

URBANI ŽIVOTNI STILOVI I MEDIJSKA REPREZENTACIJA GRADSKOG ŽIVOTA I OMLADINSKE KULTURE: POTKULTURA „SILIKONSKE DOLINE” I FILMSKA TRILOGIJA RADIVOJA RAŠE ANDRIĆA¹

Ovaj rad ima za cilj da istraži reprezentacije urbanog života u današnjoj Srbiji u domenu masovnih medija i filma, i, s druge strane, da odgovori na pitanje kako su popularni medijski sadržaji uticali na običaje, navike i „rituale” modernog srpskog gradskog života i omladinske kulture. U tu svrhu, ispitaćemo dva veoma značajna primera: fenomen tzv. „Silikonske doline”, popularne ulične zone ispunjene kafeima u starom centru Beograda, i reprezentaciju životnog stila gradske omladine u filmskoj trilogiji reditelja Radivoja Raše Andrića.

Ključne reči:

masovni mediji, popularna kultura, Srbija, tranzicija, mizoginija, omladinske potkulture, potkulturna praksa, životni stilovi, reprezentacija urbanog života u medijima i na filmu.

Pitanje uzajamnog uticaja životnih stilova i popularne urbane kulture, na jednoj strani, i sadržaja masovnih medija, na drugoj, predstavlja jedan od najzahtevnijih zadataka u pokušajima da se teorijski definiše uticaj i značaj koji zauzimaju mas-mediji u savremenom svetu. Nije potrebno biti stručnjak da bi se uočilo da masovnih mediji igraju ogromnu ulogu u ličnom, porodičnom, pa i profesionalnom strukturiranju vremena i oblikovanju naših političkih i kulturnih realnosti. Kao što ističu autori Krotto i Hojns, „lako je videti da skoro konstantna izloženost medijima čini fundamentalni deo savremenog života... Štaviše, neki autori tvrde da su mediji postali glavna socijalna institucija u savremenom društvu, koja zamenjuje uticaj starijih institucija kao što su obrazovni sistem i religija”².

- 1 Prva verzija ovog teksta objavljena je na engleskom jeziku u časopisu *Ethnologia Balcanica, Journal for Southeast European Anthropology*, No. 10, 2006., pod naslovom: „New Urban Trends in Serbia, 1990-2004: From Urban Life to Popular Culture and Vice Versa”.
- 2 Croteau, David, William Hoynes, *Media/Society: Industries, Images, and Audiences*, London, Thousand

Teoretičari kulture vide savremeni svet pre svega kao svet „medijske kulture”. Masovni mediji, a naročito televizija, prožimaju sve ostale aspekte života. U svojoj knjizi *Proizvodnja kulture*, Dajana Krejn ističe da „televizija funkcioniše kao najšira moguća kulturna arena u kojoj su određeni tipovi informacija dostupni svim pripadnicima publike (...) u savremenom postmodernom društvu, ova kulturna arena, daleko pre nego visoka kultura, uspostavlja kulturne standarde i oblikuje popularni ukus”³.

Post-komunističke zemlje Evrope koje se nalaze u procesu tranzicije, među kojima su i Srbija i Crna Gora, takođe doživljavaju ekspanziju mas-medija, naročito televizije, koja postaje ključni faktor porodičnog i društvenog života. Mediji ostvaruju enormni uticaj na političke izbore i stil života običnih ljudi. Proboj medija koji se odvija kroz sve oblike popularne kulture - popularna muzika, moda, zabava - dodatno odslikava rastuću orijentaciju prema kapitalizmu i kulturi potrošnje u ovim društvima.

U duhu svega rečenog, želimo da tvrdimo da realnost gradskog života i kulture u Srbiji danas (kao, uostalom, i u drugim zemljama) snažno zavisi od jednog kontinuiranog pregovora između *medijskih reprezentacija i uzornih modela* koje oni nude koji kreiraju dominantne društvene paradigme, i *samo-doživljaja svake individue* u okviru socijalnih i političkih procesa koji definišu njen status i način života. Medijski sadržaji igraju ključnu ulogu u ovom razvoju, oblikujući realnost urbanog života i kulture u do sada neviđenom obimu, dok Srbija ubrzano postaje deo globalne medijske kulture.

„Silikonska dolina” i noćni život Beograda: Potkultura unutar „mejstrima”

Fenomen takozvane „Silikonske doline” potiče iz kasnih devedesetih godina u Srbiji, i nakon pada Miloševićevog režima nastavlja se do danas. Budući da je skorašnjeg porekla, on još nije bio teorijski izučavan. Naša namera ovde je da ukažemo na slučaj „Silikonske doline” kao na specifičnu potkulturnu praksu, koja je, prema našem najdubljem uverenju, bila u najvećoj meri inicirana mas-medijskim reprezentacijama i, još preciznije, instrukcijama od strane medija u pogledu modernog stila života gradske omladine i rodnih uloga unutar njega.

Dublje i potpunije razumevanje i mogući dokaz direktnog uticaja sadržaja masovnih medija na svakodnevne prakse urbane omladinske kulture ne može se dostići bez veoma ozbiljnog i iscrpnog naučnog istraživanja. Naše saopštenje

Oaks: Pine Forge Press, 1997, str. 5.

3 Crane, Dianna, *The Production of Culture*, London: Sage Publications, 1992, str. 50.

zasnovano je isključivo na neformalnom posmatranju beogradskog noćnog života i dominantnih medijskih sadržaja, kao i na neformalnim intervjuima sa akterima i posmatračima scene. U ovom radu, čiji je domet ograničen dužinom rada i mogućnostima istraživanja, nastojali smo da postavimo neka pitanja koja smatramo značajnim i, postavljajući ovaj fenomen u adekvatan teorijski okvir, predložimo pravce budućeg istraživanja.

Želimo da tvrdimo da „Silikonska dolina”, popularna zona kafea u ulici Strahinjića Bana u centru Beograda, zajedno sa nekim drugim popularnim klubovima i diskotekama u Beogradu i šire predstavlja mesto odigravanja nove urbane potkulture u post-miloševićevskoj Srbiji, koja se može nazvati „potkultura Silikonske doline”. Ova potkulturna praksa predstavlja naslednika omladinskih potkultura vezanih za turbo-folk i pop-dens muziku koje su nastale početkom devedesetih godina: radi se o potkultutama „Ratničkog šika”⁴, koje su uključivale tzv. dizelaše⁵, kriminalnu omladinu, mlade povratnike sa ratišta, siledžije, dilere droge i tzv. sponzoruše i u velikoj meri se preklapale sa novom srpskom ratno-profiterskom elitom devedesetih. Ova elita sastojala se od porodice Milošević, vladajućih političara, vojnih zapovednika, vođa paravojnih jedinica, novih bogataša - biznismena i šefova mafijaškog podzemlja, zajedno sa turbo-folk pevačima i pevačicama, erotskim kraljicama folka. Potkultura „Silikonske doline” zadržava mnoge od vrednosti koje su poštovala potkultura „Ratničkog šika”, ali takođe razvija i neke sopstvene, autentične vrednosti i značenja stila.

Kao što je bio slučaj sa omladinskim potkultutama ranih 90-ih, koje su ušavši na mas-medijsku scenu sa društvene margine postale široko praktikovani „mejnstrim” tokom devedesetih godina, i potkultura „Silikonske doline” razvila se pod snažnim uticajem masovnih medija u Srbiji. Ova poslednja potkultura direktno je vezana za uticaj koji je takozvana „Pink kultura”, kreirana od strane istoimene popularne TV-stanice zabavnog karaktera, imala na noćni život u Beogradu i drugim gradovima i mestima u Srbiji i na urbane omladinske potkulture od kraja devedesetih. U slučaju pojave „Silikonske doline” možemo govoriti o svojevrsnom „bumerang efektu”, to jest o složenom procesu u kome su muško-ženske rodne uloge kao uzorni modeli ponašanja za mlade, kreirani od dominantne masovne kulture ovaploćene u TV-Pinku, imali tako snažan uticaj na srpsko društvo da su pokrenuli čitavu jednu omladinsku potkulturu praktikovanu u zoni „Silikonske doline” i sličnim oblastima koncentracije kafea i

4 Koje je definisala i opisala sociolog kulture dr Ratka Marić u: Marić, Dr Ratka 1996: *Značenja potkulturnih stilova – istraživanja omladinskih potkultura*, doktorska teza, Fakultet političkih nauka, Univerzitet u Beogradu, str. 236 - 268.

