

# FILMSKI BEOGRAD TREĆEG MILENIJUMA: U TRAGANJU ZA (IZGUBLJENIM) IDENTITETOM

Vesna PERIĆ

Univerzitet umetnosti u Beogradu,  
Fakultet dramskih umetnosti, Beograd

---

*U radu se razmatraju pojmovi urbaniteta i urbanog u savremenim filmskim narativima, većinom reditelja debitanta. Istraživaćemo ove pojmove kao i pojam urbicida koji je postao neuralgični fenomen ratova na Balkanu devedesetih godina, detaljno analizirane u napisima Bogdana Bogdanovića kao i Martina Kauarda (Martin Coward) koji je definisao urbanitet kao „egzistencijalno stanje pluraliteta i heterogenosti”. U analizi filmskih reprezentacija identiteta Beograda korišćene su teorijske platforme istoričara i filozofa kao što su Andreas Huyssen (Andreas Huyssen), Svetlana Bojm (Svetlana Boym), Pol Virilio (Paul Virilio) i Fredrik Džejmson (Fredric Jameson). Beograd je pozicioniran ne samo kao seting za melodramu ili socijalnu dramu u periodu tranzicije koju označava 5. oktobar 2000. („Tamo i ovde” Darka Lungulova), već i kao palimpsest, skladište sećanja i mesto nostalgije („Beogradski fantom” Jovana Todorovića i „Montevideo” Dragana Bjelogrića). Sa druge strane, Beograd postaje i hronotop urbicida („Rat uživo” Darka Bajića, „Zemlja istine, ljubavi i slobode” Milutina Petrovića, „Šišanje” Stevana Filipovića, „The Box” Andrijane Stojković). Konačno, Beograd se poima kao tačka moguće debalkanizacije, u kojoj se teret njegove burne istorije preobražava kako u ponovno otkriveni šarm i egzotiku („Praktični vodič kroz Beograd sa pevanjem i plakanjem” Bojana Vuletića) tako i u borbu za ljudska prava oličena u kontroverznoj „Paradi” Srdana Dragojevića.*

---

*Ključne reči:* urbanitet, urbano, urbicid, sećanje, filmovi nostalgije, de/balkanizacija

*Urbani identitet poziva se na zajedničko pamćenje i zajedničku prošlost, ali umesto krvi, tla i isključivosti, njegov je koren u prostoru koji je stvorio čovek – u urbanoj koegzistenciji koja je ujedno izvor otuđenja i radosnog zanosa.*

*Svetlana Bojm, Budućnost nostalgije*

ZAPAZANJE ARHITEKTE I PISCA BOGDANA BOGDANOVIĆA po kome „u svakom velikom romanu obitava bar jedan veliki grad” (Bogdanović 1994, 41) u potpunosti možemo primeniti i na film kroz parafrazu – u svakom velikom filmu prisutan je bar jedan veliki grad. Dok ni prvi srpski igrani film, *Život i dela besmrtnog Vožda Karadžića* (r. Čiča Ilija Stanojević, 1911) a ni prvi jugoslovenski, *Slavica* (r. Vjekoslav Afrić, 1947) iz svojih specifičnih ideoloških pozicija nimalo nisu tematizovali urbani život i duh urbanog, kasnija jugoslovenska i nova srpska kinematografija umnogome eksploatišu kulise velikih gradova (poglavito Beograda) za posebno vizuelno otkrivanje urbaniteta<sup>1</sup>.

Beograd je imanentno filmičan grad (kao i Njujork, Pariz, London) – kao jedan od starijih evropskih gradova, on nosi potencijal za preplet više temporalnih ravni, *patchwork* različitih arhitektonskih stilova – orijentalnog, srednje-evropskog, soc-realističkog, korbizijeovski funkcionalističkog,<sup>2</sup> i svedok je braka dveju reka. Krupni plan Beograda nikada nije isti, ali zavisi li on od doslovnog položaja kamere, oštine i ugla objektiva, osvetljenja, osetljivosti kamere, ili pak od intencije samog oka koje ga gleda, a potom re-prezentuje, i od horizonta očekivanja samog gledaoca...? I što je najvažnije, ko/šta je taj Drugi u odnosu na koga se uspostavlja identitet Beograda – je li to kultura Orijeanta ili savremena potrošačka kultura Zapada, nacionalna mitomanija ili kosmopolitizam, navijačke kame i kamenice ili zastava duginih boja, Svetosavski hram ili novobeogradski geto blokovi, kolevka *novog talasa* ili Cecina „puna Marakana”...? Je li Beograd simptom raspolućenosti na *dve Srbije* ili pak prevazilazi takvu polarizaciju noseći u sebi i kob auto-destrukcije ali i duh progresivnih ideja?

