

Aleksandar S. Janković¹
Fakultet dramskih umetnosti, Beograd

791.12(497.1-89)“1978/1982”
316.7(497.1-89)
COBISS.SR-ID 255681804

FABULE, PROMIŠLJANJA I NOKTURNA: BEOGRADSKI NOVI TALAS NA FILMU²

Apstrakt

*Dominantna kulturna atmosfera koja je sa zapada, iz Ljubljane, Rijeke i Zagreba došla do Beograda stvorila je lokalnu smešu dekadencije i već poro-
zne ideje samoupravljanja sa recidivima recesije zapadnoevropskih zemalja
iz kojih je proizišao pank i novi talas. Kao svaki pravi, istiniti i brutalni
umetnički pravac, i ovaj je kratko trajao i imao jasan otklon od nostalgije i
sentimenta. Tema ovog rada je mapiranje socijalne klime, političkog trenutka
i kulturne industrije iz kojih je nastao novi talas, kroz socijalni, kulturni i
umetnički kontekst, a pretežno kroz analizu dva igrana filma: Dečko koji
obećava Miloša Radivojevića i Nešto između Srđana Karanovića.*

Ključne reči

Novi talas, ideologija, rok muzika, crni talas, Srbija

Kako je sam crni talas bio spontana umetnička platforma, a ne organizovani pokret, koji je po tumačenju samih protagonista, tendenciozno i oportuno dobio naziv od birokratskih cenzora i Udbe, potreba da se promeni perspektiva sagledavanja svakodnevice i NOB-a bila je paradigmatična i inherentna suštini umetnosti. Pisci poput Antonija Isakovića, Dobrice Ćosića, Slobodana Selenića, Brane Crnčevića, Borislava Pekića, Dragoslava Mihajlovića, Ljubiše Kozomare, Gordana Mihića, a zatim i reditelji Živojin Pavlović, Dušan Makavejev, Aleksandar Petrović, Jovan Živanović, Mića Popović, Želimir Žilnik, Đorđe Kadijević, Puriša Đorđević, Bahrudin Čengiđ, Boro Drašković i drugi bili su (često skrajnuta ili cenzurisana) suprotnost dominaciji socijalističkog

1 bonvivan@gmail.com

2 Rad je nastao u okviru rada na projektu „Identitet i sećanje: transkulturalni tekstovi dramskih umetnosti i medija (Srbija 1989-2014)“ (projekat broj 178012), koji se realizuje na Fakultetu dramskih umetnosti u Beogradu uz podršku Ministarstva prosvete, nauke i tehnološkog razvoja RS.

elitističkog kiča, koji je narodu nudio veličanstvene ratne epopeje ili šarene (holivudske) eskapističke vodviljske komedije, smatrajući realizam ili *cinema verité* za najveće narodne neprijatelje. Postojanje kritike dominantne ideologije u društvu koje svoje postulate zasniva na slobodi mišljenja i delanja je cinični dokaz pamfletskih ideala lažne jednakosti.

Ideologije bi trebalo analizirati van konteksta socijalne borbe i političkih debata. Kritika ideologije gleda iza fasade te iste ideologije da utvrdi socijalne i istorijske snage koje zahtevaju da se ispita aparatus kretanja i strategije koje čine ideologije atraktivnim. Takav model kritike ideologije nije isprazno potkazivački, već traži socijalnu kritiku i suprotstavljene momente iza svih ideoloških tekstova, uključujući i one najkonzervativnije. (Kellner 2011: 411)

Ontologija novog talasa

Jugoslovenski *novi talas*³ je predstavljao umetničko zaobilaženje epohe pre i posle Brozove smrti (4. maj 1980). Pored očiglednog sticanja embrionih kulturnih sloboda, dolazi do ispoljavanja specifičnog antiinstitucionalizma i procvata liberalnih ideja. Nasuprot sorealističkoj rigidnosti i individualnosti, kao recidiv se pojavljuju brojni razvodi brakova kao Pirova pobeda polne emancipacije sedamdesetih i seksualne revolucije šezdesetih. Tradicionalna, patrijarhalna, po prirodi konzervativna kultura je u građanskom društvu kratko vreme ostajala ispod dominantnog radara, pa je time i jaz generacija bio dramatičniji i drastičniji. Progres i industrijalizacija su doneli velike migracije selo-grad i time se stvara sasvim nova, pseudoliberalna generacija, koja ide u korak sa vremenom velikih socijalnih, ali i kulturnih promena i koja kulminira krajem sedamdesetih i početkom osamdesetih. Nedvosmisleno slede pornografija, hedonizam, politički diletantizam, pop kultura i široka upotreba narkotika, koja će u urbanoj umetničkoj sceni uzeti pozamašan danak u svakom aspektu. Iz današnje perspektive, osamdesete u SFRJ ne izgledaju samo kao ideal utopije, one to i jesu, u eri birokratije, tehnokratije, partijske nesposobnosti i hipokrizije propadajućeg socijalističkog sistema. Sa druge strane, *novi talas* osamdesetih je i dalje imao nadnacionalni kulturni

