

Ivan Kovačević*Odeljenje za etnologiju i antropologiju
Filozofski fakultet, Univerzitet u Beogradu*

ikovacev@f.bg.ac.rs

Montevideo, Bog te video – ideološki švedski sto kao osnov blokbastera*

Apstrakt: Analiza filma *Montevideo, Bog te video* polazi od činjenice da je film u bioskopskom prikazivanju videlo preko pola miliona gledalaca, a da se tom broju sasvim približio i nastavak filma. Uzroci takve posete, koja film svrstava u najuspešnije blokbastere u Srbiji, traženi su u širokom spektru ideoloških sadržaja filma. Ti sadržaji se očituju u karakterizaciji likova i, posebno, u opozicionim odnosima koje ti likovi uspostavljaju. Kao glavne opozicije javljaju se državno jugoslovenstvo i želja za samostalnom srpskom državom, zatim, malograđansko-patrijarhalno i slobodno-celibatno shvatanje ljubavi i braka, te hedonizam naspram političkog aktivizma. Uz lokalpatriotizam, građansko shvatanje ljubavi i braka zasnovano na romantici, ideju društveno odgovornog peduzetništva i navijaštvo, navedene opozicije čine veliku ponudu ideoloških sadržaja filma u kojoj se gledaoci mogu selektivno prepoznati, što je omogućilo veliki uspeh filma.

Ključne reči: film; antropologija; ideologija; Srbija; fudbal

Metaetnografija

Film *Montevideo, Bog te video* snimljen je u produkciji kompanije *Inter-media Network*. Film je režirao Dragan Bjelogrić, poznati glumac, kome je ovaj film prvi režiserski posao. Scenario su napisali režiser¹ Srđan Dragojević i Ranko Božić, pisac i scenarista.² Scenario je napisan prema romanu sportskog novinara Vladimira Stankovića, pod istim naslovom *Montevideo, Bog te video*, koji je objavljen 2010. godine, šest meseci pre premijere. Film je premijerno prikazan 20. decembra 2010.

* Ovaj članak je rezultat rada na projektu 177035 Ministarstva za prosvetu, nauku i tehnološki razvoj.

¹ Iz bogate filmografije izdvajaju se filmovi *Mi nismo anđeli* (1992), *Lepa sela lepo gore* (1996) i *Rane* (1998).

² Osim scenarija za oba dela *Montevidea*, Ranko Božić je napisao i scenario za film Ademira Kenovića *Ovo malo duše* (1986) i TV seriju *Vratit će se rode* (2007).

Etnografija recepcije

Za analizu³ filma *Montevideo, Bog te video* recepcija je od velikog značaja, usled velike gledanosti i popularnosti. Naime, *Montevideo, Bog te video* je jedan od najvećih srpskih blokbafera. Gledanost filma u bioskopskim salama je posle tri nedelje dostigla 125.000 gledalaca, posle sedam nedelja 300.000, da bi pola miliona gledalaca film dostigao u trinaestoj nedelji prikazivanja. Ukupno, u sedamnaest nedelja prikazivanja u bioskopima, prodato je 514.679 ulaznica.⁴

Prema broju bioskopskih gledalaca, *Montevideo* zaostaje iza filma *Zona Zamfirova*, koji je prema statistici imao daleko više gledalaca (1.082.052). Međutim, film *Zona Zamfirova* je rađen na osnovu istoimenog romana Stevana Sremca, koji je deo školske lektire, i među gledaocima je bio veliki broj đaka koji su u organizaciji škola gledali film, mada je i gledanost filma na televiziji bila veća od serije *Montevideo, Bog te video*.⁵ Po broju gledalaca je samo još pet filmova ispred filma *Montevideo, Bog te video: Mi nismo anđeli 2* (2005) – 657.143, *Lepa sela, lepo gore* (1996) – 612.574, *Munje* (2001) – 571.341, *Ivkova slava* (2005) – 563.978 i *Nož* (1999) – 521.727, što film čini jednim od najvećih domaćih blokbafera. Potvrda *Montevidea* kao blokbafera stigla je i sa nastavkom pod naslovom *Montevideo, vidimo se*, iz 2014. godine, koji je za četrnaest nedelja prikazivanja imao 496.377 gledalaca.⁶

Film je na državnoj televiziji prikazan u izuzetno povoljnom terminu 1. januara 2012. godine („prime time” termin – 21.00 h) i, prema podacima državne televizije, gledalo ga je preko 3.000.000 gledalaca.⁷

Pre početka, kao i u toku prikazivanja filma u bioskopima i po završetku prikazivanja, *Montevideo* je pratila snažna propaganda ocenjena kao „uspešan marketing”. „Film je postigao uspeh kroz afirmaciju različitih pratećih aktivnosti u Sr-

³ U toku rada na tekstu o filmu *Montevideo, Bog te video* razmenjivao sam ideje i informacije o različitim aspektima analize filma sa prof. Draganom Antonijević, prof. Ljubodragom Dimićem, doc. Zoricom Ivanović, prof. Gordanom Jovanović, prof. Žarkom Trebješanimom i prof. Aleksandrom Životićem. Svaki od tih razgovora mi je bio koristan, te im se na ljubaznom sagovorništvu zahvaljujem.

⁴ Na osnovu podataka Filmskog centra Srbije (<http://www.fcs.rs/generic.php?page=chartweek>). (Posećeno 11.7.2017).

⁵ Ipsos Strategic Marketing, avgust 2015. <http://www.rem.rs/uploads/files/PDF/6529-Analiza%20medijskog%20trzista%20u%20Srbiji%20-%20final.pdf>. (Posećeno 11.7.2017).

⁶ Na osnovu podataka Filmskog centra Srbije (<http://www.fcs.rs/generic.php?page=chartweek>). (Posećeno 11.7.2017).

⁷ „Uz film je sinoć bilo 3.108.000 gledalaca. Rejting je bio 26 odsto, a skoro 53 procenta onih gledalaca koji su pratili TV programe sinoć je gledalo upravo premijerno izdanje filma *Montevideo, Bog te video*.” (Sajt Radio-televizije Srbije od 2. januara 2012. godine. Posećen 13. novembra 2015). <http://www.rts.rs/page/stories/sr/story/125/Dru%C5%A1tvo/1019740/Gledanost,+Bog+te+video.html>

biji: humanitarne fudbalske utakmice, prijateljski fudbalski meč povodom UEFA Dana fudbala, učešće na Nušićijadi, proslava u Domu omladine povodom velike gledanosti filma, *Intermedia Network* bila je srebrni sponzor IV Olimpijade sporta, zdravlja i kulture trećeg doba u Sokobanji” (Simeunović Bajić 2012, 141).

Film je dobio nagrade na međunarodnim festivalima u Puli, Moskvi i Poljskoj, regionalnu filmsku MTV nagradu i Oskar popularnosti, a producerska kuća *Intermedia Network* dobitnik je nagrade za *Poduhvat godine* (Simeunović Bajić 2012, 141).

Činjenica da je *Montevideo, bog te video* veliki srpski blokbuster usmerava analizu u tom pravcu, jer se kao ključno pitanje nameće upravo pitanje zašto je film postao blokbuster već u bioskopskoj fazi i imao dodatno visoku gledanost prilikom prikazivanja na televiziji, što je osnov uspeha nastavka *Montevideo, vidimo se* i TV serije od 16 epizoda, takođe prikazivane na državnoj televiziji.

Etnografija dijegeze

Najkraće, sadržaj filma se sastoji iz priče o pripremama za učešće srpske fudbalske reprezentacije na prvom Svetskom prvenstvu u Urugvaju 1930. godine, gde se dogodio pravi podvig srpskih fudbalera osvajanjem trećeg mesta.

