležaićevog filma, na margini su i Toda i njegov grad Bor).

U intervjuima je Ležaić često objašnjavao kako je ideju za *Tilva Roš* dobio pošto je na internetu odgledao video *Crap: Pain is empty* (*Sranje: bol je tupā*).<sup>86</sup> Video su snimili budući junaci *Tilva Roša* – Toda i Stefan. Njih dvojica snimaju jedan drugog dok se na razne načine samopovređuju ili međusobno povređuju. Video je u stvari odgovor na globalno popularni *reality* program *Jackass*. *Jackass* prikazuje muškarce koji na razne načine proveravaju koliki bol mogu da izdrže. Sekvence iz borskog *Jackassa* uključene su u filmski narativ *Tilva Roša*, u kome Toda i Stefan igraju sami sebe. Njih dvojica snimali su svoje *Jackass* epizode nekoliko godina. Uklopivši te snimke u svoj film, Ležaić je praktično “dokumentovao” faze odrastanja svojih mladih junaka: *Crap: Pain is empty* jeste neka vrsta biografske pozadine glavne filmske priče. Tako se formira utisak da je i fiktivna priča o Todi i Stefanu u stvari isečak iz njihovog “pravog” života. Granica između stvarnog i fiktivnog je namerno nejasna iako se zaplet filma očito odvija na dva nivoa: *fikcionalnom* i *stvarnom*. Preplitanjem fikcionalnog i stvarnog izmišljena životna priča mladih junaka čvrsto se vezuje za realni kontekst u kome oni zaista odrastaju. *Tilva Roš* zato čitamo kao dokumentovanu dramu o odrastanju na periferiji tranzicijske Srbije.

220 Na samom početku filma Ležaić će uspostaviti čvrstu vezu između fikcionalnih i stvarnih narativnih elemenata i dati svojevrсно uputstvo za tumačenja dokumentarnih, kvazidokumentarnih i igranih sekvenci u filmu. Film započinje sa Stefanom u središtu kadra. On se priprema za spust na skejt dasci niz strminu bivšeg površinskog kopa. Neobrađeni zvuk i slika koja podrhtava stvaraju iluziju da je reč o dokumentarnom materijalu. Radi se, međutim, o kadrovima snimljenim u skladu sa dokumentarnom poetikom. Tobaže, Toda snima Stefana ručnom kamerom. Kamera se pak na kraju scene udaljava od Stefana i širokim kadrom prelazi na pret hodno anticipiranu situaciju: vidimo Todu koji snima Stefana. Sledeća sekvenca, *Jackass* video isečak, jeste zaista originalni dokumentarni snimak. U prvih nekoliko minuta dobili smo tako sva tri narativna modusa filma: kvazidokumentarni, igrani i dokumentarni.

Posredstvom tih modusa, postajemo svesni i drugih narativnih postupaka – recimo, da junake glume naturščici koji igraju sami sebe. Te da se radi o doku-drami. Od početka se prave i čvrste veze između “stvarne” prošlosti junaka i njihove fikcionalne sadašnjosti letnjeg raspusta koji provode u Boru. Početna scena skreće pažnju i na elemente skejt potkulture čiji su dečaci stvarni i fikcionalni reprezentanti – stil oblačenja, poseban govor, trik koji se izvodi na dasci.

---

86 Vidi, na primer, njegov intervju za Estoril Film Festival u Portugalu: <https://www.youtube.com/watch?v=g92G4DqN9oI>. Video *Crap: pain is empty* može se pogledati na linku <https://www.youtube.com/watch?v=lyWCqph6qAo>.



Ova potkultura u svojoj borskoj, tranzicijskoj varijanti predstavlja spoj dve globalne potkulturne forme (*Jackass* životni stil i skejt kulturu). Odmah treba reći i to da se putem potkulturne identifikacije sugerise klasna pripadnost junaka. Pored (kvazi) dokumentarnih i potkulturnih elemenata, scena koja otvara film sadrži i priču o brdu Tilva Roš. Priču čujemo od Stefana dok ga Toda snima kamerom. Dok slušamo istoriju rudnog nalazišta još uvek verujemo da gledamo dokumentarni film, a ne doku-dramu. "Dokumentarizacijom" priče o crvenom brdu, Ležaić naglašava značaj tranzicijskog konteksta te simbolike njegovog beznađa: čim završi priču, Stefan se strmoglavi niz provaliju na čijem mestu je nekada bilo brdo Tilva Roš. Priču slušamo posmatrajući Stefana kroz Todinu vizuru, čime se od samog početka formira i simbolička situacija u kojoj Toda posreduje sliku o Stefanu. Tako se, ipak, Toda izdvaja kao glavni junak čiji život u Boru, sukobi sa vršnjacima i razočaranja u "svet odraslih" čine priču o odrastanju mladića iz niže/radničke klase.

## 2.2. Todino odrastanje

Reklo bi se da su ostali likovi u filmu, članovi skejt grupe, roditelji dečaka, pa čak i sam Stefan izgrađeni tako da budu u funkciji prikazivanja Todinog odrastanja. Toda se tokom priče neprestano menja: on uvek iznova pokušava da prilagodi svoj mladalčki identitet novim situacijama. Na početku ga vidimo kako se buni protiv sveta koji reprezentuje njegov otac i vezuje se za grupni identitet skejterske potkulture. Posebnu ulogu u Todinom sazrevanju odigraće Dunja. Ona stiže iz Francuske, da u Boru provede raspust. Njena pojava "podriće" Todino i Stefanovo prijateljstvo. Toda se tako postepeno odvaja i od Stefana. Na taj način stvaraju se uslovi da Toda uvidi sopstvenu marginalnu poziciju, i u skejterskoj grupi i u društvu.

221

U prikazu Todinog odrastanja krenućemo od opisa generacije roditelja i njenog prilagođavanja na tranzicijske uslove. Naglasićemo klasne distinkcije i tipove poslova kojima se bave očevi. Zatim ćemo videti kako sinovi (dakle, mlađa generacija) razumeju tranzicijsku kulturu. Namera je da ukažemo na jedinstvenu formu skejt potkulture koju su dečaci prigrlili. U poređenju očeva i sinova izdvojiće se različiti maskulini identiteti, putem kojih se manifestuju generacijske razlike. Analizom maskulinih identiteta pokušaćemo da protumačimo Todino postepeno udaljavanje od identitetskih modela koje reprezentuju otac i Stefan, te od potencijalnog identiteta koji bi se formirao u odnosu sa Dunjom, što je vodilo ka pristajanju na marginalnu poziciju i ka prihvatanju pravila "sveta odraslih". Takav razvoj Todinog lika predstavimo u ovom odeljku naglašavanjem tri identitetske kategorije: 1) generacije očeva, 2) generacije mladih, te 3) ljubavnog trougla između Tode, Stefana i Dunje.

### 2.2.1. Očevi

Stefanov i Todin otac pojavljuju se nekoliko puta u filmu. Dok Stefanov otac ima ime – Ljuba; za Todinog oca karakteristično je oslovljavanje “otac/ćale”. Već se i to može pročitati kao naznaka oprečnih (maskulinih) identitetskih obrazaca prema kojima se grade njihovi likovi: Stefanov otac je predstavnik nove klase političara i upravljača, pa kao pripadnik grupe tranzicijskih dobitnika ima pravo i na vlastito ime – Ljuba; Todin otac stiže iz redova radničke klase, koja u novom ideološkom sklopu ne poznaje individualnost kao svoj konstitutivni element.

Rekli smo već, likovi očeva u priči jesu u funkciji formiranja mladih junaka. Sasvim očekivano, uloga Todinog oca imaće u tom procesu veći značaj. Spram identiteta očeva, sinovi će formirati i razumeti sopstvene identitete. Zato je važno da vidimo kako se očevi prilagođavaju “novim” društvenim pravilima, da bismo potom mogli govoriti o identifikacijskim procesima kod mladih junaka.

Todin otac je muškarac srednjih godina. Radi u topionici. U stvari, više ne radi nego što radi, jer topionica, kao preduzeće u državnoj svojini, prolazi kroz komplikovan proces privatizacije. Taj proces ugrozio je ne samo očev posao već i život njegove porodice. Time je privatizacija podrila i identitetske temelje Todinog oca – težak fizički rad kojim “pravi muškarac” izdržava svoju porodicu.

222

Govoreći o životnim stilovima i rodnim odnosima u Srbiji, Marina Blagojević zapaža da male šanse za posao, te snažna porodična solidarnost i pritisak da se preživi, bitno menjaju društveni model “hranioca porodice”.<sup>87</sup> Za razliku od žena koje pristaju da se prilagode i pomire ideološko i realno, muškarci u tranzicijskoj Srbiji su se našli u raskoraku, što je produbilo takozvanu “križu muškosti”.<sup>88</sup> “Križa muškosti” u slučaju Todinog oca reflektuje se u liku majke: ona na sebe preuzima višestruke uloge i domaćice i osobe koja svojim radom za novac izdržava porodicu, dok otac sedi kod kuće i ne radi. Pored toga, dakle, što je domaćica, Todina majka pohađa i kurseve osmišljene za osobe koje prvi put izlaze na tržište rada. Na tim kursevima se uči kako treba da izgleda biografija u prijavi za posao, te kako se ponaša na intervjuu za posao. Pored toga, majka prodaje i Herba kozmetičke proizvode. Svi ti aspekti svedoče o njenom nastojanju da se prilagodi novim uslovima. To prilagođavanje podrazumeva i svojevrsno prihvatanje tranzicijskog subjektiviteta. Za razliku od nje, Todin otac nije fleksibilan, u novom tranzicijskom kontekstu on ostaje tvrdoglavo privržen predstavi o teškom fizičkom radniku koji svojim mišićama hrani porodicu.

---

87 Marina Blagojević, *Rodni barometar u Srbiji* (Program Ujedinjenih nacija za razvoj, 2012), 147.

88 Ibid.

Nasuprot njemu, Ljuba je lokalni političar, profesionalni zastupnik interesa industrijskih radnika, koga krasi menadžerske/poslovne/političke veštine. On pregovara o privatizaciji fabrike u kojoj radi Todin otac. Kao političar i zastupnik radničkih interesa, Ljuba je deo strukture moći. Za razliku od Todinog oca koji praktično sve gubi, Ljuba u istom procesu privatizacije stiže dobit i poboljšava svoje životne prilike. Filmski narativ ipak ne otkriva precizno da li je Stefanov otac lokalni političar ili predsednik radničkog sindikata. Taj lik dat je u nizu stereotipa o političarima: specifično oblačenje, poseban govor, enterijer stana u kome živi sa porodicom, automobil koji vozi. To što se slika političara i predsednika radničkog sindikata dovode u tako blisku vezu da ih je lako poistovetiti, dosta govori o “pravilu jačeg” kao osnovnom principu hijerarhizovanja društvenih aranžmana u tranzicijskoj Srbiji. U takvom miljeu bogate se i prosperiraju isključivo oni koji čine deo struktura moći. U kontrastu likova dva oca dati su mogući identifikacijski obrasci koji stoje na raspolaganju sinovima.

Dakle, drugačije pozicije u novom kvazidemokratskom poretku različito oblikuju “tranzicijske identitete” očeva. To nam simbolično pokazuje scena radničkih demonstracija. Demonstracije su jedan od provodnih motiva (lajtmotiva) u filmu. One podsećaju na kontekst tranzicije i posreduju specifičnu atmosferu građanskih nemira, nezadovoljstva i siromaštva. Smeštene i među uvodnim sekvencama filma, demonstracije situiraju očeve. Iako se i Todin i Stefanov otac nalaze na istoj strani (radnika), njihove pozicije suštinski su različite: Ljuba u skupocenom odelu stoji na bini i uverava demonstrante u ispravnost namera njegove stranke; Todin otac stoji ispred bine i protestuje sa radnicima. Ta razlika hijerarhijskih pozicija ponavljaće se tokom filma u raznim okolnostima. Naposljetku, ona će se ponajviše reflektovati na “nasleđene” živote, to jest na klasne pozicije njihovih sinova.

Međutim, treba imati na umu da je u kontekstu tranzicijske Srbije teško govoriti o strogim klasnim distinkcijama. Pa ipak, filmski narativ očeve junaka prikazuje kao svojevrsne “opozite”, što na izvestan način pojednostavljuje naglašavanje njihovih klasnih distinkcija. Različita pozicija unutar klasnih aranžmana vuče sa sobom i maskuline distinkcije. Muškost radničke klase u tranzicijskoj kulturi jeste “nehegemon”: ona ne dominira; naprotiv, podređena je drugim tipovima muškosti, to jest “hegemonom” kulturnom idealu (neo)liberalne paradigme političkih i ekonomskih elita. Pored demonstracija koje razlike između očeva odmah čine očiglednim, još dve stvari su značajne za identifikaciju njihove klasne pripadnosti: njihove različite finansijske situacije (što iščitavamo iz izgleda njihovih domova), te obrazovanje koje je dostupno njihovim sinovima.

Gledaoci oba oca vide i u privatnom i u poslovnom okruženju. Pošto narativ prati Todu i Stefana u njihovim svakodnevnim radnjama, svedočimo i sce-

nama u kojima se dečaci sreću sa svojim očevima kod kuće ili na radnom mestu. Na početku filma vidimo Todine i Stefanove različite komšiluke – rejon radničke klase negde na periferiji grada i kompleks zgrada koje podsećaju na neko srednjoklasno okruženje. U Todinom stanu: istrošeni nameštaj, ispražnjene police za knjige i nešto malo starog posuđa za ručavanje na trpezarijskom stolu oslikavaju siromaštvo. Stefanova soba je, pak, puna uređaja i uglavnom je mesto gde se dečaci iz “Kolosa” skupljaju da se druže i gledaju filmove. U jednoj od scena, Ljuba ulazi u stan dok dečaci gledaju neki od svojih Jackass snimaka, otvara pivo i pridružuje im se da odgleda njihov video. Ljuba će dečacima potvrditi da je to što rade dobro i zanimljivo. Ako u vidu imamo prirodu ovih snimaka koji, rekli smo, prikazuju fizičko samopovređivanje i povređivanje drugih, ima mesta za pitanje: kako je moguće da otac odobrava ili podstiče takvu zabavu?