3 Sveobuhvatni kulturni pokret (književnost, rokenrol, slikarstvo, teatar, film...) započeo je nešto pre smrti Josipa Broza – krajem sedamdesetih, obuhvatajući mladu, progresivnu kulturnu scenu Ljubljane, Zagreba i Beograda (i donekle Sarajeva). Pokret nije dugo trajao *per se*, ali je do početka devedesetih ostavio veliki uticaj.

kontekst iako se u umetničke svrhe koketiralo sa nacionom i religijom (*Lai- bach, Idoli*) ili politikom (*Pankrti, Električni orgazam, Azra, Riblja čorba...*).

U vremenu političke konfuzije i ambivalencije, kulturna komunikacija postaje mnogostruka, raznorodnija ali i kohezivnija nego ikada ranije, pa se postavljaju novi temelji popkulturnih vrednosti. Popularna kultura i rokenrol stekli su ulogu premošćavanja različitosti nacionalnih kulturnih paradigmi (ne u smislu anihilacije, već iznalaženja elemenata za međusobno razumevanje, uvođenja novih kulturnih vrednosti, preispitivanja starih i sl.), odnosno pronalaženja načina da se uspostavi komunikacija i novi vid kulturne kompetencije i nadnacionalne paradigme.

Reći da dvoje ljudi pripada istoj kulturi isto je što i reći da je njihova interpretacija sveta, grubo rečeno, način na koji predstavljaju sebe, svoja razmišljanja i osećanja isti. Kultura je u vezi sa osećanjima i emocijama isto kao sa konceptom i idejama. Ljudi su skloni konceptualizaciji procesa emotivnog iskustva u interakciji sa kulturnom praksom i socijalnim odnosima. (Harding 1999: 412)

Televizijski centri (glavni gradovi republika i pokrajina) imali su otvorenu kulturnu politiku koja je na neki način predstavljala front protiv aktuelnog kiča u muzici i umetnosti uopšte (postojala je i komisija za kontrolu istog)⁴. Dva TV kanala su precizno podeljena na program glavne struje za „starije” i otvorenijeg sadržaja za „mlađe”. Za razliku od savremene medijske politike, koja se zasniva na nezdravoj konkurentnosti koja stvara profan i vulgaran program, u emisijama emitovanim tokom osamdesetih, poput *Petkom u 22, Hit meseca, Rokenroler, Stereovizija* (čiji su autori i urednici bili Mladen Popović, Milutin Petrović, Zlatan Fazlagić, Darko Vernić i ekipa zagrebačkog Radija 101...) medijski prostor je pripadao svima, od *Laibach*-a do Đorđa Balaševića.

Socijalistička Jugoslavija bila je prilično plodno tle da se ponište heterogene paradigme o sukobu elitne i popularne kulture. Pre svega jer je suština „nove države” bila u negiranju starih, konzervativnih i tradicionalnih normi (visoka kultura) zarad nametanja nove, omladinske, sveže, fluidne i emancipovane.

4 Singl grupe *Idoli* kemp intonirani *Malčiki* (u produkciji Gorana Bregovića) bio je oporezovan zbog kiča isto kao i debi singl satiričnog benda Borisa Bizetića *Rokeri s Moravu – Turio Ljubiša pivo da se ladi*. Sa druge strane emisija iz kulture RTB *Petkom u 22* čiji je urednik bio ugledni jugoslovenski novinar Dževad Sabljaković, koji je i osmislio koncept, predstavljala je eksperiment i u formi i u sadržaju, dok su, na sugestiju urednika Filipa Davida, u emisiji emitovani i politički komentari i kritike.

Kako su čak i „porodične vrednosti” bile ambivalentni fenomen u ništenju monarhije i tradicije, u SFRJ se javlja ekspanzija socijalnih, nacionalnih i, između ostalih, seksualnih sloboda zbog pokušaja stvaranja sasvim novih kulturnih normi i sistema vrednosti. Borba za „normalan život” je modifikovani klasni konflikt koji se samo nadovezao na isti pre 1941. godine i početka Drugog svetskog rata na ovim prostorima.

Država i sistem po prirodi stvari podržavaju „visoku” kulturu, dok pop kultura dominira u svim aspektima društva, a najviše na tržištu. To je prirodno, jer vrednost pop kulture počiva na bezuslovnom ukusu, dok „visoku” kulturu uslovljavaju obrazovanje, kontinuitet i tradicija.

