

Brankica Drašković*Odsek za medijske studije
Filozofski fakultet, Univerzitet u Novom Sadu*

brankica.draskovic@ff.uns.ac.rs

<https://orcid.org/0000-0002-0552-5418>

Uloga muzičkih dokumentarnih filmova u kulturi sećanja

Apstrakt: Primenjujući interdisciplinirani pristup koji umnožava teorijske i metodološke perspektive sa kojih se određeni kulturni sadržaji i fenomeni mogu tumačiti, u radu se analizira uloga muzičkih dokumentaraca u kulturi sećanja na postjugoslovenskom prostoru. Cilj rada je da se istraže načini na koje se tokom protekle dve decenije, kroz ovaj specifičan filmski (pod)žanr, konstruisala slika sećanja o jugoslovenskoj rok muzici, kao i o široj slici vremena i prostora u kome je stvarana (SFRJ), i da se proširi analitički okvir za objašnjenje njegove uloge kao *mesta sećanja* unutar šire paradigme kritičkog posmatranja popularnog pamćenja kao mesta borbe za značenje prošlosti. Rezultati analize bi trebalo da pokažu da uloga muzičkih dokumentaraca u kulturi sećanja ne može isključivo da se posmatra kroz komercijalni aspekt, već da je povezana sa širim društvenim fenomenima i kulturnim praksama na postjugoslovenskom prostoru.

Ključne reči: kultura sećanja, muzički dokumentarni film, rok muzika, Jugoslavija, kontekstualna analiza

Uvod

Muzički dokumentarni filmovi još od šezdesetih godina prošlog veka čine integralnu komponentu sociokulturnog oblika muzičkog iskustva i popularne kulture (Chanan 2013), ali nikada nisu doživeli ovakvu vrstu globalne ekspanzije kao u poslednje dve i po decenije, koje su označene kao „zlatne godine”¹ popularnosti ovog žanra u medijskoj industriji. Iako se njihova produkcija na postjugoslovenskom prostoru ne može meriti sa svetskom, naročito u domenu estetskog izraza (dominiraju uglavnom konvencionalni pristupi) i/ili komercijalnog potencijala (distribucija je ograničena na geografski prostor i publiku

¹ *Doc and roll: Why we're living in the golden age of music documentaries* <https://www.independent.co.uk/arts-entertainment/music/features/music-documentaries-2021-nirvana-b1921214.html>

Balkana), njihova evolucija imala je značajne efekte u lokalnoj popkulturnoj praksi. Naime, u pomenutom vremenskom intervalu s manje ili više uspeha snimljen je veliki broj svedočanstava.² Među njima najveći je procenat *tzv. rokumentaraca*, posvećenih jugoslovenskoj rok muzici i njenim akterima, što je presedan u istoriji dokumentarizma ovog podneblja.³ Beleženjem sećanja na artefakte rok kulture iz socijalističke epohe ovi filmovi su privukli najpre generacijsku publiku, a potom i sve one koji su se identifikovali sa vremenskim i prostornim odrednicama nekadašnje jugoslovenske zajednice. Imali su značajan uticaj na rasplinjavanje talasa *tzv. jugonostalgije* i njenog odjeka u javnosti kroz druge različite medijske forme, što je pokazalo da se radi o kompleksnom sociokulturnom trendu koji ima specifično značenje u sadašnjosti. Brojni autori iz različitih naučnih disciplina u svojim studijama referišu na njih (Gregurić 2012; Janković 2012; Velikonja 2021), ali se samo nekolicina bavila analizama konkretnih primera (Mišina 2016, Ajduk 2019), uglavnom onih koji tematizuju rok muziku i muzičare osamdesetih godina (prevashodno fenomen novog talasa). Nezainteresovanost teoretičara u domaćoj istraživačkoj praksi za širim empirijskim iskustvom posmatranja uloge rokumentaraca u kulturi sećanja na postjugoslovenskom prostoru bila je polazna tačka da se u ovom radu ona sistematičnije sagleda kroz interdisciplinarni i multiperspektivitički teorijsko-metodološki okvir.

Cilj rada je da se istraže načini na koje se tokom protekle dve decenije kroz ovaj specifičan filmski (pod)žanr konstruisala slika sećanja o jugoslovenskoj rok muzici, kao i o široj slici vremena i prostora u kome je stvarana (SFRJ), i da se proširi analitički okvir za objašnjenje njegove uloge kao *mesta sećanja*. Pretpostavka od koje se polazi je da rokumentarci ne bi trebalo da predstavljaju samo plodno tle za istraživanje njihovih efekata u komercijalnoj eksploataciji kulturne memorije, što im se najviše pripisuje, već da njihova uloga u kulturi sećanja zahteva širu analizu unutar paradigme kritičkog posmatranja popularnog pamćenja kao mesta borbe za značenje prošlosti na polju umetničkih i kulturnih praksi. S jedne strane, podrazumeva posmatranje konstrukcije narativa⁴ sećanja koje je gradila, a s druge strane, načina na koji su rokumentarci kao žanr bili vezani za društveni kontekst u kome su nastali, kako je on uticao na njihovu produkciju. Da bi se na ovaj način dizajnirala analiza, rad se oslanja na teorij-

² Snimljeno je preko 100 filmova. Delimična sistematizacija sačinjena je u poslednjem izdanju *EX YU Rock enciklopedije* (Janjatović 2024), DORF monografiji (2025), te u tekstovima „Rok muzika i muzičari na filmu u Srbiji i državama bivše SFRJ” (Radaković 2010) i „Srećna deca” – 20 filmova o novotalasnim bendovima” (Jovandić 2020).

³ U veoma bogatoj SFRJ kinematografiji muzički dokumentarci su bili potpuno skrajnuti. Njihova produkcija uglavnom je bila vezana za tadašnju državnu televiziju.

⁴ Narativ se ovde posmatra kao sadržaj priče i oblik reprezentacije, odnosno način njenog konstruisanja

ske koncepte studija kulture, studija sećanja i filma, kao i metodološke pristupe filmu koji omogućavaju sagledavanje načina na koje strukture filmova funkcionišu u okviru komunikacionih procesa u koje su povezani. U prvom delu rada se posmatra kako je dinamika složenog postjugoslovenskog konteksta, uključujući i različite faze kulture sećanja koje su ga pratile, uticala na njihov tematski okvir i konstrukciju slika sećanja kroz postavljene vremenski okvir istraživanja. Drugi deo analize je fokusiran na diskusiju o tome šta je ovaj žanr kao specifično mesto sećanja potencijalno značio za generacijsku publiku i zašto njegova uloga u kulturi sećanja ne može isključivo da se posmatra kroz komercijalni aspekt, već je povezana sa širim društvenim fenomenima i kulturnim praksama.

Muzički dokumentarci kao žanr popularne kulture

Iako se ovaj rad ne bavi posmatranjem muzičkih dokumentaraca isključivo iz ugla teorije žanra, da bi se odredio opšti okvir analize, ipak je neophodno pojasniti njihove specifične karakteristike kao forme koja već decenijama prati istoriju dokumentarne prakse – pruža primere granica i potencijala rodovske poetike, te načina na koje funkcionišu unutar šire kulturne prakse.

Dokumentarni filmovi, kako se ističe, nisu formirani čvrsto kao žanrovi igranog filma. U njihovom stvaranju primenjuju se različiti pristupi u zavisnosti od cilja priče i svaki od njih gledaocu daje određenu vizuru stvarnosti i objašnjava „kako slike sveta treba razumeti kao govor o svetu i kako taj govor postaviti u formalni, iskustveni i istorijski kontekst” (Daković 1998, 68). Insistirajući na paradigmi da koren dokumentarizma više leži u sociološkim nego u estetičkim preokupacijama, predstavnici studija kulture⁵ smatraju da se dokumentarna slika konstruiše kako bi oblikovala značenje filma u kontekstu kroz koji se tumači. Ova prepostavka ima utemeljenje u Grirsonovom (John Grierson) određenju dokumentarca kao „kreativne obrade stvarnosti”⁶ (Barsam 1976, 21), koji je još u ranoj fazi razvoja ovog žanra ukazao na otvorenost njegovog tumačenja. Kao svedočanstvo koje se bavi ne samo činjenicama, već i društvenim i ličnim aspektima teme koju obrađuje dokumentarni film je reprezentacija – „snimljena verzija realnosti posredovana kroz perspektivu osobe koja je pravi, predstavljena kao mešavina emocija i informacija” (Hall 1997, 83). O reprezentaciji filma,

⁵ Unutar njihove perspektive svi medijski tekstovi, uključujući i film, posmatraju se kao sredstva proizvodnje društvenih značenja, a njihova aktivnost problematizuje se kao „politika označavanja” (Hall 1982).