U vezi sa tim je zanimljivo da i taj element priče na neki način služi da kontrastira dva oca. Todin otac je veoma kritičan prema Jackass performansima dečaka. Svaki put kada se Toda vrati kući sa novom povredom, otac ga oštro prekori. Taj odnos kulminira u jednoj od završnih scena kada otac, ljut na Todu što je razbijao stvari po prodavnici, šamara sina nasred ulice. “Sad si naš’o i prodavnice da razbijaš, hm?” reći će otac. Naime, Toda i drugari iz “Kolosa” uleteli su u supermarket na skejtbordovima i kamerom snimili kako ruše proizvode sa polica. Jasno je da je to još jedan video koji ekipa snima za promociju na internetu, poput videa koje Ljuba smatra “odličnim” i “interesantnim”. Utisak je da Ljuba podržava Stefana u svemu što radi. On pije pivo sa svojim sinom i njegovim drugarima i deluje kao veoma opuštena osoba koja živi lagodan život. Todin se otac, s druge strane, još uvek drži svoje stare radničke etike, te sina uči da se sa problemima suočava “muški” i da bez obzira na sve bude marljiva osoba. Baš kao što Ljuba kaže Todi: “Ćale ti je super. Neviđen radnik!”

Za razliku od radničke kulture, kultura viših klasa ističe znanje i profesionalnost kao osnovne načine kojima se stiče ugled i proizvodi vrednost. Stoga teorijsko znanje za ljude iz srednje i više klase predstavlja mogućnost da se napreduje na društvenoj lestvici. Tako se otvara još jedna perspektiva na reprodukciju klasnih razlika u filmu: sinovi koji moraju da ostanu u klasama svojih očeva, i teorijsko znanje koje kao vid “napretka na društvenoj lestvici” u tranzicijskoj Srbiji ostaje van dometa nižih klasa. Na početku filma saznajemo da Stefan u Beogradu treba da ima prijemni ispit za fakultet, dok Toda ostaje u Boru u potrazi za poslom. Štaviše, uviđamo još u uvodnim scenama kako je obrazovanje važno za Stefanovog oca: u istoj sceni u kojoj razgovara sa Stefanovim drugarima, Ljuba radoznalo pita Todu koji je fakultet upisao. Kad čuje da nije upisao nijedan, Ljuba će reći da je uradio pravu stvar jer ima još vremena da Toda odluči šta želi da studira.

Indikativno je to što Ljuba posle kaže Todi da je sreo njegovog oca na demonstracijama i zaključuje da je on “sjajan radnik”. Ljubin komentar na Todinu odluku da ne upisuje fakultet možemo razumeti kao krajnje dobronameran. Ali, to se može tumačiti kao još jedan nivo diferencijacije u filmu. Hipotetički, Toda bi mogao da sačeka jednu godinu da bi upisao fakultet, ali on naprosto nema privilegiju da čeka narednu godinu zato što mora da nađe posao i pomogne svojoj porodici da preživi. Vidimo, dakle, kako se u svakodnevnim razgovorima na različite načine reprodukuju klasne razlike i privilegije, te kako svaki pokušaj da napravimo jasnu razliku između generacija očeva i sinova zapravo završi u nepomirljivim klasnim razlikama koje sinovi nasleđuju.

Pred kraj filma, u sceni u kojoj mu otac udari šamar, Toda izgovara rečenice kojima se manifestuju njegovo odrastanje i razumevanje vlastite marginalne pozicije. Pošto je dobio šamar, Toda nastavlja da provocira oca: “E čale, mislim da ovo može bolje”, pri čemu nije jasno da li on misli da bi umesto batina bolje bilo da razgovaraju, ili “bolje” tu znači “udariti jače”. Zbog toga što nastavlja da provocira oca, Toda prima nove udarce. Kao da želi da dokaže da je naučio da trpi nasilje i da se sa problemima nosi “muški”, te da prihvati posledice za svoje “delikventsko” ponašanje. Kada otac konačno prestane da ga bije, Toda skrušeno izgovara: “E, video sam Dampera danas na demonstracijama.”

225

To je referenca na jednu prethodnu, kamernu scenu u kojoj otac i sin drugarski razgovaraju o očevom poslu u topionici. U toj sceni otac objašnjava i šta je kamion Damper. Pozvavši se na razgovor u kome su uspostavili “mušku” prisnost, Toda na izvestan način oprašta ocu. Naposljetku, Todino pristajanje na očeve “disciplinske” mere jeste priprema za identitetsko zbližavanje i poistovećivanje sa ocem, pošto je tog leta proživeo mnoge nelagode odrastanja. U tranzicijskoj Srbiji, u kojoj žive na samoj granici preživljavanja, obojica moraju da “odrastu”. U nižoj/radničkoj klasi fizičko nasilje postaje jedini mogući odgovor na simboličko nasilje “pravila jačeg”, pa mladi junak biva iniciran u takav svet upravo “očinskim šamarima”. Drugim rečima, u društvu bez pravila i utvrđenih vrednosti, simboličko, fizičko ili psihičko nasilje javlja se kao osnovni vid komunikacije. U tom smislu se scena u kojoj otac prebija Todu može čitati i kao jasna inicijacija u svet “tranzicijskog nasilja”. Kao što ćemo uskoro videti, Toda se tokom filma sve vreme priprema za to, tako što se stalno iznova samopovređuje.

### 2.2.2. *Skejt potkultura*

Rekli smo da su na filmskom platnu Toda i Stefan reprezentanti svojevrsne omladinske kulture: oni se u filmu identifikuju sa skejt potkulturom. Reč je o lokalnoj

varijaciji na globalne potkulturne modele. Skejt potkulturu koja nastaje u tranzicijskom miljeu Srbije, daleko od glavnog grada, možemo videti kao spoj dva globalna kulturna podsistema: skejt kulture i *Jackass* životnog stila. Skejt potkultura ovde je okvir i za formiranje posebne *tranzicijske muškosti*. Tranzicijska muškost mladih junaka istovremeno je i identitetska reakcija na pozicije njihovih očeva. Naposletku, analiza identitetskih pozicija generacije očeva i sinova otkriva sveprisutnost struktura moći koje proizvode “hegemonu muškost” tranzicijske elite.

226 Sledeći Koenovu ideju o značenjskim nivoima koji posreduju distinktivna obeležja potkulture, kratko ćemo se osvrnuti na dva podsistema od kojih se sastoji “tranzicijska skejt potkultura”. Pošto u procesu stvaranja novog simboličkog sistema podsistemi prolaze kroz niz transformacija, određene elemente moguće je u različitim oblicima prepoznati u udaljenim kulturnim miljeima.<sup>89</sup> Skejt kultura nastaje u Kaliforniji pedesetih godina, kada je napravljen i prvi skejtbord.<sup>90</sup> Na njen razvoj utiču različiti proizvodi skejt industrije koji odgovaraju na razne potrebe na američkom tržištu – *street* skejteri, *trick* skejteri itd. U kasnim osamdesetim, skejt kultura se odvojila od lokalne (kalifornijske) surferske kulture i počela da poprima jedinstvenu globalnu formu. Skejterski životni stil donedavno je bio poistovećivan sa *punk* – prljavim, uličnim – imidžom. Danas se taj stil povezuje sa hip-hop, *hard-core* i takozvanom alternativnijom elektronskom muzikom, kao i sa kulturnim praksama koje prate ove muzičke stilove. Zbog direktne upućenosti na popularne muzičke žanrove i povezanosti sa raznim muzičkim programima, skejt kultura je vrlo brzo postala popularna među mladima širom sveta.

Na drugoj strani, *Jackass* životni stil korene vuče iz *reality* serijala koji je u periodu od 2000. do 2002. godine bio emitovan na MTV-u.<sup>91</sup> *Jackass* serijal nastao je po ideji glumca Džonija Noksvila (Johny Knoxville), koji je na svom telu isprobavao vojnu opremu za samoodbranu, i posle o tome pisao prikaze za magazine. Pošto je produkcijska kuća prihvatila ideju, nastale su i prve verzije *Jackass* serijala

---

89 Vidi Phil Cohen, “Subcultural Conflict and Working-class Community”, Stuart Hall, Dorothy Hobson, Andrew Lowe i Paul Willis (ur.), *Culture, Media, Language: Working Papers in Cultural Studies 1972-79* (Routledge & The Centre for Contemporary Cultural Studies, University of Birmingham, [1972] 2005), 71.

90 Kada govorim o skejt kulturi, oslanjam se na članak Tonija Alve (*Tony Alva*) “The History of Skateboard Culture”, dostupan na <http://skateculturehistory.tripod.com/Scateculture.html>.

91 Kada govorim o *Jackass* serijalu, oslanjam se na članak “Absolut Jackass: Your Official Source for Johnny Knoxville – Biography”, <http://www.absolutjackass.net/bio.html>.

u kojima se pojavljuju i prvi Jackass trikovi.<sup>92</sup> Pošto je emisija 2002. godine skinuta sa redovnog MTV programa, ekipa koja je učestvovala u serijalu se već iste godine ponovo okupila za snimanje filmskih nastavaka. Od tada pa sve do 2014. godine, *Jackass* filmovi su se u nastavcima redovno prikazivali u biskopima širom sveta.

Ova dva kulturna podsistema u središtu imaju simboliku telesne snage. Prakse skejt kulture i Jackass životnog stila podrazumevaju snažno muško telo, fizičku spremu i visoku toleranciju na fizičku bol. Vožnja skejtborda podrazumeva i izvođenje različitih opasnih trikova, što veoma često vodi ka težim telesnim povredama.<sup>93</sup> Cilj je da se izvede što bolji i teži trik, bez obzira na moguće povrede. Jackass trikovi se, pak, izvode isključivo za publiku: oni se snimaju i postavljaju na internet. Za razliku od vožnje skejtborda, Jackass prakse osnovne simboličke resurse imaju upravo u telesnim povredama i toleranciji na bol. Cilj je da se izvede što opasniji trik kojim se izaziva što veća fizička bol. To je ujedno i izvor humora: onaj koji izvodi trik očito mora da se pokaže i kao “Jackass” (engleski: magarac ili budala).

Toda, Stefan i njihovi drugari voze skejtborde i izvode Jackass trikove. Sekvence vožnje u filmu prati posebna muzika, čime se stvara i neka vrsta posebne poetske atmosfere, koja naglašava simboličku važnost skejt kulture za narativ filma. Ista muzika prati i sekvence Todinog i Stefanovog filma *Crap: Pain is Empty*. Rekli smo, delovi iz tog filma su važan deo novog narativa. Muzička pozadina koja povezuje dva tipa narativa – fikcionalni i dokumentarni – zapravo je sredstvo kojim se naglašava-

---

92 U studiji o omladinskoj kulturi u Velikoj Britaniji, Vilis zapaža da se tretman omladinskih tema na televiziji bazira na pretpostavkama o lenjosti mladih gledalaca – omladinski programi unapred objašnjavaju simboličko značenje svojih sadržaja jer veruju da je omladini potrebna pomoć u tumačenju. Vilis zaključuje: “Ta pretpostavka o mladalačkoj simboličkoj interpretativnoj lenjosti, a u nekim slučajevima i imbecilnosti, delom je odgovorna za razvoj ‘crno-belog’ tretmana omladinskih tema na televiziji – omladina kao ‘zabavna’ ili kao ‘problematična.’” Paul Willis, *Common Culture* (San Francisco: Westview Press, 1990), 37. U tom smislu, *Jackass* emisije u okviru MTV programa ilustruju logiku koju Vilis identifikuje u svojoj studiji.

93 Skrećem pažnju na to da skejt kultura može da se posmatra kao vrsta sporta, hobija ili životnog stila. Kao sport, skejt kultura uključuje treninge, takmičenja i osvajanje nagrada. Kao hobi, ona je praksa koju ljudi obavljaju u slobodno vreme, pored osnovnih obaveza kao što su posao ili škola, ali i pored drugih hobija. Skejt životni stil, međutim, uključuje ne samo prakse vožnje skejtbordom i izvođenje trikova, već i stvari poput noćnih vožnji, konzumiranja alkohola, druženja na ulici u okviru skejt ekipa, te izvođenje drugih simboličkih praksi poput tetoviranja ili pravljenja muzike.

vaju veze između scena. Tesna veza između vožnje skejta i Jackass dokumentarnih snimaka u prvi plan ističe važnost tih potkulturnih praksi za identifikacijske procese kroz koje prolaze mladi junaci.

Skejt potkultura ne predstavlja isti simbolički prostor za Todu i Stefana. Stefan se zanima i za druge stvari – on igra šah i bavi se dizajnom zvuka, pored toga što namerava i da ode u Beograd na studije. Za Todu je skejt sve: to je simbolički prostor za koji on vezuje smisao života. Pored skejta, on nema ništa drugo. Uvidevši tu razliku između sebe i svog druga, Toda se postepeno menja i udaljava od Stefana.

Ovde moramo imati u vidu da se svakodnevne prakse koje formiraju maskulini identitet oslanjaju na efekte telesnog iskustva u ispoljavanju ličnosti i doživljavanju kulture.<sup>94</sup> Ako je snimanje nasilnih radnji iz puke zabave distinktivna potkulturna praksa mladih junaka, takvo pribegavanje nasilju mora se tumačiti i kao ritual ostvarivanja, to jest potvrđivanja adolescentske muškosti. U jednoj od scena dečaci prave još jedan Jackass video. Stefan na glavu stavlja limenu kofu u koju onda svako od dečaka treba što jače da udari. Kada dođe red na Todu, na iznenađenje svih ostalih, on počinje besno da udara u kantu iskoračivši izvan granica zamišljene zabave. Ovu scenu možemo čitati i kao simbolično nasilje putem kojeg se Toda odvaja od grupe, a ponajviše od Stefana. Scena isto tako označava Todinu transgresiju iz jednog u drugi oblik nasilja, iz “nasilja radi zabave” u “stvarno nasilje”, pa tako 228 anticipira i njegovu promenu, to jest postepeno prihvatanje radničkog subjektiviteta koji otelovljuje njegov otac. Od tog trenutka nadalje, Todino samopovređivanje postaje njegov lični ritual; nešto što on radi dok je sam i izdvojen od drugih, a ne za potrebe Jackass snimaka.