Posebno je simptomatična pozicija Beograda tokom ratova devedesetih kao u i post-petooktobarskoj tranzicionoj dekadi – na njega bismo mogli primeniti izraz *traumatizovani sitiscape* (cityscape) koji je precizno upotrebila teoretičarka Nevena Daković u svojoj minucioznoj studiji *Balkan kao (filmski) žanr* dijagnostifikujući mesto gradskog

1 Filozof i politikolog Martin Kauard, koji promišlja fenomen urbicida (kojim ćemo se takođe baviti) sa fokusom na rat u Bosni, određuje *urbanitet* kao „egzistencijalno stanje pluraliteta ili heterogenosti” (Coward 2009, 15) odnosno, „urbanitet karakteriše agonska heterogenost u kojoj se identitet konstituiše u odnosu na različitost” (Coward 2004, 168). Kako navodi Bogdan Bogdanović, „Reč *urbanitet* (...) u najvažnijim evropskim jezicima označava uvek isto: uglađenost, artikulisanost, usaglašenost misli i reči, reči i osećanja, osećanja i pokreta...” (Bogdanović 1994, 32). U kontekstu razmatranja urbanog i urbaniteta na filmu podrazumevaćemo, pored pojma pluraliteta, heterogenosti, i ton uglađenosti ali i oblik dekadencije, individualiteta, a sam grad kao „alatku viđenja i razumevanja sveta, sredstvo intelekcije” (Bogdanović 1976, 11).

2 Važno je ovde zapaziti i da Beograd u nekim inostranim savremenim filmskim koprodukcijama uspešno *glumi* Rim, Budimpeštu, Beč...

pejzaža u celovitoj „geoestetici Balkana” (Daković 2008, 181)<sup>3</sup>. Beograd je postao poprište pa time i slika razaranja bivše zemlje, mesto burnih demografskih promena – odliva mahom visokoobrazovanih mladih ljudi sa jedne i priliva stanovništva iz ratom zahvaćenih i devastiranih teritorija bivše Jugoslavije sa druge strane. Beograd kao grad, kao bogdanovićevski „nanos uspomena” i „depozit antropološkog sećanja”, možemo čitati i kao palimpsest, a svaki film tematski pozicioniran u Beograd otkrivamo i kao raslojavanje i raščitavanje dubinskih nanosa i slojeva njegove povesti. Kao i za razarani i iznova građeni Berlin, i za Beograd možemo reći „ovaj grad-tekst je ispisivan, brisan, i ponovo pisan kroz vekove nasilja, i njegova čitljivost umnogome se oslanja kako na vidljive markere izgrađenog prostora tako i na slike i sećanja koja su potisnuta i istrzana traumatičnim događajima”<sup>4</sup>. Filmske slike Beograda istovremeno su i nostalgичne i traumatične, i istorične i aistorične, eskapističke i naturalističke. Zanimljivo je zapaziti da se tematski za fluidni i ambivalentni identitet Beograda tokom 90-ih kao i u protekloj deceniji, mahom opredeljuju reditelj-debitanti, čiji će prvenci biti razmatrani u okviru ovog teksta.<sup>5</sup> Beograd je i poprište a i posledica urbicida, ali i topos večnog povratka u idealizovanu prošlost.

### *Filmska uprizorenja nostalgije*<sup>6</sup>

Dve savremene filmske nostalgичne reminiscencije o Beogradu žanrovski možemo odrediti kao *filmove nostalgije*<sup>7</sup>. One, pak, apostrofiraju potpuno udaljavanje od modela

3 Za ovakva razmatranja identiteta Beograda na filmu od izuzetnog značaja je poglavlje *Balkanski grad* u pomenutoj autorkinoj studiji u kome ona razmatra ostvarenja kao što su *Rane*, *Apsolutnih sto*, *Klopka*, *Sutra ujutro*, *Kad ponastem biću Kengur*, *Sedam i po...*

4 Istoričar Andreas Hujsen elaborirao je tezu o Berlinu i drugim gradovima kao urbanim palimpsestima u svojoj studiji *Sadašnje prošlosti: Urbani palimpsesti i politika sećanja* (Huysen, 2003: 51)

5 Izuzetak su Miša Radivojević i Darko Bajić

6 Nostalgija (grč. *nostos* – povratak kući; *algia* – čežnja), kao neologizam kojeg je švajcarski student medicine Johanes Hofer skovao u 17.veku, najpre je medicinsko-patološki označavala bol i čežnju švajcarskih vojnika plaćenika za povratkom u domovinu. Kasnije, nostalgija dobija odlike idealizacije prošlih iskustava i prošlosti uopšte. Svetlana Bojm u svojoj studiji *Budućnost nostalgije* ističe da je, za razliku od melanholije, koja se ograničava na polje individualne svesti, priroda nostalgije povezana sa odnosom između individualne biografije i biografije određenih grupa ili naroda, između ličnih sećanja i kolektivnog pamćenja. Nostalgija predstavlja želju za ponavljanjem nečeg neponovljivog i materijalizacijom nematerijalnog. Bojmova donosi podelu na dve vrste nostalgije: restaurativnu i refleksivnu. Restaurativna naglašava *nostos* i predstavlja pokušaj transistorijske rekonstrukcije izgubljenog zavičaja. Refleksivnu nostalgiju pothranjuje *algia*, sama čežnja, i ona većito odlaže povratak u zavičaj – sa setom, sa ironijom, iz očajanja. Bojmova navodi da je „nostalgija osećanje gubitka i raseljenosti, ali i romansa sa sopstvenom uobraziljom” (Bojm 2005, 16)