Vodeći mislioci Frankfurtske škole, Teodor Adorno (Theodor Adorno) i Maks Horkhajmer (Max Horkheimer), u knjizi *Dijalektika prosvetljenja* (*Dialektik der Aufklärung*) 1947. godine, opisali su kulturnu industriju kao „gvozdeni sistem”, čiji je zabava nerazdvojni deo koji ne samo da potrošača odvaja od istinskih socijalnih i političkih problema, već mu ne dozvoljava ni da posumnja da je otpor spram sistema ipak moguć. Standardizovana i repetitivna zabava po Horkhajmeru i Adornu od uživaoca očekuje da samo kaže „da” i da joj se prepusti, time se čuva socijalni poredak. Ipak, u istorijskom kontekstu zapadnog sveta, koji je tek izašao iz velikog rata iz koga je proizašao genocid, Frankfurtska škola smatra da ljudski subjekt mora da racionalizuje kako vreme posla tako i dokolicu i da se oslobodi dominacije u svakom pogledu. Kulturna industrija igra vitalnu ulogu u kružnoj manipulaciji slobodom; rad evocira potrebu za eskapizmom, a kada je ta vrsta „bekstva” ostvarena, podrazumeva se da dokoni radnik treba da se vrati na posao. Kako je ljudska emancipacija rasla tokom sledećih dekada globalne industrijalizacije, rasnih, polnih, nacionalnih i kulturnih sloboda, masovna kultura evoluirala u pop kulturu, dominantnu u rastućoj srednjoj, ali i radničkoj klasi (televizija, radio, gramofonske ploče)⁵. Nažalost, u našem društvu desila se inverzija kada je prividno dominantna i medijski podržana pop kultura evoluirala ili devalvirala u masovnu kulturu, donoseći paradigmatične kulturne obrasce koji stvaraju distorziju i diskontinuitet specifičan za ratne godine.

Sećanja nisu uobičajeno predviđena kao poligon za progresivnu politiku. Češće, sećanja, pogotovu u formi nostalgije su pre osuđena prema sopstve-

5 Negativni aspekti pop kulture ostaju, međutim, slični Adornovim i Horkhajmerovim stavovima: masovna produkcija, profit, nedostatak talenta stvaraoča, emotivna neujednačenost, virtualnost, pasivnost, demagogija, što sve podržava totalitarnost.

noj solipsističkoj prirodi, zbog tendencije da guraju ljude u prošlost umesto u budućnost. (Grainge 2003: 145)

Poslednja dekada 20. veka se u našem kulturnom prostoru smatra periodom poništavanja i samoništenja bilo kakve etike, morala i egzistencijalnih normi. Na taj način se devedesete označavaju kao vreme „kada je umro rokenrol” iako je upravo ovaj period najviše odgovarao inicijalnoj ideji buntovnog u rok muzici⁶. Turbulentne i konfuzne devedesete stvaraju travestiran i iskrivljen pogled na nostalgiju prema osamdesetim, čije se naličje odražavalo u urbanim mitovima: „kada se putovalo i živelo slobodno i lagodno”, „kada se stvarala najbolja muzika”, „kada su se snimali najbolji filmovi”. Osamdesete takođe predstavljaju dekadu u kojoj „mladost” ima poseban značaj, ponajviše zbog snažnog opredeljenja i pripadnosti centrima – Ljubljani, Zagrebu i Beogradu, te borbi protiv nepravde i autoritativne politike kroz levičarski ideal „bratstva ljudi”.

U takvom okruženju stvorio se začarani krug koji nije imao skoro nikakvu evaluaciju i sistematizaciju prošlosti osim individualne i ekstremno emotivne. Iako je konsenzus starih i mladih, roditelja i dece nestao upravo pojavom „dekadentnog” rokenrola u zemlji boljševičke socrealističke ideologije⁷, eksplozija kreativne gradske mladosti se dogodila baš *novim talasom* krajem sedamdesetih i početkom osamdesetih. Roditelji koji su rasli na potpuno drugačijim idealima i kulturi nisu imali alternativu – stvorili su otpor promenama.

Starost i Mladost su veliki neprijatelji... Starost (mudrost) je propala, i hajde da vidimo šta mladost može... Ukratko, rodio se novi moral koji krči svoj sopstveni put napred i žestoko se bori protiv starog (očaja). Ne bi trebalo da postoji bilo kakva argumentacija u ovom sudaru. Međutim, u novom poretku stvari, stari moral urla na nov, zato što je star, a nov mrzi stari jer igra na kartu lažnog sentimenta. Kada jedan drugog priznaju, tek onda imaju prava na razgovor... ne pre. (Birkin 1979: 286).