Film se sastoji iz više narativnih tokova:

1. Glavni narativni tok je o odlasku reprezentacije Jugoslavije na Svetsko prvenstvo u Urugvaju, koji se račva na priču o bojkotu reprezentacije Jugoslavije od strane Jugoslovenskog nogometnog saveza iz Zagreba i igrača iz drugih tadašnjih saveza, i na priču o „sakupljanju novca” za put u Urugvaj. Ove dve račve narativa o odlasku reprezentacije Jugoslavije na Svetsko prvenstvo u Montevideu se povremeno spajaju u jedan tok. U sklopu tog narativnog toka je „snimak” reprezentativne fudbalske utakmice Jugoslavija – Bugarska.
2. Narativni tok o uspehu mladog i novog fudbalera (Tirnanić), koji uključuje i priču o tadašnjem derbiju *BSK – Jugoslavija* i rivalitetu tih klubova, kao i njihovih navijača. U sklopu tog narativa se nalazi i „snimak” fudbalske utakmice klubova *Jugoslavija* i *BSK*.
3. Ljubavne priče, i to, s jedne strane, priča o ljubavnom četvorouglu dvojice fudbalera i dva ženska lika na koji se naslanja narativni tok o sukobu sa Radom Pašićem i, s druge strane, priča o Milutinu Ivkoviću – Milutincu i njegovoj ljubavnoj vezi.

U filmu se dramaturški obrađuju tri različite društvene napetosti:

1. Socijalna tenzija između poslodavaca i najamnih radnika: rad u preduzeću jedan od fudbalera BSK-a (Momčilo Đokić – Gusar) ocenjuje: „Ovo je robija”; Tirke, na majčin predlog da se zaposli u *Ikarusu*, jer je „dobra fabrika”, ironično odgovara da se tamo radi „samo” 10 sati, dok se Mikica Arsenijević žali kako gazda „nema razumevanja ni za fudbal ni za fakultet”.

2. Politička tenzija – nacionalno trvenje – jugoslovenstvo naspram srpstva, hrvatstva i sl. Kralj Aleksandar uslovljava finansijsku podršku „jugoslovenskim” sastavom reprezentacije, dok bi Atanas Božić dao pare da je to „reprezentacija Srbije”.
3. Kulturna tenzija: shvatanje seksa, braka i porodice – suprotnosti i konflikti između nosilaca seosko-patrijarhalnih, gradsko-patrijarhalnih (malograđanskih), urbano-građanskih i modernih shvatanja.

Film i istorija

Dva narativna toka koja dramatišu odlazak reprezentacije Jugoslavije na Svetsko prvenstvo u Urugvaju oslanjaju se na jedan stvarni i jedan izmišljeni niz događaja.

Finansiranje putovanja

Izmišljeni tok, traženje finansijskih sredstava za put u Montevideo, zauzima najvažnije mesto u filmu i njegovo „razrešenje” predstavlja katarzu dramskog zapleta i sam krešendo filma. Nasuprot filmskom narativu, organizacija prvog Svetskog prvenstva u fudbalu je bila takva da je organizator snosio sve troškove puta i boravka reprezentacija koje su na njemu učestvovala. Prema zvaničnoj istoriji Svetske fudbalske asocijacije (FIFA), upravo je spremnost Urugvaja da snosi troškove puta i boravka svim reprezentacijama, uz mogućnost podele profita, bila odlučujuća u izboru Urugvaja za domaćina prvog Svetskog prvenstva u fudbalu.⁸ Stoga se ceo zaplet oko traženja i obezbeđivanja sredstava za put može smatrati mitskom pričom.

Problemi u Fudbalskom savezu Jugoslavije

Izmišljena priča o pribavljanju sredstava za put prepliće se sa stvarnim problemima koji su se javili oko sastava reprezentacije.

Donošenjem zakona 3. oktobra 1929. godine, kojim je proglašena Kraljevina Jugoslavija i uspostavljeno devet banovina, započeta su dva procesa reorganizovanja države. Prvi je centralizacija nasuprot dotadašnjoj stihijnoj decentralizaciji, a drugi je nova regionalizacija i uspostavljanje decentralizacije čiju su okosnicu činile banovine sa svojim nadležnostima. Kao primer ranije decentralizacije može se navesti da su neke državne ustanove i organizacije na nivou države imale sedišta u drugim gradovima, a ne u prestonici. Tako je oblast socijalnog i zdravstvenog osiguranja bila stacionirana u Zagrebu, gde je formiran

⁸ <http://www.fifa.com/about-fifa/who-we-are/history/first-fifa-world-cup.html>. (Posećeno 8.8.2017).

SUZOR (Središnji ured za osiguranje radnika) (Milosavljević 2014, 176). Neposredno posle Prvog svetskog rata, fudbalski savez pod nazivom Jugoslovenski nogometni savez osnovan je u Zagrebu, 14. aprila 1919. godine (Sijić 2014, 13), i zadržao se tamo sve do 1929. godine. U trenutku osnivanja formirana su četiri podsaveza, pri čemu se beogradski zvao „loptački”, a zagrebački, ljubljanski i splitski „nogometni” (Antić 2016, 39–42). Pred sednicu Jugoslovenskog nogometnog saveza, u jesen 1929, pokrenuta je inicijativa da se sedište saveza premešta u prestonicu. Sednica na kojoj je glasano o tome održana je 23. novembra 1929. i, u trenutku kada je predlog o premeštanju imao ubedljivu većinu, u sali su izbili neredi i sednica je prekinuta (Sijić 2014, 16). Na ponovljenoj skupštini u Zagrebu, 16. marta 1930. godine, opet je glasano i, sa 213 glasova za Beograd, 12 za Zagreb i 7 uzdržanih, sedište je premešteno u Beograd. Otpor Upravnog odbora Zagrebačkog nogometnog saveza je trajao tokom 1930. godine i ogledao se u povremenom bojkotu reprezentacije Jugoslavije na međunarodnim takmičenjima. Jugoslovenski nogometni savez je nastavio da radi kao da i dalje rukovodi fudbalom u Jugoslaviji, pa je odredio komesere („komisiju od tri lica”) za sve podsaveze koji bi nastavili da upravljaju jugoslovenskim fudbalom kao transmisija JNS iz Zagreba.⁹

Pre ponovljenog glasanja, reprezentacija je u Atini, 26. januara 1930, igrala utakmicu sa Grčkom i u timu su nastupili igrači iz zagrebačkih klubova *HAŠK* i *Građanski* (Antić 2016, 54). Posle sednice od 16. marta i premeštanja sedišta saveza na prijateljskoj utakmici protiv Bugarske (6:1) nije bilo igrača iz Zagreba, ali je na utakmici Balkanskog kupa protiv Rumunije, 4. maja, učestvovalo više igrača iz Hrvatske, i to iz zagrebačkih klubova *Konkordije* i *HAŠK*-a i splitskog *Hajduka* (Antić 2016, 54; Sijić 2014, 66). Kako se otpor zagrebačkog nogometnog podsaveza nastavljao, tako je došlo i do suspenzije Upravnog odbora Zagrebačkog nogometnog saveza (Sijić 2014, 17) i, sledstveno tome, novog bojkota reprezentacije od strane igrača iz Zagreba i Splita, te je na prijateljskoj utakmici s Bugarskom 15. juna, pred polazak u Montevideo, reprezentacija bila sastavljena isključivo od igrača iz beogradskih klubova (Antić 2016, 54; Sijić 2014, 67). Ovi događaji predstavljaju istorijsku okosnicu priče o sastavu reprezentacije Jugoslavije na Svetskom prvenstvu u Urugvaju 1930. godine. Odluka Jugoslovenskog nogometnog saveza o suspenziji Upravnog odbora Zagrebačkog podsaveza doneta je na vanrednoj skupštini JNS-a 7. juna 1930. Odluka o suspenziji je izazvana različitim oblicima nepoštovanja JNS-a, među kojima je i to što Zagrebački podsavez „zabranjuje svojim igračima imenova-

⁹ Zanimljivo je da je u „komisiju od tri lica”, koju je imenovao Jugoslovenski nogometni savez iz Zagreba, pristao da uđe Milutin Ivković, što je rezultiralo njegovim izbacivanjem iz fudbalskog kluba *Jugoslavija*. Milutinović je to učinio potpuno na liniji stavova Komunističke partije koja je još na kongresu u Drezdenu 1928. godine proklamovala borbu protiv Jugoslavije i podršku nacionalnim pokretima.

nim od J.N.Saveza da igraju u državnom reprezentativnom timu”.¹⁰ Posle tih događaja, već sledećeg meseca nastavljeno je državno prvenstvo koje se završilo u novembru pobedom zagrebačke *Konkordije* (Sijić 2014, 70).