7 Dijagnostifikujući savremenu društvenu boljku nemogućnosti fokusiranja na sadašnjost, u jednoj posve distopijskoj slici sadašnjosti, kritičar postmodernog društva, Fredrik Džejmson u knjizi *Postmodernizam ili kulturna logika poznog kapitalizma* pripisuje savremenoj umetnosti i filmu kanibalizaciju stilova iz prošlosti. Film koji nostalgичno poriče sadašnjost i idealizuje prošlost

nadiruće jugonostalgije i žala za (propuštenom) komunističkom prošlošću. *Beogradski Fantom* (r. Jovan B. Todorović, 2009) i *Montevideo, Bog te video!* (r. Dragan Bjelogrić, 2010) na svojstvene načine donose nostalglični potencijal urbanog Beograda distanciranog od ideje Jugoslavije i jugoslovenstva. S jedne strane, u *Beogradskom Fantomu*, identitet Beograda i Beograđana jasno je postavljen kao osoben u odnosu na identitet Jugoslovena, a sa druge strane, u *Montevideu...*, kolektivni duh srpskog fudbalskog tima koji će (paradoksalno) predstavljati Kraljevinu Jugoslaviju ponikao je susretom markantnih beogradskih figura – fudbalera Moše i Tirketa.

Zasnovan na istinitim događajima iz 1979, desetodnevni egzibicijama ludih vožnji ukradenim belim poršoom, koje bi se u svetlu savremene umetničke prakse mogle svrstati u seriju performansa, u okvirima savremenog srpskog filma *Beogradski Fantom* predstavlja svojevrstan žanrovski iskorak u *doku-fkciju*, igrani film sa elementima dokumentarizma. Vlada Vasiljević, alias Fantom, beogradski mangup i šmeker, izdvojio se kao idealna urbana figura za projekciju žudnje za slobodom, individualizmom (nasuprot kolektivizmu ju-socijalizma), ispitivanje granica autoriteta (nametnutog sistemom državnog aparata i policije) i konačno, za rivalizaciju sa uber-figurom Josipa Broza. Te jeseni 1979. boraveći u Havani na Samitu Nesvrstanih, Broz je simbolički odsutan Otac-Bog, božanstvo pred kolapsom – umreće naredne godine i označiti početak kraja jugoslovenskog sna. Filmski Fantom, koji se naslanja na protagonistu kontroverznog (i bunkerisanog) ostvarenja *Mlad i zdrav kao ruža* (r. J. Jovanović, 1971) je mladi buntovni sin koji ruši poredak. I dok stihovi kultne muzičke numere *Zemljo moja* u interpretaciji Ismete Krvavac („I dok ja nisam tu, pokraj nje, da skupa predamo se snu...”) otvaraju uvodne kadrove filma, na ironičan način razara se ideja nacije i Zemlje, nasuprot mitologizaciji Grada - dekadencije, harizme i stila, oličenog u tipično romantičarsko-tragičnom heroju, Fantomu. Neuhvatljivom, što izranja kao fantazam, prikaza, gotovo halucinacija – ne kao san-idealizacija već kao san-simptom, simptom opresije. Nemuštost protagoniste (Fantom u tumačenju mladog Milutina Miloševića), njegova neverbalna komunikacija sa građanima, spektakularne vožnje i bekstva od beogradske policije, ambivalentna pozicija prestupnika-heroja, klasifikuju ga u mit, koji sa savremenim mladim gledaocem rezonira čak i kroz stilizaciju ranjivog, sanjalačkog i usamljenog *emo* klinca. *Beogradski Fantom* otvara prostor mnogih kritičkih čitanja a njegov istovremeno i provokativni i nostalglični i duhoviti rukopis izdvaja ga iz okova naturalističko-realističkih intervencija nametnutih post-miloševićevskim trenutkom.

---

u Džejmsonovoj terminologiji postaje *film nostalgije*. Filmovi nostalgije nisu istorijski filmovi (npr. istorijski epski spektakli; ono što bi po autorki Svetlani Bojm bio primer *restaurativne* nostalgije) već obuhvataju filmove o prošlosti ali i filmove koji imaju specifičnu referencu na prošlost, pobuđujući određenim elementima i mizanscenom osećanja vezana za tu prošlost. Ovi filmovi i ne pokušavaju da reprezentuju stvarnu prošlost već eksploatišu kulturološke mitove i stereotipe o toj prošlosti, oni „prilaze 'prošlosti' kroz stilističku konotaciju, komunicirajući prošlost putem ispoliranog šljaštećeg kvaliteta slike.” (Jameson 1991, 19).

Rediteljski prvenac glumca Dragana Bjelogrića *Montevideo, Bog te video!* kao multimedijalni projekat obuhvata najpre istorijsko-biografski film o poduhvatu osnivanja fudbalske reprezentacije Kraljevine Jugoslavije koja putuje na prvi mundijal u Urugvaju 1930. Tim je obrazovan od igrača tadašnjeg Beogradskog sportskog kluba (BSK) i rivalskog kluba Jugoslavija, a jezgro tima su činili Milutin Ivković (komunista i kasnije partizan), potom, Blagoje Moša Marjanović i Aleksandar Tirnanić Tirke. U holivudsko-melodramskom ključu, film tematizuje prijateljstvo i rivalitet dva čuvena igrača – Moše (u tumačenju Petra Strugara), već uspostavljene fudbalske zvezde, i Tirketa (u tumačenju Miloša Bikovića), čuburskog klinca u usponu. *Montevideo...* kostimima i scenografijom evocira najpre trenutak beogradskog *belle epoea* (buržujski atelje bogate slobodoumne slikarke Valerije koja pronosi duh dekadentnog Pariza, posete elitnom *Džokej klubu* u Beogradu, Mošinu vožnju gradom jedinstvenim „fordom T”), a takođe i duh beogradske Čubure nižeg socijalnog staleža (iako nije sniman na samoj Čuburi). Objedinjujući likove najrazličitijih socio-kulturoloških obrazaca – građana, skorojevića, došljaka i proletera pod jedinstven kišobran urbanog, *Montevideo...* je filmski primer refleksivne nostalgije. Eskploatišući sa jedne strane *la mode rétro* a sa druge ciljajući na buđenje i zanos nacional-romantizma (intoniranje himne *Bože pravde* u toku ključne fudbalske utakmice, koju, među retkima ne peva Milutin Ivković Milutinac), *Montevideo* postavlja Beograd kao mesto u kome je jedino moguće generisati kolektivni duh pobeđe, mesto odakle su ponikli tadašnji moderni vitezovi sa kopačkama koji će srpskom himnom braniti boje Kraljevine Jugoslavije. Nacionalno preplavljuje duh urbanog, individualizam se gubi u kolektivizmu, beogradski klinici postaju nacionalni reprezentativci.