Prakse skejt potkulture koje čine Stefanov identitet, Todu dotiču na drugačiji način, i kada govorimo o njegovom telu i kada je reč o njegovoj ličnosti. To mu naposljetku omogućava da postane svestan svoje pozicije u tranzicijskom poduhvatu. Todino samopovređivanje sada treba posmatrati u drugačijem svetlu: kao lični protest protiv načina života koji mu je nametnut, protiv toga što je *primoran* da odraste, što njegov najbolji prijatelj odlazi u Beograd da nastavi studije dok se on i njegova porodica bore za opstanak. Čini se da Todina muškost, simbolizovana u povredama koje stalno iznova sebi nanosi, reflektuje tranzicijsku kulturu koja od mlade osobe zahteva oprečne simboličke prakse: prihvatiti (neo)liberalnu logiku “sveta odraslih” iz ugrožene radničke pozicije. Kao mladić koji dolazi iz siromašne radničke porodice – čiji otac isto tako prolazi kroz identitetsku krizu indukovanu tranzicijskim promenama, dok majka pokušava da se prilagodi novim pravilima

---

94 R. W. Connell, *Masculinities* (Cambridge: Polity Press, [1995] 2005), 71.



tržišta rada kako bi omogućila porodici da preživi – Toda u Stefanovim pogledima na svet i dominantnoj kulturi koju on predstavlja vidi samo provokaciju.

U pomenutom eseju o konfliktima unutar radničkih potkultura, Koen naglašava da je latentna funkcija potkulture da “izrazi i reši, koliko god to ‘magično’ delovalo, kontradikcije koje u roditeljskoj kulturi ostaju skrivene i nerazrešene”.<sup>95</sup> Tako bi Toda trebalo da očevu (socijalističku) ideologiju rada iznova promisli i prilagodi novoj (neo)liberalnoj, odnosno tranzicijskoj kulturi. Slično tome, Stefan bi, kao predstavnik omladinske potkulture, trebalo da “kritikuje” i “ispravi” antagonizme hegemone kulture koju predstavlja njegov otac. Međutim, ni jedan od mladića ne ostvaruje ovu *prikrivenu funkciju*. Ovde je umesto polazišta za subverziju, skejt potkultura zapravo u dosluhu sa (neo)liberalnom ideologijom.

### 2.2.3. Ljubavni trougao

Struktura *ljubavnog trougla* je još jedan splet odnosa unutar koga se Toda udaljava od svojih prijatelja i istovremeno postaje svestan tog distanciranja. U središtu tih odnosa, kao njihov pokretač, našla se Dunja. Njena pojava za vreme letnjeg raspusta u Boru inicira ljubavni zaplet između nje, Stefana i Tode. Njen karakter svodi se na stereotip o zavodnici koja podriva odnos između najboljih prijatelja. Dunja ne učestvuje ni u jednoj zajedničkoj vožnji, niti u izvođenju Jackass trikova. Njen lik se tokom filma uopšte ne razvija: ona je tu zaista puka funkcija u priči. Od svog prvog pojavljivanja, Dunja je primetno bliža Stefanu. Toda će na to više puta reagovati: bilo tako što sam izvodi rituale samopovređivanja ili tako što se direktno sukobljava sa Dunjom ili Stefanom. Njihov odnos kulminira pred kraj filma, kada Toda gvozdеном šipkom razbija “mercedes” Stefanovog oca.

Ljubavni trougao ovde je prvenstveno važan zato što reprodukuje i osnažuje odnose moći na kojima počivaju dominantni obrasci tranzicijske kulture. Onog trenutka kada shvati da odnos između njega, Dunje i Stefana zavisi od međusobnog posedovanja ili svojatanja, Toda uviđa i ispravnost radničke etike svog oca. Pošto je prvi put osetio stvarnu mogućnost da izgubi najboljeg prijatelja ili, pak, devojkę koja mu se sviđa, Toda shvata šta podrazumevaju odnosi u “svetu odraslih”. Tako postaje svestan *sveta u kome živi njegov otac*: to je svet nepravednih razlika u kome prosperiraju oni koji eksploatišu i gde je osnova međuljudskih odnosa (novčana)

---

95 Cohen, Phil, “Subcultural Conflict and Working-class Community”, Stuart Hall, Dorothy Hobson, Andrew Lowe i Paul Willis (ur.), *Culture, Media, Language: Working Papers in Cultural Studies 1972-79* (Rutledge & The Centre for Contemporary Cultural Studies, University of Birmingham, [1972] 2005), 71.

moć. To je svet kojem se njegov otac suprotstavio tako što ne želi da mu se prilagodi, tvrdoglavo insistirajući na značaju svog radničkog subjektiviteta.

Jedna od poslednjih scena veoma je indikativna za Todinu promenu koju inicira ovaj ljubavni zaplet. Njih troje se odmaraju u Stefanovom stanu, pošto su se vratili iz rušilačkog pohoda na supermarket. Dunja zadirkuje Todu jer je videla da krišom plaće pošto je izudarao Stefana lupajući po limenoj kanti na njegovoj glavi. Epilog te scene prikazuje Todu koji se osamljuje posle nasilničkog ispada: on sedi na ivici provalije nekadašnjeg rudnog kopa i buši lice iglom kako bi izazvao da mu poteku suze, to jest kako bi opravdao suze pošto plakanje nije “muška stvar”, naročito ako se muškost dokazuje pred devojkom. Ima nečega i u simbolici suza koje teku nad nekadašnjim Crvenim brdom kod Bora. To što Toda jedini put u filmu plaće baš na mestu gde je nekada stajalo Tilva Roš brdo možemo čitati i kao svojevrsnu alegoriju lamenta nad sudbinom ovog rudarskog grada. Tu se Todino odrastanje, marginalnost i beznade simbolično stapaju sa slikom Bora u tranzicijskoj Srbiji. Dunjino zadirkivanje, pak, treba tumačiti kao drugarsko provociranje na račun Todine muškosti. Razume se, Toda se tu mora razbesniti. Dunjina provokacija završiće se u trenutku kada Toda shvati da je ona ukrala nekoliko narandži, iako je trebalo samo da voze skejt između rafova i kamerom snimaju rušenje stvari.

230

Toda: Lopovčino.

Dunja: [...] Kao da nikad nisi ukrao neko voće, od komšije?

Toda: Pa jesam, ali to je komšijino voće. [...] Da. Ukrao sam voće [jednom]. Al' sam to i priznao. Ona neće da prizna.

Stefan: Šta si se istripovo? Ko da je bitno.

Dunja: Što sereš, Todo, ko da nemam para da kupim narandže pa sam morala da ukradem?

Toda: Boli me uvo za tvoje pare.

Ovde je nekoliko stvari važno. Ako je u redu ukrasti voće od komšije, to podrazumeva i jednu vrstu komšijske bliskosti. Takav stav u neku ruku odražava i radničku etiku solidarnosti<sup>96</sup> prema kojoj se udružuju *oni koji su na istoj strani* kako bi bili jači u otporu prema onima koji (bi da) ih eksploatišu. Sledeći tu logiku, oni koji su na istoj, ugnjetavanoj strani, postaju istovremeno i familijarno bliski. U svetu mladih junaka u kome su Toda i Stefan nerazdvojni drugari, a prema nranjima koja nose “iz kuće”, Toda od Stefana očekuje da uvek bude na njegovoj strani. Ovde, međutim,

96 R. W. Connell, James W. Messerschmidt, “Hegemonic Masculinity: Rethinking the Concept”, *Gender & Society*, vol. 19 (December 2005), 117.

vidimo da Stefanova podrška izostaje. Štaviše, Stefan staje na Dunjinu stranu i to tako što napada Todu. Toda pak izuzetno uporno insistira da Dunja prizna da je ukrala narandže. To se opet može tumačiti i kao privrženost radničkoj etici njegovog oca, koja zahteva pravično suočavanje sa problemom i prihvatanje odgovornosti. Upravo priznanjem da ima dovoljno para i da uopšte ne mora da krade narandže, Dunja potvrđuje da je Toda opravdano kritikuje. Time što ne prestaje da ponavlja da Dunja – i to baš ona, koja sada živi negde u Francuskoj – krade, Toda manifestuje svoju sve veću razliku spram nje i Stefana. To je u stvari i *poslednji okidač promene* u njegovom liku. On istrčava iz stana i gvozdenom šipkom razbija “mercedes” Stefanovog oca. Kada Stefan počne da viče na njega, Toda jednostavno odgovara: “Brate, sam si reko da nije bitno šta je čije, pa ja rešio da ti pololim auto.”

U toj sceni vidimo kako se identiteti formiraju višestrukim i istovremenim procesima. Društvena “neprihvatljivost” muškarca koji plaće ugroziće automatski i ostale sfere Todine identifikacije, poput, recimo, njegove klasne određenosti. Dakle, radnik ne može biti muškarac koji plaće. Baš kao što ga i otac tokom filma na razne načine uči da radnik teške uslove podnosi “muški” i sa njima se suočava pravično i do kraja. Drugarsko zadirkivanje na račun Todine muškosti iniciralo je njegovu završnu promenu u filmu, pa tako i njegovo (konačno) prihvatanje svog radničkog subjektiviteta. Kraj te scene na još jednom nivou reflektuje *svet njihovih očeva u koji su dečaci primorani da odrastu*.

231



Ovde smo govorili o Todinom odrastanju u Boru, na periferiji, u tranzicijskoj Srbiji. Dok on i Stefan pokušavaju da razumeju tranzicijsku kulturu, *primorani* da odrastu u svetu svojih očeva, i starije generacije se prilagođavaju tranzicijskom miljeu. I jedni i drugi “uče nova pravila”, i jedni i drugi “sazrevaju”. Tokom filma se ispostavlja da i tranzicijska kultura i omladinska potkultura u kojoj junaci učestvuju počivaju na izrazito hijerarhizovanim društvenim obrascima. Pa tako umesto da generiše oblike otpora, skejt potkultura stvara značenja koja su u skladu sa miljeom u kome se praktikuje. Dok vožnjom skejta Stefan “ubija” vreme između ostalih obaveza, Toda skejt vozi znajući da nema čemu drugom da se posveti. Sve se svodi na to ko ima privilegiju da vreme “ubija” uvežbavanjem trikova na skejtu. Zato je razumljivo očekivanje da će se Stefan u “svetu odraslih” bolje snaći jer odrastajući on jednostavno reprodukuje hegemonu muškost svog oca, zbog čega već u skejterskoj družini uživa određene prednosti. Raskorak između tranzicijskog kulturnog ideala i realnih mogućnosti kod Tode proizvodi svojevrsnu identitetsku krizu koja je u filmu simbolizovana upravo Todinim samopovređivanjem. Konačno, Todino

samopovređivanje u filmu predstavlja pandan simboličkom nasilju koje njegov otac svakodnevno doživljava kao fabrički radnik u tranzicijskom društvu Srbije.

Pre nego što pređemo na analizu *Klipa*, kratko ćemo se osvrnuti na poslednju scenu *Tilva Roša*, koja destabilizuje dotadašnje predstave o Todinom i Stefanovom odnosu i njihovim formativnim iskustvima sa poslednjeg zajedničkog letnjeg raspusta. U završnoj sceni Dunja *misteriozno* nestaje u brdovitim, zelenim obroncima negde na obodu grada.<sup>97</sup> Pošto se od nje oproste, Toda i Stefan nastavljaju svojim putem smišljajući nove skejt i Jackass trikove. Kao da se ništa do tada nije dogodilo – ni njihovi sukobi, ni nerazumevanje, ni ozbiljna materijalna šteta. Načelno, takav kraj odgovara konvencijama *coming-of-age* žanra jer formalno zatvara period poslednjeg srednjoškolskog leta tokom kojeg Toda proživljava svoje mladalačke zablude. U poslednjoj sceni vidimo da je Ljubin “mercedes” popravljen, da se Dunja vraća u Francusku, a Stefan i Toda šetaju jedan pored drugog kao na početku filma. Tobože sve izgleda isto, jedino skriveni Todini ožiljci svedoče o bolnim iskustvima odrastanja tog letnjeg raspusta. Kao da ovaj povratak na prvobitno stanje stvari ilustruje začarani krug odrastanja u tranzicijskom miljeu. Jer ako u “svetu odraslih” ne postoje pravila, trenutak sticanja zrelosti biće upravo saznanje da pravila nema, pa se tako odrastanje pretvara u jedan proces bez kraja; u svojevrstan sindrom povratka na početak.

232

### 3. KLIP

*Klip* je priča o Jasni, tinejdžerki iz siromašnog beogradskog predgrađa. Jasna je takođe reprezentant jedne tranzicijske generacije, to jest podgrupe za koju je karakteristično da odrasta uz turbo-folk muziku. I Jasnin svakodnevni život presudno je obeležen klasnim (materijalnim) pitanjem: iz siromašne radničke porodice, ona pohađa školu u kojoj je većina učenika iz sličnog miljea. Povrh svega, njen otac je ozbiljno bolestan, a porodica nema novca za njegovu operaciju. Zaplet u filmu je ljubavni: Jasna se bori da zadrži svoju *prvu veliku ljubav*. To što se zaljubila u svog nasilnog vršnjaka Đoleta pokazaće se kao glavna provera njene zrelosti, koju ona na

---

<sup>97</sup> Misteriozni nestanak u prirodi na kraju filma indikativan je za Dunjinu stereotipnu reprezentaciju. Taj prizor nas navodi na dvostruko tumačenje: ona je “žena zavodnica” koja time što nestaje u prirodi potvrđuje svoju stereotipnu sliku kao prirodnu datost. Drugim rečima, njen misteriozni nestanak potvrđuje da se “priroda” vraća prirodi. Takva reprezentacija je nadasve problematična. Međutim, zbog konvencija *coming-of-age* žanra koji u središte radnje postavlja isključivo jednog junaka, dok su ostali likovi prikazani površno i u funkciji junakovog odrastanja, ovde zapravo nema prostora za kritiku stereotipne konstrukcije jedine devojke u filmu.

kraju neće proći. Njihova veza sastoji se isključivo od seksualnih odnosa. Kada Jasna konačno iskorači iz takvog modela i prizna Đoletu da ga “voli toliko da bi za njega sve učinila”, Đole će joj ljutito prebaciti da je ona samo *igračka za seks* (i to loša). Ta veza, kao i sva njihova komunikacija, zasniva se na odnosu dominacije i podređenosti. To će kulminirati u nasilnom završetku filma: Đole brutalno prebija Jasnu zato što je poljubila drugog momka.