⁶ Kreativna obrada podrazumeva dopuštenost fikcije, dok stvarno(st) poziva na odgovornost i ni jedno od ova dva svojstva nema potpun uticaj, što „uravnotežuje kreativnu viziju s poštovanjem prema stvarnom, istorijskom svetu” i zapravo predstavlja „izvor privlačnosti” koju dokumentarni film u sebi nosi (Nichols 2001, 6).

kako smatra Nikols (Bill Nichols), procenjujemo na osnovu „prirode zadovoljstva koje pruža, vrednosti uvida ili znanja koje donosi, kvaliteta orijentacije ili dispozicije, tona ili perspektive koju nudi” (Nikols 2001, 20–21).

Muzički dokumentarci prisutni su od najranijih dana filma, ali su tek šezdesetih i sedamdesetih godina XX veka postali popularni. Zbog specifične poetike s vremenom su se razvili u poseban žanr, koji ima onoliko podvrsta koliko postoji vrsta muzike koju obrađuju. Oni posvećeni rok muzici nazivaju se rok dokumentarcima, odnosno rokumentarcima.⁷ Najšire se definišu kao ‘hibridni (pod)žanr’ koji kombinuje različite elemente i pristupe od biografskih priča o muzičarima, preko koncertnih filmova, do etnografskih studija o muzici (Baker 2011), i uglavnom se svrstavaju u performativnu⁸ dokumentarnu vrstu (Beattie 2005). Za razliku od samih početaka, kada su se uglavnom vezivali za američki pravac ‘*direct cinema*’ (direktni film) i u svom izrazu davali prednost vizuelnim elementima nad obrascima izlaganja, muzički dokumentarci su danas po svom narativu razgranati na različite struje, šarolikiji, raznorodniji i eksperimentalniji su u pristupu. Neki od njih su, zamagljujući granice dokumentarnog izraza u poslednjim decenijama, postali paradigmatični i za samu žanrovsku poetiku,⁹ zbog čega se u akademskim raspravama sve više odbacuje paradigma da predstavljaju isključivo „lak“ komercijalni žanr koji ne zaslužuje drugu vrstu valorizacije (Beattie 2005; Chanan 2013; Halligan, Edgar and Fairclough-Isaacs 2013; Fox 2024). Jedna od perspektivi je da kao bitan kulturni artefakt u dokumentovanju muzičkih ikona i njihovog vremena mogu da se posmatraju kao važan izraz autentičnog „kulturnog podtoka” (Chanan 2013, 5) koji je tokom istorijskog razvoja imao značajne intervencije u procesu sociokulturnih promena. Njihov prvi pik upravo se vezuje za procvat kontrakulture, koju je najreprezentativnije artikulisala rok muzika. Neki od rokumentaraca, poput *Vudstoka* (Woodstock 1969), transkodirajući diskurse šezdesetih o zajedništvu, ljubavi, slobodnom izražavanju seksualnosti, individualizmu i pobuni su imali „značajne političke implikacije suprotne mejnstrim liberalističkim i konzervativističkim diskursima” (Kelener 2004, 176). Analizirajući filmski stil, političke prizvuke, rasnu dinamiku i rodne reprezentacije savremenih muzičkih dokumentaraca, Nil Foks (Neil Fox) konstatuje da su načini na koje stavljaju u fokus različite društvene teme – klase, rod, rasu, slavu i sl., veoma

⁷ Pojam rokumentarac (engl. rockumentary) nastao je spajanjem reči rokenrol (engl. rock n’ roll) i filmske vrste dokumentarni (engl. dokumentary).

⁸ Performativni dokumentarci imaju tendenciju da budu više emotivno vođeni, sadrže veću političku, istorijsku ili drugu motivaciju, kao i direktnu uključenost reditelja sa subjektima filma. Takođe, ne teže dostizanju istine, već prikazuju njenu određenu perspektivu (Nichols 2001, 99).

⁹ U poslednjoj deceniji čak tri muzička dokumentarca dobila su Oskara u kategoriji dokumentarnih formi.

didaktični, prosvetljujući i puni potencijalnih značenja i različitih nivoa uvida u svoje subjekte (Fox 2024). Razlozi zbog kojih su u poslednje dve decenije ponovo postali globalno popularni dosta govore o savremenom socijalnom i kulturnom okruženju. Upravo tendencije savremenih muzičkih dokumentarista da se muzičari ne predstavljaju kao izolovani stvaraoci već kao reprezentativne ličnosti i simboli svog vremena, odnosno da u svom narativu govore mnogo više od same muzike i kontekstualizuju različite sociokulturne probleme¹⁰ skreću pažnju i na njihovu sociokulturnu ulogu. Takođe, bitno u slučaju ovog rada, različiti načini na koje oživljavaju prošlo vreme kada je rok muzika imala emancipatorski potencijal, političku snagu i težila da menja društvo nabolje¹¹ otvaraju prostor za preispitivanje njihove uloge u kulturi sećanja na polju umetničkih i kulturnih praksi.

Teorijski okvir: kultura sećanja i film

Uloga filma u oblikovanju, čuvanju i prenošenju ličnog i kolektivnog pamćenja već decenijama je predmet istraživanja studija sećanja (memory studies) – interdisciplinarnog naučnog polja zainteresovanog za istraživanje širokog spektra predstava o prošlosti i narativa koji ih prate, pre svega zbog njihovog značenja u sadašnjosti. Pamćenje, shvaćeno kao „društveni konstrukt” (Albvaks 2015), jeste kao i zaborav, uvek podvrgnuto istorijski promenljivoj proizvodnji memorije, odnosno zavisi od aktuelnog konteksta, a različiti sukobi oko odabira i tumačenja onog što je vredno sećanja i pamćenja, kako se ističe, „uvek govore o aktuelnoj društveno-političkoj dinamici jednog društva” (Vasiljević 2021, 901). Razumevanje načina na koje aktuelni kontekst nameće okvir tumačenja

¹⁰ Dokumentarac *Framing Britney Spears* (2021) kroz #MeToo fokus nudi pogled na temu seksizma i snažno upire prstom u otvorenu i sistemsku mizoginiju sa kojom se suočavaju muzičarke u muzičkoj industriji (na društvenim mrežama potaknuo je online pokret #FreeBritney), dok *Summer of soul* (“...Or, When the Revolution Could Not Be Televised”) (2021), otkrivajući zaboravljenu priču o važnom događaju za istoriju afroameričkog popa – *Harlem Cultural Festival*-u, aktuelizuje temu kulturnog jedinstva kao svedočanstva materijalizacije onoga što su pisci i pesnici nazivali „muzikom duha” kojom se šezdesetih godina izražavao otpor prema rasizmu u Americi.

¹¹ Neki od primera su filmovi *White Riot* (2020) i oskarom nagrađeni *Searching for Sugar Man* (2012). Prvi govori o rađanju britanskog pankera i pokretu *Rock Against Racism*, u okviru kojeg su se neki važni pank, rege i ska muzičari sedamdesetih godina pobunili protiv rasizma, fašizma i neonacizma koje su širili tadašnji lideri Nacionalnog fronta. Drugi je fascinantna priča o tome kako se sedamdesetih godina revolt sa ulica Detroita prelio na ulični duh Kejptauna kroz socijalno osvešćene stihove američkog muzičara Rodrigeza (Sixto Díaz Rodríguez) i nadahnua generacije mladih na pobunu protiv Aparthejda u Južnoafričkoj Republici.

prošlosti kroz različite kulturno-umetničke projekte i prakse, građanski život ili akademske rasprave smatra se važnim za propitivanje kompleksnih odnosa istorije i sećanja, nacije i identiteta, privatnog i javnog, kritičkog kao i emotivnog suočavanja sa prošlošću. Interesovanje za kolektivna svojstva pamćenja dobilo je značajno prošireno teorijsko prisustvo kroz pojavu onoga što se naziva „komunikativno” i „kulturno pamćenje” (Asman 2001), a koje proizlazi iz složene interakcije između pojedinaca i svakodnevne potrošnje predmeta, slika i tekstova koji služe za predstavljanje ideja o prošlosti i njenom odnosu sa sadašnjošću.¹² Mediji i sećanje, kako se ističe, istovetno preobražavaju jedno drugo, a sam pojam „posredovano sećanje”, koji se koristi, ne zamenjuje definiciju kulturnog sećanja, niti uklanja istorijski pojam (kolektivnog) sećanja, nego pokazuje na koji način se sećanja ugrađuju u društvene prakse i oblike kulture¹³ (Van Dejk 2018).