5 Mladi muškarci opasnog izgleda, od kojih su jedan deo činili kriminalci, koji nose „Diesel” džins, sportske trenerke uvučene u pantalone i zlatne lance - jedna od najzastupljenijih urbanih potkultura u Srbiji početkom devedesetih godina.

diskotekama u mnogo gradova u Srbiji. Vrednosti ove potkulture zatim su se vratile kao sadržaj masovnih medija u zabavnim emisijama i programima posvećenim modi, zabavi i potrošnji na TV-Pinku i njemu sličnim televizijskim stanicama. To su vrednosti koje uključuju; mačizam, shvatanje žena kao seksualnih objekata i robe (komodifikaciju žena), anti-građanske i kriminalne vrednosti nove srpske ratno-profiterske elite oblikovane tokom devedesetih, zajedno sa kultom tela, glamurizacijom svakodnevnog života i kapitalističkim, potrošačkim kulturnim obrascima po uzoru na Zapad.

Gde se sve praktikuje potkultura „Silikonske doline”? Ona se od 2000-te javlja najpre u nizu kafića u ulici Strahinjića Bana, u starom delu grada sa bogatim kulturno-istorijskim nasleđem; u diskotekama „F-16” i „XL”, sada poznatoj kao „Drama”, i diskoteci „Stefan Braun”, takođe u centru grada; u noćnim klubovima na splavovima na Dunavu, u okolini hotela „Jugoslavija” na Novom Beogradu, kao što je npr. „Blej Voč (Blay Watch)”; na još nekim splavovima, kod blokova 70 i 45 na Novom Beogradu i u blizini beogradskog Sajma; u kafićima i diskotekama u mnogim srpskim gradovima i manjim mestima, u kojima se pre svega sluša ili uživo izvodi folk-pop muzika; na mnogim tinejdžerskim i omladinskim zabavama i delimično na svadbarskim proslavama, gde se ova potkultura i muzika mešaju sa drugim (pod)kulturnim modelima, kao što je neofolk kultura, koja u ovim prilikama obično predstavlja „roditeljsku kulturu”.

Zašto tvrdimo da je ovde reč o *potkulturi*? Najpre, tu je stil - sportski-mačo ili japi-novobogataški za muškarce, seksi za žene. *Ženski stil izgleda i odevanja i ženska uloga centralni su za ovu potkulturu*⁶. Možemo zapaziti čitav niz prenaplašenih detalja koji ističu žensku seksualnost: duga, uglavnom bojena kosa, ošišana po najnovijoj modi; večernja šminka; provokativna odeća: uske haljine, kratke suknje, tesne pantalone, duboki dekolte, visoke štikle; i svi mogući glamurozni modni detalji i nakit, od bižuterije do zlata. Ovaj stil podseća na stil žena u R'n'B i hip-hop muzičkim spotovima, stil fotografija u modnim magazinima, koji su postali dostupni u Srbiji u eri globalizacije, na najnovije kolekcije modnih kreatora kao i na izgled voditeljki TV Pink i, delimično, drugih TV-stanica. Opisani stil savršeno odgovara ulozi žene kao seksualnog objekta, koju introjektuju (unose u sebe i prihvataju) ženske pripadnice ove potkulture. Sam naziv, „Silikonska dolina”, jeste jedna mizogina kvalifikacija koja se odnosi na silikonske implante

6 Omladinske potkulture tokom svog razvoja stavljaju akcenat najpre na izgled muških aktera, kao što je slučaj sa „rokabili” ili „mod” potkulturama, koje prati i strogo propisan izgled ženskih pripadnica potkulture, suštinski podražavajući rodnu nejednakost u svetu odraslih. Potkulture „novog talasa” na Zapadu i kod nas podjednako ističu muški i ženski izgled, iako je veći naglasak opet na muškom izgledu: odeći, šminki i frizuri, koji predstavlja veći otklon u odnosu na „normalno” odevanje. Hip-hop prvenstvo u značaju stila daje muškim izvođačima i akterima, a R'n'B potkultura ženskim - ove dve muzičke potkulture najbliže su fenomenima o kojima govorimo, koji se od njih ipak i razlikuju u dovoljnoj meri da možemo govoriti o specifičnim domaćim potkulturama „ratničkog šika” i „Silikonske doline”.

u ženskim grudima⁷ (iako su oblik i veličina grudi u ovom stilu veoma naglašeni, srazmerno mali broj žena u ovoj potkulturi zaista ima ugrađene silikonske implante). Uniformnost i jednoobraznost stila takođe svedoči u prilog tome da se ovde radi o specifičnoj potkulturi.

Potkultura „Silikonske doline” u trenutku nastanka ovog teksta⁸ jeste dominantna tinejdžerska kultura u Srbiji. U diskotekama nailazimo na striptiz-igračice, mlade muškarce sa izrazitim mačo-stavom koji su „došli da gledaju” podjednako igračice i ženske posetiteljke diskoteke, i mlade žene samo-dizajnirane u ovom „porno-glamuroznom” stilu, koji podseća na same igračice i uopšte vladajuću medijsku sliku žene. Ove mlade devojke saživljene su sa sopstvenom ulogom seksualnog objekta i tu su došle u nadi da će „uloviti” nekog muškarca. *Promiskuitetno ponašanje, tako tipično za mnoge tinejdžerske kulture, ovde se shvata kao neka vrsta „kupovine” i „prodaje” - ono nije oblik lične slobode i eksperimentisanja (možda samo oblik oslobođenosti od svakog seksualnog i drugog morala), već je oblik održanja emotivne sigurnosti u surovim i skućenim društvenim okolnostima. Granice između običnog zabavljanja ili izlaženja i manje ili više otvorene prostitucije su izbrisane, barem u načinu na koji učesnici ove potkulture doživljavaju sopstvene relacije.* Ova brutalna, i za praktične ciljeve sklapanja veza između mladića i devojaka nepotrebna, kombinacija rigidnog patrijarhalnog podređivanja žena i post-modernog hedonizma lišenog ikakvih moralnih odgovornosti i skrupula čini se da pogoduje društvu koje ima nestabilnu ekonomiju i odsustvo jasno definisanih uzornih modela ponašanja za mladu generaciju. Da li ovakav uzorni model muško-ženskih odnosa, plasiran od strane medija, koji se svodi na simboličku ili čak bukvalnu prostituciju služi tome da u post-miloševićevskoj Srbiji održi socijalni mir, dajući opravdanje promiskuitetu kao načinu života, budući da muškarci nemaju dovoljno novca da zasnuju porodice? Čini se da je naša omladina suviše bukvalno shvatila protivrečne simbolične poruke u duhu: nacionalizam + patrijarhat + mizoginija + glamur + potrošnja, kojih su puni zabavni programi na našim televizijama, tabloidna i druga štampa i ostali mediji. Ritualno praktikovanje odnosa zasnovanih na ovakvim vrednostima kao dominantna tinejdžerska potkulturna praksa ukazuje još jednom na dubinu krize u kojoj se našlo naše društvo.

Popularna kultura u Srbiji u doba Miloševićeve vladavine bila je u najvećoj meri podređena svojoj strogo određenoj političkoj funkciji. Ona je kroz svoje sadržaje, poruke stila, tekstove pesama i retoriku medijskih poslanika režimu pružala

7 Naravno, termin „Silikonska dolina” izvorno označava centar industrije kompjuterske visoke tehnologije u SAD, ali u ovom kontekstu je mizogino, ironično upotrebljen kako bi aludirao na navodno nisku inteligenciju devojaka, koje navodno nemaju „mozak” već samo „grudi” (kao i sve „glupe plavuše”).