Činjenica da fudbaleri iz Zagrebačkog podsaveza (kao i iz drugih podsaveza sa sedištimama u Splitu, Sarajevu i Subotici) nisu bili u reprezentaciji u Montevideu jeste apostrofirana, ali je iz narativa uklonjen podatak da su učestvovali i igrači koji su igrali u inostranstvu (Sekulić, Bek i Stefanović), koji se pojavljuju tek u nastavku filma i seriji prikazanoj na televiziji.

Osnovne opozicije u filmu

Glavne opozicije u filmu iskazane su kroz likove. Neki od likova su direktno kontrastirani, dok se neki pozicioniraju na suprotnim tačkama skalarnih značenjskih osa. Sažimajući Gramasa, Jakobsona i Trubeckog, Dragana Antonijević definiše dve vrste opozicija zasnovanih na dva tipa negacija, „od kojih jedna govori o tome da dva člana stoje u međusobnom odnosu ‘prisustva:odsustva’ (obebežen i neobebežen član), pa se stoga isključuju; a druga kaže da je mogućan odnos ‘manje’ ili ‘veće’ obebeženosti...” (Antonijević 1991, 186). Te dve vrste opozicija ćemo nazvati kontrastnom i skalarnom opozicijom, jer se u prvoj odnos zasniva na kontrastu između prisustva i odsustva neke osobine, dok drugu karakteriše manje ili veće prisustvo neke osobine, kao na skali.

Primer direktnog kontrastiranja je odnos Rade Pašića i Milutina Ivkovića Milutinca koji se, mada dramaturški veoma proizvoljno, nalaze u direktnom fizičkom obračunu. Direktno su suprotstavljeni i likovi Tirketa i Moše, čiji se sukobi odnose na mesto u timu, odnosno oko toga ko će igrati desno krilo, i na odnos sa devojkama (Valerija i Rosa), tj. njihov ljubavni četvorougao. Osim ove ljubavno-sportske opozicije, kao opozicioni par se javljaju i „strasni navijači” klubova *Jugoslavija* i *BSK*, čuburski berberin Bogdan i kafedžija Rajko. Jedna od dramaturški posredovanih opozicija je između gazda i zaposlenih, izražena u dijalozima u kojima se zaposleni žale na teške uslove rada. Po pitanju finansiranja odlaska reprezentacije na Svetsko prvenstvo kontrastirani su uslovi za finansijsku pomoć koje postavljaju kralj Aleksandar i Andrejevićev tast, bogati Atanas Nikolić.

Rada Pašić: Milutinac hedonista i satir vs. politički aktivista i romantik

Opozicija Milutin Ivković Milutinac: Rada Pašić je dramaturški isforsirana i kulminira u njihovom fizičkom obračunu. Na taj način su podertane sve bitne suprotnosti koje karakterišu ova dva lika. U filmu se Milutinac i Rada Pašić

¹⁰ *Политика*, 11. јун 1930, стр. 12.

kontrastiraju na dva načina. Prvo, Milutinac je politički aktivista koji hoće da promeni svet, dok je Rada Pašić hedonista koji svaki trenutak koristi da bi uživao u životu. Milutinac poziva radnike na akciju u maniru čiste komunističke propagande, terminologijom literature i filma o komunističkoj partiji između dva rata: „Ja mislim da je vreme za akciju”, i, na pitanje: „Kakva akcija, Milutinac?”, odgovara: „Organizovana. Pojedinaac, sam, ne može ništa” i dodaje: „Ljudi, mislim na pravu akciju, boga mu božijeg. A šta više čekamo?” U tom trenutku dolazi Milutinčeva devojka u luksuznom automobilu i Milutinac nije precizirao o kakvoj akciji je reč. Iz raznovrsnih narativa o „borbi radničke klase” između dva svetska rata može se pretpostaviti da se radi o štrajku ili demonstracijama. Ovaj prikaz Milutina Ivkovića odgovara istorijskom liku, jer je Milutinac bio komunista¹¹ i glavni urednik lista *Mladost* (1938–1939) koji je bio nezvanično glasilo Centralnog komiteta SKOJ-a (Stanišić 1968, 44–46).

Nasuprot Ivkoviću, Rada Pašić je oličjenje hedonizma i rasipništva. U filmu se ne precizira izvor Pašićevog novca i samo je naznačeno njegovo kretanje u elitnim kafanama i klubovima predratnog Beograda. U prvoj sceni u kojoj se pojavljuje Rada Pašić, on iz luksuznog automobila poziva na zabavu devojke koje sede sa fudbalerima.¹² Nadmetanje između fudbalera i Rade Pašića oko toga sa kim u društvu će biti devojke nastavlja se u Džokej klubu, gde Pašić Valeriji, jednoj od svojih prijateljica, skreće pažnju na Mošu Marjanovića, što otvara novi ljubavni zaplet u filmu. Ono što je o Radi samo naznačeno je, inače, bila jedna od glavnih osobina sina Nikole Pašića. Baveći se posredništvom u sklapanju poslova s državom i drugim oblicima poslovanja zasnovanog na vezama, kao i direktnim odnosom s vlašću koju je predstavljao sam Nikola Pašić, Rada je zarađivao (i trošio) izuzetno velike sume novca. Najviše je trošio na luksuz (automobili, kuće, skupe kafane i klubovi, pokloni devojkaama i sl.), a sam je izjavljivao da ne može da živi bez 500.000 dinara dnevno, što je bilo preko 300 tadašnjih plata sudije (Kulundžić 1968, 222). Opoziciona štampa, koja je pišući o nepodopštinama Rade Pašića ciljala na starog Bajju, opisuje Radu kako „u skupocenom automobilu frkće preko Terazija sa buljukom sumnjivih ženskih” (Kulundžić 1968, 224). Sliku životnog stila Rade Pašića ostavio je Ivan Meštrović u svojim memoarima, u kojima navodi kako su Rada i njegovo društvo dane i noći provodili u kafanama, a kada njega nema njegovo društvo je pilo i čekalo

¹¹ To što Ivković nije bio zvanično član Komunističke partije uopšte ne menja njegovu pripadnost komunističkoj ideologiji. Za vreme rata Partija je procenila da Ivković treba da se pridruži partizanskim odredima, ali je usvojeno njegovo obrazloženje da, s obzirom na to da je 1938. godine ostao udovac, mora da se stara o deci i stoga će ga Partija uključiti u ilegalni rad u Beogradu (Stanišić 1968, 55).

¹² Rada Pašić: „Hazenašice, šta kažete da vas vodimo u nezaboravan provod?”

Jedna od rukometašica: „A, gde nas vodiš?”

Rada Pašić: „Pa, ne znam, devojčice. Recimo ...Džokej klub”.

da dođe da plati račun. „On bi”, nastavlja Meštrović, „onda došao pred kavanu u automobilu s ljubavnicom, pa bi automobil ostavio pred kavanom da ga čeka i ženska u njemu, ta kad bi štogod popio, izvodio bi društvo, da im pokaže noge svoje *belle amie*...” (navedeno prema Kulundžić 1968, 235).