Stidljivim, nemuštim i trapavim menjanjem političkih dogmi epohe i *novim talasom* jugoslovenska rok muzika je dobila legitimitet i emancipaciju. Tematski i konceptualno, narativ o ljubavnim zanosima i stranputicama se

6 Rimtutituki, Direktori, Darkwood Dub, Eva Braun, Veliki Prezir, Sunshine, Qrve, KKN, Kazna za uši i politički eksplicitni albumi Partibrejkersa i Električnog orgazma.

7 Iako je bilo „liberalnih koketiranja” sa pop kulturom mnogo pre istinskog proboja rok i pop muzike i pogotovu *Bijelog dugmeta*, na primer u filmu *Subotom uveče* (1957) Vladimira Počaćića i pogotovu *Ljubav i moda* (1960) Ljubomira Radičevića.

pretvorio u buntovničke urlike koji su sporadično remetili kontinuirane organizacije vlasti i odnosa prema mladima. Iako je prvi talas *novog talasa* kao i većina velikih, značajnih i katarzičnih umetničkih pokreta⁸ trajao prekratko, iz recidiva je jasno da je početni udarac bio eksplozivan u muzičkom, socijalnom, ali i u političkom smislu. Prihvatiti očigledne promene u SFRJ u tom trenutku nije bilo ni poželjno ni politički korektno. Kako Pol Riker (Paul Riceour) konstatuje, nijedna kultura ne može pretrpeti i apsorbovati šok moderne civilizacije. Tu je prisutan paradoks: kako postati moderan i vratiti se izvorima (Hačion 1996: 115). Vraćanje izvorima u ovom smislu znači distorziran i neretko satiričan odnos prema tekovinama revolucije i samoupravljanja. Svesni kulturni paradoks koji su primenili *Idoli* nalazi se u konceptu oblačenja građanske klase i pevanja o boljševicima i fabrikama u SSSR, na čije se slike i ideologiju bivša Jugoslavija i naslanjala. Tekstovi *Buldožera*, *Parafa*, *Priljavog kazališta*, *Električnog orgazma*, na kraju i *Haustora* posedovali su (ne uvek) enkodirani politički pamflet i želju za konačnom slobodom izražavanja.

Međutim, ubrzo nastaje i neka vrsta *fragmentacije personalnih identiteta* (socijalna klasa, lokalna pripadnost, komšiluk, religija i nacionalnost imaju sve više vrednosti), koja će nezadrživo kulminirati početkom devedesetih.

Emil Cioran, jedan od najpoznatijih emigranata evropskog jugoistoka, jednom je rekao da su balkanski narodi jedini preostali primitivci Evrope, skloni pustošenju i unutarnjem neredu, životu u svijetu koji naliči kakvu bordelu u plamenu. Otvoreno poistovećujući evropski jugoistok sa užasom, Cioran se u čudu zapitao, zašto čovjek, kad napokon napusti taj balkanski svijet i ode na Zapad, ima osjećaj da pada u prazan prostor. (Buden 2001: 3)

Štaviše, konzumerizam je postao veoma bitan za individualizaciju, nasuprot socrealističkoj sabornosti jer se na taj način stvara moderan identitet (televizija, rokenrol i film su univerzalni jezik). Pop kultura, u stvari, neslavno spaja komunistički, pseudoutopijski ideal o univerzalnoj, sveopštoj kulturi i zapadnjačku težnju globalnog tržišta, što je u lokalnom slučaju stvorilo geopolitičko urušavanje, drastičan i dramatičan poremećaj kontinuiteta vrednosnih paradigmi. Posledice ovih procesa možda se najviše osećaju početkom druge dekade 21. veka kroz kulturni obrazac generacije koja je rođena između Osme sednice SK KPJ (1987), govora Slobodana Miloševića na Gazimestanu (1989) i početka „Balvan” revolucije u Srpskoj Krajini (1991).

8 Nemački ekspresionizam, italijanski neorealizam, britanski pank...

Stvara se neka vrsta kulturnog vakuuma u kome vlada teorija haosa i gde izdvojeni fenomeni stvaraju iluziju sistema u kome upravo identitet i sećanja imaju travestirani značaj. Tehnološka revolucija, perverzna verzija prvobitne akumulacije kapitala u industrijalizaciji Srbije, permanentne političke i etničke nestabilnosti, stvaraju paradoksalnu kulturnu situaciju koja ponekad podseća na Vajmarsku republiku pred dolazak nacista, ponekad na oniričku eluzivnost kraja osamdesetih, ponekad na sofomorni idealizam KPJ po završetku NOB-a.