8 Istraživanje koje je prethodilo pisanju teksta odvijalo se tokom 2004. i 2005. godine; prva verzija teksta nastala je 2005, dok je verzija u ovom Zborniku, uz nova posmatranja gradske scene, napisana 2006.

kako eskapizam za mase tako i promociju anti-građanskih i vrednosti političkog ekstremizma, koje će ga održati na vlasti. Ove vrednosti bile su plasirane putem TV stanica specijalizovanih za muzičke i zabavne sadržaje, kao što su TV Palma i TV Pink, osnovane 1991. odnosno 1994. godine. Turbo-folk i pop-dens muzika se u to vreme razvija kao fascinantna muzička hiper-produkcija, čiji su glavni kanal reklame bili muzički spotovi, zatim i tok-šou programi i, još kasnije, zabavni spektakli. Ideološke poruke bile su odašiljane populaciji putem stila, tekstova pesama i stavova i retorike turbo-folk pevača i televizijskih voditeljki i voditelja.

Kult i kultura uličnog kriminala i paravojna ratnička kultura, promocija „nacional-patriotizma” u okviru lokalne medijske propagande, i turbo-folk i dens muzika i stil, kao „porno-pop” muzika, koji su oblikovali erotsku imaginaciju i razumevanje rodnih uloga tokom devedesetih, održala se u zabrinjavajućoj meri i nakon 2000-te godine. Ona je nastavila da živi u sadržajima tabloidne štampe, folk-pop muzike, zabavnim programima televizija, i u kulturi kupovine i potrošnje modnih proizvoda i kozmetike stranih robnih marki, koji su postali dostupni od kraja 90-tih i, naročito, nakon 5. oktobra 2000-te godine, u eri tranzicije. Ona je takođe nastavila da živi i u potkulturi „Silikonske doline”. Slučaj fenomena „Silikonske doline” upadljivo potvrđuje fukoovsku tezu da je telo „direktno uključeno u političko polje; na njemu se neposredno odražavaju odnosi moći”⁹. Možemo zaključiti da preovlađujuće kulturne prakse mladih ljudi u Srbiji pokazuju zapanjujuće sličnosti sa vizuelnim obrascima i društvenim modelima ponašanja, i, posredno, ideologije koje su nudili i nastavljaju da nude vodeći domaći mediji.

Strategije „minimalne akcije” gradske omladine u filmskoj trilogiji reditelja Radivoja Raše Andrića

Na suprotnoj strani - ili se to možda samo tako čini - ove glamurozne slike urbane omladinske kulture stoji reprezentacija životnog stila beogradske omladine u filmskoj trilogiji reditelja Radivoja Raše Andrića. Ovu trilogiju čine filmovi: *Tri palme za dve bitange i ribicu* (1998), *Munje!* (2001) i *Kad porastem biću Kengur* (2004). Filmska teoretičarka Nevena Daković naziva ove i još neke filmove domaćih autora mlađe generacije „Beogradskom filmskom školom”¹⁰. Dakovićeva vidi film *Mi nismo anđeli* (1992) Srđana Dragojevića, sada režisera srednje generacije, koji je nedavno imao drugi (2005) a sada i treći nastavak, *Rokenrol uzvraća udarac* (2006), kao začetnika ovog pravca. Prema Dakovićevoj, ova škola „nema čvrsto generacijsko jezgro, već je skup pojedinaca sukcesivnih generacija

9 Murray, Ch. J. (ed), 2004: Encyclopaedia of Modern French Thought. NY, London: Routledge. Navedeno u časopisu *Pop kult*, Juli 2006., str. 60.

10 Daković, Nevena, „Beogradska filmska škola”, gerilci i luzeri, nedeljnik *Vreme*, Beograd, No. 692, 8 April 2004., 38 – 41.

čiji najznačajniji filmovi u registru širokog raspona tvore talas gerilskih storija o luzerima”¹¹. Dakovićeva ukazuje i na to da, osim činjenice da su svi ovi autori završili Fakultet dramskih umetnosti u Beogradu, ili su blizu diplome, njihov rad kao posebnu školu izdvaja i srodan tematski interes i formalni senzibilitet. Ovo se ogleda u njihovom koncentrisanju na urbani beogradski milje 90-ih i kombinovanju popularnih žanrovskih obrazaca Holivuda sa lokalnim kulturnim tradicijama, uključujući i duh njihove generacije.

Kako ističe Dakovićeva, jedan od prethodnika ove škole jeste svakako veoma poznato nostalgичno ostvarenje iz 1974. godine *Grlom u jagode* Srđana Karanovića (pripadnika čuvene „praške škole” bivše-jugoslovenskih reditelja), koji je diplomirao na slavnoj praškoj filmskoj akademiji - FAMU, o teškoćama odrastanja njegove sopstvene generacije. Drugi mladi reditelji koje možemo smatrati delom ovog „beogradskog filmskog talasa” jesu: Dejan Zečević, Boban Skerlić¹², Srđan Golubović¹³, Mladen Matičević, Dušan Milić, Miloš Petričić, i drugi.

Šta Andrićeve filmove izdvaja kao najrepresentativnije za našu analizu? Najpre, to je kontinuirana istorijska perspektiva u njegovom delu, koja prati uslove u kojima žive mladi u Beogradu gotovo čitavu jednu deceniju: prvi film prikazuje grupu mladih koja je uključena u gangstersko-melodramski zaplet tokom najgoreg perioda skorašnje srpske istorije, tj. za vreme vrhunca Miloševićeve vladavine početkom devedesetih; drugi film prikazuje Beograd uoči pada Miloševićevog režima, koji se dogodio 5. oktobra 2000., dok treći opisuje sadašnji život, koji je usledio nakon Miloševićevog vremena.

Ono što još više izdvaja ovu trilogiju jeste njen kontinuitet stila i tematskog okvira. I, konačno, verujemo da je poslednji film u ovoj trilogiji, kao najzrelije delo, ponudio celoviti zaključak samog reditelja kao odgovor na njegovo istraživanje strategija emotivnog, kulturnog pa čak i fizičkog opstanka mladih protagonista u gradu i/ili, kako Dakovićeva tvrdi, *luzera*. Ove strategije mladih nastajale su za vreme uzburanih i teških istorijskih i političkih okolnosti: građanskog rata, siromaštva i raspada njihove zemlje, ali i socijalne dezintegracije i kulturne izolacije njihovih svetova. Zbog svoje analize socijalnih i kulturnih strategija mladih ljudi tokom devedesetih godina u Srbiji ova tri filma predstavljaju tri ključna filma „Beogradske filmske škole” za našu analizu.

11 Daković, N., op. cit., str. 38.

12 Filmski debi Bobana Skerlića, *Do koske* (1997), predstavlja izvanredan primer reprezentacije omladinskog nasilja inspirisan stilom holivudskih filmova „novog nasilja” unutar novije filmske produkcije u Srbiji.

13 Srđan Golubović takođe istražuje problem nasilja među mladima u veoma ubedljivoj omladinskoj socijalnoj drami koja prikazuje raspad posle-ratnog srpskog društva, svome prvom filmu: *Apsolutnih sto* (2001).