Zbog snažnog uticaja na to kako kroz pokretne slike zamišljamo i pripisujemo određena značenja predstavama iz prošlosti, film se posmatra kao jedan od glavnih vektora u oblikovanju kulturnog pamćenja (Erlil 2008). Dokumentarni film usko je povezan sa pamćenjem, ne samo zato što na dramski upečatljiv način interpretira određenu istorijsku priču i prenosi gledaocima saznanja o njoj nego zato što i sam često služi kao istorijski dokument koji kasnijom upotrebom u nekom drugom kontekstu može poprimiti i drugačija značenja od prvobitno učitanih. Zabrinutosti za filmske predstave prošlosti izazvane talasom takozvanog *memory boom-a*, koji se dogodio na prelasku vekova i čiji uzroci se tumače brojnim razlozima,¹⁴ pokrenula je čitav niz naučnih rasprava o višestrukoj povezanosti filma i sećanja. U njima se mapiraju načini na koje te reprezentacije služe za oblikovanje širih shvatanja, pre svega o tome

¹² *Komunikativno* pamćenje pokriva obim sećanja koje jedna osoba deli sa svojim savremenicima, dok je kulturno pamćenje vanvremensko, odnosno prostire se i prenosi sa generacije na generaciju putem različitih formi, između ostalih i medija (Asman 2001).

¹³ Pod *posredovanim sećanjima* podrazumevaju se delatnosti i predmeti koje prisvajamo pomoću medijskih tehnologija zarad kreiranja i oživljavanja ne samo prošlosti već i sadašnjosti i budućnosti nas samih u odnosu na druge. Podjednako se odnose kako „na činove sećanja (koji konstruišu relacioni identitet urezan u dimenziju vremena)” tako i na „proizvode sećanja (predmeti ličnog sećanja kao mesta gde se susreću pojedinačne svesti i kolektivne kulture)” (Van Dejk 2018, 48).

¹⁴ Pojam *memory boom* uveo je američki istoričar Džej Vinter (Jay Winter) da bi označio procvat interesa za sećanjem u okviru nauke i van nje. Za jedne, *memory boom* predstavlja nostalgičnu čežnju za svetom koji je u rapidnom nestajanju; za druge, to je jezik protesta, koji traži solidarnost zasnovanu na zajedničkim narativima i tradiciji, kao i odupiranje pritiscima i zavodljivosti globalizacije; dok je za treće, sredstvo za očuvanje glasova žrtava mnogih katastrofa XX veka (Winter 2006, 55).

kako nacionalna i globalna istorijska zaostavština oblikuje kulturne identitete (Vatter 2015). Kako se ističe, različiti aspekti nastanka i čitanja filmskih priča svedoče o stalnom preobražaju „filmova o istoriji” u „filmove sećanja”, a na to najviše utiču kontekst, njihova recepcija kod publike i stručne javnosti (Erll 2008, 396). Smatra se da kao specifična „mesta sećanja” (Nora 1989)¹⁵ filmovi nude simboličke elemente uz čiju pomoć svaka zajednica pokušava da zasnuje kolektivno pamćenje sa svoje tačke gledišta i na osnovu sopstvenih verovanja rekonstruiše vlastitu istoriju. Zbog toga izazivaju u javnosti veoma žustre polemike „oživljavajući vatru nekadašnjih sukoba kroz nešto što je danas njihova simbolička forma usavršila do paroksizma: borbe sećanja” (Lipovecki, Seroa 2013, 198).

Rasprave o erodiranju granica između istorije i sećanja dopunjuju se i teorijskim okvirom nostalgije za koju se ističe da je suštinski utkana u sve filmove koji uprizoruju prošlost kao „neposrednu, prisutnu, autentičnu i nanovo proživljenu” (Daković 2014, 97). Oslanjajući se na paradigmu o (neo)nostalgiji kao „posramljujućoj kulturnoj fantaziji” koja „transformiše stvarnu istoriju u zabavu i puki spektakl”, američki teoretičar Frederik Džejmson (Frederic Jameson) ustanovio je krovni termin *film nostalgije* za žanrovski stil postmoderne kao „dominantne kulturne logike kasnog kapitalizma”, čija su obeležja, između ostalog, izostanak originalnosti i neutemeljen odnos spram istorije. Po njemu, *filmovi nostalgije* restrukturiraju problematiku pastiša, projektuju ga na kolektivnom i društvenom nivou gde se „očajnički pokušaj prisvajanja prošlost koja nedostaje prelama kroz gvozdeni zakon modne promene i nastalu ideologiju generacije” (Jameson 1991, 66). Subjektivnost sećanja na filmu, kako pojašnjava Daković, „rastapa objektivnost istorije i prazni prostor za upliv fantastičnog subjektivnog nostalgije”, najšire definisane kao čežnja za izgubljenim vremenom, ljudima, događajima i iskustvima, „koje idealizujemo skoro do ostvarene utopije” (Daković 2014, 369). S druge strane, polemise se i da li baš svi istorijski filmovi koji sadrže elemente nostalgije pretvaraju prošlost u zabavu i puki spektakl i samim tim imaju štetan efekat na tumačenje istorije.¹⁶

¹⁵ Prema Nori (Pierre Nora) „mesta sećanja” (franc. *Lieux de memoire*) su upečatljive tačke prošlosti, odnosno važni delove tradicije u kojima se otelotvoruje kulturno pamćenje. Mogu da budu materijalne i nematerijalne prirode, od realnih i mitskih oblika zbivanja, zgrada, spomenika, ustanova, do umetničkih dela, poput filmova. Jedna od osnovnih namena jeste čuvanje od zaborava (Nora 1989).

¹⁶ „Ukoliko faktor nostalgije diskredituje kvalitet filma apriori kako onda treba posmatrati sve priznate klasike koji sadrže elemente nostalgije”, primećuje Kraljačić, navodeći brojne primere, od istorijskog spektakla i kostimiranih melodrama, preko vesterna i filmova o odrastanju, do antiratnih filmova u čije temelje je „uzidana nostalgija za vremenom pre sukoba – mirom” (Kraljačić 2016, 64).