Bekstvo iz crno-belog sveta

*Ivana: Wow! Prelepo! It's more beautiful than in the movies, you know.*

Dejvid: It's not Belgrade...<sup>8</sup>

Nasuprot idealizaciji Grada i urbanog duha i žalu za nepovratnim vremenima u pomenuta dva filma (refleksivne) nostalgije, stoji nekoliko savremenih filmskih ostvarenja čiji junaci, gonjeni centrifugalnom silom pribegavaju bekstvu iz Beograda.

U prvencu Darka Lungulova *Tamo i ovde* (2009) njujorški andegraund muzičar Robert (Dejvid Tornton) pristaje na ponudu mladog srpskog emigranta, Beograđanina Branka (Branislav Trifunović) da otputuje u Beograd i formalno se oženi Brankovom devojkom Ivanom kako bi ona dobila američku boravišnu vizu. Dejvid se u Beogradu neočekivano zaljubljuje u Brankovu majku Olgu (Mirjana Karanović) – magija Beograda, prizori dorćolskih ulica, neposrednost a katkada i intruzivnost njegovih stanovnika

<sup>8</sup> U poslednjem kadru filma *Tamo i ovde*, Beograđanka Ivana koja konačno dolazi kod svog mlađića Branka u Njujork, opčinjena panoramom *Velike jabuke* kaže da je taj grad još lepši nego na filmu, na šta Njujorčanin Dejvid odgovara „Ali nije Beograd”.

uz delikantno razotkrivanje sredovečne žene, razvijaju ovu filmsku romansu u kojoj Beograd „pobeđuje” Njujork. Koliko mladi par dvadesetogodišnjaka žudi da zauvek ode iz besperspektivnog Beograda, toliko se sredovečni Amerikanac nalazi zatečen šmekom grada ofucanih fasada, Generalštaba razrušenog NATO bombardovanjem, lokalne pijljare, cigancića na Bajlonijevoj pijaci, klepetavog tramvaja, i kafana u kojima se služi *slow food* i vino iz običnih staklenih čaša.

Drastičniji primer potrebe za bekstvom iz grada i zemlje usred početka jugoslovenske klanice predstavlja ostvarenje Andrijane Stojković *The Box* (2011) u kome autorka donosi osvrt na početak raspada Jugoslavije kroz vizure trojice Beograđana, angažovanih kao pakeri za jednu holandsku firmu. Protagonisti, pripadnici različitih (sup)kulturnih grupa, u napuštenim ambasadama dobijaju insajderski uvid u intime stranih diplomata koji se nakon donošenja sankcija 1992. iseljavaju iz Beograda. Pakerska trojka su Cvrle, mladi roker (Ivan Đorđević), Bili, vatreni navijač Crvene Zvezde (Marko Janketić) i Vladan, svršeni student elektrotehnike (Slobodan Negić). Kutija, odnosno brojne kutije pri selidbama predstavljaju taj bazični nivo na koji je moguće svesti čitav život, materijalni ostatak i svedok nekih minulih vremena, ali i televizijsku kutiju koja je početkom '90-ih bespoštedno kontaminirala jugoslovensko društvo u raspadu. Autorka naglašava taj osećaj bezizlaznosti ne samo crno-belom fotografijom već i dvodimenzionalnošću, namernim nedostatkom doživljaja dubine, treće dimenzije. U trenucima svojih ispovesti, gledajući direktno u kameru, u takozvanim *testimonijalima*, protagonisti sede na stolici u potpuno ispražnjenom prostoru, sa belom pozadinom. Scenografija je svedena na tek nekoliko komada nameštaja u poslednjoj ambasadi pred zatvorenje u kojoj protagonisti borave, i ona predstavlja jasnu referencu na baš onaj *crno-bijeli svijet*, jednu od kulturnih pop-rok numera bivše Jugoslavije. Junaci su ogoljeni u tom prostoru, a sam prostor sugerše jedan nadrealni topos u kojem kao da je vreme stalo, istovremeno i zatvor ali i jedino pribežište. Odsustvo boje u fotografiji sugerše ono čega je najviše u stvarnom životu bilo – a to je krv na ratištu zemlje u raspadu. Sam Beograd sveden je i „spakovan” u svega nekoliko enterijera, ispražnjenih ambasada zapadnih zemalja. Od prestonog grada preostale su samo kutije, a klaustrofobična perspektiva protagoniste Cvrleta koji sanja jedino o muzičkoj karijeri potcrtana je kadriranjem u gluvoj sobi muzičkog studija – muzika koja se naslanja na *grunge*<sup>9</sup> i *indie* rok scenu tada dominirajućeg grada Sijetla identifikuje beogradsku supkulturnu muzičku scenu kao opozit nadirućoj kontaminaciji turbofolkom. Bekstvo je unutra, bekstvo u jedan imaginativni Beograd koji u sebi sadrži i zadržava kosmopolitizam.