U pogledu njihove estetske vrednosti, ovi filmovi ne predstavljaju neko izuzetno značajno filmsko ostvarenje, ali oni su još uvek veoma dobri filmovi i spadaju u neka od najkvalitetnijih ostvarenja unutar pomenutog „talasa”. Andrićeva trilogija poseduje izvesne elemente autorskog filma, shvaćenog više u holivudskom nego u evropskom smislu. Teorija autora, koja se prvi put pojavila šezdesetih godina 20. veka u Americi i zatim u Evropi, dala je legitimitet „istraživanju popularnih filmova koji su prethodno bili odbacivani kao `smeće`. Autori su oni reditelji koji ostavljaju snažan lični pečat u svojim filmovima. ...Uvidi u ove činjenice mogu se dobiti kada se upoređi više dela istog reditelja”¹⁴. Dok današnje poimanje autorskog filma u Evropi naglašava umetnički nezavisnu i elitističnu poziciju filmskog autora (kao u takozvanim „festivalskim filmovima”), među američkim kritičarima i u američkom filmu prihvaćeno je mišljenje da rad u okviru komercijalnih žanrovskih obrazaca može ravnopravno rezultirati kreativnim autorskim doprinosom. U skladu sa ovim mišljenjem može se razumeti i Andrićeva autorska pozicija. Radeći u domenu komercijalnog filma, on koristi obrasce žanrovskog filma u svome autorskom postupku: veliki poduhvat - pljačku banke, tinejdžersku komediju, pa čak i žanr muzičkog filma u *Munjama!*

U Andrićevoj trilogiji možemo zapaziti određene elemente ličnog autorskog stila koji se ponavljaju u njegovom opusu. Pre svega, tu je značaj koji on pridaje junacima u filmskom zapletu i režija glumačke igre u pravcu realistične, opuštene i spontane akcije. Andrić takođe pridaje veliki značaj elementima potkulturnog stila u oblačenju, frizuri, šminki i dr. svojih mladih junaka. On koristi ove stilske označitelje kao *znake društvene pa čak i ideološke pozicije ovih junaka* unutar uske grupe vršnjaka ali i unutar društva kao celine. Mesto koje ovi mladi junaci zauzimaju unutar prostora omladinske kulture, kao što su nezaposleni prodavci, muzičari, DJ-evi, i muzički producenti, takođe igra važnu ulogu u ovom kontekstu. Što se tiče same režije, Andrić pruža realistični tretman prostora i akcije u svojim filmovima i daje im uravnoteženi ritam. Jedna od specifičnosti njegovog rediteljskog stila svakako jeste učestalo prisustvo živih, razigranih scena žurki i rok-koncerata koje zauzimaju centralno mesto u organizaciji radnje njegovih filmova, dok se istovremeno nalaze u kontrastu sa dugačkim, ravnim scenama koje karakteriše odsustvo akcije, a koje zauzimaju veliki deo filmova. Ove spore, kontemplativne scene u kojima junaci vode neki uopšteni, apstraktni pa čak i besmisleni dijalog veoma su tipične za ovog reditelja. Poslednje scene imaju značenje koje je daleko dublje nego što se može učiniti na prvi pogled: one zapravo izražavaju potisnute strahove, depresiju i nejasnu socijalnu poziciju njegovih junaka.

14 Lacey, Nick 2000: *Blade Runner*. York Film notes. London: Longman –York Press, str. 12.

Takođe je veoma važno pozicionirati Andrićevo delo u širi kontekst bivše-jugoslovenskog i srpskog filma 90-ih godina. Većina pripadnika tzv. „Beogradske filmske škole”, a naročito Andrić, izbegava mračnu atmosferu koja preovladava u najvećem delu vodeće srpske filmske produkcije, čije su glavne preokupacije teme i bukvalni opis društvenog pada, rata i nasilja. Neka od najvažnijih dostignuća srpskog filma u periodu od 1990- 2000 jesu *Underground* (1995) Emira Kusturice i *Bure baruta* (1998) Gorana Paskaljevića. Kusturičin *Underground* jeste „istorijski film koji nudi okvir za interpretaciju tekućeg nasilja na Balkanu”¹⁵. Njegova upotreba stila „magijskog realizma”¹⁶ u kombinovanju rata, nasilnih i poetskih slika još dublje podvlači složenost jugoslovenskog političkog i kulturnog nasleđa. Slično tome, Paskaljevićevo *Bure baruta* opisuje „jednu noć balkanskog ludila u kojoj mala grupa junaka biva uvučena u seriju nasilničkih vinjeta. ... Paskaljevićev cilj u *Buretu baruta* bio je da prikaže na koji način je rat u Bosni pogodio obične ljude koji se nisu nalazili u neposrednoj zoni rata”¹⁷.

U svome uvodu za program srpskog filma protekle dekade, kustoskinja Milana Vujkov ističe da je savremeni domaći film „poslužio kao adekvatna metafora za unutrašnju bitku nacije. On je zamišljen kao svojevrsni omaž običnim ljudima koji se očajnički bore da sačuvaju poslednje ostatke dostojanstva u društvu u kome je prevladao strah. Bivajući taocima domaće ratno-profiterske elite oni su, usled ironije sudbine, često bili stereotipizirani u medijima zajedno sa njom. Ovi filmovi sa mnogo međunarodnih priznanja, koji će biti prikazani hronološki (1995-2000) ne govore o ratu, već o posledicama rata - o njegovim efektima na mlade, nemoćne i civilizovane. U svojim izrazito različitim stilovima, oni opisuju univerzalno ljudsku ranjivost, neizbrisivi efekat izbora koje su pojedinci prisiljeni da prave suočeni sa kolektivnim istorijskim okolnostima”¹⁸. Ovaj program uključio je filmove Gorčina Stojanovića (njegovo *Ubistvo sa predumišljajem*, zasnovano na romanu Slobodana Selenića), Ljubiše Samardžića, Srđana Dragojevića i dokumentarce u produkciji B92-ANEM. Od svih ovih filmova, *Rane* Srđana Dragojevića najviše su posvećene omladinskim potkulturama, pokazujući mnogo nasilja i tragičan kraj svojih mladih anti-heroja koji biraju put kriminala i nasilja usled društvene korupcije, sloma građanskih vrednosti i nedostatka bilo kakve nade za normalni život.

15 Iordanova, Dina, *Cinema of Flames – Balkan Film, Culture and the Media*. London: Bfi Publishing, 2001, str. 112.

16 Gocić, Goran, *Notes from the Underground: the cinema of EMIR KUSTURICA*. London & New York: Wallflower Press, 2001, str. 171 – 173.

17 Horton, Andrew J. 1999 : KINOYE: Vignettes of Violence – Different attitudes in recent Yugoslav cinema, *Centra Europe Review*, Vol. 1, No 18, 25 October 1999. (nepaginirano).

18 Milana Vujkov, u flajeru za smotru filmova: *No Exit*: Institute of Contemporary Arts, London, UK, *Essential Serbian Cinema, 1995 – 2000*, 4 – 16 November 2005.

Ali za razliku od Kusturice ili Paskaljevića, koji kreiraju katastrofične narative o „Balkanskom ludilu”¹⁹, ili Dragojevića, koji pruža gorko-ironičnu kritiku građanskog rata u filmu *Lepa sela lepo gore* (1995), i, potom, kriminalizacije društva koja najviše zahvata mladu urbanu populaciju u *Ranama*, Andrić odlučuje da ostane u domenu tinejdžerskih komedija. Razlog tome je kako njegova potreba za eskapizmom, tako i njegova želja da istražuje omladinsku kulturu date epohe sa humorom i ironijskom distancom. Njegova trilogija, svakako, pruža snažni eskapizam u odnosu na teške okolnosti tokom i posle devedesetih, ali bismo mnogo pogrešili kada bismo Andrićeve filmove videli samo kao neki površan, zabavni sadržaj: kao i drugi filmovi protekle decenije, kako nam objašnjava i Vujkov, Andrićevi filmovi daju jednu analizu efekata rata, ovoga puta na mlade ljude, i izbora koje pojedinci moraju da čine usled nerešivih i veoma često beznadežnih istorijskih okolnosti.