Filmska slika jugoslovenske prošlosti: između negativne kritike i nostalgije

Dosadašnja istraživanja pokazuju da predstave o jugoslovenskoj prošlosti u postjugoslovenskoj kinematografiji preslikavaju borbe sećanja koje se o njoj vode u javnom diskursu (Drašković 2019). između službenih i neslužbenih verzija narativa i uglavnom se svode na crno-beli i pojednostavljen pogled. Dominantna filmska slika bliža je kritičkom viđenju – socijalizam je predstavljen kao negativan društveni i politički model „iluzija, varka i zabluda, odnosno kao veštačka i anahrona tvorevina” koju odlikuje „brutalnost, rigidnost, netolerantnost i represivnost” (Zvijer 2018, 114– 115). Muzički dokumentarni filmovi, o kojima je reč u ovom radu, posmatraju se kao deo opusa žanrovski raznorodnih, ali tematski bliskih narativa filmova i serija koji „nude paletu sećanja sa kritičko-revizionističko-nostalgicne pozicije koja je hibrid nostalgije, analitičke radoznalosti i teorijski potkrepljene ideje kako je bilo zabavno i interesantno živeti u socijalizmu” (Daković 2014, 108). Neki autori smatraju da kao primeri nekritičkog sećanja utopljenog u spektakularizovanu formu kulturne industrije pamćenja ekranizovane „jugonostalgičarske apologije bendova” služe da se onemoguću političko razumevanje perioda univerzalne emancipacije pod komunizmom (Kršić 2021, 557). Drugi pak sugerišu da se mogu posmatrati i kao emancipatorski, a ne regresivni potencijal u jugonostalgiji (Velikonja 2021). Sve više je i rasprava u kojima se iznose pretpostavke da nostalgija ne bi trebalo da bude jedini teorijski okvir za razumevanje različitih kulturnih i umetničkih refleksija (konstrukcije i percepcije slike) o socijalističkoj prošlosti. Tako Mišina iznosi tvrdnju da cilj muzičkih dokumentaraca nije da „mobilišu publiku iskuljučivo na eskapizam i/ili preoblikovanje socijalističke prošlosti kao retrospektivne utopije” već da pozovu pripadnike svoje generacije „da se susretne sama sa sobom, i da se pozabave vlastitim refleksijama o pitanjima identiteta koja nameću postsocijalistički diskursi” (Mišina 2016, 339). Da se klatno teorijsko-analitičkog okvira posmatranja dokumentarnih filmova o socijalističkoj prošlosti treba pomerati i ka drugim paradigama na osnovu kojih se može tumačiti njihova društvena uloga u kulturi sećanja, sugeriše dokumentaristkinja i teoretičarka filma Mila Turajlić. Ona primećuje da se kroz identifikaciju promene njihovih tema i narativa mogu pratiti glavni tokovi postsocijalističke tranzicije i napominje da ako se filmska slika prihvati kao mesto sećanja, „kao akter istorije, a ne njen (objektivan) svedok, otvaraju se potencijalno novi načini prikazivanja i analize prošlosti” (Turajlić 2015, 82). Izneti teorijski koncepti bili su polazne tačke u osmišljavanju istraživačkog postupka u ovom radu.

Metodologija i korpus

Budući da ne postoji metoda koja bi bila podjednako primenjiva na analizu svih filmova ili žanrova već „nju određuje predmet koji je cilj njihovog proučavanja” (Omon, Mari 2007, 40), u radu se primenjuje kombinovani metodološki pristup. Da bi se ispitao način na koji se u rukovoditeljima predstavlja jugoslovenska muzika kao vreme i prostor u kome je stvarana, primenjuje se deo analize koja omogućava ispitivanje funkcija pojedinačnih komponenti u odnosu prema filmu kao celini, kao i u posmatranju koju funkciju ove komponente imaju u odnosu na publiku. Reč je o kvalitativnoj analizi koju je dizajnirao Lotar Mikoš (Lothar Mikos). Njen prvi nivo¹⁷ odnosi se na načine na koje se određeni sadržaj prikazuje i kako to doprinosi stvaranju značenja filma. U ovako postavljenoj analizi polazi se od toga da, kao i u konceptu reprezentacije,¹⁸ puno značenje filma ne postoji kao dato već da ono nastaje tek u komunikaciji s publikom ili istraživačem i u okviru koje se strukture filmskog teksta integrišu sa značenjima koja im dodeljuju (Mikos 2014, 410). S obzirom na to da je jedno od istraživačkih pitanja i to na koji način je dinamika složenog postjugoslovenskog konteksta uticala najpre na tematski okvir sećanja i popularizaciju žanra, a potom, s odmahom vremena, menjala, u radu se koristi i kontekstualna analiza. Iz perspektive kulturoloških studija smatra se da filmove treba analizirati kao ideološke tekste, kontekstualno i u odnosu s drugim faktorima, odnosno postavljanjem filmova „u okvire žanra ili ciklusa, kao i u njihov prirodni istorijski, društveno-politički i ekonomski kontekst” (Kellner 2004, 173). Ovaj pristup se, dakle, ne zadržava samo na filmu kao jedinici analize već omogućava uvid u načine na koje celokupno okruženje neposredno ili posredno utiče na njegovo stvaranje, kao i posmatranje potencijalnog dejstva i namene filma. Teoretičarka Astrid Erl (Astrid Erll) upravo smatra da ono što pretvara filmove o istoriji u filmove koji stvaraju sećanje jeste sve ono što se konstruiše oko njih. Na prvom mestu, kako ističe, nije zaslužno utvrđivanje intramedijskih i intermedijske strategije,¹⁹ jer ova dva nivoa analize ostaju unutar samog filma, dok treći nivo analize, koji naziva plu-

¹⁷ Mikoševu analizu čini pet nivoa: sadržaj i predstavljanje, naracija i dramaturgija, karakteri i glumci i estetika, uz napomenu da se svaki film može istražiti na ovim nivoima i da se analiza može ograničiti na jedan nivo, ali može uzeti u obzir i ostale nivoe (Mikos 2014, 413).

¹⁸ Reprezentacija je suštinski deo procesa proizvodnje i razmene značenja među pripadnicima jedne kulture koja podrazumeva upotrebu jezika, znakova i slika koje predstavljaju (Hall 1997, 15).

¹⁹ Prema Erl, intramedijalne strategije u fokusu imaju narativne i estetske karakteristike reprezentacije sećanja, kao i značenja koja se pripisuju prošlosti, dok drugi sloj podrazumeva dijahronijski pristup sagledavajući intermedijalnu dinamiku između ranijih i kasnijih prikaza prošlih događaja (Erll 2008).

rimedijalnim, uključuje širi društveno-kulturni kontekst u kome film nastaje i cirkuliše. On omogućava posmatranje uklopljenosti filma u širi kontekst diskursa o prošlosti ukorenjen u specifičnoj kulturi sećanja (Erl 2008).

Analizom su obuhvaćeni rokumentarci nastali na postjugoslovenskom prostoru u vremenskom periodu od 2003. do 2025. godine koji na tematskom i (ili) formalnom nivou predstavljaju aktere, događaje ili fenomene jugoslovenske muzičke rok scene. Jedan od kriterijuma u izboru filmova odnosio se na same autore i njihovu generacijsku pripadnost. Odabrani su filmovi autora koji su bili direktni svedoci vremena, preko onih koji su ga samo okrnuli i koji su predstave o određenoj epohi delimično gradili na osnovu sopstvenih iskustava, do onih koji su saznavali posredno iz već postojećih medijskih konstrukcija. Zajednički imenitelj je da im je rokenrol muzika bila jedan od važnijih identifikacijskih kodova i da ih zbog toga možemo posmatrati kao deo iste „rokenrol” generacije. Iako autori filmova, kao i sami filmovi pripadaju određenim nacionalnim kinematografijama, u radu se geografski prostor njihove produkcije označava pojmom postjugoslovenski, jer su namenjeni jedinstvenoj publici i tržištu koje se vezuje za širi okvir od nacionalnog. Takođe, kako ističe Velikonja, za razliku od sintagme „bivša Jugoslavija” (ili eks-Jugoslavija) koja je tokom devedestih godina korišćena da naglasi diskontinuitet sa prethodnom državom, sam pojam postjugoslovenski koristi se da označi svojevrsan nastavak identifikacije s Jugoslavijom budući da „njena prošlost i nasleđe još uvek utiču, u pozitivnom, ali i u negativnom smislu, na zbivanja u državama naslednicama i na njihov razvoj” (Velikonja 2017, 264). Rad je koncipiran na način da se ne bavi detaljnom analizom pojedinačnih filmova već se izlažu uočene predstave koje se ponavljaju u različitim filmovima i između kojih je moguće uspostaviti analogije. Ograničenost korpusa ne dozvoljava izvođenje opštih zaključaka koji bi se odnosili na celu produkciju rokumentaraca na postjugoslovenskom prostoru, ali su prepoznati neki trendovi koji se vezuju za određenu epohu.

Kontekstualni okvir: uticaj društveno-političkih okolnosti na filmski diskurs

Postjugoslovenski kontekst karakterišu kompleksni politički, ekonomski i sociokulturni procesi (demontaža SFRJ i početak postsocijalističkog tranzicionog perioda, godine ratnog iskustva, postkonfliktina normalizacija odnosa – obnavljanje pokidanih veza i zajedničko učešće u procesima evropskih integracija,...). Pratile su ga različite faze kulture sećanja na jugoslovensku prošlost: od revizionizma i agresivnog odbacivanja socijalizma (1991-2000), preko eksplozije nostalgije – sentimentalne i potrošačke (nakon 2000), te primetnih naznaka kritičkog diskursa o različitim (dis)funkcionalnostima i otkrivanja političkih potencijala socijalizma 2010. godine pa na dalje (Velikonja 2021).