Neki začudni oblik epigonstva dogodio se sa *novim talasom* kulturnim, ideološkim i socijalnim ako ne i konceptualnim i tematskim nadovezivanjem na crni talas, koji je u vremenu ovaploćenih ideja o nekoj budućoj konfederaciji propale i prokazane ideje bratstva i jedinstva predstavljao neobjašnjiv i paradoksalan smiraj pred veliku buru. Velika bura se već desila u vremenu kada je *novi talas* stasavao, a to je smrt Josipa Broza, mističnog i harizmatičnog doživotnog predsednika Socijalističke Federativne Republike Jugoslavije, koji je, opet, imao neki brokatni odnos prema tekovinama mladih s obzirom da se celokupna ideja nove Jugoslavije zasnivala na idejama novog i mladosti. Prirodno je da čovek koji je obožavao moralne svetonazore Hauarda Hoksa (Howard Hawks) i Džona Forda⁹ (John Ford) nije imao razumevanje za glam verziju *Bijelog dugmeta* – bend koji mu je svirao, a kako legenda kaže, predsednik se povukao sa priredbe u njegovu čast minut ili dva kasnije. Možda bi mladi Josip Broz, mnogo pre nego što je stupio na slobodnu teritoriju 1941. i krenuo u kreaciju nad kreacijama, voleo besne i direktne pesme *Buldožera* i *Pankrta*, zašto da ne i *Prljavog kazališta* ili *Električnog orgazma*, međutim, različito vreme stvara različit narativ bunta i otpora.

Jedan od najdramatičnijih primera je kako masovni mediji proizvode empatiju kroz proizvodnju širenja sećanja. Takva sećanja stvaraju ogroman ponor koji razdvaja pojedince i njihove naizgled usaglašene interpretacije događaja u prošlosti. Na taj način se stvaraju intimni odnosi prema sećanjima koja nismo ni proživeli – prostetička sećanja koja su uglavnom stvorena našim odnosom prema masovnim medijima. Kako dekade prolaze, tako nastaje problem kako će biti pamćene i tumačene. Kada pogledamo u prošlost već postoje javna sećanja koja rekonstruišu prošlost kao epizodu narativa. Taj isti narativ dramatiizuje odnos prema prošlosti i sadašnjosti stvarajući reciklirana sećanja koja se predstavljaju ikonografski i metonimijski. Konkretno, modni, muzički, filmski pokreti postaju subjekat

9 Konzervativni i tradicionalistički reditelji klasičnog Holivuda, na kome počiva čitav mit amerikanke.

reinterpretacije sadašnjosti. Sećanja na sedamdesete i osamdesete su poprilično drugačija nego sećanja na devedesete jer momenat recikliranja nije toliko konkretan. (Grainge 2003: 120)

U turbulentnom vremenu ništenja istorijskih činjenica zarad stvaranja lažnih ideoloških paradigmi kroz reevaluaciju i rehabilitaciju, stvaraju se novi identiteti nastali na zaboravu starih. Oholo i nemušto biranje i prekrajanje nekadašnjih postulata slobode i istine osuđuje nas na ponavljanje grešaka celokupnih generacija čija sećanja sve više blede i nestaju, nažalost bez ikakve potrebe za suočavanjem s prošlošću ili *Vergangenheitsbewältigung*.

Novi talas na filmu

Mapiranje mladih na domaćem filmu počelo je od samih kinematografskih početaka. Na isti način na koji je retorika komunizma i revolucije preuzela i presvukla osnovne postulate hrišćanstva, tako je novotalasovski odnos prema mladosti flagrantan kao u jednodimenzionalnim partizanskim epopejama ili klasicima dečjeg entuzijazma o „vlakovima u snijegu”. Još jedan dokaz kako se svaka valjana istorija sa sufiksima „civilizacija”, „umetnost”, „film”, „rokenrol” kreće ciklično i u talasima, a ne po preciznim vertikalama i horizontalama.

Odatle nemušti počeci *rokumentarca* kao žanra u filmu *Pjevam danju, pjevam noću* (Jovan Ristić, 1979) ili pseudodokumentarca *Lične stvari* (Aleksandar Mandić, 1979) u kojima su mladi tek mladi u svetu korporativnog globalizma i glavne struje. Zdravko Čolić, verovatno najveća zvezda jugoslovenske masovne kulture, u filmu koji prati njegovu trijumfalnu turneju tek je lepo vaspitan mladić, ne preterano sklon igračkim pokretima, ali otelotvorenje konsenzusa mladih i starih i pevač koga bi svaka devojka poželela za dečka, a majka za zeta. Iste godine pratimo i (nameštenu) avanturu Maje Sabljic: završetak gimnazije, najduže leto i veliki poraz na prijemnom za glumu. Muziku je potpisao Goran Bregović kao predstavnik najvećeg jugoslovenskog benda svih vremena. Film se završava generacijskom himnom *Pristao sam, biću sve što hoće*, koju Bregović, zbunjen i podozriv na pojavu *novog talasa* stavlja na svoj najslabiji – novotalasovski album *Doživjeti stotu*, simboličnog naziva po kojem „umetnik” već gubi bitku sa nadolazećom progresivnom, ali i autodestruktivnom mladošću. U svom zamešateljstvu u kome se našao *novi talas* posle Brozove smrti i neočekivanoj eksploziji kreativnosti koju diktira „novo vreme” snimljena su dva filma – međaša koji ostavljaju komentar na epohu. Prvi, *Dečko koji obećava* Miloša Radivojevića (1981) snimljen je prema sce-