Analiza filmova

U prvom filmu u okviru trilogije, *Tri palme za dve bitange i ribicu* (1998), junaci filma zatiču se u izuzetno teškim okolnostima: to su građanski rat u regionu, međunarodne sankcije, siromaštvo i hiper-inflacija i sveopšti raspad društva. Na humorističan način, film prikazuje kako su ove okolnosti prisilile građane da zanemare „građanske” vrednosti i „pristojne” profesije kako bi sebi obezbedili opstanak. Naime, našavši se iznenada u potpunoj bedi, naši junaci se odlučuju za jedine dostupne strategije preživljavanja: devojka Nadica radi u hot-lajn agenciji, Lanetov brat slika kič i pornografske slike, dok sam Lane, glavni junak i njegov najbolji prijatelj pljačkaju banku - uz pomoć Nadice. Mračna realnost Srbije 1993. godine, u kojoj se odvija radnja filma, koju su karakterisali vrhunac kriminalizacije društva i hiperinflacija, namerno proizvedeni od strane tadašnjeg režima, zaista je i mogla da proizvede ovakve očajničke pokušaje da se zaradi za goli život. Ali ovaj film udaljava se još korak dalje od realnosti, idući ka žanru krimi-komedije, u kojoj glavni junaci priče, obični ljudi koji su gubitnici u stvarnom životu, odlučuju da postanu *gangsteri*. Kao što će objasniti jedan od protagonista: „Da bi ostao normalan, čovek mora da pobjegne odavde, a za to mu je potreban keš.” Uprkos ovoj stilizaciji, film daje realnu sliku mladih i njihove očajno loše situacije u periodu koji film opisuje.

Film je naročito uspešan u opisivanju atmosfere u piramidalnoj banci i njene lascivne šefice, direktorke banke koju tumači jedna od naših najboljih „karakternih” glumica, Mirjana Karanović. Ova junakinja nosi glamuroznu ali kičastu, erotski provokativnu odeću, frizuru i šminku u najboljoj tradiciji

19 Horton, Andrew J., op. cit. (nepaginirano).

tzv. potkultura „ratničkog šika” koje su vladale domaćom estradnom i uopšte gradskom scenom devedesetih godina. To je banka u koju mase ljudi ulažu svoj ušteđeni novac kako bi živele od apsurdno visokih dnevnih kamata. Direktorica banke i korumpirano obezbeđenje samo služe nevidljivom „šefu” (što je aluzija na samog Miloševića, koji je bio nazivan „šefom” od strane svojih najbližih saradnika). Tajni plan o kome saznajemo iz usta direktorke jeste da jednoga dana „šef” nestane sa svim do tada uloženim novcem, dok bi poslednja ukupna dnevna uplata (oko milion nemačkih maraka) pripala njoj samoj. Ista situacija dogodila se i u realnosti u najmanje dve piramidalne banke u Srbiji tog vremena: one koje su posedovali Jezdimir Vasiljević, „Gazda Jezda” i Dafina Milanović, tzv. „srpska majka”. Ove dve ličnosti takođe su pobile iz zemlje, dok je prema njihovim kasnijim svedočenjima, novac iz njihovih banaka otišao porodici Milošević.

Direktorica banke pokušava da pobegne sa jednim od glavnih junaka (to je Lanetov najbolji prijatelj koji radi kao čuvar u istoj banci), koga je već ranije pokušala da zavede. Ona mu odaje tajni plan, napominjući: „Sve je to bilo planirano od početka, kao što si mogao i da pretpostaviš”. Najkomičniji i, istovremeno, najtragičniji momenat za naše junake nastupa onda kada se ispostavi da je noć koju su oni izabrali za pljačku banke upravo ona noć u kojoj šefica planira da pobegne sa poslednjim dnevnim „pazarom”. Stoga je sav novac kada oni krenu u akciju već odnet iz bankovnog sefa. Ali, naravno, uz pomoć malo sreće koja prati očajne i hrabre, naivnosti i pozitivnog duha, naši junaci pretvoriće ovu situaciju u svoju pobjedu i uspeće da bezbedno pobegnu sa novcem preko krova.

Njih spasava jedna stara žena, gostoprmljiva susedka, koja ih pušta da pobegnu sa krova kroz prozor njenog stana. Ovaj detalj je veoma važan: scenarista Milan Puzić i reditelj ovde eksplicitno daju prednost starim neformalnim odnosima prijateljstva i gostoljubivosti među običnim ljudima koje je suprotstavljeno novom, neprijateljskom okruženju u gradu, u kome korupcija i novac određuju pravila igre i u kome je „čovjek čoveku vuk”. Stvarne minimalne strategije koje bi mladi preduzeli u svrhu svog opstanka tokom Miloševićevog režima, to jest da se uključe u društvenu korupciju i zarade nešto malo novca, na kraju filma duhovito su prevaziđene uz pomoć poetičnog hepi-enda: glavni junaci završavaju na nekoj egzotičnoj plaži sa tri palme i ribicom u moru - što je ono o čemu je Lane oduvek sanjao.

Drugi film, *Munje!* (2001), tinejdžerska muzička komedija, ugledajući se na pravljenje filmova po receptu „devojka i pištolj”²⁰, opisuje Beograd u drugoj

20 „Pištolj”, ili „devojka i pištolj”, odnosno i revolveraš(i), jeste jedan od konstantnih motiva u okviru „univerzalne masovne kulture”, koja se putem kinematografije, televizije i drugih sadržaja proteže iz SAD preko čitave zemljine kugle prema francuskom sociologu, Edgaru Morenu, u njegovoj fundamentalnoj studiji „Duh vremena” (*L'Esprit du Temps*, Editions Bernard Grasset, 1962; srpsko izdanje Kultura, Beograd,

polovini devedesetih. Kao i svi drugi aktuelni domaći filmovi koji koriste elemente žanrovskog filma, i ovaj je, međutim, duboko uronjen u lokalni društveni kontekst. Primera radi, Skerlićev *Do Koske* (1997), koji je reklamiran kao „prvi domaći akcioni film” i bio direktno inspirisan stilom tzv. „novog nasilja” u američkom filmu²¹, „još uvek ima prepoznatljivi socijalni kontekst atipičan za prosečni stilizovani mejnstrim film sa temom nasilja.”²²

U *Munjama!* Andrić se bavi muzički orijentisanim omladinskim potkulturama više nego u bilo kom drugom od svojih dela. Film je vizuelno odlično dizajniran, sa izvanrednim stajlingom protagonista, dvojice glavnih junaka i dve glavne junakinje, od kojih čak troje (dva momka i jedna devojka) aktivno komponuju i izvode muziku. Glavni junaci ovde su srpski hip-hoperi, koji stvaraju prvi srpski dram-en-bejs projekat, čija su odeća i kompletni stajling totalni „hit” i deluju veoma skupo. Ova šik odeća je u kontrastu sa njihovim finansijskim problemima - obojica su nezaposleni i nemaju ni dinara. U jednom trenutku filma ova dva momka čak odlučuju da tajno prodaju najvredniji posed svoga oca, odnosno brata - mašinu *Blek-en-Deker* i kolekciju ploča - kako bi prikupili novac za snimanje svog muzičkog CD-a.

Dve devojke, Kata (Maja Mandžuka) i Lola (Milica Vujović), jesu najbolje drugarice. Jedna od njih svira hard-kor muziku, očajnički nastojeći da organizuje prvi koncert svog benda u rok-klubu *Dno*. U liku muzičarke (koja je to i u stvarnom životu) film upravo nudi dobrodošli pomak u shvatanju rodnih uloga, u pravcu kreiranja aktivnije i misleće junakinje, iako uglavnom ostaje u domenu standardnog shvatanja muško-ženskih odnosa, dajući ipak prednost muškim junacima, što je tipična odlika srpskog filma. Kao i u slučaju prvog filma, ovde ponovo nailazimo na kontrast između omladinskog i „normalnog” načina života: zatičemo dva mladića kod kuće, koji još uvek spavaju u kasno pre podne, dok se njihove majke žale što oni ne rade ništa, niti studiraju niti zarađuju za život - i kunu ih. Oni odatle beže u podrum, adaptiran u improvizovani studio, kako bi pravili muziku. S druge strane, devojke sve svoje vreme provode u noćnom životu, u kome se udružuju sa muškim junacima.

Vlasnik rok-kluba i glavni muzički producent u gradu predstavlja „nove debitante”²³, kriminalne „turbo-dizel” potkulture mladih devedesetih godina: on je taj koji IMA keš i oružje, i koji je u (novo)j poziciji da maltretira predstavnike

1967.).

21 O kome piše J. David Slocum u: Introduction - Violence and American Cinema: Notes for an Investigation. In: Slocum, J. David (ed.) *Violence and American Cinema*. New York: Routledge, 2001, str. 1.