Kultura zaborava socijalističke prošlosti

Iako popularnost rokumentaraca na postjugoslovenskom prostoru kreće tek početkom dvehiljaditih godina, njihov tematski okvir, koji je stvorio primetan narativni pomak u dokumentarizmu i kroz memorijski pastiš iskustvenih i prenesenih sećanja o socijalističkoj prošlosti uspostavio komunikaciju sa publikom, uslovile su najpre konture turbulentnog tranzicionog konteksta devedesetih godina XX veka. Rat i prelazak iz socijalističkog u političko-ekonomski (neoliberalni kapitalizam) i sociokulturni model tzv. postsocijalizma (etnonacionalizam²⁰) proizveli su sveopštu nestabilnost u novonastalim državama i nametnuli su brojne izazove u stvaranju novog vrednosnog okvira, kao i pred konceptima vezanim za identitet koji bi ga ispunili. Na snazi su bila dva strateška procesa: 'teror sećanja' i 'teror zaborava'²¹ (Ugrešić 2008, 113), koji su se manifestovali kroz *retradicionalizaciju* – oživljavanje mitova, legendi, simbola i vrednosti koje su bile napuštene tokom komunizma (Vasović 1998, 103) i *demonizaciju* – osuda, negacija, odbacivanje ili umanjivanje značaja svih onih ključnih događaja i procesa ili istaknutih ličnosti važnih za nastanak, razvoj i opstanak socijalističke Jugoslavije (Zvijer 2018, 102). Isključivanje iz javnog prostora gotovo svih simbola bivše zajednice²² i osnaživanje istorijskog revizionizma²³ onemogućilo je bilo koju vrstu kritičkog promišljanja socijalističke prošlosti utemeljenog na istorijskim faktima. Kultura zaborava, kao i urušeni stari (socijalistički) sistem vrednosti koji nije mogao da pronađe svoju adekvatnu alternativu u novim političko-ekonomskim i sociokulturnim okolnostima odrazili su se i na kinematografiju. Proizvodnja filmova doživela je sistemski kolaps (propast nekadašnjih državnih preduzeća za proizvodnju filmova i distribucionih mreža i prelazak u domen nedovoljno finansijski osna-

²⁰ Etnonacionalizam zasnovan na mitu o zajedničkom poreklu „krvi i tla” i povratku tradiciji, preuzimajući primat u mobilisanju društvenih masa u potrazi za novim kulturnim identitetom, uticao je na to da rat za samostalnost država političke elite nastave „ratom za izgradnju nove nacionalne memorije, monopola nad interpretacijom prošlosti” (Drašković 2017, 288).

²¹ 'Teror sećanjem' je bila ratna strategija kojom su se uspostavljale razlike, produkcija negativnih stereotipa o drugima i nacionalni identitet (Ugrešić 2008, 115), dok se 'terorom zaborava' zatirao „jugoslovenski identitet” (Ugrešić 2008, 113)

²² Najnegativniji karakter odnosa prema socijalističkoj prošlosti dominirao je u Sloveniji i Hrvatskoj, dok je najblaži bio prisutan u Bosni i Hercegovini (BiH), Crnoj Gori i Makedoniji. Srbija je imala najkompleksniji odnos, a karakterisala ga je paradoksalna hibridna „mešavina srpskog nacionalizma i jugoslovenstva sa socijalističkim predznakom” (Jansen 2005, 21).

²³ Istorijski revizionizam predstavlja preradu prošlosti s jasnim ili prikrivenim namerama pravdanja užih nacionalnih ili političkih ciljeva (Kuljić 2006)

ženih privatnih produkcija),²⁴ a, kako se ističe, i sam žanr se „morao u mnogo čemu prilagoditi novonastalim okolnostima” (Jovičević 2021, 67). Dramatična zbivanja interesovanje filmskih autora usmerila su ka aktuelnoj traumi. Dogodilo se raslojavanje između onih autora „koji podrazumevaju žanr kao postupak i žanr kao zadatak” (Pavičić 2011, 100), uz poetičku dominaciju potonjih, koji su promovisali narastajuću ideologiju i nacionalna pitanja nudeći, prema nekim istraživanjima, uglavnom sliku „agresivnih, tragičnih, iracionalnih i podeljenih ljudi, osuđenih na nesreću” (Lazarević Radak 2016, 233). Ipak, za razliku od starije generacije reditelja koji su obrađivali ratne teme fokusirajući se na prikaze stradanja civila i/ili traume izbeglica, nadolazeća mlađa generacija stvaralaca u drugoj polovini devedesetih godina nastojala je da odvoji kinematografiju od usko propagandnih interesa države i „vulgarne antikomunističke i nacionalističke retorike koja je u to doba preovlađivala” (Levi 2009, 168).

U dokumentarnom žanru kao svojevrsan vid otpora proizvodnji propagandističkih filmova s margine se javlja talas društveno angažovanih ostvarenja s izrazitom kritičkom oštricom prema dogmama i ideologijama mejnstrima. Među njima se našao i muzički dokumentarac *Geto – tajni život grada* (1995), koji, iako nije klasičan dokumentarac, može da se posmatra kao svojevrsni film međaš u zaokretu rodovske poetike ka diskursu sećanja. Mapirajući kroz svoj narativ oporu sliku Beograda devedesetih godina (posledice rata, kriminala, sive ekonomije i najezde jedne nove 'kulture – potkulture rata'), film bolno progovara i o vremenu koje je naglo nestalo, iz ugla jednog od aktivnih svedoka beogradske rokenrol i urbane scene 80-ih godina XX veka Gorana Čavajde. Antologijskom rečenicom koju kao glavni narator na početku filma izgovara „Pripadam generaciji koja više ne postoji!” (sve vreme ga drži u poziciji i subjekta i objekta vlastite istorije) skicira se okvir traume „izgubljenog doma”²⁵ i narativ poraza koji će u nadolazećim godinama postati uporišna tačka sećanja poslednje jugoslovenske generacije (najvećim delom tzv. generacije X čije formativno razdoblje je ugrađeno u socijalističku prošlost) na vlastiti

²⁴ Od devet centara profesionalne filmske proizvodnje koliko je postojalo u SFRJ, u šest je početkom devedesetih profesionalna kinematografija potpuno zamrla. U Crnoj Gori u toj deceniji nije snimljen ni jedan film, a Dalmacija i Vojvodina se potpuno gase kao produkcijska čvorišta. U BiH u celoj deceniji snimljen je samo jedan igrani film, a u Makedoniji nekoliko. Tako su u bivšoj Jugoslaviji opstala samo tri produkcijski punkta – Ljubljana, Zagreb i Beograd (Pavičić 2008).

²⁵ Glavni junak posećuje underground mesta gde njegovi prijatelji – muzičari i drugi umetnici – nevidljivo žive i rade frustrirani novonastalim okolnostima, daleko od svetla reflektora kojima su nekada bili obasjani i pokušavaju iz mraka podzemlja da bes i nezadovoljstvo kanališu kroz muziku.

simbolički vremenski i prostorni zavičaj. Specifičnost dela urbane generacije X,²⁶ koju narator u filmu simbolički predstavlja, jeste to da im je rokenrol muzika bila jedan od važnijih identifikacijskih kodova. Činjenica da ta vrsta urbane osećajnosti nije bila dovoljno jaka da nadvlada neka druga društvena strujanja imala je svoju najjaču refleksiju u nadolazećem talasu jugonostalgije, u čijem rasplinjavanju će upravo muzički dokumentarni filmovi i serije imati značajnu ulogu. Kao specifičan sociokulturni fenomen jugonostalgija je tokom devedesetih godina uporedo tekla sa traumatskim narativima. Na odjke ovog fenomena u praksi gledalo se kao na „otpor aktuelnim prilikama” (Jansen 2005, 256) s potencijalno produktivnim efektima. Paradigma o prihvatanju „raznolikosti, utopističkog i paradoksalnog karaktera nostalgije, te njenog društvenog i kulturnog značaja” (Mijić 2017, 186) na postjugoslovenskom prostoru račvala se u dva pravca kroz koja se posmatrala – kao politički i emancipatorski potencijal. Međutim, komodifikacijska svojstva nostalgije vrlo brzo su preuzela primat u dominaciji njenih efekata, naročito u domenu popularnog pamćenja.