nariju koji potpisuju reditelj filma i Nebojša Pajkić – urednik (uz Momčila Rajina) kulturnog programa beogradskog SKC-a, najvažnije institucije u ekspanziji ovog *ad-hoc* umetničkog pravca. Drugi film je *Nešto između* (Srđan Karanović, 1982), u kojem reditelj neposredno mapira atmosferu u Beogradu posle fatalnog 4. maja 1980.

Dečko koji obećava danas ima mitski status. Reditelj Miloš Radivojević je skoro u svakom svom filmu koristio maksimu neshvaćenog i neprihvaćenog antiheroja koji je spreman na velika odricanja i radikalne promene, međutim sistem i društvo mu ne dozvoljavaju bilo kakav manevarski prostor. Tematika je dosledna kako crnom tako i novom talasu, pa je jedini problem bio uklopiti imidž Aleksandra Berčeka (mladog i talentovanog glumca) u kontekst oneobičenog kulturnog miljea, čiji član postaje kao Slobodan Milošević (sic), mladić kome su udarac veslom u glavu i (prvi doživljeni) oralni seks promenili svetonazore od pojedinca trankvilovanog u sopstvenoj socijalnoj ušuškanosti do revolucionara koji je spreman bas gitarom da menja svet. Svet iz koga je izašao je sitnoburžoasko (malograđansko) okruženje imitacije života i već stvorenih poslovnih i privatnih prilika. Filozofski krešendo vesla u glavu i danas izgleda kao potrebna intervencija nad pojedincem u savremenom političkom kovitlacu. Međutim, period od pre skoro 30 godina imao je jako kulturološko zaleđe, u kojem prepoznajemo Nebojšu Pajkića i Bogdana Tirnanića kao pripadnike narodne milicije, a zatim i Momčila Rajina, Vladimira Divljana, Srđana Šapera, Ivicu Vdovića i Kostu Bunuševca, koji igraju sami sebe u magnovenjima koje doživljava Slobodan Milošević. Štaviše, scena „tipične” beogradske žurke sa samog početka osamdesetih ovaploćuje modne recidive sedamdesetih u nemuštoj, ali hrabroj potrebi za revizijom, zatim paradigmatične pesme *Idola*¹⁰ koje su snimljene za potrebe albuma *Paket aranžman* (Jugoton, 1981), *Schwule Uber Europa* i *Malena*. Ova scena može poslužiti za pravosnažno čitanje *novog talasa*, kako zbog *Idola* tako i zbog Dušana Kojića i Vdovića, koji predstavljaju imaginarni bend *ad hoc* stvoren za potrebe filma. U ovoj realnosti, bend u kojem su Berček i Kojić na izvestan način su romantična intertekstualizacija u magnovenju koje je pokazalo da će celokupan proces kulminirati godinu dana kasnije. Dušan Kojić Koja, možda najznačajnija figura *novog talasa* SFRJ, igra neponovljivu ulogu Petra

10 Inicirana kao projekat *Dečaci*, idejna konstrukcija opskurnog beogradskog fotografa Dragana Papića, Divljana, Šapera i Krstića, u početku je predstavljala zaista autentičnu multimedijalnu energiju. U kratkom vremenskom periodu, Beograd je bio preplavljen grafitima, dok su fotografije Papića imale specifičan kemp narativ koji je kasnije Goranka Matić podigla na transcendentni nivo u vezi sa albumom *Odbrana i poslednji dani*, koji je bend snimao zime 1981/1982.

(Pita) Jakonića, flambojantnog umetnika (i muzičara) vajldovske provenijencije i pojavnosti, samozadovoljnog i samodovoljnog u teatralnom životu od kojeg je napravio umetnost. Ova malena Kojićeva epizoda može se smatrati apoteozom beogradskog *novog talasa* ovaploćenog u samo jednoj ličnosti. Autentičnost ovog filma je u izbegavanju svake mitologizacije, u brehtijanskom štiklu, koji preovladava u „imaginarnom novotalasnom Beogradu”. U vremenu budućem, upravo nedostatak tako postavljene ironijske distance demistifikovao je svaku ideju *novog talasa*, najtragičnije u filmu *Crna Marija* (Milan Živković, 1985).