22 Kronja, Ivana, „The Aesthetics of Violence in Recent Serbian Cinema: Masculinity in Crisis”, *Film Criticism*, Vol. XXX, No. 3, Spring 2006, str. 25.

23 Marić, Dr Ratka, *Značenja potkulturnih stilova – istraživanja omladinskih potkultura*, doktorska teza, Univerzitet u Beogradu, 1996, str. 250.

„alternativnih” muzičkih potkultura, kao što su naši junaci, i odlučuje da li će se njihov album izdati i da li će se održavati njihovi koncerti. U pogledu relacije između medija i omladinskih muzičkih potkultura, možemo reći da junaci stalno nailaze na prepreku u tom domenu koju pokušavaju da savladaju tokom čitavog filma; oni sve vreme imaju problem da pređu na sledeći „stupanj” u hijerarhiji omladinske zajednice i muzičke produkcije, to jest da objave album i tako izađu iz anonimnosti i unaprede svoj celokupni status.

Naši junaci ne mogu da naprave ovaj korak zbog sada moćnog uljeza (koga su ismejvali u osnovnoj školi), Gojka, koji dolazi iz novih, siledžijskih i militantnih potkultura „Ratničkog šika”. Jedan od načina na koji ove nove potkulture dokazuju svoju nadmoćnost jeste i kontrola „urbanije” muzike - mi u filmu ne vidimo Gojka kako sluša turbo-folk ili neku sličnu muziku, koja je imanentna ovim potkulturama, ali njegov izgled i ponašanje eksplicitno pripadaju ozloglašenoj „kriminalnoj” ikonografiji devedesetih.

Gojko zapravo uzurpira potkulturni kapital „autentično urbanih” muzičkih potkultura, time što prisvaja moć da kreira i određuje ko će biti „u trendu” - to jest, time što preuzima najprestižniju poziciju na potkulturnoj sceni. Britanski sociolog Sara Thornton vidi pojam „hipness” (biti u toku, biti „u fazonu”) kao glavni indikator onoga što ona definiše kao „potkulturni kapital” - oblik kulturnog kapitala (koji je definisao Burdije) tipičan za omladinske potkulture. „Iako subkulturni kapital ne prelazi u ekonomski imetak onoliko lako ili finansijski isplativo kao što to čini kulturni kapital, čitav spektar zanimanja i izvora prihoda može se ostvariti kao rezultat `pripadanja najaktuelnijem trendu` - `hipness`-a. DJ-evi, menadžeri klubova, dizajneri odeće, novinari koji prate muziku i stil i različiti profesionalci u oblasti industrije ploča svi zarađuju na račun svog subkulturnog kapitala.”²⁴ Tenzija između Gojkove moći da takav kapital uzurpira i prave vrednosti alternativnog nasleđa urbanih potkultura definiše najveći deo zapleta ovog filma.

U svojoj studiji „Kultura vlasti u Srbiji” (1999), američki sociolog Erik Gordi razotkriva sredstva kojima se Miloševićev režim služio kako bi razorio političke, informativne, socijalne, i konačno muzičke alternative. Gordi izveštava da su protagonisti omladinskih potkultura tokom devedesetih godina u Srbiji bili uvučeni u jednu ideološku bitku u kojoj je oružje bila muzika: raniji lideri prozapadnih muzičkih omladinskih potkultura 80-ih bili su totalno potisnuti od strane novih protagonista urbane scene, militantnih potkultura kriminalne omladine i nove, ratno-profterske srpske elite koji su veličali i upražnjavali

24 Thornton, Sarah, *Club Cultures: Music, Media and Subcultural Capital*. Cambridge: Polity Press, 1995, str. 12.

nacionalističku i potrošački orijentisanu neofolk i turbo-folk muziku²⁵. U studiji čija sam sama autorka, „Smrtonosni sjaj: masovna psihologija i estetika turbo-folka” (2001), analiza vizuelnog stila turbo-folk i pop-dens muzičkih video-spotova pokazala je kako je ikonografija popularnih urbanih potkultura kao što su rok, hipi i tehno bili prisvojena od strane prvobitno marginalnih i zatim dominantnih potkultura „ratničkog šika”, vezanih za turbo-folk muziku, i bila uključena u njihovu ikonografiju i retoriku moći²⁶.

Nesigurnost i nelagodnost pozicije vodećih muških junaka filma *Munje!* takođe se manifestuje kroz „niskobudžetnu” seksualnu ekonomiju u filmskoj dijegezi: iako je od samog početka jedna od glavnih tema njihovih razgovora - druga je, razumljivo, muzika - očajnička želja i potreba da sa nekom devojkom odu u krevet, ovo se neće dogoditi ni do kraja filma; oba mladića će morati da se zadovolje sa samo nekoliko „stidljivih” poljubaca, kao da njihova „muškost” direktno zavisi od uspeha i statusa koje će ostvariti u muzičkoj industriji - što je uostalom dosta tipično za sve omladinske muzičke potkulture.

U širem, simboličkom smislu, narativ filma pokazuje ko-egzistenciju „normalne”, srednje klase građana i nove kriminalne elite. Srednji građanski sloj nije više onoliko ponižen kao što je to bio na početku devedesetih i u filmu *Tri palme za dve bitange i ribicu*. Sada junaci imaju dobru odeću, imaju šta da jedu, ali još uvek snažno zavise od volje i moći ljudi koji su zauzeli najviše pozicije u ovoj novoj re-distribuciji bogatstva, moći i uticaja. Ta nova elita sada može, sa stanovišta kulturnog i potkulturnog kapitala, da uzurpira i prisvaja ove oblike kapitala od ljudi koji su na njih prethodno polagali pravo. U vezi s tim, u filmu je dato i jedno interesantno poređenje između četrdesetogodišnjih „veterana” urbane omladinske i muzičke scene, koje naši junaci sreću na „dekadentnoj” zabavi u zapuštenom, oronulom stanu: za razliku od toga, najnovija generaciju mladih zabavlja se u luksuzno uređenom, totalno renoviranom tzv. „građanskom” stanu - očigledno u vlasništvu „novih bogataša”.

Policajac i diler droge i pilula, koji će se pridružiti našim junacima u njihovoj noći avanture, takođe pripadaju ovoj prethodnoj, starijoj generaciji. Iako pomenute dve generacije „normalne” gradske omladine (to jest one koja ne pripada turbo-folk i novobogataškoj kulturi, što je stav filma) imaju različita polazišta - jedni potiču od miroljubivog jugoslovenskog nasleđa 80-ih, dok su drugi rasli u vreme građanskog rata i raspada društva - oni se udružuju u ovim poratnim okolnostima. Kraj filma, u kome se sredovečni policajac i dva mlada muzičara

25 Gordy, Eric D, *The Culture of Power in Serbia: Nationalism and the Destruction of Alternatives*. Budapest: CEU (srpsko izdanje Samizdat B92, Beograd, 2001.), 1999, str. 115 – 175.

26 Kronja, Ivana 2001: „Smrtonosni sjaj: masovna psihologija i estetika turbo-folka”. Beograd: Tehnokratia.

zajedno nađu u jednim starim kolima, na krovu javne garaže u centru grada u zoru, nudi moguće rešenje prethodnog „urbicida”²⁷ koji se odigrao tokom devedesetih. On sugeriše pomirenje i ujedinjenje svih urbanih protagonista koji žele da ostanu izvan obrazaca militantne kulture i nasilja.