Kultura sećanja između nacionalizma i praksi konzumerizma

Prelaskom u dvehiljadite godine društveno-politička i kulturna klima na postjugoslovenskom prostoru se menja, što je pogodovalo i sve transparentnijem suprotstavljanju „konfiskaciji sećanja” pre svega prema pozitivnim aspektima socijalističke prošlosti u domenu svakodnevnog života i popularne kulture.. Traženje puteva prema novoj 'evropskoj' budućnosti omekšalo je do tada 'tvrde' granice između novonastalih država, a međusobna ekonomska, kao i kulturna saradnja, iako neoslobođene od političkih pritisaka i iracionalnih strahova, ipak, su postale poželjne. Osim pojedinačnih prekograničnih angažmana umetnika na pojedinim projektima, počele su da se sklapaju i filmske koprodukcije,²⁷ pre svega ekonomski motivisane zbog pristupačnosti evropskim fondovima, kao i širenjem transnacionalnih digitalnih platformi koje su omogućile umetnicima da izađu iz uskog konteksta sopstvenih zemalja. Nova generacija autora unela

²⁶ Generacija X (rođeni između 1964. i 1980) u sociološkoj teoriji označena je kao „skeptična generacija” koja je u širem kontekstu vremena bila „pogođena raskolom između obećanja i blokade budućnosti (nestabilnosti posletitoizma, ekonomska kriza, nacionalne napetosti)” (Kuljić 2009, 82).

²⁷ Prva velika koprodukcijska saradnja filmskih stvaralaca na prostoru bivše Jugoslavije (Slovenija, Makedonija, Hrvatska, Srbija, Bosna i Hercegovina) bio je igrani film *Karaula* (r. Rajko Grlić 2006).

je i nove estetske narative nastojeći, kako se ističe, „da u postojeću žanrovsku hibridizaciju učitaju akutne nacionalne problematike, koje su se postavile kao ključni parametri u tranzicionom periodu” (Jovićević 2021, 311). U ovom vremenskom intervalu (2000–2010) igrani film gotovo nikada nije bio toliko „blizak stvarnosti i istini ne tražeći preteranu stilizaciju ili simbolizaciju” (Janković 2012, 159), dok je dokumentarni film širio spektar opsesivne žudnje za socijalizmom „kao *mainstream* narativom prošlosti” koji se zgušnjavao „u različito elaborirane slike” (Daković 2014, 108). Celokupan medijski kontekst oblikovao je novu poziciju kulture sećanja smeštajući je, kako se primećuje, „između nacionalizma i praksi konzumerizma” (Volčić 2011, 118), posledično zaoštravajući borbu sećanja na jugoslovensku prošlost između sve izraženijih oblika narativa jugofobije i jugofilije. Potonji je stvarao zamršenu mešavinu slika sećanja naročito među onima izvan krutih nacionalnih kalupa koje je žal za socijalističkom prošlošću još tokom devedesetih godina spojio u specifičan imaginarni kolektiv u kome će se, između ostalog, prepoznavati i po saundtreku pesama ’snimljene prošlosti’ slušajući ih često, kako Jansen ističe, „da bi stvorile knedlu u grlu, da bi naterale suze na oči” (Jansen 2005, 253). Na udaru su se najpre našle osamdesete godine 20. veka – „zlatno razdoblje” jugoslovenske pop-kulture i *novi talas* kao sveobuhvatni kulturni i estetski pokret (rokenrol muzika, film, strip, književnost, pozorište, štampa, televizija...).

Prvi dokumentarni film koji je na velikom platnu oživeo sećanja na novotalsnu muziku i vratio sliku socijalizma u postjugoslovensku kinematografiju bio je dugometražni dokumentarac *Sretno dijete* (2003) zagrebačkog reditelja Igora Mirkovića. Ovaj autobiografski film u kome Mirković istražuje uticaj novotalsne scene na sopstveni, ali i kolektivni identitet generacije (poslednje koja je formativne godine i mladost proživela u socijalizmu) izazvao je veliku pažnju šire javnost²⁸ i pokrenuo produkciju čitavog niza dokumentaraca posvećenih jugoslovenskoj rok muzici i njenim akterima. Romantični okvir koji su dokumentarci uobličili prerasta u vodeći narativ sećanja na osamdesete godine u Jugoslaviji, o čemu će više biti reči u nastavku rada. Osećajnost i srž novotalasnog narativa implicitno ili eksplicitno provlači se i kroz druge medijske i umetničke forme, od književnih i pozorišnih dela do igranih serija. U narastajućem opu-

²⁸ Film je pratilo objavljivanje i istoimene monografije (Fraktura, Zaprešić, 2003), prve u nizu o novom talasu. Premijerno je prikazan na *Pula film festivalu*, a potom je imao projekcije u Zagrebu, Beogradu, Novom Sadu, Sarajevu itd. U hrvatskim bioskopima bio je u redovnoj distribuciji. Imao je preko 25 hiljada gledalaca, što ga je pozicioniralo na 33. mesto najgledanijih hrvatskih i srpskih filmova od 2000. do danas. *100 Najgledanijih domaćih filmova u hrvatskim i srpskim kinima od 2000. do danas*. <https://radio808.com/top-100-najgledanijih-domacih-filmova-u-hrvatskim-i-srpskim-kinima-od-2000-do-danas/>

su žanrovski raznorodnih televizijskih audio-vizuelnih formata²⁹ tržišna logika, naročito televizije, nametala je svoja pravila usmeravajući produkciju uglavnom ka eskapističkim sadržajima u kojima se kroz narativne strategije isključivanja³⁰ slika Jugoslavije sve više banalizovala. Ovakva medijska eksploatacija čežnje za idiličnom prošlošću išla je naruku kako političkim elitama omogućavajući im da i dalje utvrđuju revizionističke narative, tako i preduzetnim pojedincima i organizacijama za dodatnu spektakularizaciju socijalističkih artefakata u različitim praksama. Sve to je generalno u javnom diskursu, kako se ističe, osnaživalo depolitizaciju sećanja na važne prakse socijalizma, odnosno uticalo na zanemarivanje njegovih najvećih dometa, poput obnove zemlje, radničkih prava itd... (Kršić 2021).

Kritički diskurs i otkrivanje političkih potencijala socijalizma

Za razliku od prve decenije 21. veka u kojoj je demokratizacija i evropeizacija donela kratkotrajni predah i fazu entuzijazma, u drugoj deceniji na postjugoslovenskom prostoru dolazi do ponovnog zaokreta i jačanja desničarskih populističkih ideja. O tom zaokretu svedoči i proizvodnja igranih filmova koja otkriva da, kako se ističe, „više nema afirmativnog balkanizma koji bi u sebi prepoznao hrabro srce Evrope” i da filmovi u svom narativu sve više reprezentuju „amorfnu masu stanovništva koje je izgubilo sigurnost, vrednosni sistem i koje živi bez mnogo nade u drugačiju budućnost” (Lazarević Radak 2016, 237). Dominacija populizma oličena u nacionalizmu, autoritarizmu i konzervativizmu zaoštrila je materijalne i simboličke granice u socio-političkom diskursu i učvrstila višedecenijsku kakofoniju disonantnih sećanja, kako o jugoslovenskoj tako o konfliktnoj prošlosti, koja postjugoslovenska društva više od tri decenije drže u zamrznutom konfliktu sećanja. Bitka za istorijski narativ primetna je i u kinematografiji. U ovom periodu nastaje nekoliko značajnih filmskih epo-

²⁹ Prva u nizu zabavnih talk show TV emisija bila je „Retromanija” (TV RTL, 2005, HR). Potom su usledile dokumentarne serije „Robna kuća” (Absinthe Production, RTS, 2009), zatim „SFRJ za početnike” (Visionary Thinking, TV B92, 2011), „Rokovnik” (RTS, 2011), „Muzika jednog vremena” (Federalna televizija BiH, 2020) „Muzička industrija” (TV Crne Gore, 2021) itd. Od igranih TV serija, „Crno-bijeli svi-jet” (HRT, 2015-2021) beleži najveću popularnost na celom postjugoslovenskom prostoru. Opširnije Drašković 2019.