Apartno od pomenutih filmskih autora mlađe generacije, motiv bekstva iz rodnog grada urušenog nekim novim socijalnim normama u svom opusu donosi i Miša Radivojević. Ako je rani Radivojevićev *alter ego* bio buntovni lik Slobodana Berčeka iz *Dečka koji obećava* po imenu Slobodan Milošević, mladić koji reprezentuje osobeni urbani duh

Beograda '80-ih, njegov sredovečni alter ego svakako je Svetozar Cvetković kao protagonista filmova *Ni na nebu ni na zemlji* (1994), *Buđenja iz mrtvih* (2005) i *Odbačen* (2007) Radivojevićev alter ego je uvek jedan marginalizovani, razočaran intelektualac (arhitekta, ili pisac, ili profesor književnosti), otuđeni mizantrop, građanin razorenih ideala. U *Ni na nebu ni na zemlji*, on ni po koju cenu ne napušta Grad kao hronotop, kao prostorvreme spoznaje sopstvene neprilagođenosti, nalazeći utehu u vožnjama čamcem kraj reke, podno Kalemegdana. U *Buđenju iz mrtvih*, pak, iz postmortem vizure, u vreme NATO bombardovanja Beograda, junak sagledava mogućnost bekstva iz grada u prošlo vreme, u reminiscencije, u obračun sa likom oca koji reprezentuje sistem vrednosti jugosocijalizma. Konačno, u *Odbačenom*, on zaista napušta klaustrofobični tranzicioni Beograd kao kulise jednog neurotičnog, mahnitog autodestruktivnog hedonizma i pronalazi smiraj u jednom potpuno drugačijem, primorskom gradu, Perastu, u kome Beograd postaje samo maglovito sećanje na sebe ubijenog u gradu i grad ubijen u sebi. „Jer, šta u stvari znači 'ubiti grad'? Znači – utuliti mu fizičku snagu, utrnuti mu metafizički eros, volju za životom, pamćenje, samosvest. Razvejati memoriju na svih sedam vetrova, pokazati mu i dokazati ne samo da ga nema, no da ga nikada nije ni bilo”. (Bogdanović 1994, 51).

### *Dvostruka ekspozicija: materijalni i duhovni urbicid*

*Bojim se, žalosno je reći, naših majstora rušitelja. Jer, gradovi se ne ruše samo spolja i fizički već se mogu razarati iznutra i duhovno.*

Bogdanović, *Grad i smrt*

Urbicid, kao doslovno rušenje gradskih naseobina, kao ciljano razaranje i devastacija gradova čije se posledice mogu predvideti „odnosi se kako na destrukciju građevina koje čine tkivo urbanog<sup>10</sup> tako i na destrukciju specifičnog načina života u takvim materijalnim uslovima.” (Coward 2009, 39). Fizički, materijalni, opipljivi i eklatantni urbicid tematizuju, između ostalih, dva meta-filmska ostvarenja, *Rat uživo* i *Zemlja istine, ljubavi i slobode* koja doslovno elaboriraju tezu Pola Virilia da ratni sukobi proteklelog stoleća u novoj „logistici percepcije” dosledno primenjuju filmske tehnike, budući da je „reč o ratu slikom i zvukom, umesto rata oruđima”. (Virilio 2003, 10) U *Ratu uživo* (r. Darko Bajić, 2000) Sergej (Dragan Bjelogrić), producent filma o beogradskim „šetnjama” '90-ih, suočen sa početkom NATO bombardovanja i pritiscima agenta DB, na samom setu menja filmsku priču saobražavajući je trenutnim realnim okvirima, u kojoj će se pravi Amerikanac – naturščik u ljubavnoj vezi sa Srpkinjom iskupiti za agresiju svojih sunarodnika. *Rat uživo* kao film o filmu i film u filmu naglašava neumoljivost stvarnosti u

10 Prevodeći sintagmu *fabric of the urban*, u traganju za ekvivalentom na srpski jezik opredelila sam se za *tkivo urbanog*.

odnosu na fikciju – stvarno bombardovanje Generalštaba, stvarna mobilizacija tonskog snimatelja Sergejevog filma, bombardovanje zgrade RTS-a u kome gine montažer filma i njegova devojka, gotovo bez ikakve vremenske distance iznova donose scenarističke prerade filmske priče. Stvarni Beograd nalik je filmskom setu u tom brisanju granica realnog i fiktivnog.