Treći film u ovoj trilogiji, *Kad porastem biću kengur* (2004), jeste Andrićevo do sada najzrelije ostvarenje. Iako je žanr ovog filma tinejdžerska komedija, njegova priča je zapravo tragična. Film prikazuje mladića koji doživljava nervni slom, bivajući preplavljen strahom da će izgubiti devojkicu koja mu se dopada; devojkica je emotivno veoma povređena i ostaje bez momka; grupa mladića sedi na krovu solitera po ceo dan i noć, bez posla ili bilo kakve motivacije, i potom očajnički uzvikuje imena devojkica koje potajno želi u noć bez ikakvog odgovora; lokalni mladi i sredovečni muškarci žive od klađenja i nadaju se nekom boljem i ispunjenijem životu, itd. Priča filma zapravo pokazuje duboku socijalnu krizu, viđenu kao krizu muškosti. Ova kriza pogađa muškarce svih uzrasta i, konsekvantno, žene svih generacija. Činjenica da su problemi koji ove ljude pogađaju prikazani kroz humoristične situacije, čini dubinu njihovog bola još vidljivijom. Ipak, fokus filma je na mladoj generaciji i njenim minimalnim strategijama emocionalnog i psihološkog opstanka. Pokazujući apatiju svojih junaka, njihov nedostatak perspektive i uklapanje u život u kome se „ne radi ništa”, film zapravo opisuje niske aspiracije, osujećene nade i „post-miloševićevsku” depresiju u Srbiji kako mladih, tako i starijih generacija.

Radnja filma odvija se tokom samo jednog dana. Glavni junak, Braca, ima sastanak sa devojkicom koja radi kao manekenka, i planira da je izvede u bioskop. Ali objektivne okolnosti - manjak publike u bioskopskoj dvorani, okrutnost bioskopskog osoblja, i njegova lična nesigurnost uzrokovana statusom marginalca - Braca studira filmsku montažu, ali je bez para i bez posla - toliko ga poremete da on ne uspeva da sa devojkicom koja mu se sviđa ostvari normalan kontakt. Devojkica je takođe nesigurna oko toga da li sme da mu pokloni svoje poverenje, pošto je svesna da je u srpskom društvu percipiraju samo kao „glupu manekenku sa njenim glupim personalitijem” (reči iz njenog unutrašnjeg monologa). Njihov sastanak završava se katastrofom, pošto Braca na kraju izgovara govor pun mržnje prema modelima, manekenima, modi i svim ljudima koji rade za medije, tako da devojkici, Iris, ne preostaje ništa drugo nego da ga napusti, kako bi sačuvala

27 Analizirajući narativne forme u srpskoj prozi i filmu devedesetih godina, Dejvid Noris koristi pojam „urbicida”, koji je prvobitno bio upotrebljen od strane Srećena Vujovića u njegovoj knjizi o Beogradu u periodu devedesetih, *Grad u senci rata* (1997). Vujović upotrebljava ovaj termin kako bi izrazio destrukciju glavnog grada koja se dogodila usled spajanja urbanosti i rata, dok Noris vidi ovaj proces kao glavnu temu romana i filmova kojima se bavi u tekstu. Vidi: Norris, David 1998: Priče o Beogradu: narativne forme u prozi i filmu devedesetih godina. U: „Književnost” 11-12/99, *Lettre Internationale / Međunarodno pismo, srpsko izdanje*, 2024 - 2032.

sopstveni dignitet. Iako mu se Iris javlja mobilnim telefonom na samom kraju filma, ostaje neizvesno da li će se oni ikada ponovo videti. Dugačka scena u praznoj bioskopskoj dvorani, u kojoj Braca i Iris očajnički iščekuju početak filma, na simboličkom nivou označava prazninu u životima mladih, koja se ne može popuniti nikakvom smislenom niti korisnom aktivnošću - zahvaljujući dubokoj društvenoj i ekonomskoj krizi.

U isto vreme, Bracini prijatelji očekuju jednu važnu fudbalsku utakmicu, u kojoj njihov dojučerašnji „ortak” iz ulice, čiji je nadimak Kengur, igra za engleski klub *Istvič (Eastwich)*. Mladi i stariji muškarci sastaju se uveče u lokalnom kafeu kako bi gledali utakmicu, uzbuđeni oko svojih opklada. Jedinе prisutne žene jesu Kengurova majka i njegova bivša devojka, konobarica, koja se sada zabavlja sa lokalnim siledžijom koji se nalazi u zatvoru. Kriminalac (koga veoma ubedljivo igra sportska zvezda, srpski vaterpolista Aleksandar Šapić) navraća u kafić i maltretira sve prisutne dok nestrpljivo iščekuju pobeđu Kengurovog tima. Čitava situacija sa Kengurom savršeno odslikava Srbiju u procesima tranzicije i globalizacije: jedini veoma uspešan muškarac, fudbalski igrač Kengur, vidi se samo na TV-ekranu, delujući udaljeno i nedostižno. Sudbina nacije, nagovešteno je ovim, jeste da igra „za neki drugi tim”, to jest da radi za moćnije zemlje, među kojima je i Velika Britanija, kako u svojoj sopstvenoj zemlji tako i u inostranstvu.

U grupi muškaraca koji posmatraju utakmicu nalaze se histerični taksi-vozač, žigolo koji priča priče o „starim dobrim vremenima” i prodaje kradena odela, prevejani profesionalni kockar, Cile, i još dva ili tri muškarca bez ikakve vidljive profesije. Njima se pridružuju i dva predstavnika mlade generacije, koji kao da žive isti takav život: oni nemaju devojke, novac ni posao, i pokušavaju da zarade nešto novca na sportskim opkladama (pokazuje se da ni u tome nisu veoma uspešni, budući da jedan od njih tajno prodaje dobitnički tiket kockaru Ciletu, i tako proćerda veći deo njihovog dobitka). Društvo u kafeu dopuniće bezosećajni kriminalac na odsustvu iz zatvora, koji ostaje gluv na njihove molbe da ih pusti da vide kraj utakmice, i bezazleni debeli imitator čuvenog eks-jugoslovenskog sportskog komentatora koji svojim glasom „pokriva” aktuelnog komentatora utakmice.

Treća linija radnje daje jedan još teži primer mladih muškaraca u krizi: to su dva momka koja sede na krovu solitera po ceo dan. Oni provode vreme ispijajući pivo, deleći džoint i raspravljajući o tome kako neko može da se obogati - jedan od njih navodi primer kako se od osiguranja može dobiti čitavo bogatstvo ako se pronađe mrtva buba ili deo pacova u flaši piva (!). Kada ih njihov treći drug, novopečeni trgovac nekretninama koji se vozi gradskim prevozom jer veoma malo zarađuje,

te stoga njegov težak posao izgleda besmislen, upita: „Zašto vas dvojica ne radite ništa? ”, jedan od momaka će mu odgovoriti u duhu tužne filozofije generacije mladih koja se oseća potpuno uskraćenom za sopstvenu egzistenciju: „Zar ne vidiš, brate, da sam ovako najekonomičniji: nemam prihoda, ali zato nemam ni rashoda”.

Dok su muškarci mahom nezaposleni, mlade devojke, Iris i TV-voditeljka, rade za mas-medijsku oligarhiju, čiji je vodeći predstavnik TV Pink. One su stalno zaposlene, što u modnoj industriji što u produkciji vesti, ali ne na visokom nivou, na kome se donose odluke o programu. Ova polarizacija u pogledu zaposlenosti prisutna u filmskoj priči odražava posledice globalizacije i ekonomske krize u srpskom društvu po (mlade) muškarce. Njihova društvena pozicija je inferiorna, dok je njihov odnos sa ženama medijski posredovan: kao i Braca, oni maštaju da osvoje žene čija se atraktivna slika stvara putem medija, ali nemaju ekonomsku moć da takve žene dosegnu. Nova socijalna pravila učinila su prosečne muškarce nesposobnima da osvoje i novac i žene, dok im mediji pružaju samo nedostižnu sliku glamuroznog, seksualno zadovoljavajućeg života otelotvorenog na billboard-reklamama i modnim revijama na kojima se pojavljuje Iris.