³⁰ Preovlađujući narativ putem koga su se konstruisale slike sećanja na socijalizam u zabavnim TV emisijama bio je uglavnom sadržan u sintagmama: „*blistavo razdoblje, zemlja bratstva i jedinstva, vreme bezbrižnosti i sigurnosti, solidarnosti, stara dobra vremena itd*” (Drašković 2013).

peja³¹ koje se bave nacionalnom traumom iz bliže i dalje prošlosti (stradanjem vlastitog naroda od ruke drugog). Reakcije koje u javnosti izazivaju pokazuju da se kroz istorijske filmove na ovom podneblju nacionalne zajednice i dalje nadmeću u tome čiji je narativ istinitiji (Perić 2019). S druge strane, protok vremena doneo je splešnjavanje jugonostalgicnog talasa. Istraživanja medijskog diskursa u borbi sećanja na jugoslovensku prošlost pokazuju da uz dva krovna okvira – *revizionistički* i *nostalgicni*, do izražaja sve više dolazi i okvir *kritičkog kontarnarativa*, kroz koji se baštini kultura neslaganja i otpora zaboravu bez sentimentalnog utapanja u jugofiliju (Drašković 2019). Kultura sećanja u kulturnoj produkciji prelazi u fazu kada se javljaju, kako navodi Velikonja, naznake kritičkog diskursa o različitim (dis)funkcionalnostima jugoslovenskog društveno-političkog okvira i otkrivanje političkih potencijala socijalizma (Velikonja 2021, 921). U dokumentarnom filmu se javlja trend ekranizacija priča koje govore o spomeničkoj kulturi, pokretu nesvrstanih, antifazišizmu³² i drugim dostignućima po kojima je Jugoslavija kao državotvorna zajednica bila specifična u međunarodnim okvirima. Takođe, splešnjavanje emotivno nabijenog sećanja dovodi do oslobađanja celokupnog kulturno-umetničkog polja, od refleksija na osamdesete godine, te se i u proizvodnji rokumentaraca primećuje tematski zaokret. Autori sve više posežu za propitivanjem drugih decenija socijalizma oživljavajući slike procesa ubrzane modernizacije Jugoslavije, prodora popularne kulture u Jugoslaviju i osvajanja različitih sloboda tokom šezdesetih godina, rađanja kulture otpora u okviru omladinske rok subkulture krajem sedamdesetih i drugih važnih priča koje se vezuju za istorijski, ali i aktuelni kontekst.

Rokumentarci kao *mesta sećanja* na saundtrek margine i snova

Kompleksan kontekstualni okvir nije uticao samo na tematski okvir rokumentaraca već je nametnuo i određene stilske tendencije, kodove i konvencije koje su prepoznate kao značajne za širu kulturnu praksu u tom istorijskom trenutku. Kako se ističe, funkcija koju svaki žanr ima jeste praktična: stvoriti tržište, ali i publiku, jer njegova popularnost može da raste samo u onoj meri u kojoj se određena zajednica prepoznaje u njemu kao filmskom mestu. Sam pojam *filmsko mesto* Moan (Raphaelle Moine) koristi za „označavanje delatno-

³¹ Najveću pažnju izazvali su filmovi *Dara iz Jasenovca* (2021) i *Quo vadis Aida* (2020).

³² U pitanju su filmovi različitih autora sa postjugoslovenskog prostora koji su obišli brojne svetske festivale i skrenuli pažnju na važnost istorijskih događaja i tema iz vremena socijalizma: *Umetnost sećanja* (2019), *Pejzaži otpora* (2020); *Dosije Labudović: nesvrstani & filmske gerile* (2022), *El Shatt – nacrt za utopiju* (2023), *Blum – Gospodari svoje budućnosti* (2024) itd...

sti imenovanja, prepoznavanja i posredovanja koju obavljaju filmski žanrovi” i slično antropološkim mestima „upisanog i simbolizovanog značenja” mogu istovremeno da se odnose na stvarne prostore i „na odnos koji sa tim prostorima uspostavljaju oni koji ih posećuju” (Moan 2006, 197). Budući da se filmovi o istorijskim temama posmatraju kao *mesta sećanja*, rokumentarci u ovom radu određuju se specifičnim *mestom sećanja* rokenrol generacije koja je uz pomoć simboličkih elemenata pokušala da zasnuje kolektivno pamćenje o jugoslovenskoj popkulturnoj prošlosti sa svoje tačke gledišta.

Slika jugoslovenske rok muzike iz prve decenije dvehiljaditih

Oživljavanje sećanja na jugoslovensku rok muziku, naročito novotalanu, i njen istorijski okvir s kraja sedamdesetih i početka osamdesetih godina 20.veka, koja je bila u fokusu prvih snimanih rokumentaraca na postjugoslovenskom prostoru, temeljilo se na onome što Erl naziva „iskustvenim modusom” (Erl 2008). Dakle, reč je o skorašnjem proživljenom iskustvu generacijski bliskih autora i protagonista, kojima je novotalasna estetika obojila pogled na svet. Ovaj modus dao je specifičnu težinu konstrukciji filmskog narativa sećanja iz pozicije tadašnjeg tranzicionog konteksta. Do trenutka snimanja prvog u nizu rokumentaraca *Sretno dijete* (2003) nikakva sistematizacija jugoslovenske popkulturne istorije nije imala svoju naučnu interpretaciju, te se u rekreiranju njenog značaja u rokumentarcima delimično pribeglo strategiji glorifikacije. U tom prvom naletu nastaju i filmovi *Kad Miki kaže da se boji – tko su junaci Johnnyjevih pjesama* (2005) – portret novovalnog muzičara Branimira Džonija Štulića, koji, inače, u generacijskoj kulturi sećanja već decenijama ima poseban status „svojevrsnog proroka ili Mesije” (Perica 2012, 210), potom ostvarenje *Glasba je časovna umjetnost: LP film Pankrti Dolgcajt* (2006) – dinamično sklopljeni mozaik pri-sećanja na prvi album i osnivanje prvog pank benda iza tzv. gvozdene zavese, čiji specifični stav i pojava su brojne mlade Jugoslovene pokrenuli na promenu, te film *Kao da je bilo nekad* (2008) o Etakarini Velikoj (EKV), jednoj od naj-uticajnih jugoslovenskih grupa i tragičnoj sudbini njenih članova. Iako imaju potpuno različite pristupe temama kojima se bave u predstavljanju muzike i aktera, kao i u dočaravanju atmosfere epohe, kraja sedamdesetih i osamdesetih godina (izuzetak film o EKV-u koji obuhvata i kasniji period), u svim filmovima provejava sličan narativ.

Jugoslovenska novotalasna rok muzika percipira se ne samo kao zbir nekoliko muzičkih pravaca koji su se paralelno razvijali u raznim muzičkim centrima (Zagreb, Beograd, Ljubljana, Rijeka) već kao širi kulturni fenomen koji se temeljio na jakim senzibilitetskim osnovama aktera sa celog jugoslovenskog