U filmu se javlja i opozicija vlasnici: najamni radnici, kojoj ideološko usmerenje daje Milutinac u navedenom tekstu. Ta opozicija se očituje i u odgovorima Tirketa majci na savet da se zaposli u *Ikarusu* i Mikice Arsenijevića treneru povodom kašnjenja na trening. Uz Milutinčev eksplicitan komunistički diskurs, obe replike se podudaraju s oficijelnom slikom kapitalističkog društva između dva svetska rata koja je bila sastavni deo marksističko-komunističkog tumačenja istorije. Takva slika predratnog društva bila je sastavni deo obrazovnog sistema u kome je formiran veliki deo populacije koja je 2010. godine gledala *Montevideo* i lako uspostavljala analogiju sa stečenim „znanjima”.¹³

Druugo kontrastiranje Milutinca i Rade Pašića odvija se u sferi ljubavi, braka i porodice. Dok je Rada neobuzdan u svojim odnosima s mnogobrojnim ženama, Milutinac je zaljubljen i veran Eli, s kojom će se oženiti. U filmu Milutinac na čas odlučuje da prekine s fudbalom da bi se oženio i započeo karijeru lekara, da bi ga ostali fudbaleri iz reprezentacije serenadom ispod prozora nagovorili da igra na svetskom prvenstvu. Milutinčev odnos prema Eli, ćerki bogatog advokata Fridriha Popsa (Stanišić 1968, 34–35), jeste odnos romantične ljubavi i braka (Skokić 2004; Lajtman 2015, 109–110) u klasičnom građanskom maniru koji odgovara tom vremenu. Stoga bi se ta opozicija Rade Pašića i Milutinca, nagoveštena u samom filmu a sasvim prisutna u realnom životu oba lika, mogla opisati kao opozicija satira i romantika.

Više od četvrt veka od sloma marksističke političke vizije radničkog pokreta i shvatanja proletarijata kao „revolucionarnog subjekta” opozicija u kojoj bi se Rada Pašić i Milutinac kontrastirali po ideološkoj liniji nema značaj kakav bi imala 3 do 4 decenije ranije. Osim toga, bez obzira na to što je svoju težnju ka materijalnom bogatstvu gradio na politici (svoga oca), sam Rada je bio potpuno apolitičan i posvećen svojim poslovima koji donose veliki novac.¹⁴ Likovi poput Milutinca su nestali s nestankom filmova, TV drama i serija o borbi radničke klase na čelu s komunističkom partijom, kao što su bili *Bombaški proces* (1976),

¹³ Generacije rođenih pre 1980. godine u toku školovanja su učene o „surovom eksploatatorskom kapitalizmu” u predratnoj Jugoslaviji, da bi za generacije koje slede taj vokabular lagano nestajao iz udžbenika istorije.

¹⁴ Na isti način je sasvim neprirodna Radina siledžijska akcija i tuča u koju uleće. Rada Pašić nije ispoljavao agresiju, jer je ona sasvim nefunkcionalna u njegovoj glavnoj delatnosti koja se odnosila na sticanje i trošenje velikog novca. Naprotiv, od svih napada preko opozicione štampe tog doba Rada se branio sredstvima pravne države, tužeći sudu novinare i novine za klevetu. Stoga se scena tuče, u kojoj glavne uloge imaju Rada Pašić i Milutinac, može smatrati pojačanjem te opozicije u samom narativu.

Sedam sekretara SKOJ-a (1981), partizanski filmovi (vidi Zvijer 2011) i slično. Ipak, opozicija politički aktivizam: lični hedonizam nije nestala mada je ublažena porastom političkog aktivizma u cilju ličnog hedonizma, čime se u realnosti uspostavlja medijacija između dva pola prikazana kao opozicije. To razvodnjavanje opozicije političkog aktivizma (asketizma) i ličnog hedonizma je u realnosti novog društvenog sistema, socijalizma, započelo već u prvim danima vlasti jurišom partijskih vođa na dedinjske vile i njihovim uspešnim zauzećem.¹⁵

Hedonizam je u savremenosti obuhvaćen društvom zabave u kome zabava postaje osnovni smisao postojanja, oličen u paroli „Život je zabava”. Zabava, često nazvana „partijanje”, što je reč nastala od reči „parti” i kao prevod engleske reči *partying*, uključuje muziku, ples, alkohol, drogu i seks. Takve zabave (partijanja) odvijaju se u privatnim i javnim prostorima, ne uključujući nužno sve navedene elemente, karakteristične su za klubove („clubbing”¹⁶), a u Beogradu i za splavove,¹⁷ mada se u reju modelu odvijaju na najraznovrsnijim prostorima. S druge strane, savremeno srpsko društvo nije bez društvenog aktivizma, tako da postoji određeni deo populacije koji sopstveni društveni angažman može poistovetiti sa Milutinčevom komunističkom propagandom i delanjem, barem na nivou opšteg društvenog aktivizma.

Dve semantički različite opozicije Tirke : Moša i Valerija : Rosa

U samoj filmskoj naraciji dva junaka filma, Tirke i Moša, nalaze se u raznim opozicionim odnosima. Na početku filma i na prvom Tirketovom treningu u *BSK-u* nastaje sukob oko mesta u timu, odnosno oko toga ko će igrati desno krilo. Tirke je na samom početku fudbalske karijere, a Moša je već afirmisan i ne samo što je zvezda tima već je i neko ko od sporta dobro živi, o čemu svedoči automobil koji vozi. O suprotstavljenosti govori cinična opaska Moše da će, zbog nekog ko nije odigrao ni jedan minut zvanične fudbalske utakmice, preći na levo krilo. Međutim, tokom daljih događaja u kojima obojica igraju i u *BSK-u* i u reprezentaciji ne vidi se kako je konflikt o mestu desnog krila razrešen. Opozicija početnik: as je skalarna opozicija i usponom jednog od dva lika (Tirke) na fudbalskoj lestvici, tokom filma, ona nestaje.

¹⁵ O zauzimanju dvorova i vila, raskoši i luksuzu, prisvajanju zlata i umetničkih predmeta komunističkih vođa svedoče njihovi saborci Milovan Đilas i Ljubodrag Đurić (Đilas 1990; Đurić 1989).

¹⁶ Pod pojmom „clubbing” podrazumeva se često izlaženje u klubove (Malbone 1998).

¹⁷ Noćni provod u Beogradu praćen je u posebnom mediju kao što je portal *Beograd noću*, na kome se objavljuju slike iz provoda prethodnog dana, na veb adresi www.beogradnocu.com. Sajtova koji najavljuju (reklamiraju) noćna dešavanja i provod u Beogradu ima puno. Npr. www.gdeizaci.com ili www.urbanbug.net/kalendar-desavanja/nocni-zivot

Tirke i Moša nisu samo opoziciono postavljeni na početku filma u okviru fudbala i tima za koji igraju. Ljubavni četvorougao s Valerijom i Rosom, u koji oni više ili manje voljno ulaze, pokazuje da su, značenjski, njih dvojica bez velikih razlika. Tirke je zaljubljen u Rosu i plen ženskog predatora Valerije, baš kao i Moša, ali Moša u odnos s Rosom ulazi zabunom i nastojanjem Rosinog teče, kafedžije Rajka, da Rosi po svaku cenu nađe muža. Pozitivan ishod ove epizode, u kojoj Tirke razrešava svoj odnos s Rosom, a Moša ostaje gde je i bio, uz Valerijin odlazak iz grada, pokazuje da je melodramski zaplet između dvojice junaka klasičan dramaturški dodatak filmovima s istorijskom sadržinom. S druge strane, Rosa i Valerija su likovi čija opozicija nosi snažan semantički naboj.