Samo čudo može pokrenuti stvari u Srbiji sa mrtve tačke, i to čudo će na kraju stvarno doći sa nebesa: jedan od „momaka sa krova” ugledaće leteći tanjir na noćnom nebu. (Važno je napomenuti da na početku filma dva momka sa sportskim tiketom odlaze u crkvu da zamole Boga za pomoć - takođe pomoć *sa nebesa*: Bog im zaista pomaže i *Istvič* dobija igru, ali kako je jedan od njih prodao kockaru tiket oni ostaju bez glavne nagrade). Jedan komšija je takođe video leteći tanjir, ali ne uspeva to da potvrdi za slušaoce jedne radio-stanice, već umesto pravog svedočenja razvija neke uopštene teorije zavere. Trgovac nekretninama pokušava da iskoristi ovaj događaj kako bi stekao bogatstvo i slavu, i zato dovodi jednu TV- ekipu sa beskrupuloznom voditeljkom na krov. Ali njegov drug odbija da govori kao svedok, i voditeljka i ekipa u besu odlaze kako bi potražili nove senzacije - zapravo, još neki ljudi u okolini grada izvestili su o ovom čudnom incidentu. Poslednja scena filma odvija se na krovu nebodera u zoru, kada momci sa krova zajedno sa Bracom otvaraju svoje srce i uzvikuju imena svojih nedostižnih ljubavi. Čini se da su neki „inteligentni vanzemaljci”, posle svega, ipak doneli čudo: ovi „nevidljivi prijatelji” naučili su naše junake da, da bi rešili svoje probleme, za početak moraju glasno da izgovore svoje frustracije. Epizoda sa letećim tanjirom stoji tako kao snažna metafora pozicije mladih i odraslih ljudi u Srbiji koja briljantno zaključuje ceo film.

Zaključak

U okviru svoje filmske trilogije, Andrić ispituje tri moguća odgovora mlade generacije na složene i teške uslove u kojima se odvija njihova egzistencija u Srbiji za vreme i nakon režima Slobodana Miloševića: aktivno učešće u tekućim trendovima sive ekonomije, simboličku pobunu unutar popularne muzike i kulture i pasivan, „ništa-ne-radeći” stav, koji se javlja kod deprimiranih mladih ljudi nakon velikih društvenih lomova. Postupajući tako, Andrić daje precizan opis ponašanja mladih - njihov odgovor na vladajuće probleme u društvu. Andrićeva odluka da u te svrhe primeni žanrovske idiome tinejdžerske komedije, kriminalističkog filma i slično donesena je veoma svesno. Ona dolazi, s jedne strane, iz želje da se jednoj upropaštenoj publici ponudi kakav-takav utešni narativ, kao i, s druge strane, iz snažnog rediteljevog osećanja i interesa za sve aspekte lokalne omladinske kulture i popularne kulture mladih uopšte.

LITERATURA:

- Crane**, Dianna, *The Production of Culture*, London: Sage Publications, 1992.
- Croteau**, David, Hoynes, William, *Media/Society: Industries, Images, and Audiences*, London, Thousand Oaks: Pine Forge Press, 1997.
- Daković**, Nevena, „Beogradska filmska škola: gerilci i luzeri”, u: *Vreme*, Beograd, 8 April 2004, No. 692, 38 – 41.
- Gocić**, Goran, *Notes from the Underground: the cinema of EMIR KUSTURICA*, 2001, London, New York : Wallflower Press.
- Gordy**, Eric D., *The Culture of Power in Serbia: Nationalism and the Destruction of Alternatives*, Budapest: CEU, 1999. Srpsko izdanje: „Kultura vlasti u Srbiji”, Samizdat B92, Beograd, 2001.
- Horton**, Andrew J, KINO EYE: Vignettes of Violence – Different attitudes in recent Yugoslav cinema. *Central Europe Review*, Vol. 1, No 18, 25 October 1999.
- Iordanova**, Dina, *Cinema of Flames – Balkan Film, Culture and the Media*, London: bfi Publishing, 2001.
- Kronja**, Ivana, *Smrtonosni sjaj: masovna psihologija i estetika turbo-folka* (The Fatal Glow: Mass Psychology and Aesthetics of Turbofolk Subculture). Belgrade, Tehnokratia, 2001.
- Kronja**, Ivana, „The Aesthetics of Violence in Recent Serbian Cinema: Masculinity in Crisis”, *Film Criticism*, Vol. XXX, No. 3, Spring 2006, 17 - 37.
- Lacey**, Nick, *Blade Runner*, York Film notes. London: Longman –York Press, 2000.
- Maners**, Lynn (ed.), MUSIC AND DANCE IN EASTERN EUROPE. *Anthropology of East Europe Review - Special Issue*, Vol. 22, No 1, Spring 2004. University of the Pacific.

Marić, dr Ratka, „Značenja potkulturnih stilova – istraživanja omladinskih potkultura”, doktorska teza, Univerzitet u Beogradu, 1996.

Morin, Edgar 1962: *L'Esprit du Temps*. Paris: Editions Bernard Grasset. Srpsko izdanje: „Duh vremena”, Kultura, Beograd, 1967.

Murray, Ch. J. *Encyclopaedia of Modern French Thought*. New York, London: Routledge, 2004.

Norris, David 1998: Priče o Beogradu: narativne forme u prozi i filmu devedesetih godina. u: „Književnost” 11-12/’99, *Lettre Internationale / Međunarodno pismo*, srpsko izdanje, 2024 - 2032.

Pop kult, Alterpop Magazine, Beograd, juli 2006.

Slocum, J. David (ed.), *Violence and American Cinema*. New York, London: Routledge, 2001

Slocum, J. David, „Introduction - Violence and American Cinema: Notes for an Investigation”

Slocum, J. David (ed.), *Violence and American Cinema*, New York, London: Routledge, 2001, str.1 – 34.

Thornton, Sarah, *Club Cultures: Music, Media and Subcultural Capital*, Cambridge: Polity Press 1995.

Vujkov, Milana, Introduction, u flajeru za: *No Exit* at the Institute of Contemporary Arts, London, UK, *Essential Serbian Cinema, 1995 – 2000*, 4 – 16 November 2005.

Vujović, Sreten, *Grad u senci rata: Ogledi o gradu, siromaštvu i sukobima*, Novi Sad, Beograd: Prometej, Institut za sociologiju filozofskog fakulteta u Beogradu, 1997.

Biografija autorke:

Ivana Kronja je teoretičarka medija i filma iz Beograda. Bila je poslediplomski student na doktorskom istraživanju u okviru Chevening Scholarship Programme na Univerzitetu Oksford, UK, tokom 2002/2003. godine. Od 2003, radi kao predavačica na predmetu „Estetika medija masovnih komunikacija” na Višoj školi likovnih i primenjenih umetnosti u Beogradu. Doktorant je na odseku Studija filma na FDU u Beogradu i višegodišnja saradnica nacionalnog/međunarodnog Beogradskog festivala dokumentarnog i kratkometražnog filma. Autorka je socio-kulturne studije: „Smrtonosni sjaj: masovna psihologija i estetika turbo-folka” (*Tehnokratia*, Beograd, 2001) i preko 30 radova iz oblasti studija kulture, medija i filma. Učestvovala je na više stručnih konferencija i seminara u zemlji i inostranstvu.

Ivana Kronja is a media and film scholar from Belgrade. She was a Graduate Visiting Student within Chevening Scholarship Programme at the University of Oxford, UK, in 2002/03. She is a lecturer in Mass media aesthetics at Fine and Applied Arts College in Belgrade and a doctorate candidate at the University of Arts, Belgrade in Film studies Department. She is the author of the socio-cultural study: *Smrtonosni sjaj: masovna psihologija i estetika turbo-folka* (The Fatal Glow: Mass Psychology and Aesthetics of Turbofolk Subculture) in 2001, many papers in cultural, media and film studies. She participated at several academic conferences at home and abroad.

URBAN LIFE STYLES AND MEDIA REPRESENTATION OF URBAN LIFE AND YOUTH CULTURE: THE SUBCULTURE OF “SILICONE VALLEY” AND FILM TRILOGY OF RADIVOJE RAŠA ANDRIĆ

Summary

Discussing the phenomenon of a so-called “Silicone Valley” (a popular café area in the downtown of Belgrade City) and its connection with the cinematic trilogy by Radivoje Andrić, this paper aims to explore the representations of urban life in Serbia and the ways popular culture influences the habits and „rituals” of modern urban life in Serbia.