Jasnin uzor su “zvezde” turbo-folk muzike. Taj muzički žanr, koji nastaje u prvoj polovini devedesetih, u vreme takozvane rane tranzicije, razvijaće se kasnije pod uticajima različitih globalnih muzičkih trendova. U filmu vidimo Jasnu kako u sobi pred zamišljenom publikom izvodi turbo-folk pesme i podražava pokrete pevačica na bini. Te pevačice su referenca i u njenom svakodnevnom govoru, što potvrđuje njenu privrženost kulturnim praksama turbo-folka. Stoga Jasnu ovde vidimo kao reprezentanta turbo-folk potkulture. Kao u *Tilva Rošu*, omladinska potkultura i u ovom filmu nosi dvostruka značenja. Ona, s jedne strane, predstavlja svojevrsni simbolički prostor emancipacije, pružajući izvesne oblike eskapizma i jake subjekatske pozicije. Međutim, videćemo da je u *Klipu* turbo-folk potkultura pre svega u dosluhu i skladu sa patrijarhalnim miljeom u kojem nastaje.

### 3.1. Self-recording<sup>98</sup>

233

Za razliku od Ležaića, koji u *Tilva Rošu* kombinuje dokumentarni i kvazidokumentarni materijal, Miloš u *Klipu* dosledno koristi kvazidokumentarnu poetiku. Na slične strategije, videli smo, nailazimo i u jugoslovenskom “Crnom filmu”, gde je dokumentarizam bio znak za društveni angažman. *Klip* jeste igrani film u kome glumci tumače izmišljene likove. Istina, ni ovde ne glume profesionalci: reč je uglavnom o tinejdžerima koji su se pre *Klipa* glumom bavili isključivo amaterski.

Miloš koristi zanimljiv narativni postupak kojim svojoj junakinji omogućava da u formi video spomenara mobilnim telefonom beleži bitne trenutke. Tom “pričom u priči” glavni tok filmskog narativa dovodi se u vezu sa narativnim tokom iz Jasninog “spomenara”. Tako se jednom paralelnom pričom – Jasninim snimcima sa mobilnog telefona – objašnjavaju i tumače događaji iz druge, glavne priče. Kao u kvazidokumentarnim sekvencama *Tilva Roša*, ovde takođe imamo podrhtavanje kamere, neobrađenu sliku i zvuk. Dobijamo privid autentičnih snimaka mobilnim telefonom. Međutim, zbog specifične upotrebe kvazidokumentarnog materijala – kao dosledno sprovedenog postupka kojim se uvode paralelni Jasnini lični zapisi – ti elementi u *Klipu* skreću pažnju na još jednu bitnu stvar: ideologiju

---

98 U prevodu sa engleskog: snimati sam sebe.

kvazidokumentarnog. U vezi sa tim, može se postaviti pitanje: koje elemente Miloš bira kao “dokumente” o Jasninom odrastanju? Zbog čega baš ti prizori u filmu – mahom je reč o vulgarnostima i nasilju – pretenduju na “istinitost” slike o mladima koji se tako predstavljaju? Analiza će pokazati da umesto društvenog angažmana, kvazidokumentarna poetika *Klipa* otkriva rediteljkinu predstavu o vlastitoj superiornosti spram turbo-folk potkulture kojoj su navodno privrženi mladi iz siromašnih društvenih slojeva. Tako će njen pokušaj kritike domaćeg tranzicijskog društva završiti osudom njenih junaka.

234 “Priča u priči”, odnosno Jasnin video spomenar jeste oblik junaki-njinog intimnog zapisa. Za taj zapis je ključno to što se njime reprodukuje “muški pogled” (*male gaze*) kao model samoobjektifikacije, da bi se tokom priče ispostavilo da je to ujedno i model samoidentifikacije. Time kako sebe snima mobilnim telefonom i šta bira da zabeleži u “spomenaru”, Jasna interiorizuje privilegovanu mušku perspektivu. Ta paradigmatična i u načelu erotizovana perspektiva u vizuelnom stvaralaštvu naslanja se na društveno definisanu rodnu razliku koja u medijima, u umetnostima i na filmu kodira slike i prizore.<sup>99</sup> Feministička teoretičarka filma Lora Malvi (Laura Mulvey), koja uvodi pojam “muškog pogleda”, objašnjava kako se u činu “zadovoljstva u posmatranju” reprodukuju polne razlike, što podrazumeva jasnu podelu na aktivnu (mušku) i pasivnu (žensku) ulogu.<sup>100</sup> U takvom patrijarhalnom ustrojstvu vizuelnih kodova žena na filmu predstavlja erotski objekt kako za ostale likove tako i za gledaoce.<sup>101</sup>

### 3.2. Jasnin spomenar

Jasnino odrastanje predstavljeno je, dakle, posredstvom toposa prve velike ljubavi. Zaljubljenost u Đoleta gurnuće je u brojne nelagodne situacije, kroz koje će ona hteti da prođe kako bi ljubav ostvarila i sačuvala. Motivi za njenu zaljubljenost, neprilike kroz koje prolazi zbog svoje ljubavi, te odnos njenih roditelja kao uzor za ljubav kojoj Jasna teži – sve to zabeleženo je u Jasninom “spomenaru”. Ti prizori bi se mogli podeliti u tri tematske celine: prvu je obeležila uvodna scena u kojoj se uspostavlja simbolička situacija – Đoletov *pogled* kodira Jasnino ponašanje; zatim imamo scene eksplicitnog seksa; konačno, tu su prizori Jasninog bolesnog oca u bolnici. Jasnino beleženje stvarnosti mobilnim telefonom može se čitati kao mesto (individualnog) upisivanja i (kolektivne) artikulacije društveno ustanovljene heteronormativnosti. No, da bismo u njenim intimnim zapisima prepoznali hetero-

---

99 Laura Mulvey “Visual pleasure and narrative cinema”, *Film: Psychology, Society, and Ideology*, (eds.) Leo Braudy and Marshall Cohen (New York: Oxford UP, 1999).

100 Ibid., 808.

101 Ibid., 808-810

normativne obrasce, prvo ćemo analizirati načine na koje se heteronormativnost reprodukuje u turbo-folk potkulturi.

Pođimo od šireg diskurzivnog okvira turbo-folk kulture. U studiji o ženama, naciji i turbo-folku, Marija Grujić piše o načinima na koje ženska izvođenja heteronormativnosti kodiraju odnos između individue i zajednice u popularnoj kulturi:

U središtu ovih konstrukcija nalaze se heteronormativne reprezentacije žena koje su odane vrednostima zajednice i seksualno podređene modelu muškarca, stvorenom na osnovu društveno privilegovane slike o muškarcu u sprskom društvu.<sup>102</sup>

Turbo-folk je najdominantnija zabavljačka praksa na muzičkoj sceni koja je nastala po raspadu Jugoslavije.<sup>103</sup> “Scenski identiteti” žena koje izvode tu muziku čine osnovu za očuvanje heteronormativnih vrednosti zajednice.<sup>104</sup> Povrh toga, određene konvencije turbo-folk žanra – heteropatos, mladost, lepota i fetišizacija seksualne razlike – reprodukuju ili čak proizvode obrasce srpskog nacionalnog identiteta te obavezne heteroseksualnosti.<sup>105</sup> Nova paradigmatična ženskost je takođe i glavna roba za postsocijalističko tržište kulture, koje se u Srbiji oblikuje pod uticajem potreba konzumenata, ali i društveno-političkog konteksta.<sup>106</sup> Svaka reprezentacija te ženskosti proizvodi i fetišizovano žensko telo:

235

Kratke suknje, duge i seksi noge, mnogo šminke, gola ramena i polu-izložene grudi bili su fetišizovani označitelji koji su predstavljali ‘opšte mesto’ ovih video spotova, [...] glavni kodovi komunikacije sa publikom.<sup>107</sup>

Zato je razumljivo što se obavezna heteroseksualnost u *Klipu* prepoznaje i u rodnim/društvenim odnosima koji se artikulišu u praksama turbo-folk potkulture, sa kojom se, dakle, Jasna i njene prijateljice identifikuju.

---

102 Marija Grujić, (PhD dissertation) *Community and the Popular: Women, Nation and Turbo-Folk in Post-Yugoslav Serbia*, (Budapest: CEU, Budapest College, 2009), ii-iii.

103 Ibid., 2-3.

104 Ibid.

105 Ibid., 170.

106 Ibid., 165.

107 Ibid., 178.

### 3.2.1. Turbo-folk potkultura

Za razliku od skejt potkulture na čije prve oblike nailazimo u kalifornijskoj surfer-skoj kulturi, turbo-folk potkultura nastala je baš u Srbiji, u periodu koji su presudno obeležili dominantna nacionalistička ideologija i ratni sukobi. Turbo-folk muzika predstavlja hibridnu mešavinu balkanske i jugoistočne tradicionalne muzike sa MTV elektro-dens muzičkom produkcijom. Kako se razvijala MTV produkcija, tako se s vremenom menjao i ovaj žanr. Omladinska kultura koja se vezuje za “turbo-folk scenu” iz devedesetih – na primer, identitetski obrasci gangstera, *fatalnih žena* ili novih bogataša (uspešnih ljudi)<sup>108</sup> – uveliko se razlikuje od današnje. Turbo-folk potkultura koju Jasna praktikuje i demonstrira može se videti kao oblik devojačke *fan potkulture*. U središtu Jasninog simboličkog sistema je slušanje turbo-folk pesama, a te pesme se slušaju ne samo kod kuće već i u klubovima i kafanama u koje ona redovno izlazi i pleše uz takvu muziku.

236 Prema etnomuzikološkinji Ljerki Rasmusen (Ljerka Rasmussen), kategorija kafane u tesnoj je vezi sa kategorijama u kojima dominiraju muškarci – takmičarsko ispijanje pića, međusobno provociranje i pijano lumpovanje.<sup>109</sup> Svaki put kada Jasna i drugarice odlaze u provod mise-en-scène u kafani je isti: mladići piju za barskim stolovima, dok devojke na podijumu i oko stolova izazovno plešu, a ponekad se čak i potuku zbog dečka, odnosno odigraju “predstavu” za tog dečka. Dok zavodnički plešu, devojke izvode fantazije iz tekstova pesama što kod njih pobuđuje zadovoljstvo. Istovremeno, one učestvuju i u formiranju struktura heteroseksualnih žudnji koje su u funkciji “zadovoljavanja” muškaraca. Ugađajući njihovim pogledima, devojke ispunjavaju sopstvene fantazije indukovane zadovoljstvom zbog saznanja da predstavljaju željeni erotski objekt.

Anđela Mekrobi ističe značaj doma za devojačke omladinske kulture:

Šminka je, naravno, služila da bi se nosila izvan kuće, na poslu i na ulici, kao i na igrankama. Ali rituali isprobavanja garderobe i eksperimentisanja sa stilovima frizura i šminkanja predstavljali su aktivnosti koje su se obavljale unutar doma.<sup>110</sup>

---

108 Ivana Kronja, “Politics, Nationalism, Music and Popular Culture in 1990s Serbia”, *Slovo*, Vol. 16, No. 1 (Spring 2004).

109 Rasmussen, Ljerka V. “From Source to Commodity: Newly-Composed Folk Music of Yugoslavia”, *Popular Music*, Vol. 14, No 2 (May, 1995).

110 Angela McRobbie, *Feminism and Youth Culture* (Palgrave Macmillan, 2000), 16.



U jednoj od scena s početka filma, Jasna i drugarice se zabavljaju u kući jedne od njih, izvodeći svoje male rituale pred odlazak u kafanu. Scena prikazuje četiri tinejdžerke kako se spremaju za grad – pažljivo biraju garderobu koja će najbolje istaći njihove “seksi delove tela” i u kojoj će izgledati kao “prave zavodnice”. Iz načina na koji brinu o svom izgledu – jedna od njih je zabrinuta zbog toga što joj se u helankama koje je obukla ocrtava celulit – može se iščitati narativ samoobjektifikacije koji je duboko ukorenjen u seksističke i heteronormativne diskurse prisutne u turbo-folk i MTV muzičkim industrijama.<sup>III</sup>

Seksistički diskursi apeluju na devojčice na takav način da one naposljetku iz perspektive “muškog pogleda” konstruišu narative o sopstvenim identitetima: dakle, isključivo kroz fetišizovanje svog/ženskog tela. Na primer, kada u toj istoj sceni teši drugaricu zbog toga što ova misli da ne zna lepo da se našminka, Jasna objašnjava: “Ko ti bre gleda oči? Imaš sise, imaš dupe, imaš sve, šta će ti oči u diskoteci?” O istoj stvari je reč i kada Jasna sama u svojoj sobi izvodi turbo-folk pesme, oponašajući pevačice iz video spotova. U jednoj od uvodnih scena Jasna peva: “Štikle na noge, noge u kola i tetovaža na leđa gola.” Ona prihvata ulogu žene koja *sebe poziva u akciju*, žene koja zna kako da se obuče i izvede poželjnu ženskost (*femininity*) ne bi li zavela muškarca. Već iz tih primera vidimo u kojoj meri je dom bitan element u devojačkim svakodnevnim praksama u filmu. Dom postaje simbolički prostor gde se oblačenjem i izvođenjem ženskih uloga viđenih u turbo-folk spotovima iznova proživljavaju devojačke fantazije.

237

### 3.2.2. Doletov “pogled”

Turbo-folk pesme i nastupi formiraju ženske subjekatske pozicije koje se čvrsto naslanjaju na heteronormativne rodne odnose. Pošto to ide u paru sa temama romantične utopijske ljubavi o kojoj govore tekstovi ovih pesama, a sve to prate javni narativi o pevačicama koje su pobile sa dna društvene lestvice,<sup>II2</sup> subjekatske pozicije koje se reprodukuju u devojačkim fantazijama nužno su i klasno obeležene. S vremenom, pevačice uspevaju da zauzmu klasne pozicije koje su drugačije od onih

---

III Današnja globalna popularna muzika oslanja se na fetišizovano žensko telo kao osnovni simbolički resurs za komunikaciju sa publikom. Setimo se, na primer, muzičkih spotova Rijane (Rihanna), Majli Sajrus (Miley Cyrus), Britni Spirs (Britney Spears) itd. Fetišizovano žensko telo postaje dakle norma muzičkog tržišta, što ukazuje na neminovna preklapanja globalnog popularnog žanra sa turbo-folkom i njegovim lokalnim podžanrovima.

II2 Olga Dimitrijević, (MA Thesis) *The body of the female folk singer: constructions of national identities in Serbia after 2000* (Budapest : CEU, Budapest College, 2008), 44.

od kojih su krenule. One su sada *zvezde* muzičke industrije. U medijima se pojavljuju fotografije njihovih luksuznih domova, a one same se ne libe da naglase svoj novostečeni “život na visokoj nozi”.<sup>113</sup> Sve to čini da pozicije koje se devojčicama nude za identifikaciju, naročito onima koje kao Jasna dolaze iz niže/radničke klase, budu ambivalentne.