Nasuprot skalarnoj opoziciji koju grade Tirke i Moša, opozicija Valerija: Rosa se može opisati kao opozicija samostalne devojke naspram udavače. To je kontrastna opozicija u kojoj su nemoguće promene intenziteta koje bi izjednačile opozicione pojave. Današnja, a posebno popkulturna vizija predratnog društva zasniva se na modelima za koje smatramo da, kao i svi idealni tipovi, ne odražavaju svaki element života, ali omogućavaju globalnu sliku funkcionisanja nekog društvenog segmenta i društva u celini. Tako se i ženski likovi u *Montevideu*, Rosa i Valerija (kao i Milutinčeva devojka Eli), uklapaju u neke modele tadašnjih koncepata braka i porodice. Došavši sa sela kao neudata, Rosa je prototip neuspeha seosko-patrijarhalnog modela sklapanja braka, koji u 20. veku, usled transformacije sela, ulazi u krizu (Erlih 1971, 150–171). Dolaskom u grad, ona ulazi u drugi model malograđansko-periferijskog shvatanja i sklapanja braka. Po tom obrascu, brak je neupitan cilj kome se teži, ali se, od porodice kao neprikosnovenog autoriteta u izboru bračnog partnera, pronalaženje pogodne osobe prepušta široj familiji (teča Rajko) ili čak poluprofesionalnim provodadžijama koji su bili česta pojava u Beogradu tokom prvog dela 20. veka. U predstavama o takvom sklapanju braka delimično je prisutna i volja osoba koje stupaju u brak, što se realizuje kroz pregovaranje sa starijim članovima porodice koji iniciraju izbor partnera. Nasuprot Rosi, Valerija je sasvim slobodna devojka, ali i zavodnica koja bira seksualne partnere,¹⁸ nastojeći da ostvari superiornost u samom seksualnom odnosu. Ona je potpuna suprotnost smernoj Rosi koja mašta da se uda iz ljubavi i dostigne ideal građanskog braka kome prethodi romantična ljubav. Rosina želja je da dostigne odnos kakav je osnov Milutinčeve veze sa Eli, čiji ishod je u samom filmu označen kao brak.

Prema tome, film prikazuje tri modela ljubavi, od kojih dva imaju ishod u braku, uz treći model slobodne ljubavi s elementima ženskog donžuanizma i dominacije. Sva tri modela – malograđansko-periferijski kult braka, građanska romantična ljubav koja rezultira brakom i slobodna ljubav – nalaze se u filmu, ali su direktno suprotstavljena samo dva kraja ovog niza, dok srednji član

¹⁸ U filmskoj naraciji nije jasno da li je Rada Pašić Valeriji skrenuo pažnju na lepog i zgodnog fudbalera Mošu Marjanovića ili joj je na neki način naložio šta sa njim da radi.

predstavlja neku vrstu „evolucione” karike u predstavama o razvoju ljubavi i braka u srpskom društvu 20. veka.

*Kralj Aleksandar: Atanas Božić
Jugoslavija vs. Srbija i politička značenja filma*

Nacionalno-političku opoziciju kontrastnog tipa grade jugoslovenstvo kralja Aleksandra, koji uslovljava finansiranje odlaska u Urugvaj „jugoslovenskim” sastavom reprezentacije, i srpski državni projekt, koji zastupa bogati preduzetnik Atanas Božić, sasvim eksplicitno izjavljujući da bi dao pare kada bi to bila „reprezentacija Srbije”. Tražiti političke korene ove dihotomije u vremenu između dva svetska rata je nesvrshodno¹⁹ i to zato što je cela priča o finansiranju puta u Urugvaj izmišljena, kao što su izmišljeni zahtevi i politički stavovi potencijalnih finansijera. Međutim, ova opozicija se može uspešno pročitati iz perspektive nacionalno-državne situacije u vremenu nastanka filma (i literarnog predloška).

Transparentnost ove opozicije čini je uočljivom u svim analitičkim tekstovima o filmu (Simeunović Bajić 2012; Kragović 2010, 205–206, Grbović 2014²⁰). Tako Nataša Simeunović Bajić piše: „U nekoliko scena provlači se antagonizam između unitarizma i federalizma koji je tada postojao u stavovima različitih političkih elita. Tako kralj ne želi da finansira odlazak u Montevideo jer tim nije sastavljen od jugoslovenskih igrača, a tast doktora Andrejevića, inicijatora ideje o odlasku i velikog entuzijaste, ne da novac jer se ne igra pod imenom Srbije” (Simeunović Bajić 2012, 148).

Aktuelnost ove opozicije u realnom političkom životu zemlje tokom poslednje decenije XX i prve decenije XXI veka učinila je da se obe opcije jasno prezentiraju u filmu, pri čemu se nijednoj ne daje prednost. Ideja koja je vodila ratove u Hrvatskoj i Bosni je na samom startu tih ratova bila bez šanse na uspeh. Politički programi koji su predviđali „ujedinjenje svih srpskih zemalja” ili ideja „svi Srbi u jednoj državi” poraženi su ratom i sklapanjem sporazuma, i filmski narativ ih ne pominje. U doba stvaranja literarnog predloška, scenarija i filma, petnaest godina po raspletu jugoslovenske drame, u životu su jedna nostalgična i jedna realna opcija: jugonostalgija i nezavisna Srbija. Konfuzija srpske politike po pitanju očuvanja jedinstvene Jugoslavije ili očuvanja nekih

¹⁹ U vremenu u kome se odvija radnja filma Srbija ne postoji kao teritorijalno-administrativna jedinica, jer je država podeljena na banovine, od kojih se ni jedna ne poklapa sa granicama Srbije u kojima je ušla u Veliki rat, tako da se zamisao Atanasa Božića jedino može odnositi upravo na Srbiju posle balkanskih ratova.

²⁰ Master rad *Konstrukcija emocionalnih obrazaca u filmu kao kulturnoj tvorevini* na studijama psihologije na Filozofskom fakultetu Univerziteta u Beogradu, rađen kod mentora prof. Gordane Jovanović, odbranjen je novembra 2014. godine. U ovom radu se analiziraju dva filma: *Klopka i Montevideo, Bog te video*.

njenih delova, sve do grčevitih neuspešnih pokušaja vlade Vojislava Koštunice da zadrži poslednju odlazeću republiku Crnu Goru, traje sve do trenutka kada Srbija dobija nezavisnost. Ideja o nezavisnoj Srbiji bila je jednako odbacivana od onih koji su se zalagali za opstanak Jugoslavije i od onih koji su nastojali da se u državnom okviru, koji je već bio uništen međunarodnim priznanjem Slovenije, Hrvatske, Bosne i Hercegovine i Makedonije, sačuvaju srpski delovi tih država i jedna cela republika bivše Jugoslavije. Pobornici nezavisne Srbije, koji nisu imali svoju političku reprezentaciju, jednako su smatrani za izdajnike i Jugoslavije i srpskog naroda. Taj nevidljivi deo političkog spektra s razvojem događaja je postao „pobednik” koji nema više kontrastnu ideju, osim nostalgije oličene u jugonostalgiji. U slučaju *Montevidea* prisutne su te dve opcije – nezavisna Srbija, oličena u sastavu fudbalske reprezentacije i u, tada neostvarivom, zahtevu Atanasa Božića da se „igra pod imenom Srbije”, i Jugoslavija za koju se eksplicitno zalaže kralj Aleksandar. Kralj odbija da plati putovanje u Urugvaj jer u timu nema Jugoslovena, a podršku rumunskog kralja reprezentaciji Rumunije komentariše rečima: „Pustite rumunskog kralja. To je srećković. Nema Srbe i Hrvate”. Obe ideje su, s obrnutim ulogama, prisutne u vremenu nastanka filma: država je Srbija, a Jugoslavija partikularna nostalgija.