U *Zemlji istine, ljubavi i slobode* (r. Milutin Petrović, 2000) Beograd je mesto evokacije mitskog kulta viteštva i ratništva oličenog u fikcionalnom junaku Nebojši iz filma *Čudotvorni mač* (r. Voja Nanović, 1950). Trenutke žestokog NATO bombardovanja protagonista, mladi televizijski montažer Boris (Boris Milivojević) provodi u improvizovanom skloništu psihijatrijske klinike elaborirajući svoje teze o teoriji i estetici filma, u pokušaju iskupljenja, budući da je pre bombardovanja zgrade televizije montirao režimske vesti. Reditelj se poigrava sa idejom ulaska i utapanja u svet filmske fikcije koja nadilazi propadljivost i profano (nasuprot) svetom vremenu. Beograd je predstavljen istovremeno i kao poslednji azil žrtava torture dekade devedesetih, i mesto kobi, fatuma, ali, u imaginarijum – tumačeći naglas mrlje Roršahovog testa Boris piše, režira i montira neki svoj film u kome je Beograd i grad intelektualci prinuđenih na prostituciju i grad plaćenih ubica, Sodoma i Gomora koja odbrojava svoje poslednje dane.

Međutim, vratimo li se na pretpostavku da urbicid predstavlja i destrukciju stanja heterogenosti i pluraliteta (ne samo nacionalnog, rasnog, religioznog, već i pluraliteta mišljenja, govora i delanja) tj. destrukciju urbanog načina života, dolazimo do motiva jednog mentalnog i duhovnog urbicida, koji je generisan iznutra. U *Šišanju* (2010) priči o beogradskoj ekstremnoj huliganskoj navijačkoj grupi koja poziva na nasilje i linč svih neistomišljenika, podržanoj od strane pojedinih političara i ideologa neofašizma, antisemitizma i rasizma, homofobije i netolerancije, reditelj Stevan Filipović je doneo portret jednog pada u nepovrat, jednog talenta u agresiju i mržnju, jedne inteligencije u oličenje zla. Osećaj teskobe, neprilagođenosti, nedostatak harizmatične očinske figure kod protagoniste Novice (Nikola Rakočević), povučenog inteligentnog matematičara srednjoškolca, metastazira u čin mučkog ubistva romskog dečaka i prihvatanje fašističke ideologije u lokalnom miljeu. Beograd je „slikan” distorzirano, na mračnim, rubnim lokacijama ispod savskih mostova, u podrumskim sastajalištima desničarskih ekstremista upadljive fašističke ikonografije, na tribinama fudbalskih terena odeljenih metalnom žicom i kordonima naoružanih policajaca – to je Beograd margine, straha, izolacije koja se izvrće u patologiju, Beograd koji osuđuje sofisticiranost i kultivisanost (ono što je i suština urbanog) stigmatizujući ih kao homoseksualizam (Novica će optužiti svog nekađšnjeg idola, profesora matematike, da je gej).

Neslavno održanu Paradu ponosa u Beogradu, 10. oktobra 2010, nekoliko dana nakon premijere<sup>11</sup> filma *Šišanje*, obeležio je čuveni amaterski video klip postavljen na

11 Slučaj je hteo da se beogradska premijera *Šišanja*, posvećenog svim žrtvama navijača huligana, održi dan nakon incidenta na fudbalskoj utakmici između reprezentacija Srbije i Italije u Đenovi, koja je stoga i prekinuta.



*jutjubu* sa sada već kultnom rečenicom mladog policajca upućenoj huliganu u Krunskoj ulici: „Moj si Beograd došao da lomiš! Marš, bre!” Sublimirajući u toliko spontanom ličnom iskazu „priču o neprestanoj borbi između gradoljublja i gradoomraze” i „arhetipalni strah primitivaca od grada” (Boganović 1994, 30) policajac progovara ne iz pozicije čuvara reda i zakona već iz pozicije Beograđanina (a Beograđaninom se ili rađa ili postaje, ili nikada ne prestaje). Fikcionalizovana Parada ponosa, danas, u tranzicionoj Srbiji i post-petooktobarskom Beogradu, pokušaj je filmske inscenacije trijumfa gradoljublja, pa i po cenu žrtve jednog (fikcionalnog) lika.

### *Beograd je (ponovo?) svet*

U najnovijem ostvarenju Srđana Dragojevića, *Parada* (2011)<sup>12</sup> nakon rata u Bosni (*Lepa sela lepo gore*, 1995), potom miloševićevskog Beograda ogrezlog u kriminalu, narkomafiji, turbofolku i ostalim strategijama nacionalizma (*Rane*, 1996), kao i neprekidnog pretapanja ordenja u granate u olovnom putu *serbskog naciona* (*Sveti Georgije ubiva aždahu*, 2009), nova neuralgična tačka autorovog opusa postaje nemogućnost izražavanja slobode seksualne orijentacije, posve anacionalni i nadnacionalni fenomen. Zasad verenice (Hristina Popović) koja po svaku cenu čezne da se distancira od dominantne matrice turbofolka (lik inspirisan Jelenom Karleušom), kao propovednica liberalnih anti-mačističkih pogleda, i borkinja za ljudska i prava homoseksualaca (nekadašnja pripadnica ruralne Srbije koja pravi emancipovani zaokret ka urbanom), danas periferni kriminalac Limun (u tumačenju Nikole Kojo) najpre pozicioniran kao homofob, okuplja družinu diljem bivše Jugoslavije koja će obezbeđivati beogradsku Paradu ponosa - Hrvata, Muslimana i kosovskog Albanca.<sup>13</sup> Replika „Posle pevaljke i ratnih profitera, Limun, ratnik – čuvar pедера” postaje *know how* za potpunu aboliciju od odgovornosti učesnika paravojske u jugoslovenskim ratovima. Svoje iskupljenje skoro dve decenije kasnije Limun pronalazi u otkriću da i „pederi” jesu ljudi – iz diskursa nacionalizma teleportuje se u diskurs poštovanja ljudskih prava, i to na valu jugonostalgije. Ljupki „mini moris” ofarban u ružičasto kojim Limun u društvu gej veterinaru (Miloš Samolov) polazi u avanturu, evocira eksploataciju ružičaste boje automobila iz Dragojevićevih *ranih radova* (*Anđeli 1* i *Anđeli 2*) koja je tada predstavljala *camp*, *chique* i *la mode retro*, a sada, u *Paradi*, identifikuje samo i jedino *gayness* i homoseksualizam, pripadnost stigmatizovanoj grupi koja u ovom slučaju objedinjuje sve što je urbano i sofisticirano, naspram mračnog, rušiteljskog i urbicidnog oličenog u grupi razularenih neofašista, navijača i *skinheads*. Ideja da su doskorašnji krvni neprijatelji sa ratišta – „ustaša”, „četnik”, „balija”