Scena koja otvara *Klip* skreće pažnju na nekoliko stvari karakterističnih za takvu identifikaciju. Ta scena dovodi u vezu Jasnin narativ o poželjenoj društvenoj/klasnoj poziciji – mesto identifikacije sa turbo-folk *zvezdama* – i njenu rodno podređenu poziciju objekta u (hetero)seksualnom odnosu. Vidimo Jasnu naslonjenu na zid, dok okrenuta prema kameri odgovara na Đoletova pitanja. Đoleta pak u kadru ne vidimo pošto je on taj koji snima. Postavljanjem Đoleta kao kamermana/reditelja uvodne scene stvorena je situacija u kojoj njegov “muški pogled” kodira Jasnino ponašanje. Ta simbolička situacija ponavljaće se tokom filma u više navrata tako što će Jasna istim mobilnim telefonom iz uvodne scene snimati samu sebe.

Scena počinje usred Jasnine rečenice, kao da pratimo situaciju koja je otpočela mnogo ranije, pa imamo utisak da sve gledamo iz voajerske perspektive. Nije jasno kako je telefon dospao u Đoletove ruke, niti kako su njih dvoje završili sami u mračnoj sobi. Početak zapravo podrazumeva da publika prepozna je obrazac prema kome je *normalno* i *očekivano* da dečko maltretira devojčicu (otimajući joj mobilni telefon) te da je za devojčicu to privlačno i uzbudljivo:

Jasna: Neeemoj.

Đole: Kaži.

Jasna: Šta?

Đole: Šta ‘oćeš.

---

<sup>113</sup> Primer za to je privatni život najpoznatije turbo-folk pevačice Svetlane Cece Ražnatović, koji je s vremenom postao deo njenog “scenskog identiteta”. Ceca je “doživljavana kao neko ko je pripovedao autentičnu priču o sebi, nešto *samo po sebi veliko* – žena sa ukletom, glamuroznom ali tragičnom, sjajnom i očajnom sudbinom – srpska heroína tranzicionih vremena”. Rođena i odrasla u malom srpskom selu, a potom udata za ratnog komandanta optuženog za zločine u jugoslovenskim ratovima – Željka Ražnatovića Arkana – Ceca predstavlja ženu koja je svoju moć i bogatstvo stekla “ponavljanjem i iskorištavanjem hegemonijskih, heteronormativnih kulturnih kodova u srpskom kontekstu”. Marija Grujić, (PhD dissertation) *Community and the Popular: Women, Nation and Turbo-Folk in Post-Yugoslav Serbia*, (Budapest: CEU, Budapest College, 2009), 162-169.

Jasna: Ja sam Jasna, i imam veliku kuću sa bazenom; i vilu; tamo možete da dođete autobusom.

Đole: Šta 'oćeš od mene?

Jasna: Šta 'šta hoću'?

Đole: Pa, što si došla?

Jasna: Pa, rek'o si mi da uđem. Ma šta me bre cimaš, koji kurac. Ne volim to.

Đole: Šta voliš?

Jasna: Volim da ga primam. (kikot)

Trenutak pre, saznajemo da Jasnina porodica nema dovoljno novca da joj kupi mobilni telefon, a ovaj koji je Jasna dobila na poklon žele da prodaju ne bi li prikupili nešto novca. Stoga je razumljivo što Jasna u navedenoj *igri uloga* sebe predstavlja kao bogatu divu. Uloga bogate dive ukazuje i na Jasnin odnos prema turbo-folk "sceni" koja služi kao osnovni simbolički resurs za njene identifikacijske prakse. Uvodna scena daje dakle paradigmatičnu situaciju i uvodi sve ključne aspekte Jasninog odrastanja: identifikacija i eskapizam u čvrstoj vezi sa sadržajem turbo-folk pesama, te klasna anksioznost koja se u filmu ispoljava u različitim situacijama.<sup>114</sup>

Ta scena uspostavlja i paradigmatičan odnos dominacije i podređenosti koje čine temelj komunikacije između Jasne i Đoleta. Oduzimajući Jasni mobilni telefon i snimajući je, Đole za sebe gradi poziciju moći. S obzirom na to kako ga Jasna gleda i kako se kikoće na njegova nasilnička pitanja, jasno je da ona u stvari žudi za njegovom pažnjom. Tako se Đoletova dominacija dvostruko razvija. Pre svega, on predstavlja dominantnu, nasilnu muškost koja je privilegovana u turbo-folk kulturi. Pošto uživa takav status, on može veoma lako da manipulira Jasninim očekivanjima. Dijalog iz uvodne scene odličan je primer za to: Đole naglo prebacuje temu sa "zajebavanja" nasilnim pitanjima na Jasnino priznanje da "voli da prima otpozadi". I taj obrazac iz uvodne scene ponoviće se u različitim situacijama, učvršćujući njihov odnos unutar hijerarhijskog diskursa heteronormativnosti.

Ali, ako diskurs heteronormativnosti zapravo nije ništa drugo do diskurs muške moći, onda se njegovi aranžmani mogu pronaći u svakoj artikulaciji muške dominacije. U slučaju navedenog dijaloga, Đoletova dominacija može se prepoznati u činjenici da on sve vreme samo postavlja pitanja. Isto važi i za seks govor (*sex talk*) koji nameće. Pošto razgovor naglo usmeri na Jasninu seksualnu želju,

---

<sup>114</sup> Važno je, na primer, to što se Jasna stidi da kaže prijateljima kako joj je otac teško bolestan i kako njena porodica nema novac za njegovu operaciju. Isto tako, u jednom od prepiranja sa majkom Jasna izgovara: "Neću više ni da pričam sa tobom, uskoro ćeš još da postaneš i čistačica."

Đole će nastojati da Jasnu navede da uradi ono što je seksualno uzbuđuje. Ironično, Jasnino seksualno uzbuđenje služiće samo tome da pobudi žudnju kod Đoleta. Kroz *pounutrivanje* slike o sebi kao seksualnom objektu, Jasna se predstavlja kao pasivna učesnica u heteroseksualnoj aktivnosti, kao ona koja želi “da bude jebana” ili “da prima otpozadi”. Izvođenje (ženske) *pasivne žudnje* ovde služi da inicira aktivnu žudnju kod Đoleta, simulirajući tako njegovu *akciju u njenoj pasivnosti*. Tako čak i kada Jasna jeste seksualno aktivna, Đole ipak zauzima moćniju poziciju jer je on konačni referent i recipijent, podstrekač i konzument heteroseksualne žudnje.

240 Podstaknut seks govorom, Đole spušta ruku u Jasnine gaće i ponovo je pita šta to ona želi. Ona konačno odgovara: “Jebi me.” Očekivano, posle nekoliko trenutaka on sklanja ruku i prestaje da snima. “Dobra si”, zaključuje zadovoljno. Taj iskaz sadrži nekoliko stvari važnih za mapiranje heteronormativne logike. Reći samo “Dobra si” i postaviti to kao završnu repliku u razgovoru, briše tragove svega što je u tom iskazu ostalo neizrečeno i postavlja Đoleta kao konačnu instancu vrednovanja. Ne kaže se u čemu je Jasna dobra, to jest prema kom vrednosnom sistemu se ona pokazuje kao “dobra”. Time se brišu i tragovi potvrde Đoletove dominacije. On je sebi dao pravo da izriče sud i taj sud zaključuje dijalog. Stvaranje heteroseksualne žudnje u njihovom dijalogu završava se dakle Jasninim neostvarenim zadovoljstvom i Đoletovim vrednosnim sudom koji zatvara scenu. Time što je Jasni rekao da je “dobra”, Đole opravdava njenu identifikaciju sa objektom muške žudnje. Pounutrivanjem te vrednosti, Jasna u heteronormativnom okruženju ne samo što postaje vidljiva nego stiće i priznanje.

Uvodnu scenu *Klipa* ne možemo do kraja razumeti bez završne scene u kojoj Đole na žurci prebija Jasnu jer je poljubila drugog dečka. U toj sceni se simboličko nasilje sadržano u pitanjima s početka filma otelovljuje u Đoletovim brutalnim udarcima. Indikativno je to što će se u sceni pre ove poslednje Jasna napiti zato što joj Đole ne uzvraća ljubav. Pjesma koja ide u pozadini u klubu gde se Jasna napije praktično najavljuje završnu scenu:

Pitaj šta hoćeš. Ja sve priznaću. Ako sam kriva, ja nestaću. Udari me jako, da me zaboli. Možda se i nismo baš uvek voleli. [...] Udari da vidiš od čega sam, stvorena za tebe, kao stena sam, idealno tvoja cela sam.

Poslednja scena koju reči ove pesme anticipiraju mora se stoga čitati kroz uvodnu scenu. Odnosi dominacije i podređenosti ovde poprimaju najekstremniji oblik fizičkog nasilja. Međutim, Jasna će posle batina ustati sa poda, teško povređena, i pokazati koliko je *jaka* i “dobra” za Đoleta, a scena će se završiti njihovim poljupcem

u krvi. *Krvavi poljubac* je tako konačna afirmacija Jasninog potlačenog mesta koja stiže upravo od Đoleta. To je ujedno i afirmacija patrijarhalnog poretka koji postaje naročito surov u tranzicijskoj Srbiji.

### 3.2.3. Seks video klipovi

Pored toga što njime snima sebe dok izvodi “seksi” i zavodničke poze u donjem vešu – poze u kojima ima “jebozovno ogromno dupe, što loži [muškarce]” – Jasnin mobilni beleži i njene seksualne odnose sa Đoletom. Te scene razlikuju se po tome ko od njih dvoje drži mobilni. Zanimljivo je da Jasna “režira” samo one snimke u kojima ona zauzima poze, ljubi se sa Đoletom ili zbog njega plače. Dakle, to su prizori zaljubljenosti, slabosti i samosažaljenja. S druge strane, Đole Jasninim telefonom snima isključivo scene u kojima on dominira. To su scene seksa koje ga prikazuju kao aktivnog učesnika (tako što seksualne aktivnosti kontroliše i usmerava prema svojoj (hetero)seksualnoj žudnji), a pogotovo kao fizički aktivnog u scenama seksa “otpozadi” ili kao osobu koja dominira u igri u kojoj Jasni vezuje povodac oko vrata.

U svim tim scenama jasni su načini na koje heteroseksualnost uređuje društvene odnose. Heteroseksualnost je tu svojevrsna politička institucija čija normativnost održava rodne nejednakosti i žene čini podređenim muškarcima.<sup>115</sup> Dva klipa iz Jasninog “spomenara” ključna su za prikaz prinudne heteroseksualnosti kao mehanizma hijerarhijskog organizovanja među tinejdžerima: kada Jasna u školskom toaletu oralno zadovoljava Đoleta i isečak iz scene gde Đole Jasnu “jebe otpozadi”.

U prvom klipu, Đole snima Jasnu dok ga ona zadovoljava. Znamo da se neposredno pre toga razbesneo saznajući da ga Jasna krišom snima u školskom dvorištu, zbog čega je i napada: “Šta hoćeš?” Kao odgovor na njegovo oštro pitanje dobijamo scenu u školskom toaletu, posle čega Đole (još jednom) naprasno odlazi, a Jasna ostaje da kleči nad wc šoljom. Situacija u toaletu, u nekom izopačenom smislu, predstavlja za Jasnu uspeh pošto je *konačno* uspela da privuče Đoletovu pažnju. Povrh toga, ona sada ima važnu priču koju će ispričati drugaricama. Odmah po ulasku u učionicu, Jasna će krenuti da prepričava svoj “uspeh” i opisuje lepote Đoletovog penisa. No, onog trenutka kada njene drugarice počnu da je ispituju o iskazanim *veštinama*, o tome da li je uspešno izvela zadatak, priča prerasta u ritual utvrđivanja Jasnine pozicije u hijerarhiji među prijateljicama. Jasna *mora imati dobre veštine* kako bi “potvrdila” svoj (potkulturni) identitet.<sup>116</sup> Naposletku, posedovanje

241

---

115 D. Cameron i D. Kulick, *Language and Sexuality* (CUP, 2003), 44-45.

116 Ekstremna “seksualizacija” mladih devojaka nije pitanje isključivo turbo-folk kulture. Naprotiv, ona čini deo šire omladinske kulture, globalno predstavljene na nekim MTV programima i u različitim omladinskim

tih veština u *Klipu* predstavlja i uslov devojačke inicijacije u svet heteronormativnih odnosa odraslih.

Negde na sredini priče, kada se odnos između Đoleta i Jasne donekle stabilizovao, vidimo ih kako vode ljubav u njegovoj sobi. Đole se ponovo nalazi iza kamere, snima čin “otpozadi” i ispituje Jasnu:

Đole: Je l’ voliš kad te jebem u dupe?

Jasna: Aha.

Đole: Nisi ni za šta bolje nego da te jebem u dupe.

242 Kao i u prethodnom primeru, u ovom seks razgovoru ne radi se o stvarnom “jebanju otpozadi”, već o značenjima koja se tim činom prenose. Razume se, i ovaj Đoletov iskaz temelji se na heteronormativnom komunikacijskom kodu, negovanom u višestrukim ugnjetavačkim diskursima nacionalističke i postkonfliktne Srbije. Za analizu tog iskaza važan je i pojam iz studija o nacionalizmu – *Volknation* – koji Nira Juval-Dejvis (Nira Yuval-Davis) uvodi kao ravan nacionalnog reprodukovanja. *Volknation* je, naime, genealoška dimenzija nacionalističkog projekta koji se temelji na mitu o zajedničkom poreklu i istoj krvi.<sup>117</sup> Za Juval-Dejvis, taj mit konstruiše “najisključiviju i najhomogeniju viziju ‘nacije’”.<sup>118</sup> U takvom poretku stvari, žene nose teret “reprodukovanja nacije” i očuvanja njene “čiste krvi”. Drugim rečima, prema tom nacionalističkom obrascu devojke/žene koje su vredne samo da budu “jebane u dupe”, u stvari ne zaslužuju “čast” da postanu majke (nacije). Međutim, iz tog obrasca, kojim se ujedno reprodukuju i *Drugi* jedne nacije, iščitavamo i “beskorisnost” gej muškaraca: umesto biološke reprodukcije sa ženama, oni se “jebu u dupe”. Takvi heteronormativni i duboko nacionalistički diskursi oblikuju rodne odnose u tranzicijskoj Srbiji. Đoletov iskaz upisan je u te tlačiteljske diskurse, dok je njegova namera daleko prostija: poniziti Jasnu kao “nečasnu ženu” ili “pedera”. Naredno poglavlje pokazaće kako se izjave poput ove tokom filma transformišu u fizičko maltretiranje gej dečaka.