Bunuševac i Rajin u svom *urban ennui* izdanju takođe su pamfletska stvarnost realnog sopstva. Stvarnost je već u tom trenutku bila i romantičnija, ali i poroznija i kapricioznija. Ključna reč zato i može da bude tabu kao i prkos probuđene građanske klase mladih koji su uglavnom deca funkcionera ili vojnih lica, u čemu leži i paradoks. Pobuna dece komunizma protiv kapriciozne dekadencije sistema potpuno je utišana posle smrti doživotnog predsednika Josipa Broza. Buntovništvo beogradskog *novog talasa* ne dolazi iz blede i umorne radničke klase, već iz dosade i želje za kreacijom, i zato ovaj pokret i jeste bio autentičan poput crnog talasa.

Svet o kome je reč, jeste bez ostatka, građanski svet. Zato su, bez obzira što (generalno uzevši) opisuju stradanja mladog čoveka u komunističkom režimu (socijalističkom društvu), Radivojevićevi filmovi bespoštedna kritika građanskog kao planetarne kategorije etičkog i psihičkog rastakanja, koja sebe neprestano reflektuje u vremenu. Otuda je građansko, po Radivojeviću, neodvojivo od poraza. Analogno tome, pobuna junaka jeste, kod Radivojevića, ključni dokaz njegove poraženosti, i ona je nužno šminka, spoljna manifestacija nekog ko se emanira kao (malo)građanin. Poraženi junak je žrtva, ali i – kontekst; drugim rečima poraz ga proizvodi, ili je, svejedno, proizveden da bi bio poražen. Ostalo je samo levičarska retorika.

Ono što predstavlja možda pravu suštinu ove priče jeste da je, s onu stranu kritičarskog osporavanja, film Miloša Radivojevića u trenutku svoje pojave bio značajan doprinos istraživanju fenomena deč(a)ka, koje predstavlja jednu od centralnih tema beogradskog intelektualnog kruga s početka osamdesetih godina. Jednu stranu te interesantne pojave reprezentuje grupa Idoli, koja se, sa nekoliko numera, pojavljuje i u Radivojevićevom filmu. Oni su bili otelotvorenje jedne predstave, slika jedne tehnologije. (Tirnanić 2006: 177)

Ipak, sam kraj predstavlja i (očekivani) poraz i pad za glavnog junaka, koji ne može da ostvari svoj *modus operandi*, pa prihvativši stari način života ipak se predomišlja i pribegava autodestrukciji kao jedinom načinu za izbavljenje. Radiojevićevski „nokturno” glavnih junaka uvek prati razočarenje, gubitak vere u ideale i ideju i potpuno predavanje stihiji, koja je gotovo uvek socijalni i politički usud. Zbog toga *Dečko koji obećava* poseduje vajldijansku oštricu, koja ga i danas čini krepkim primerom tumačenja vremena prošlog i sadašnjeg.

Sećanja pokazuju kako pamćenje nije proces koji vaskrsava „čistu” prošlost: Sećanja nisu opipljivi izveštaji prošlih događaja. Pamćenje se uvek odnosilo na čin rekonstrukcije i predstavljanja. I na svedočenje očevidaca se može uticati i promeniti suština. (Grainge 2003: 103)

Čini se da je suštinski omaž generaciji dao Srđan Karanović filmom *Nešto između*, više nego televizijskom serijom *Grlom u jagode* (1976), a kasnije i filmom *Jagode u grlu* (1986). Ljubavni trougao američke novinarke (Karis Korfman (Caris Corfman)), beogradskog hirurga Janka (Predrag Miki Manojlović) i njegovog najboljeg prijatelja Marka (Dragan Nikolić), lokalnog bonvivana i pionira privatnog biznisa u tadašnjoj jugoslovenskoj prestonici je trifoovski (ne)održiva ljubavna priča smeštena u bizarnu epohu Jugoslavije u doba ekonomske krize i (uslovne) stabilizacije. Odnos sa *novim talasom* u ovom filmu postoji posredno, preko Petra Ilića (Hajne, Ćiki) (*Berliner Strasse*), koji igra Jankovog sina, otelotvorujući stereotipe mladog pankera (frizura, način govora, sarkastično ponašanje). Posebnu teksturu kako film tako i lik koji tumači Ilić dobijaju u TV seriji napravljenoj od filma (5 epizoda), retko prikazivanoj na RTS-u. Štaviše, likovi su mnogo kompleksniji (Marko se između ostalog bavi proizvodnjom lažnih *Lacoste* majica), dok je Jankovo posrnuće kroz pogrešne izbore znatno tragičnije. Ilić se vidi u nekoliko navrata svirajući bubnjeve i pevajući na nemačkom u socijalnom okruženju skromno uređene dnevne sobe oronule kuće u kojoj lik koji tumači živi sa majkom (Dušica Žegarac). Kao poseban kuriozitet je spominjanje navodno snimljenih, pitoreskno naslovljenih pesama *Život je pobačaj* i *Dijareja bugi*, a kasnije u filmu Zoran Modli, kultni beogradski voditelj, na radiju najavljuje pesmu *Achtung America*, koja je očigledno okidač Janku da preispita svoje dileme i stranputice. U realnosti, *Berliner Strasse* je *ad hoc* bend nastao posle raspada *Urbane gerile*, jednog od prvih pank bendova u Beogradu. U potonjem su svirali i Vladimir Arsenijević (danas poznati književnik), Branko Rošić (književnik i novinar), Uroš Đurić (slikar i glumac) i Zoran Kostić Cane. Članovi su osamdesete godine jedva imali 15 godina, što znači da *Berliner*