12 Premijera filma održana je oktobra 2011, tri nedelje nakon zakazanog termina održavanja Parade ponosa, koja je iz bezbednosnih razloga otkazana.

13 U osvrtu na film, hrvatski pisac i scenarista Ante Tomić protagoniste naziva „muškarčinama iz dinarskog pojasa” u istoimenom autorskom tekstu u *Jutarnjem listu*.

i „šiptar”<sup>14</sup> – ujedinjeni u misiji „sačuvati Prajd” pod zastavom duginih boja, predstavlja primer filmske utopije. Balkanske zaševce ulaze u svoj *time out* u jednoj humanoj misiji koja potire sve nacionalne (i verske razlike) te celuloidni Beograd u vreme Prajda postaje mesto instant debalkanizacije<sup>15</sup>. Utopijska slika oslanja se na ideju da je moguće nadrastiti plamenove ento-nacionalizama, i ujediniti se u odbrani jednog objedinjujućeg korelativa – ljudskih (a ne nacionalnih) prava.

Omnibus film *Praktični vodič kroz Beograd sa pevanjem i plakanjem* (2011) reditelja Bojana Vuletića na izvestan način sublimira sve pomenute aspekte reprezentacije Beograda – od lociranja Beograda kao mesta pogodnog za emocionalnu eksploziju muzičarke iz Francuske u koju se zaljubljuje mladi vozač (Žili Gaje i Marko Janketić), preko motiva grada-grotla iz čijih čeljusti želi da pobegne sredovečna hostesa kulturnog centra udajom za američkog diplomatu (Anita Mančić i Žan-Mark Bar), potom mesta prepoznavanja dva slična senzibiliteta – srpskog i orijentalnog, u zagrljaju privlačne Beograđanke i mladog biznismena Turčina (Nada Šargin i Baki Davrak), pa sve do slike grada kao postojbine robusnih žena, u epizodi udaje Srkinje i Hrvata (Hristina Popović i Leon Lučev). Kao i u *Tamo i ovde*, Beograd je mesto nenadanih susreta ljubavnika, 'Pariz Balkana', ne svojom arhitekturom već *l'amour* senzibilitetom, onom kvintesencijom kojom je moguće zavoleti i rugobu pojedinih fasada, i specifično orijentalno poimanje vremena (i odgovornosti), iracionalnost i istovremenu autorioniju. Iako jasno pozicioniran u post-miloševićevski Beograd, *Praktični vodič* pokušava biti upravo praktičan, sa jasnom „što je bilo – bilo je” političkom i ideološkom porukom – Beograd i Beograđani nose svoje ožiljke iz burne dekade '90-ih ali ih ne kriju, i svojevrsnom alhemijskom transmutacijom ispostavljaju ih kao ultimativnu privlačnost. Sa strahovima i nadama svojih manično-depresivnih i melanholičnih stanovnika, Beograd dokazuje da je (*i dalje*) svet i istovremeno Istok Zapada i Zapad Istoka, i mesto buduće debalkanizacije čitavog regiona. Ne slučajno, upravo poslednja priča u omnibusu, romana policajke iz Beograda i hrvatskog policajca, njihova povest pred sam čin venčanja (koji će se desiti u Zagrebu) simbolično ponovo obnavlja dijalog Beograda i Zagreba.

14 "Paradu će se svatko prepoznati i doživjeti je svojom. Film je genijalan primjer umjetničke manipulacije gdje je autor, besramno koristeći najužasnije političke nekorektnosti, napravio djelo koje u cjelini nije moglo biti politički korektnije." – ističe Ante Tomić u istoimenom tekstu.

15 *Debalkanizacija* bi predstavljala termin reverzibilan politički izrazito negativno konotiranom terminu *balkanizacija* – fragmentaciji i rascepkavanju teritorija, koji Marija Todorova u svojoj studiji *Imaginarni Balkan* pominje i kao „cepanje geografskih područja na manje jedinice, neretko neprijateljsko nastrojene”, „politički nestabilne”, i kao „stvaranje malih državnica sa manje-više nazadnom populacijom, (...)ekonomski slabih koje su i (...)plen velikih sila” (Todorova 1997, 33). Debalkanizacija u slučaju bivših jugoslovenskih zemalja ne bi nužno označavala novu jugo-integraciju ali integraciju u nekom drugačijem obliku svakako bi.