---

filmovima i televizijskim serijama. Vidi, na primer, satiričnu TV seriju *Shameless* (2011, R: Paul Abbott), film *Kids* (1995, R: Larry Clark), ili MTV reality serijale *Virgin Territory* (2014) i *Jersey Shore* (2009, R: Anthony Belmont, Sally Ann Salsano).

117 Nira Yuval-Davis, “Theorizing Gender and Nation”, *Gender & Nation* (London: Sage Publications, 1997), 21.

118 Ibid.

### 3.2.4. Bolesni otac

Treba uočiti kako se scene eksplicitnog seksa naizmenično smenjuju sa sekvencama koje prikazuju Jasnine roditelje: bolesnog oca i majku koja čini sve što može da prikupi novac za očevu operaciju. U tim scenama, Jasna svaki put odbija da pomogne majci, ponaša se kao razmažena tinejdžerka koja uvek ima neka pametnija posla. Pred kraj filma, kada majka konačno uspe da smesti oca u bolnicu, Jasna reši da ode i poseti ga. Dok njeni roditelji razgovaraju, ona ih krišom snima kako se drže za ruke, dodiruju i ljube. Taj klip glasno i nepogrešivo odjekuje kroz Jasnina osećanja prema Đoletu, koja se takođe upisuju u isti "spomenar". Klip iz bolnice prethodi sceni u kojoj Jasna konačno izjavljuje ljubav Đoletu, na šta on bez oklevanja i ljutito menja temu, naglasivši Jasnin nedostatak "veština".

Obe scene su važne za tumačenje Jasninog pogleda na pravila "sveta odraslih". Ona, dakle, prepoznaje ljubav koju dele njeni roditelji i neguju je čak i usred teškog siromaštva i bolesti. Pošto Đole brutalno odbaci njenu izjavu ljubavi, umesto da se od njega odmah udalji, Jasna odlučuje da se *bori za njegovu ljubav*. Ona se upušta u niz neprijatnih događaja ne bi li Đoleta zadržala uz sebe. Prvo mu se suprotstavlja u školskom dvorištu, što završava neuspehom jer shvata da ga se plaši. Na kraju filma, Jasna će pribeći najpoznatijoj "ženskoj strategiji", o kojoj pevaju mnoge turbo-folk pesme: učiniće svog muškarca ljubomornim. Kao i u većini priča o muškoj ljubomori, u čijoj je osnovi ideja da žena pripada *svom* muškarcu, Jasnino ponašanje isprovociraće Đoleta da je brutalno prebije. Čak i pesma koja svira na zabavi dok traje nasilje, ljubomoru uvodi kao element heteropatosa: "Dve su tuđe ruke na meni, osećam se bolesna sva [...] Niko kao ti [moj mali] nema ključ za moje slabosti". Dok Đole tuče Jasnu, pesma ide dalje: "Nisam devojka, ni žena. Krevet mi je pust, k'o stena [...] nisam devojka, ni žena", što može biti posredan komentar o Jasninom odrastanju i mučnom preobražaju iz devojke u ženu. Ta transgresija prikazana je u filmu kao nasilna inicijacija u svet odraslih žena. Kraj filma, slično početku, kroz reči pesme koje se preklapaju sa zvucima batinanja, povezuje odrastanje sa pristajanjem na nasilje.

Nije nezanimljivo zapitati se i zašto je u filmu bolestan baš otac (ako ostavimo po strani jednostavan odgovor da je slučajno tako), a ne majka. Ta bolest prikazuje porodicu čiji je hranitelj bolestan. Pri tom, ćerka se odaje "hedonizmu" umesto da brine o porodici u krizi (u jednoj sceni majka će čak reći Jasni kako ona samo uništava porodicu). Prvo što vidimo posle uvodne scene jeste bolesni otac koji pokušava da ustane iz kreveta. Imajući u vidu pornografsku estetiku uvodne scene, jasno je da su dve situacije jukstapozirane da bi se istakao njihov "nesklad". Stiče se utisak i da sama rediteljka formuliše svojevrsnu vizuelnu kritiku ponašanja svoje

junakinje, kritiku koja polazi od izrazito patrijarhalnih vrednosti – Jasna je *loša ćerka* koja ne brine o porodici, niti čuva svoju čednost.

Na tom tragu, likovi u *Klipu* konstruisani su kao “skladišta” za sve negativne stereotype o turbo-folk kulturi: promiskuitetne mlade devojke koje su nezainteresovane za školu; loše ćerke; dečaci kao nasilnici i dileri droge; a svi iz redova niže/radničke klase.<sup>119</sup> Malo je reći da to oduzima svaki kritički potencijal filmu: tu se ne (pre)ispituju složenosti patrijarhalnog, heteronormativnog društva, niti veze tog društva sa posebnom turbo-folk kulturom i nasiljem unutar nje. Miloš svu “krivicu” za nedostatak moralnih i drugih vrednosti svaljuje na mlade junake u filmu. Konačno, ne možemo a da se ne zapitamo zbog čega Miloš nije prikazala mlade iz “urbane” srednje/više klase koji su takođe deo turbo-folk scene? *Klip* sada u stvari izgleda kao filmski obrazac u kom omladina niže/radničke klase, gotovo neprimetno, istupa kao prezreno *Drugo* tranzicijske Srbije. Poput Đoleta u uvodnoj sceni, Miloš ima privilegiju da stoji iza kamere, otelovljujući dominantnu (klasnu) poziciju i kodirajući sliku *Drugog*. Te tako i sam *Klip* na izvestan način indukuje simboličko nasilje nad mladima o kojima – i u čije ime – govori.

★ ★ ★

244 Čini se da je tradicionalna “polna razlika” još uvek izuzetno profitabilan fenomen, budući da se u prikazivanju muških i ženskih likova na filmu i dalje ne odstupa od nekih uobičajenih rodnih stereotipa. To je slučaj i sa filmovima kojima se ovde bavimo. U *Tilva Rošu* se Todino sazrevanje temelji na konačnoj spoznaji da je on posle srednje škole primoran da pronade posao i odvoji se od najboljeg prijatelja koji, za razliku od njega, ima privilegiju da školovanje nastavi u glavnom gradu. S druge strane, Jasnin put sazrevanja prikazan je kao sudbonosna potraga za “pravim” muškarcem, dakle nasilnim dominantnim muškarcem koji će joj *pokazati njeno mesto u svetu*. Drugim rečima, prema stereotipnoj raspodeli uloga dečaci će se boriti za aktivno učešće u “svetu odraslih”, dok će devojčice u tom svetu tražiti utočište i privid sigurnosti.

---

119 Grujić ispravno zapaža negativni diskurs koji se pojavljuje u debatama o turbo-folku: “[On] je predmet kritike zbog svoje suptilne kulturne diskriminacije identiteta ruralnih i polu-urbanizovanih populacija ili urbane radničke klase. Zato je anti-turbo-folk veoma često kritikovan [...] zbog kulturnog rasizma ‘urbane’ i ‘obrazovane’ elite prema kulturi ‘ruralnog’ i ‘neobrazovanog’ nižeg sloja.” Marija Grujić, (PhD dissertation) *Community and the Popular: Women, Nation and Turbo-Folk in Post-Yugoslav Serbia*, (Budapest: CEU, Budapest College, 2009), 50.



Jasnino odrastanje pokazuje se kao spoznaja da je (heteronormativna) ljubav, poput one njenih roditelja, paradigmatičan odnos na kom se temelje i svi drugi odnosi. I tu se ogleda sva tragičnost njenog odrastanja: ona se miri s nasiljem i nejednakošću, jer veruje da je ta “prava” veza ne samo dovoljna nego i jedina garancija utopijske ljubavi. Zato je u ovom poglavlju bilo važno analizirati kako turbo-folk žanr, i kao muzička pozadina i kao potkulturno polje Jasnine identifikacije, uokviruje rodne odnose u filmu i širi diskurzivni prostor obavezne heteroseksualnosti. Kao u *Tilva Rošu*, na kraju *Klipa* takođe primećujemo određeni povratak na prvobitno stanje stvari. Iako tokom filma proživljava niz situacija u kojima je Đole ponižava, maltretira i nipodaštava, Jasna mu se na kraju filma ponosno vraća. Odrastajući u uverenju da je ljubav muškarca i žene jedino pravilo “sveta odraslih”, te prihativši nasilno okruženje kao “prirodno” za ljubav prema nasilnom dečku, mlada junakinja kreće se u začaranom krugu u kom ljubav opravdava nasilje i nasilje potvrđuje ljubav. No, ta nadasve univerzalna priča svih duboko partijarhalnih društava, putem turbo-folk kulture ipak nosi i specifičnosti tranzicijskog konteksta, čineći tako *Klip* još jednim primerom tranzicijskog *coming-of-age* filma.

#### 4. NASILJE

Videli smo u prethodnim poglavljima da u odabranim filmovima nasilje zauzima centralno simboličko mesto. Kao njihov ključan topos, nasilje približava ova dva filma globalnom trendu koji se u poslednjih dvadesetak godina vidno razvija u američkoj i britanskoj industriji filma. Taj trend obeležili su karakteri i sudbine mladih junaka i junakinja koji se presudno oblikuju učestvovanjem u nasilju: na primer, *Američka istorija X/American History X* (1998, R: Tony Kaye), *Ken Park* (2002, R: Larry Clark, Ed Lachman), *Deca/Kids* (1995, R: Larry Clark), *Gumo/Gummo* (1997, R: Harmony Korine), *Ovo je Engleska/This is England* (2006, R: Shane Meadows) itd. Pored toga, *Tilva Roš* i *Klip* se čvrsto oslanjaju i na trendove u domaćoj kinematografiji. Nasilje se u njoj izdvaja kao centralna karakteristika postkonfliktne Srbije: na primer, *Do koske* (1997, R: Slobodan Skerlić), *Apsolutnih 100* (2001, R: Srđan Golubović), *Rane* (1998, R: Srđan Dragojević) i *Bure baruta* (1998, R: Goran Paskaljević). Međutim, Ležaić i Miloš u svojim filmovima obrađuju topos nasilja unekoliko drugačije od svojih prethodnika, u čijim je delima nasilje tesno i primarno vezano za nacionalizam, rat i kriminal.

Nasilje se kod njih tretira kao važan aspekt omladinske reprezentacije koja je u saglasju sa globalnom medijskom kulturom. Bilo da je reč o ritualima inicijacije, potkulturnim identifikacijama ili školskom vršnjačkom nasilju, omladina se u popularnim medijima prikazuje kao *aktivno nasilna*. Odabrana dva filma pripadaju istoj predstavljačkoj praksi, ali uz jednu bitnu ogradu. Nasilje je tu pre svega važan

deo iskustva odrastanja mladih junaka i funkcioniše kao osnova za prihvatanje i usvajanje “sveta odraslih”. I Toda i Jasna su žrtve kontinuiranog simboličkog i fizičkog nasilja. Oni su sve vreme izloženi nasilju. Ali njih dvoje istovremeno i provociraju nasilje ne bi li pokazali koliko su u stanju da istrpe. S vremenom, njihove se provokacije menjaju i tako manifestuju suptilne razlike u razumevanju “sveta odraslih”. Da bismo pokazali kako nasilje u odabranim filmovima funkcioniše kao indikator prihvatanja pravila “sveta odraslih”, govorićemo o tome šta grupno nasilje znači za odrastanje mladih junaka, te o simboličkom nasilju koje zapravo odražava fizičko nasilje u kom protagonisti pristaju da učestvuju.

#### 4.1. Grupno nasilje

Grupno nasilje je u oba filma tesno vezano za omladinske potkulture. Razume se, dečaci iz skejt potkulture u nasilju učestvuju drugačije nego što to čine mladi pripadnici turbo-folk potkulture; preciznije, motivi su im različiti. Ali, u oba slučaja ista je logika mobilisanja grupe za učešće u nasilju. Dovoljno je da jedan od dečaka počne sa provociranjem ili napadom, da bi mu se ostali istog časa pridružili.

246 Toda i Stefan učestvuju u lokalnom karaoke programu sa namerom da ismeju taj zabavni događaj tako što će na podrugljiv način otpevati poznatu balkansku pop pesmu. U kratkom nastupu, dečaci ismeju i voditelja, to jest organizatora programa, da bi mu Toda posle priredbe prišao, tobože da bi mu se izvinio jednim posve ironičnim gestom – pruživši mu cveće. I inače Toda namerno provocira ljude za koje zna da će reagovati nasilno. Na Todinu provokaciju voditelj reaguje tako što ga udara pesnicom. Na to svi Todini drugari skaču da se tuku. Međutim, Toda odbija njihovu pomoć i nastavlja da provocira čoveka i dalje mu pružajući isti buket cveća. Na kraju ipak dođe do masovne tuče, a Toda smireno moli prijatelje da prekinu: “Pustite čoveka, bre, da vidimo kol’ko još može da me bije.”

Po svemu sudeći, u toj sceni je zapravo reč o još jednom Todinom *Jackass* performansu. Time što ga provocira da ga udara, Toda organizatora ponižava u još jednom smislu – dokazuje mu da se ponaša upravo onako kako ga opisuje odgovarajući stereotip. To što Toda voditelju nudi *cveće pomirenja* podseća i na simboliku političkog gesta tokom studentskih protesta u Beogradu iz druge polovine devedesetih. Tada su studenti davali cveće policajcima u kordonima koji su im prečili put. Tako organizator karaoke programa u domaćem simboličkom poretku označava i nasilnu prošlost tranzicijske Srbije. U užem smislu, pak, on je još jedan od *dominantnih* muškaraca čiju preku narav Toda provocira.