Literarna i filmska priča prave analošku asocijaciju događaja u Loptačkom savezu Jugoslavije 1930. godine sa kasnijim raspadom Socijalističke Federativne Republike Jugoslavije 1991. godine. Takva analoška veza se pojačava publicistički utvrđenim stavom da je raspad SFRJ počeo na stadionu *Maksimir* fudbalskog kluba *Dinamo* sukobima na utakmici *Dinamo – Crvena Zvezda*, 13. maja 1990. godine. Istorija daje materijal za analogije, kao što je sled događaja u Loptačkom savezu i potonji raspad Kraljevine Jugoslavije 1941. godine i osnivanje Nezavisne države Hrvatske, i sled događaja u kome se posle pomenute utakmice dogodio, mada već započeti, raspad SFRJ i stvaranje nezavisne Hrvatske, ali se analogije stvaraju predstavama i konstruktima. Literarni predložak i filmski scenario ne prave direktno analogiju tih događaja, ali je serviraju gledaocu koji ima dovoljno primarnog znanja o nedavnoj prošlosti da je sam stvorio, što, u intervjuima, čini i sam pisac romana po kome je nastao scenario.²¹

U filmu je Čubura mesto na koje se radnja filma često vraća posle ekskurza na druge lokacije, kao što je i veliki broj likova upravo lokalnog karaktera (Tirke, mali Stanoje, Bogdan, Rajko...). „Najviše je prikazana Čubura i njena

²¹ „(Knjiga) baca svetlost i na naše doba, i može donekle da ‘objasni’ zašto se 90-ih godina desio raspad velike Jugoslavije, kako je i ta država počela da ‘puca po šavovima’ najpre na fudbalskim terenima, zbog čega je fudbal možda najviše politizovan od svih sportova. Prvo svetsko prvenstvo u fudbalu bilo je samo jedan od brojnih nesporazuma na relaciji Beograd – Zagreb.(...) SFRJ jeste vidno ‘vizuelno’ počela da puca na utakmici *Dinamo – Zvezda* 13. maja 1990, kada je Zvonimir Boban kung-fu udarcem oborio policajca.” Vladimir Stanković u intervjuu *Večernjim novostima* od 26. januara 2014.

‘kaldma’, na kojoj je svoje fudbalske čarolije usavršavao jedan od glavnih junaka, Aleksandar Tirnanić Tirke” (Simeunović Bajić 2012, 146). Lokalpatriotizam jeste u bazičnoj opoziciji sa svim vrstama nacionalnog identiteta. Čuburski lokalpatriotizam se javljao u trenucima kada veliki diskursi (nacionalistički, državno-unitaristički) i njihove emanacije počinju da guše „obične ljude” koje ne interesuju veliki narativi, a, još manje, moguće i stvarne posledice tih narativa po sam život. U trenucima velikog nacionalnog zanosa i uvoda u rat u Hrvatskoj i Bosni, kada su vesti bile zatrpane informacijama o formiranju srpskih autonomnih oblasti (SAO Zapadna Slavonija, SAO Birač, SAO Romanija i sl.), na zidovima čuburskih zgrada je osvanuo grafit SAO Čubura. Po svom sadržaju lokalpatriotizam je u opoziciji sa svim oblicima većih etnomitova, kao što su srpski nacionalizam ili ideologija jugoslovenstva. Naglašenost „čuburstva” koje je oličeno u Tirketu, malom Stanoju, berberinu Bogdanu, kafedžiji Rajku i ostalim likovima iz čuburskog miljea, u filmu predstavlja kontrapunkt velikim pričama o tome da li reprezentacija treba da predstavlja Srbiju ili Jugoslaviju. To što Čuburci, mali Stanoje i Tirke „spasavaju” srpsku reprezentaciju koja ide na svetsko prvenstvo pod imenom Jugoslavija pokazuje pozitivnu sliku lokalne zajednice koja, u političkoj realnosti, omogućava da lokalni političari van nacionalnih stranaka pobeđuju na izborima i formiraju vlast u gradu ili opštini. Stoga se čuburski lokalpatriotizam neće isključivo dopasti samo onima koji su ispisivali pomenuti grafit, već svima koji misle da su lokalni problemi najvažniji i da je osnovni posao političara da te probleme rešavaju na dobrobit sugrađana.

Opozicija mali Stanoje: Atanas Božić i bajkovito razrešenje problema na kraju filma

Na samom kraju filma, glavni problem – nedostajući novac za put u Montevideo, razrešavaju mali čistač cipela Stanoje, bogati preduzetnik Atanas Božić i građani koji stoje u redu da im Stanoje očisti cipele i tako daju prilog za putovanje. Ovaj bajkoviti kraj predstavlja razrešenje sasvim realističnog, mada izmišljenog zapleta oko putovanja reprezentacije Jugoslavije na svetsko prvenstvo u fudbalu. Bajkovitost, odnosno neostvarljivost takvog razrešenja počinje nemogućim prilivom gledalaca iz svih delova grada koji, podstaknuti radio prenosom, za samo 15 minuta pauze prevaljuju put od npr. Čubure do Kalemegdana gde se igrala utakmica. Imaginaran je i sam način prikupljanja novca koji će ostvariti mali čistač cipela tako što će svima očistiti cipele i od njihove nadoknade sakupiti novac za put. Među građanima koji plaćaju Stanoju čišćenje izdvaja se Atanas Božić koji daje veliku sumu novca.

Semantički, i mali Stanoje i Atanas Božić su preduzetnici i samo ih razlikuje siromaštvo uličnog čistača cipela i bogatstvo velikog preduzetnika. Siromaštvo malog Stanoja i bogatstvo Atanasa Božića su dva pola iste ose na kojoj se nalaze

preduzetnici, što njihovu opoziciju čine skalarnom, a ne kontrastnom. Upravo skalarna priroda njihove opozicije omogućava da se sjedine u bajkovitom razrešenju glavnog zapleta. Zajednička akcija uz medijaciju potrošača/donatora briše razlike i svodi rešenje problema na preduzetništvo i preduzetnički duh.

Značenje bajke, tačnije bajkovitog kraja priče o potrazi za novcem kojim bi se obezbedilo putovanje u Montevideo, moguće je potražiti u kontekstu ekonomskih sistema zasnovanih na preduzetništvu, odnosno u položaju preduzetništva u državnom sistemu. Sasvim uprošćeno posmatrano, liberalna država sa slabim poreskim sistemom je posle velike ekonomske krize u SAD i u nekim evropskim zemljama krenula prema socijalnoj državi s idejom društva blagostanja. Globalni problemi ekonomskog rasta, porasta stanovništva i ekološke svesti ušli su u centar pažnje već krajem 1960-ih i to s obe strane gvozdene zavese.²² Paralelno s tim procesima saznanja o kritičnim globalnim kretanjima tekao je i proces rastakanja socijalne države i uspostavljanja neoliberalne ekonomije. Neoliberalno smanjenje poreza i smanjenje socijalnih davanja praćeno je razvitkom svesti o neophodnosti društveno odgovornog poslovanja (Corporate social responsibility), koja je rezultirala pravom eksplozijom tekstova o toj temi u, prvenstveno američkim, naučnim i stručnim časopisima tokom 1970-ih godina. Dogodilo se premeštanje sakupljanja novca za socijalna davanja iz sfere obaveznosti poreskog sistema u sferu dobrovoljnosti društveno odgovornog poslovanja, koje osim novca za društvene potrebe uključuje i ekološku svest, vođenje računa o održivom razvoju, odnosno brigu o ukupnom okruženju u kome deluje preduzetništvo. Donatorstvo, filantropija, mecenstvo su u ranijem sistemu bili prvenstveno stimulisani poreskim olakšicama, dok su u društveno odgovornom poslovanju postali deo samostalno formirane politike preduzetničkog subjekta. U Srbiji, posle dve decenije transformacije socijalističkog samoupravnog sistema u tržišnu ekonomiju, u neoliberalnom okruženju, socijalističku socijalnu državu je zamenila neoliberalna ekonomija sa preduzetničkim ulaskom u ranije socijalne zabrane, kao što su zdravstvo i prosveta. U takvoj situaciji je neophodna promocija društveno odgovornog poslovanja, a takvoj promociji ide na ruku činjenica da se, istorijski gledano, radnja filma odigrava u sličnom ekonomskom sistemu predratne Jugoslavije u kojoj su se sporo i teško uspostavljali elementi socijalne države. Slučaj Atanasa Božića, koji prvo odbija da finansira putovanje u Montevideo iz političkih razloga, da bi ipak na kraju dao znanat,