*Finalna montaža**U tebi nema besmisla, ni smrti*Miloš Crnjanski, *Lament nad Beogradom*

Filmska slika Beograda skener je svih njegovih neuralgičnih tačaka, izlečenih ili tek otkrivenih socio-kulturoloških maligniteta, ogledalo koje niti šminka niti izobličuje, brutalno i iskreno. Filmski Beograd nikada nije konfekcijska razglednica, memorijabilija *za poneti*, niti muzejski artefakt. To je živo, pulsirajuće tkivo krpljeno štakama, protezama, koje se iznova i iznova regeneriše i uz svaki ožiljak koji tvori novi narativ. Beograd je grad-palimpsest i nikada nije tek puka filmska kulisa. Njegov višeznačan identitet ovaploćuju njegovi stanovnici inficirani neponovljivim urbanim duhom autoironije, melanholije i utopije. Finalna montaža za takav sirovi „materijal” ne postoji – Beograd ne poznaje zakonitosti filmske naracije, on joj svesno izmiče, i njegova povest je hirbid žanrova u kome se brišu granice fikcije i stvarnog, protagonisti su i gledaoci, gledaoci su i naratori.

Beogradski bioskopi polako odumiru, no sam Beograd je poziv na jednu neprekidnu slobodnu filmsku projekcija pod otvorenim nebom. Vedrim ili tmurnim...

Filmografija:

*Slavica*, r. Vjekoslav Afrić, 1947, FNRJ*Život i dela besmrtnog Vožda Karađorđa*, r. Čiča Ilija Stanojević, 1911, SR*Mlad i zdravkao ruža*, r. Jovan Jovanović, 1971, SFRJ*Ni na nebu ni na zemlji*, r. Miloš Radivojević, 1994, SRJ*Rat uživo*, r. Darko Bajić, 2000, SRJ*Zemlja istine, ljubavi i slobode*, r. Milutin Petrović, 2000, SRJ*Buđenje iz mrtvih*, r. Miloš Radivojević, 2005, SCG*Odbačen*, r. Miloš Radivojević, 2007, SR*Beogradski Fantom*, r. Jovan B. Todorović, 2009, SR*Montevideo, Bog te video!*, r. Dragan Bjelogrić, 2010, SR*Tamo i ovde*, r. Darko Lungulov, 2009, SR*Šišanje*, r. Stevan Filipović, 2010, SR*The Box*, r. Andrijana Stojković, 2011, SR*Vodič kroz Beograd sa pevanjem i plakanjem*, r. Bojan Vuletić, 2011, SR*Parada*, r. Srđan Dragojević, 2011, SR*Literatura:*Bogdanović, B. 1976. *Urbs & Logos*. Niš——— 1994. *Grad i smrt*. BeogradBojm, S. 2005. *Budućnost nostalgije*. Beograd

- Daković, N. 2008. *Balkan kao (filmski) žanr: Slika, tekst i nacija*. Beograd
- Jameson, F. 1991. *Postmodernism, or the Cultural Logic of Late Capitalism*. Durham
- Huysen, A. 2003. *Present Pasts: Urban Palimpsest and Politics of Memory*. Stanford
- Coward, M. 2004. „Urbicide in Bosnia.” in: *Cities, War and Terrorism: Towards Urban Geopolitic*, ed. Graham, S.: 151–170
- Coward, M. 2009. *Urbicide: The Politics of Urban Destruction*. New York
- Todorova, M. 1997. *Imagining The Balkans*. New York
- Tomić, A 2011. „Muškarčine iz dinarskog pojasa.” *Jutarnji list*, 28. decembar  
<http://www.jutarnji.hr/ante-tomic—muskarcine-iz-dinarskog-pojasa/996251/>, posećeno 10.1.2012.
- Virilio, P. 2003. *Rat i film*. Beograd

---

***Abstract: Filming Belgrade in The Third Millenium: Searching For The (Lost) Identity***

In this paper I negotiate terms of *urbanity* and *urban* in contemporary film narratives, mostly made by directors-newcomers. I will explore those terms as well as the term *urbicide* which became a neuralgic phaenomenon of the Balkan wars of the 90s, scrutinized both in the writings of Bogdan Bogdanović and Martin Coward, the latter defining *urbanity* „as an existential condition of plurality or heterogeneity”. Analyzing film representations of Belgrade identity I used theoretical platforms of historians and philosophers such as Andreas Huysen, Svetlana Boym, Paul Virilio and Fredric Jameson.

I posit Belgrade not only as a setting for a melodrama or social drama in transitional period marked by October 5<sup>th</sup>, 2000 (*Here and There* by Darko Lungulov) but also as a palimpsest, a memory depot and a place of the feeling of nostalgia (*Belgrade Phantom* by Jovan Todorović and *Montevideo* by Dragan Bjelogrić). On the other hand, Belgrade becomes a chronotope of urbicide (*War Live* by Darko Bajić, *The Land of Truth, Love and Freedom* by Milutin Petrović, *Skinning* by Stevan Filipović, *The Box* by Andrijana Stojković). Finally, Belgrade is discerned as a point of possible de-balkanization, where the burden of its turbulent history transmutes both into the rediscovered charm and exotics (*Practical Guide to Belgrade with Singing and Crying* by Bojan Vuletić) and into the fight for the human rights such as controversial Gay Pride (*Parade* by Srđan Dragojević).

---

**Keywords:** urbanity, urban, urbicide, memory, nostalgia films, de/balkanization