Pošto se ta scena odigrava na početku filma, Todina provokacija je još u funkciji grupne identifikacije. Međutim, nešto dalje u priči Toda će odbiti da

se osveti voditelju karaoka kada ga sa drugarima spazi na ulici. Tom prilikom on odustaje od nasilja. Videli smo da Toda s vremenom postaje svestan svoje marginalne pozicije u tranzicijskoj Srbiji. Zato će njegov identitet početi da se menja, a skejt potkultura više mu neće predstavljati polje osnovne identifikacije. U sceni na ulici on se odvajava od ostatka družine – pre svega od Stefana koji predvodi napad na voditelja – i time potvrđuje svoju društvenu/klasnu izopštenost. Toda tu u stvari odbija da bude nasilnik i tako demonstrira pristajanje na marginalnost, gde se već nalazi njegov otac: u društvu koje favorizuje one koji su za sebe prigrabili privilegije, i jedan i drugi su žrtve simboličkog i realnog nasilja.

U *Klipu* svedočimo scenama grupnog nasilja koje nastaje prema sličnoj logici mobilizacije, ali ga pokreću drugačiji motivi. Đoletove seksističke – neretko i fašističke – izjave često se transformišu u fizičko nasilje nad devojkama i gej dečacima. Đole i njegovi prijatelji jačaju grupni identitet putem nasilja, napadajući dečake koji “izgledaju gej”. Jedna od scena maltretiranja veoma je indikativna i za grupno nasilje i za dominantni obrazac obavezne heteroseksualnosti. Tokom pauze za ručak, Đole u školskom dvorištu pred svima počinje verbalno da zlostavlja jednog dečaka. On postavlja apsurdna pitanja na koja je nemoguće dati odgovor i tako nastoji da dečaka po svaku cenu optuži za to što mu ne daje odgovor. Postepeno će se i drugi pridružiti tom javnom spektaklu, pomažući Đoletu tako što grubo odguruju dečaka. Đole će u jednom trenutku od njega zahtevati da klekne i da imitira devojkicu koja oralno zadovoljava muškarca. “Mrdaj jezikom! Tako”, navaljuje Đole dok se ostali smeju i dodatno ponižavaju dečaka. Kao veliko finale spektakla, Đole sa drugovima baca dečaka u školski kontejner za smeće. Sam zahtev da imitira devojkicu koja treba oralno da zadovolji Đoleta ukazuje na tlačiteljski heteroseksualni odnos putem kojeg se u tinejdžerskom svetu *Klipa* uspostavlja hijerarhija. Bacanje dečaka u kontejner samo je krajnji oblik simboličkog i realnog nasilja koje proističe iz obaveznih heteronormativnih obrazaca. Tako Đole utvrđuje svoju (heteroseksističku maskulinu) dominaciju ne samo nad Jasnom već i nad dečacima koji nisu “dovoljno muškarci” i koje zato treba tretirati kao “devojkice”.

Jasna je u takvim akcijama isključivo posmatrač. Delom, dakle, i saučesnica. U dve scene je vidimo kako sa drugaricama uzbuđeno vrišti i skandira Đoletu i njegovim drugovima dok uništavaju učionice. Beleženjem tih događaja, Jasna u svom “spomenaru” definiše/otvara prostor za nasilje. Kao i ostali, Jasna nasilje doživljava kao neophodni element Đoletove muškosti koju će ona prihvatiti u radikalnom obliku – postavši njegova žrtva. Ako se sada ponovo vratimo na završnu scenu, kada Jasna oblivena krvlju ustaje sa poda i suprotstavlja se Đoletu, Jasnin odnos prema nasilju videćemo u nešto drugačijem svetlu. Iako isprva nekoliko puta

pokušava da ga udari, ona će mu na kraju ipak uzvratiti poljubac. U toj sceni mi u stvari vidimo junakinjino pristajanje na nasilje: to je čin (potčinjenog) pristajanja na pripadanje “svom muškarcu”, čin *potpune predaje u ljubavi*. Scene grupnog nasilja u *Klipu* služe kao vid Jasnine inicijacije u svet nasilnih rodnih odnosa. Posmatrajući Đoleta i njegove drugove u nasilnim akcijama, Jasna prepoznaje Đoletovu dominantnu poziciju koju je ona “dužna” da “neguje” pošto *ga voli toliko da bi za njega sve učinila*.

#### 4.2. Simboličko nasilje

248 Simboličko nasilje je u *Tilva Rošu* i *Klipu* neodvojivo od poriva junaka da u drugima provociraju želju za (fizičkim) nasiljem. Na primer, Jasna uporno insistira da se viđa i sukobljava sa Đoletom i da ima seksualne odnose sa njim, što uvek iznova potpiruje tenzije između njih dvoje. Čak i kada je Đole direktno odbije, Jasna tvrdoglavo istrajava u želji da sa njim ostvari bilo kakav kontakt, pa se tako kontinuirano upušta u nasilne odnose. Đole je sve vreme verbalno zlostavlja, postavljajući pitanja na koja ona ne može da da odgovor a da zbog toga ne bude ismejana i ponižena. Prisetimo se, i kada Đole “režira” njihove seksualne aktivnosti uočljivi su oblici simboličkog i psihološkog nasilja koje Jasna trpi. Svi ti oblici Đoletove dominacije opravdavaju se Jasinim prihvatanjem fizičkog nasilja kao oblika posredovanja ljubavi. Stoga će činjenica da Jasna primarni model hetero-patosa pronalazi u odnosu između majke i oca – koji predstavljaju *nesalomivu* romantičnu ljubav osoba koje ostaju zajedno “i u dobru i u zlu” – delovati ne samo ironično već i duboko tragično. U *Klipu* je dakle omladina nesposobna za privrženost i posvećenost koju vidimo u ljubavi Jasininih roditelja. Naposljetku ostaje da se zaključi kako dramatično kontrastiranje generacije roditelja spram generacije dece deluje kao još jedan od načina kojima Miloš omladinu kritikuje kao nemoralnu i iznimno nasilnu.

Sa Todom stvari stoje nešto drugačije. On kod drugih najviše provocira želju za fizičkim nasiljem, što smo videli u scenama sa voditeljem i sa ocem. Todino izazivanje drugih u stvari je sastavni deo njegovih *Jackass* trikova, dok njegovo samopovređivanje prerasta u jedan vrlo intimni ritual. Toda kontinuirano sebi nanosi fizičke povrede i to treba tumačiti u ranije spominjanom *Jackass* ključu – Todino (samo)povređivanje nije ništa drugo do proveravanje sopstvenih granica boli. Od prepoznatljive *Jackass* estetike ovde, međutim, odstupa upravo odrastanje koje se u filmu dovodi u tesnu vezu sa podnošenjem boli. Todino ispitivanje boli pretvara se u ispitivanje mogućnosti da se prihvati “svet odraslih”, svet u kome će i on patiti kao što pati i njegov otac. Stoga se simboličko nasilje u *Tilva Rošu* može videti kao odraz društvenih odnosa u tranzicijskom miljeu, obeleženom masovnim siromaštvom i nezaposlenošću. Tu “pravilo jačeg” postaje osnovni vid društvenog hijerarhizovanja,

a društvene razlike indukuju simboličko nasilje nad ljudima čije pozicije ne omogućavaju društvenu vidljivost niti (pretpostavljene) “jednake šanse” na tržištu rada. Todino samopovređivanje se u tom smislu čita kao simbolički protest zbog “sveta odraslih” u kome je *primoran* da odraste, izgubi najboljeg prijatelja i devojku koja mu se sviđa. S druge strane, njegovo se samopovređivanje može posmatrati i kao oblik pristajanja na nasilje tog istog “sveta odraslih”, dakle kao simbol odrastanja na tranzicijskoj margini.



Kod Ležaića i Miloš nasilje je ključni topos. Oba filma nam prikazuju kako se grupa tinejdžera mobilise za nasilje. Analizirani primeri pokazali su da je princip mobilisanja uvek isti: pripadnost grupi koja se od nekoga brani ili pak nekoga napada, dovoljan je motiv za učesće u masovnom nasilju. Rekli smo da se tu uspostavlja tesna veza i sa globalnom medijskom kulturom – omladinski filmovi, TV serije i reality serijali poput *Jackassa* – u kojoj se omladina predstavlja kao izrazito nasilna. Ali smo, isto tako, pokazali da grupno nasilje u *Tilva Rošu* i *Klipu* služi iniciranju protagonista u “svet odraslih”, svet društvenih nejednakosti u kom prihvatanje nasilja postaje oblik prisvajanja “prikladnih” i “očekivanih” obrazaca ponašanja. Takva reprezentacija omladine i nasilja zaista odvaja odabrane filmove od dosadašnje postjugoslovenske tradicije, u odnosu na koju se oni sada postavljaju kao *novi* i *dru- gačiji*, te kao primeri jedinstvenog tranzicijskog *coming-of-age* žanra. 249

### ZAKLJUČAK: GLASOVI NOVE GENERACIJE

*Tilva Roš* i *Klip* su priče o odrastanju u tranziciji i zato smo ih ovde tumačili kao dela iz *coming-of-age* žanra. Pored toga što preuzimaju osnovne elemente tog globalno popularnog filmskog žanra, odabrani filmovi koriste i poetiku dokumentarizma, što ih odvaja od većine popularnih *coming-of-age* filmova. Upotrebom dokumentarnih i kvzdokumentarnih sekvenci oni se zapravo naslanjaju na tradiciju jugoslovenskog Crnog filma, gde je dokumentarizam vid svojevrsnog društvenog angažmana. Zato su za tumačenje odabranih filmova izabrana dva šira konteksta: američki *coming-of-age* žanr i domaće kinematografsko nasleđe.

U središtu *coming-of-age* žanra je sukob između roditeljske generacije i generacije dece. To usmerava interpretativni fokus na specifične omladinske potkulture i identifikacijske prakse mladih. Htela sam da pokažem kako odrastanje u tranzicijskoj Srbiji, obeleženoj rodnim i klasnim nejednakostima, utiče na (re)formiranje identiteta mladih. *Tilva Roš*, u tom smislu, prikazuje mladića čiji se maskulini identitet tokom filma menja u skladu sa njegovim bolnim i neželjenim iskustvima

odrastanja u okruženju presudno obeleženom socijalnim razlikama. *Klip*, s druge strane, predstavlja mladu devojkicu čija se priča o odrastanju vrti oko zaljublivanja u nasilnog vršnjaka, što razotkriva duboko patrijarhalne odnose dominacije i potčinjenosti na kojima počiva njen identitet u nastajanju. Uz sve to, bilo je važno istaći da oba filma govore o nasilju kao ključnom elementu odrastanja u tranziciji, što ujedno predstavlja i jednu od distinktivnih odlika takozvanog tranzicijskog *coming-of-age* filma.

Budući da je ovde reč o “mladim” rediteljima koji snimaju filmove o mladima, već na samom početku smo spomenuli mogućnost da ova dva filma tumačimo kao “generacijske” filmove. No, da bismo ih videli kao takve, moramo odgovoriti na pitanja o postojanju (ili odsustvu) zajedničkih odlika jedne takve (autorske) generacije. Zato nas ovde zanima i to da li Ležaić i Miloš u svojim filmovima ispituju ili kritikuju prošlost starije generacije? Nastoje li da problematizuju postkonfliktne aspekte tranzicijske kulture? Ako ne, koji su im to drugi elementi važni za predstavljanje društva u kome žive i generacije kojoj i sami pripadaju?

250 Mladi u oba filma rođeni su i odrastaju u tranziciji. Tu omladinu, rekli smo, čine različite potkulturne grupe, od kojih svaka nastoji da simbolički *razreši* sukob sa generacijom roditelja. Međutim, protagonisti oba filma ni u jednom smislu ne preispituju blisku prošlost. Toda i Jasna klasno raslojeno i patrijarhalno društvo prihvataju zdravo za gotovo. Njihova potkulturna pripadnost ne protivi se ni socijalnim nejednakostima, ni heteronormativnim obrascima. Naprotiv, i skejt i turbo-folk potkultura stapaju se sa (neo)liberalnom i nacionalnom ideologijom, čiji diskursi kroz institucionalne strukture svakodnevnog života hijerarhizuju društvene odnose u tranzicijskoj Srbiji.

Takav odnos prema tranzicijskom društvu uvodi jedan *novi generacijski glas*. Za taj glas “nove generacije” važno je da govori o tekućim društvenim problemima – poput odrastanja u nestabilnim ekonomskim uslovima koji postojeće rodne i klasne nejednakosti dodatno produbljuju. Ova generacija “mladih” autora jasno se distancira od narativa o ratu kao paradigmatičnoj perspektivi u predstavljanju tranzicijske Srbije. Fokus na rodno i klasno obeleženim identitetima, izneverenim tradicionalnim vrednostima, siromaštvu i nasilju filmove “nove generacije” dovodi u tesnu vezu sa kinematografijama u postsocijalističkim istočnoevropskim zemljama. Zbog toga ih možemo svrstati u kategoriju tranzicijskog *coming-of-age* žanra.

Tranzicijska Srbija je u oba filma predstavljena kroz priče o junacima iz redova niže/radničke klase: klasna nejednakost i siromaštvo kao njena najznačajnija odlika u središtu su ovih filmova. Drugo, autori prepoznaju značaj omladinskih

potkultura koje se (re)formiraju pod uticajem globalne medijske kulture. Ali, u filmovima su te potkulture konstruisane kao simbolički prostori u kojima se umesto *dijaloga* sa roditeljskom kulturom reprodukuju društvene nejednakosti roditeljskog sveta. Treće, način na koji autori prikazuju vezu između mladih i nasilja upućuje na jasno odvajanje od prethodnih dominantnih narativa o nasilju u domaćem filmu: Toda i Jasna izazivaju kako bi (sebi i drugima) dokazali svoj kapacitet za trpljenje i prihvatanje nasilja. Umesto “slavnih”, nasilnih i hegemonih tipova muških junaka, ovi filmovi na scenu izvode samosvesne rezignirane dečake i nasamarene devojčice sa oboda tranzicijske Srbije.

## REFERENCE

### Literatura

Alva, Tony, “The History of Skateboard Culture”, <http://skateculturehistory.tripod.com/Skateculture.html>, poslednji pristup 2/4/2015.

Blagojević, Marina (2012): *Rodni barometar u Srbiji*, Program Ujedinjenih nacija za razvoj.

Buden, Boris (2012): *Žona Prelaska*, Beograd: Fabrika knjiga.

Cameron, D. and Kulick D. (2003): *Language and Sexuality*.

Cohen, Phil (2005): “Subcultural Conflict and Working-class Community”, (eds) Stuart Hall, Dorothy Hobson, Andrew Lowe and Paul Willis, *Culture, Media, Language: Working Papers in Cultural Studies 1972-79*, Rutledge & The Centre for Contemporary Cultural Studies, University of Birmingham, str. 66-76.