²² Osnovan 1968, Rimski klub je 1972. publikovao knjigu *Granice rasta*, dok se u okviru „izgradnje socijalizma” naučno-tehničkom revolucijom bavio tim Čehoslovačke akademije nauka sa Radovanom Rihtom na čelu, što je rezultiralo 1967. godine knjigom *Civilizacija na raskršću*. Obe knjige su prevedene 1970-ih godina, *Civilizacija na raskršću* 1972, *Granice rasta* 1978, što je sa knjigom Rudija Supeka *Ova jedina zemlja. Idemo li u katastrofu ili u treću revoluciju* iz 1973. godine zaokruživalo saznanja o novim globalnim problemima.

ako ne i odlučujući novac za put, ukazuje na neophodnost društveno odgovornog poslovanja kojima se nadomešćuje socijalna država. Ni kralj, ni ministarstvo, ni fudbalski savez nisu „omogućili” odlazak reprezentacije u Urugvaj, već je to učinio osvešćeni preduzetnik koji pokazuje kako se problemi mogu rešiti ukoliko se posluje u skladu sa društvenom odgovornošću.

Montevideo kao blokbuster

Za razliku od ruskih blokbestera postsocijalističkog vremena koji rehabilituju predsocijalističko doba u Rusiji (Noris 2012), *Montevideo, Bog te video* nema tu jednostranost, već je prisutno nastojanje da se prošlost prikaže izbalansirano i to istovremeno kroz predstavljanje građanskog društva između dva rata kao idiličnog života u predgrađu ili teškog položaja eksploatisanih radnika, ali i kao galmurozni svet bogatih. Ipak se i to može shvatiti kao izvesna rehabilitacija, s obzirom na to da je u socijalističkom periodu građansko društvo bilo izloženo oštrom negiranju u ideološkom programu partije i zvaničnoj istoriji, zatim u literarnim, dramskim i filmskim prikazima komunističke borbe protiv kapitalizma, kao i podsmehu, za šta su posebno korišćeni dramski tekstovi Branislava Nušića.²³ Prikazivanje predratnog građanskog društva bez ideološke iskrivljenosti je bila retkost u popkulturnim proizvodima tokom socijalizma.²⁴

U vizuri novog društva koje je sa komunističkom ideologijom, kao zvaničnim tumačenjem sveta, raskinulo pre dve decenije, srpsko predratno društvo prikazano je s namerom da se opiše onakvo kakvo je bilo, ali i sa dosta učitavanja sadašnjosti, kao i sa recidivima bivše ideologije i bivše države. Taj miks predstavlja osnov ideološkog „švedskog stola” koji se nalazi u filmu.

Važnost „ideološkog švedskog stola” za veliku gledanost polazi od selektivne identifikacije koja se ostvaruje gledanjem filmova (i TV serija). Kao primer selektivne identifikacije gledalaca navodi se kako se latino gledaoci TV serije *Poroci Majamija* (*Majami Vice* 1984–1990) identifikuju sa latino narko-bosovima koji su u seriji prikazani u raskoši i bogatstvu, bez obzira na to što su to likovi koji završavaju u zatvoru ili čak budu ubijeni. Takođe, žensko čitanje serije *Čarlijevi anđeli* (*Chalies Angels* 1976–1981) izostavlja mušku nadređenost

²³ Osim brojnih pozorišnih predstava Branislava Nušića koje su bile neizostavni deo repertoara mnogih pozorišta za vreme socijalizma, snimljeno je više filmova u kojima se Nušićeve komedije koriste kao zgodno sredstvo za kritiku buržoaskog sistema predratnog doba, kao, na primer, *Dr* (1962) i *Pre rata* (1966). O antikapitalističkom čitanju Nušića videti: Gligorić 1962, 30, 35–36; Đoković 1964, 99, 115, 155, 168.

²⁴ Uz svu vernost ideologiji radničkog i partizanskog pokreta, serija *Više od igre* (1976) bila je neko vreme bunkerisana zbog cenzora kojima se nije svidao prikaz srpske buržoazije (Simeunović Bajić 2015, 101, 111).

i zaustavlja se na uspehu ženskih likova (Fisk 2001, 156 i 163–4). Takva čitanja su dovela do pojmova kao što je De Sertoov „supermarket” ili Altmanov pojam „jelovnik”, koji ilustruju biranje značenja od strane gledalaca u seriji *Dallas* (Fisk 2001, 164), a čitanje značenja je „proces pregovaranja između priče na ekranu i kulture gledalaca” (Katz and Liebes 1984, 28).

S druge strane, čak i u ideološki rigidnom socijalizmu negativni likovi su prikazivani sa skrivenim simpatijama. U ranom filmskom ostvarenju Kreše Golika *Plavi 9* (1950) glavni negativac je oslikan kao bonvivan koga karakterišu kravata, šešir, maramica, terevenke i tulumarenje, kao i „pušenje, sunčane naočale, biljar, ples, alkohol i – jazz” (Pavličić 2005, 116), što J. Pavličić naziva „voajerstvom uživanja” (Pavličić 2005, 115), i donekle podseća na prikaz Rade Pašića u *Montevideu*. Ako je takva mogućnost voajerstva, priželjkivanja i identifikacije bila moguća u tvrdom socijalizmu prve petoletke, onda je u doba nastanka *Montevidea* i Rada Pašić sasvim sigurno potencijalni objekt identifikacije, na šta ne utiče njegovo karakterisanje kao negativca. Prema tome, i negativni lik kao što je Rada Pašić ulazi u grupu likova koji nose određene ideološke sadržaje i koji mogu biti objekt identifikacije uz previđanje i ignoraciju opozitnih likova.

Na osnovu ukazivanja na osnovne opozicione parove u narativu vidi se da su u filmu prisutni elementi koji bi se ranije „dopali” pritajenoj želji, a sada izražavaju sasvim realno stanje Srbije kao nezavisne države. Takođe, u filmu je moguće naći elemente ranijeg zalaganja za očuvanje Jugoslavije prisutno u političkim sukobima početkom 90-ih godina prošlog veka, kao i osnov za savremene jugonostalgije. Sveprisutni patriotizam koji je u filmu jugoslovenski, ali i srpski, može donekle amortizovati nezadovoljstvo onih koji su bili za rušenje Jugoslavije, ali protiv nezavisne Srbije, i čija su državno-politička nastojanja poražena vojno, diplomatski i politički.

Relativno tihi lokalpatriotizam, koji na realnoj političkoj sceni tek ponegde i ponekad napravi pometnju etabliranim političkim strankama nacionalnog obuhvata, ima u filmu zapaženo mesto, što onima koji dele takva shvatanja omogućava da se lako prepoznaju.

Uz jugonostalgiju, koja prikaz svojih shvatanja nalazi u stavovima kralja Aleksandra, i jedna druga nostalgija, „komunonostalgija”, nalazi se na više mesta u filmu gde se koristi retorika ranijih filmova i TV serija o velikoj ulozi radničkog pokreta koji je, prema oficijelnoj istoriji propovedanoj u socijalizmu, „obeležio” celu predsocijalističku istoriju.