Strasse spada u pionirske tinejdžerske bendove koji su definisani britanskim *novim talasom*. Karanoviću se Ilićeva pojavnost učinila kao validan *Zeitgeist* koji kod konzervativnog gledaoca može da izazove prezir, iako je motivacija lika potpuno drugačija i ambivalentna na površini.

Očigledno je da su i Radivojević i Karanović bili svesni velikih kulturnih promena koje su se dešavale i na RTB zahvaljujući TV emisiji *Rokenroler* (Dimitrijević–Miljković) i autoritetu pomenutog Modlija (Radio Beograd, Beograd 202), a pogotovu Slobodana Konjovića (Studio B), kao rasadnika poslednjeg istinski važnog trzaja intuitivno prepoznatog u urbanim okruženjima i začetnika konsekventne ideje „mi protiv njih”.

Zaključak

Period od 1978. do 1982. u Beogradu i celoj tadašnjoj Jugoslaviji predstavljao je vreme nezadrživih kulturnih promena koje su kao nikad do tada bile povezane sa svetskim tendencijama. Štampani i elektronski mediji bili su naklonjeni pozitivnim promenama, štaviše, u kulturnoj javnosti su dominirale ideje *novog talasa* koje su manje-više bile komunikativne, stilski raznolike i sveže. Kako su težišta sistema popuštala, pogotovu posle smrti doživotnog predsednika Josipa Broza Tita (1980), tako su promene u televizijskom programu, muzici i filmu bile evidentnije. U filmovima Radivojevića i Karanovića sadržane su ideje „istorije koja je još uvek trajala” i na taj način ovi filmovi su postali emancipovani artefakti i validni svedoci jednog od najvažnijih magnovenja kulture SFRJ.

Literatura

- Birkin, Andrew. 1979. *J.M. Barrie and the Lost Boys*. London: Constable
- Buden, Boris. 2001. *Kaptolski kolodvori*. Beograd: CSUB
- Grainge, Paul. 2003. *Memory and Popular Film*. Manchester: Manchester University Press
- Grupa autora. 1983. *Drugom stranom: almanah novog talasa u SFRJ*. Beograd: Istraživačko-izdavački centar SSO Srbije
- Hačion, Linda. 1996. *Poetika postmodernizma*. Novi Sad: Svetovi
- Hill, John. 1980. *Sex Class and Realism: British Cinema 1956–1963*. London: BFI Publishing

- Harding, Jennifer. 1999. *The Power of Feeling: Locating Emotions in Culture*. London, London Guildhall University
- Kellner, Douglas. 2008. *Schirmer Encyclopedia of Film* Vol 2. London: Thomson&Gale
- Tirnanić, Bogdan. 2008. *Crni talas*. Beograd: Filmski centar Srbije
- Wilshire, Bruce. 2002. *Fashionable Nihilism*. New York: State University of New York Press

FABLES, REFLECTIONS AND NOCTURNES: BELGRADE NEW WAVE ON FILM

Summary

*Coming from the west, Ljubljana, Rijeka and Zagreb, dominant cultural atmosphere hit Belgrade and created a local assortment of decadence, and an already porous idea of self-management mixed with recession leftovers of western countries from which punk and new wave originated. As every proper, true and brutal art movement this one, too, did not last long and was clearly distanced from any forms of nostalgia and sentimentalism. The paper is addressing social climate, political momentum and cultural industry that originated the movement through aspects of social, cultural and artistic context predominantly based on analysis of two motion pictures; *Dečko koji obećava* by Miloš Radivojević and *Nešto između* by Srđan Karanović.*

Key words

New Wave, Ideology, Rock Music, Black Wave, Serbia