Connell, R. W. (2005): *Masculinities*, Cambridge: Polity Press.

Connell, R. W. and Messerschmidt W. James (2005): “Hegemonic Masculinity: Rethinking the Concept”, *Gender & Society*, vol. 19, No. 6, December, str. 829-859.

Daković, Nevena, Nikolić, Mirjana (2011): *Žbornik radova Fakulteta dramskih umetnosti*, Beograd: FDU.

Demetriou, D. Z. (2001): “Connell’s Concept of Hegemonic Masculinity: a Critique”, *Theory and Society* 30, Issue 3, str. 337-361.

Dimitrijević, Branislav (2011): (doktorska disertacija) *Utopijski konzumerizam: nastanak i protivrečnosti potrošačke kulture u socijalističkoj Jugoslaviji (1950-1970)*, Univerzitet umetnosti u Beogradu.

Dimitrijević, Nenad (2009): “Zločinački režim, njegovi podanici i masovni zločin”, *REČ* no. 79/25, Beograd: Fabrika knjiga.

Dimitrijević, Olga (2008): (MA Thesis) *The body of the female folk singer: constructions of national identities in Serbia after 2000*, Budapest : CEU, Budapest College.

- Doherty, Thomas (1998): *Teenagers and Teenpics: The Juvenalization of American Movies in the 50s*, Boston: Unwin Hyman.
- Flaker, Aleksandar (1976): *Proza u trapericama: prilog izgradnji modela prozne formacije na građi suvremenih književnosti srednjo- i istočnoevropske regije*, Zagreb: Liber.
- Gete, Johan Volfgang (1982): *Godine učenja Vilhelma Majstera*, Beograd: Rad.
- Grujić, Marija (2009): (PhD dissertation) *Community and the Popular: Women, Nation and Turbo-Folk in Post-Yugoslav Serbia*, Budapest: CEU, Budapest College.
- Hebdige, Dick (1979): *Subcultures: the Meaning of Style*, London: Routledge.
- Ilić, Dejan (2009): "Tranziciona pravda kao politika kulture", *REČ* br. 79/25, Beograd: Fabrika knjiga.
- Imre, Anikó (2007): „The Age of Transition”, (eds) Timothy Shary and Alexandra Seibel, *Youth Culture in Global Cinema*, University of Texas Press, str. 71-86.
- Jackson, Stevi (1996): „Heterosexuality as a Problem for Feminist Theory”, (eds) Lisa Adkins and Vicky Merchant, *Sexualizing the Social: Power and the Organization of Sexuality*, Macmillan Press, str. 15-34.
- Jakobs, Jirgen, Krauze, Markus (2000): „Nemački obrazovni roman. Istorija žanra od XVIII do XX veka“, *REČ* br. 60/5, Beograd: Fabrika knjiga, str. 379-398.
- Janković, Zoran (2011): „Za Bor“, *PopBox* internet portal, <http://www.popboks.com/article/8328>, poslednji pristup 2/4/2015.
- 252 Jelača, Dijana, (2014) "Youth After Yugoslavia: Subcultures and Phantom Pain", *Studies in Eastern European Cinema*, 5:2, str. 139-154.
- Jovanović, Nebojša (2011): "Breaking the wave: a commentary on 'Black Wave polemics: Rhetoric as Aesthetic' by Greg deCuir, Jr", *Studies in Eastern European Cinema*, 2:2, str. 161-171.
- Jovanović, Nebojša (2012): "Instant klasik za oprezno čitanje", *Hrvatski filmski ljetopis* br. 70, Zagreb: Hrvatski filmski savez, str. 227-240.
- Jovanović, Pavle (2006): *Tranzicionizam: refleksije o postkomunističkoj tranziciji*, CID Podgorica, Politička kultura.
- Jović, Dejan (2003): *Jugoslavija: zemlja koja je odumrla*, Beograd: Fabrika knjiga.
- Kolanović, Maša (2011): *Udarnik! Buntovnik? Potrošač...*, Zagreb: Ljevak.
- Kovačić, Nino (2013): "Bright Black Frames: New Yugoslav Film Between Subversion and Critique, Symposium, 13th Goeast-Festival of Central and Eastern European Film, Wiesbaden, 10 April-16 April 2013", *Studies in Eastern European Cinema*, 4:2, str. 247-250.
- Kronja, Ivana (2004): "Politics, Nationalism, Music and Popular Culture in 1990s Serbia", *Slovo*, Vol. 16, No. 1, 5-15.
- Mayer, Tamar (2000): "Gender ironies of Nationalism: Setting the Stage", (ed) Tamar Mayer, *Gender Ironies of Nationalism: Sexing the Nation*, London and New York: Routledge, str. 1-24.
- McRobbie, Angela (2000): *Feminism and Youth Culture*, Palgrave Macmillan.
- Miles, Steven (2000): *Youth Lifestyles in a Changing World*, PA: Open University Press.



- More, Jennifer (2006): „*AbsolutJackass: Your Official Source for Johnny Knoxville – Biography*“, <http://www.absolutjackass.net/bio.html>, poslednji pristup 7/6/2014.
- Moreti, Franko (2000): „*Bildungsroman kao simbolička forma*“, *REČ* br. 60/5, Beograd: Fabrika knjiga, str. 417-452.
- Mos, Kevin (2002): „Jugoslovenski transeksualni heroji: *Virđžina i Marble Ass*“, *REČ* br. 67/13, Beograd: Fabrika knjiga, str. 327-346.
- Muggleton, David (2002): *Inside Subculture: the postmodern meaning of style*, Bloomsbury Academic.
- Mulvey, Laura (1999): „Visual pleasure and narrative cinema“, *Film: Psychology, Society, and Ideology* (eds.) Leo Braudy and Marshall Cohen, New York: Oxford UP, str. 833-844.
- Nilan, Pam, and Feixa, Carles (2006): „Introduction: youth hybridity and plural worlds“, (eds) Pam Nilan and Carles Feixa, *Global Youth: Hybrid Identities, Plural Worlds*, Routledge, str. 1-13.
- Olssen, Marc (1996): „In Defense of the Welfare State and of Publicly Provided Education“, 340, u: Epl, Majkl (2012): *Ideologija i kurikulum*, Beograd: Fabrika knjiga.
- Pavičić, Jurica (2011): *Postjugoslavenski film: stil i ideologija*, Hrvatski filmski savez.
- Plat, Silvija (2010): *Stakleno zvon*, Beograd: PAIDEIA.
- Prejdová, D. (2005): „Angažovaný film podle Želimira Žilnika“, *DO III revue pro dokumentární film*, č. 3, ed.: Slováková, A., p. 231-245. Prevedena verzija: „Angažovani film prema Želimiru Žilniku“, <http://www.zilnikzelimir.net/sr/angazovani-film-prema-zelimiru-zilniku>, poslednji pristup 2/4/2015.
- Ramet, Sabrina P. (2002): *Balkan Babel: the disintegration of Yugoslavia from the death of Tito to the fall of Milošević*, Boulder, Colo.: Westview Press.
- Rasmussen, Ljerka V. (1995): „From Source to Commodity: Newly-Composed Folk Music of Yugoslavia“, *Popular Music*, Vol. 14, No 2, str. 241-256.
- Rivkin, Julie, Ryan, Michael (2004): „Introduction: The Politics of Culture“, *Literary Theory: an Anthology*, Blackwell Publishing, str. 1233-1234.
- Schielt, Kristen, Westbrook, Laurel (2009): „Doing Gender, Doing Heteronormativity: ‘Gender Normals’, Transgender People, and the Social Maintenance of Heterosexuality,“ *Gender & Society*, Vol. 23, No. 4, str. 440-464.
- Schmidt, Matthew P. (2002): (PhD dissertation) *Coming of Age in American Cinema: Modern Youth Films as Genre*, University of Massachusetts.
- Selindžer, Džerom Dejvid (1995): *Lovac u žitu*, Beograd: Haos.
- Shary, Timothy (2002): *Generation Multiplex: The Image of Youth in Contemporary American Cinema*, University of Texas.
- Storey, John (1996): *Cultural Studies & The Study of Popular Culture: theories and methods*, Edinburgh University Press.
- Velisavljević, Ivan (2011): „Zašto ‘novi srpski film’ treba ipak shvatiti ozbiljno?“, *Žbornik radova Fakulteta Dramskih Umetnosti*, Beograd: FDU, str. 418-420.

- Verderi, Ketrin (2005): *Šta je bio socijalizam i šta dolazi posle njega?*, Beograd: Fabrika knjiga.
- Vojnov, Dimitrije (2007): "Oblikovanje Novog srpskog filma", *Nova Srpska Politička Misao* internet portal, <http://starisajt.nspm.rs/kulturnapolitika/2008-vojnov2.htm>, poslednji pristup 2/4/2015.
- Vujanović, Slobodan (2011): „Tilva Roš: dečko koji kao obećava“, *B92* internet portal, [http://www.b92.net/kultura/moj\\_ugao.php?nav\\_category=389&yyyy=2011&mm=02&na\\_v\\_id=491168](http://www.b92.net/kultura/moj_ugao.php?nav_category=389&yyyy=2011&mm=02&na_v_id=491168), poslednji pristup 2/4/2015
- Williams, Raymond (2006): "Analiza kulture", (ur.) Dean Duda, *Politika teorije: zbornik rasprava iz kulturalnih studija*, Zagreb: Disput, str. 35-62.
- Willis, Paul (1990): *Common Culture*, San Francisco: Westview Press
- Willis, Paul (2006): "Kultura tvorničkog pogona", (ur.) Dean Duda, *Politika teorije*, Zagreb: Disput, str. 141-156.
- Yuval-Davis, Nira (1997): "Theorizing Gender and Nation", *Gender & Nation*, London: Sage Publications, str. 1-26.

#### Film:

- Bauer, Branko (1959): *Tri Ane*, Vardar Film.
- Clark, Larry (1995): *Kids*, Guys Upstairs, Independent Pictures (II), Kids NY Limited.
- Clark, Larry, Lachman, Ed (2002): *Ken Park*, Busy Bee Productions, Cinéa, Kasander Film Company.
- Deák, Krisztina (2004): *Miskolci Bonni és Klajd*, Clavis Films.
- Dragojević, Srđan (1998): *Rane*, Cobra Film Department, Pandora Filmproduktion.
- Đorđević, Kosta (2013): *S/Kidanje*, Kinematografska kuća.
- Đorđević, Mladen (2009): *Život i smrt porno bande*, Film House Baš Čelik.
- Đukić, Mina (2014): *Neposlušni*, Kiselo dete, Augenschein Filmproduktion .
- Ekvtimishvili, Nana, Gross, Simon (2014): *Grzeli nateli dgeebi*, Indiz Film, Polare Film, Arizona Films.
- Filipović, Stevan (2006): *Šejtanov ratnik*, Hipnopolis.
- Filipović, Stevan (2010): *Šišanje*, Hipnopolis.
- Gajić, Aleksa (2009): *Edit i ja*, Black White 'N' Green Animation Studio, Yodi Movie Craftsman.
- Glinski, Robert (2001): *Czesc, Terezska*, Propaganda Film, Telewizja Polska.
- Golubović, Srđan (2001): *Apsolutnih 100*, Baš Čelik, Antonia.
- Grodecki, Viktor (1994): *Not Angels But Angels*, Miro Film.
- Grodecki, Viktor (1996): *Telo bez duše*, Miro Film.
- Ikić, Ivan (2014): *Varvari*, SENSE Production, Film Center Serbia.
- Incze, Ágnes (2011): *I Love Budapest*, Duna TelevízióNT, Filmplus.

- Jovanović, Jovan (1971): *Mlad i zdrav kao ruža*, Dunav Film.
- Kaye, Tony (1998): *American History X*, New Line Cinema, Savoy Pictures, Turman-Morrissey Company.
- Konjević, Milan, Todorović, Milan (2009): *Žona mrtvih*, Talking Wolf Productions, Trees Pictures, PFI Studios.
- Korine, Harmony (1997): *Gummo*, Fine Line Features, Independent Pictures (II).
- Ležaić, Nikola (2010): *Tilva Roš*, Kiselo dete.
- Meadows, Shane (2006): *This is England*, Warp Films, Big Arty Productions, EM Media.
- Miloš, Maja (2012): *Klip*, Baš Čelik.
- Mungui, Cristian (2012): *Dușa dealuri*, Mobra Films, Why Not Productions, Les Films du Fleuve.
- Mungui, Cristian (2007): *4 luni, 3 săptămâni și 2 zile*, Mobra Films, Centrul National al Cinematografiei, Mindshare Media.
- Paskaljević, Goran (1998): *Bure baruta*, Canal (II), Eurimages, Gradski Kina.
- Radičević, Ljubomir (1960): *Ljubav i moda*, Avala Film.
- Rakonjac, Kokan (1967): *Nemirni*, Filmska Radna Zajednica.
- Ray, Nicholas (1955): *Rebel Without a Cause*, Warner Bros.
- Skerlić, Slobodan (1997): *Do koske*, Avala Film, Monte Royal Pictures, Radiotelevizija Beograd.
- Spasojević, Srđan (2010): *Srpski film*, Contra Film.
- Stojanović, Uroš (2008): *Čarlston za Ognjenku*, Blue Pen, Intermedia Network, MEGA-IFILM.
- Todorović, Jovan B. (2009): *Beogradski fantom*, Emote Productions, Tivoli Film Produkcio, FX Camera.
- Van Sant, Gus (2007): *Paranoid Park*, MK2 Productions, Meno Films, Centre National de la Cinématographie.
- Zečević, Dejan (2007): *Četvrti čovek*, Viktorija Film, PFI Studios, Tivoli Film Produkcio.
- Žilnik, Želimir (1995): *Mramorno dupe*, Radio B92.
- Žilnik, Želimir (1968): *Pioniri maleni*.
- Žilnik, Želimir (1967): *Žurnal o omladini na selu, zimi*.

255

#### **Televizijski serijali:**

- Abbott, Paul (2011): *Shameless*, Bonanza Productions, John Wells Productions, Warner Bros. Television.
- Beltempo, Anthony, Salsano, SallyAnn (2009): *Jersey Shore*, 495 Productions.
- Dolgen, Lauren (2014): *Virgin Territory*, Endemol USA.
- Jonze, Spike, Knoxville, Johnny, Termaine, Jeff (2000-2002): *Jackass*, Dickhouse Productions.