Pojavljivanje dobrih i poštenih manje uspešnih ali i veoma bogatih preduzetnika potpuno ohrabruje preduzetnički duh u društvu koje je uspešno preduzetništvo postavilo kao glavni put razvoja.

Dva životna stila – hedonizam i društveni aktivizam – nalaze se na meniju i identifikacija je moguća bez obzira na to da li je neko deo „društva zabave”, društveni aktivista ili se potajno divi jednima i drugima. Isto tako, različiti mo-

deli ljubavi i braka, od seosko-patrijarhalnog do građanskog ili slobodno celibatnog, prisutni su u filmu, ali i u stvarnosti, što olakšava korespondiranje sa narativom i identifikaciju.

I na kraju, ali ne bez značaja, treba pomenuti i navijaštvo koje, učitano ili ne u prošlost, odslikava današnje pomeranje tog fenomena u centar delanja velikog broja ljudi. Istovremeno, film nastoji da deluje pedagoški, jer podržava one navijače koji vatreno, ali dijaloški, raspravljaju o klubovima za koje navijaju bez koršćenja nasilja.

Velika ponuda političkih stavova o tome kakva i kolika treba da bude država i šta obuhvata ono što je „naše”, o tome da li život treba trošiti na uživanje i zabavu ili menjanje sveta, kao i da li sebe prepustiti tradicionalnim obrascima braka, građanskim shvatanjima ljubavi ili pak nesputanim seksualnim vezama učinili su da *Montevideo* ima velike šanse da se dopadne onima koji žive, priželjkuju ili dele neku od tih ideja.

Literatura

- Antić, Dragoljub P. 2016. *Istorija fudbalskih takmičenja*. Beograd: Ganeša klub.
- Antonijević, Dragana. 1991. *Značenje srpskih bajki*. Beograd: Etnografski institut SANU.
- Đilas, Milovan. 1990. *Revolucionarni rat*. Beograd: Književne novine.
- Đoković, Milan. 1964. *Branislav Nušić*. Beograd: Nolit.
- Đurić, Ljubodrag. 1989. *Sećanja na ljude i događaje*. Beograd: Rad.
- Erlich, Vera St. 1971. *Jugoslavenska porodica u transformaciji*. Zagreb: Liber.
- Fisk, Džon. 2001. *Popularna kultura*. Beograd: Clio.
- Gligorić, Velibor. 1962. *Branislav Nušić*. Beograd: Izdavačko preduzeće „Rad”.
- Grbović, Jelena. 2014. *Konstrukcija emocionalnih obrazaca u filmu kao kulturnoj tvorivini*. Master rad odbranjen novembra 2014. godine na studijama psihologije na Filozofskom fakultetu Univerziteta u Beogradu.
- Katz, E. & Liebes, T. 1984. Once Upon a Time in Dallas. *Intermedia* 12 (3): 28–32.
- Kragović, Branislava. 2012. Od Montevidea do Đenove – dve slike sporta. *Bezbednost* 1: 197–209.
- Kulundžić, Zvonimir. 1968. *Politika i korupcija u kraljevskoj Jugoslaviji*. Zagreb: Stvarnost.
- Lajtman, Katarina. 2015. Veza i brak: javni diskurs i pojedinačno iskustvo. *Etnološka istraživanja* 20: 107–117.
- Malbon, Ben. 1998. „Clubbing: Consumption, Identity and the Spatial Practices of Every-Night Life”. U *Cool places. Geographies of Youth Cultures*, Skelton, T. and Valentine, G. (eds.), 266–288. London: Routledge.
- Medouz, Donela H. i drugi. 1978. *Granice rasta*. Zagreb: Stvarnost.
- Milosavljević, Ljubica. 2014. *Antropologija starosti: penzije*. Beograd: Odeljenje za etnologiju i antropologiju i SGC.
- Noris, Stephen M. 2012. *Blockbuster history in the New Russia: movies, memory, and patriotism*. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press.

- Pavličić, Jurica. 2005. Lopta i čekić: kolektiv i individua u Golikovu filmu *Plavi 9*. *Hrvatski filmski ljetopis* 44: 111–118.
- Rihta, Radovan i saradnici. 1974. *Civilizacija na raskršću*. Beograd: Komunist.
- Sijić, Milorad. 2014. *Fudbal u Kraljevini Jugoslaviji*. Aleksandrovac: Zavičajni muzej Župe Aleksandrovac.
- Simeunović Bajić, Nataša. 2012. Narativne matrice i diskurzivne prakse filma *Montevideo, Bog te video*. *Kultura* 134: 141–151.
- Simeunović Bajić, Nataša, 2015. *Domaće igrane TV serije u jugoslovenskoj i postjugoslovenskoj popularnoj kulturi*. Doktorska disertacija odbranjena 2015. godine na Fakultetu političkih nauka u Beogradu.
- Skokić, Tea. 2004. Romantic Love. *Narodna umjetnost* 41 (1): 145–165.
- Stanišić, Boško Đ. 1968. *Milutinac*. Beograd: Izdavačko preduzeće „Borba”.
- Supek, Rudi, 1973. *Ova jedina zemlja*. Zagreb. Naprijed.
- Zvijer, Nemanja, 2011. *Ideologija filmske slike. Sociološka analiza partizanskog ratnog spektakla*. Beograd: Filozofski fakultet.

Ivan Kovačević

Department of Ethnology and Anthropology,
Faculty of Philosophy, University of Belgrade

“*Montevideo, Taste of a Dream*” –
an ideological buffet as the basis of a blockbuster

The analysis of the film *Montevideo, Taste of a Dream* starts off from the fact that over half a million people saw the film in theatres, and the sequel did almost as good. The causes for this kind of popularity, which have made the film one of the most successful blockbusters in Serbia, may be found in the wide spectrum of ideological content in the film. This content is evident in the characterization of the characters and, especially, in the oppositional relations established between them. The main oppositions in the film are between the Yugoslav ideology of the state and the desire for an independent Serbia, between the bourgeois-patriarchal and free-celibate understanding of love and marriage, and hedonism as opposed to political activism. Along with local-patriotism, a bourgeois view of love and marriage based on romance, the idea of socially responsible entrepreneurship and football supporting, these oppositions make up a wide array of ideological content offered by the film. This has enabled viewers to selectively identify with these ideas and, in turn, enabled the great success of the film.

Key words: film, anthropology, ideology, Serbia, football, Montevideo, Taste of a Dream

« *Montévideo, Goût du rêve* » –
buffet idéologique comme base du blockbuster

L'analyse du film *Montévideo, Goût du rêve* part du fait que le film a attiré dans les cinémas plus d'un demi-million de spectateurs, et que ce chiffre a été tout à fait approché lors des projections de la suite du film. Les causes d'une telle fréquentation, qui range le film parmi les plus grands blockbusters en Serbie, sont à chercher dans un large spectre des contenus idéologiques du film. Ces contenus se manifestent dans la caractérisation des personnages, et notamment dans des rapports d'opposition qui s'établissent entre eux. Parmi les principales oppositions apparaissent celle entre le yougoslavisme d'état et le désir d'un état serbe indépendant, ensuite celle entre la conception petite bourgeoise et patriarcale et la conception libre-célibataire de l'amour et du mariage, enfin celle entre l'hédonisme et l'activisme politique. Ensemble avec le patriotisme local, une conception bourgeoise de l'amour et du mariage basée sur le sentimentalisme, l'idée de l'entrepreneuriat socialement responsable et le supporterisme, les oppositions mentionnées offrent une grande variété de contenus idéologiques du film dans lesquels les spectateurs peuvent sélectivement se reconnaître, ce qui lui a valu un très grand succès.

Mots clés: film, anthropologie, idéologie, Serbie, football, *Montévideo, Goût du rêve*

Primljeno/Received: 24.09.2017.

Prihvaćeno/Accepted: 2.10. 2017.