prostora. Njegov kreativni uzlet iznedrio je veliki broj autentičnih umetnika i artefakata koji su predstavljali uzbudljiv primer rastakanja postojećih i iniciranja svežih ideja i novih kulturnih praksi, a u slučaju same muzike uticali i na dalji razvoj alternativne rok scene tokom te decenije (1983-1991). Pank, novi talas i njegovi akteri nosili su određenu smelost u potrazi za individualnom slobodom, kao i u preispitivanju društva i novih izražajnih formi, pre svega u tekstovima pesama koje do tada nisu karakterisale rok muziku. Sa državnim strukturama rokeri su imali labav odnos. Služili su se onim što im je koristilo (jedinствeno kulturno tržište, mediji, omladinska infrastruktura), a ismevali ono što su smatrali zastarelim (komunizam, politiku, birokratiju), što film *Dolgcajt* možda i najbolje ilustruje. S druge strane, složena socio-kulturna dinamika socijalističke epohe Jugoslavije oslikava se suženom matricom. Za razliku od drugih istočnoevropskih zemalja iza tzv. „gvozdene zavese” koje su držale pod kontrolom, čak i zabranjivale rok muziku u javnom prostoru u socijalističkoj Jugoslaviji, režim je rok subkulturu istovremeno kritikovao i podržavao, zbog čega je i ona sama imala značaj političkog fenomena. Rigidnost i autokračičnost socijalističkog sistema percipira se kroz kult predsednika Tita (govori, obeležavanje Dana Mladosti i spektakularno nošenje štafete u njegovu čast), delimičnu cenzuru (zabranjivanje koncerata i objavljivanje pesama), zaduženost zemlje i ekonomsku krizu osamdesetih (nestašica benzina, struje i nekih osnovnih životnih namirnica), nemire na Kosovu, smrt Tita koja je označila kraj jedne epohe i najavila veliku neizvesnost o daljoj budućnosti. Dokumentarac *Kao da je bilo nekad* ide i dalje konstruišući priču povezanosti režima bivše Jugoslavije sa širenjem heroína među pripadnicima „novog talasa”, ali i cele generacije X.³³ Nešto drugačija slika je sa slikom sećanja na atmosferu samih gradova, koji su, uprkos sivilu, ipak odisali urbanim identitetom. O urbanom duhu i ljudima koji su na koncu i opevani u brojnim pesmama na najzanimljiviji način upravo svedoči rokumentarac *Kad Miki kaže da se boji – tko su junaci Johnnyjevih pjesama*.

Dakle, s prvim rokumentarcima počeo je da se konstruiše specifičan mit ne samo o muzici nego i o „zlatnim” osamdesetim godinama jugoslovenske popularne kulture koji je uglavnom izostavljao kritički odnos prema apolitičnosti rokenrol generacije, odnosno isticao zagledanosti u sopstveni kosmos.³⁴ Upravo zbog ove dimenzije u nekim akademskim raspravama, tvrdilo se da se novom

³³ Janković smatra da je dokumentarni film *Kao da je bilo nekad* (2009), kroz potresnu priču o sudbini benda Ekatarina Velika, „nehotice postao glorifikacija i mistifikacija (a ne osuda) samodestruktivne talentovane generacije čiji je antiklimaks u smrti svih članova benda uslovljene narkoticima” (Janković 2012, 5).

³⁴ Mirković u ispovednom ofu apostrofira na jednom mestu u filmu da, iako su u školi iz marksizma učili da je novac roba nad robama, u njihovom svetu jedina vrednost bile su ploče koje su kupovali, menjali, posuđivali, sastajali se u svojim sobama oblepljenim posterima da bi ih slušali satima ne izgovorivši ni reči (*Sretno dijete*).

talasu u kulturi sećanja učitava značaj koji realno nije imao. Posebno ako se sagledava s tačke razvoja događaja krajem osamdesetih godina i raspada Jugoslavije, koji su generaciju stavili pred veliko iskušenje, odnosno kada je celokupan rok bunt završio u konformizmu. Kako primećuje Gregurić u *Sretnom djetetu*, ustanovljen je mit o „bezvremenosti i sveprisutnosti novog vala” (Gregurić 2012, 7). On se perpetuirao iz filma u film, kao i sam narativni okvir rokumentaraca koji su kasnije snimani o ovom kulturnom fenomenu i njegovim akterima. Antroploškinja Marija Ajduk sažima sledeće odrednice tog narativa: „lokalni identitet, urbani karakter, nadnacionalno osećanje, jugoslovenski kulturni prostor, odnosno Perkovićev concept „Sedme republike” (Ajduk 2019, 92). Ovaj narativni okvir utemeljuje se u pretpostavci da je sloboda rok stvaralaštva imala svoju najveću refleksiju u domenu stvaranja alternativnih oblika života i načina življenja među mladima tokom sedamdesetih i osamdesetih godina 20. veka i da je taj kulturni obrazac, koliko god da je bio na marginama, svojim nevidljivim nitima tkao specifičan meta prostor. Narativni tok „sedme republike” odvijao se u kontrapravcu od onog kojim se odmotavalo istorijsko klupko političke zajednice bivših šest jugoslovenskih republika i pokazao se kao jedan od važnih integrativnih faktora, naročito ostvarivši u praksi ono što se može nazvati nadnacionalnim kulturnim identitetom.

Slika jugoslovenske rok muzike iz druge decenije dvehiljaditih

Za razliku od rokumentarca koji su nastajali u prvoj deceniji, slika jugoslovenske muzike, kao i socijalizma u filmovima recentne produkcije je dosta nijansiraniija. Obuhvata širi raspon tema koje, važno je naglasiti, ilustruje bogata arhivska građa socijalističke epohe. Osim bendova iz osamdesetih, ekranizovane su muzičke priče koje se vezuju za kontekst šezdesetih i sedamdesetih godina u Jugoslaviji. Takođe, i autori dokumentaraca dolaze iz različitih generacija, te se ne može više govoriti samo o iskustvenom modusu u stvaranju narativa, već i onom koji dolazi iz ranijih predstava kroz različite medijske forme ali i utvrđenih fakata prema kojima je jugoslovenski rokenrol, kako ističe Božilović, kao svojevrsna sinteza zapadnih uticaja i lokalnih kulturnih specifičnosti, imao progresivan uticaj na socijalističko društvo, pre svega u pogledu „opštedruštvene emancipacije, menjanja pogleda na svet i afirmisanja pacifističkih i kosmopolitskih ideja” (Božilović 2014, 232).

Dokumentarni film *Sanjalice* (2024) na širem planu progovara o veoma važnoj temi – emancipaciji žena u socijalizmu o kojoj se danas malo govori u javnosti. Portretišući četiri beogradske tinejdžerke koje su činile jednu od prvih ženskih jugoslovenskih rok grupa, ovaj rokumentarac na zanimljiv način

oživljava sliku mladih žena kako su osvajale slobode u rok muzici, a koja je u to vreme i globalno bila „muška stvar”. Iako njihova muzika nije imala poseban značaj za istoriju jugoslovenskog rokenrola *Sanjalice* su predstavljene izvan stereotipa u kojima su generalno zarobljeni ženski likovi. Film se može čitati kao kritika patrijarhalnom obrascu koji je i tada i danas karakteristika ovog podneblja. Rokumentarac *Trenutak sna* (2023) takođe rekreira pozitivnu sliku o jugoslovenskoj prošlosti s pričom o YU grupi koja je upravo dobila ime po bivšoj Jugoslaviji. Film prati braću Jelić koji se rađaju i odrastaju zajedno s novom Jugoslavijom (arhivski snimci ulaska partizanskih trupa u zemlju 1945, radničke klase u izgradnji zemlje itd.), prolaze kroz njenu urbanizaciju i modernizaciju, pedesetih i šezdesetih godina svedoče uzbudljivim godinama rađanja jugoslovenskog rokenrola u Beogradu, nekim od blistavih trenutaka iz sopstvene karijere, a potom krize benda i raspada zemlje, sve do aktuelnog konteksta kojim se više osvetljava porodična borba u aktuelnom kontekstu. Rokumentarac o sarajevskoj grupi *Indexi* (2020) donosi sliku rađanja ne samo sarajevske škole rokenrola šezdesetih godina već i pesništva čija potentost je sinergijski formirala kulturni identitet grada. Pojava *Index-a* predstavlja se kao prelomni trenutak u istoriji jugoslovenskog rokenrola kada je u pitanju autorski pristup rok muzici. Film obiluje vrednom arhivskom građom koja ilustruje brojne sadržaje u različitim fazama benda, čak i snimcima njihove koncertne turneje u Rusiji sa Zdravkom Čolićem. Iako su naznačajniji trenuci benda vezani za socijalističku prošlost dramaturška potka filma, dotiče se i rata u Sarajevu kroz priču o pevaču Davorinu Popović koji se u kriznom trenutku za zemlju uključio u političke vode, a tokom rata pružao otpor ratu i nacionalizmu S druge strane, u filmu *No Smoking in Sarajevo* (2016) kriza nije samo strukturirana kao 'tačka' u naraciji, već predstavlja srž celog filma. Fokus priče o bendu *Zabranjeno pušenje* i novom primitivizmu, jednom od najvećih muzičkih, kulturnih i multimedijalnih fenomena bivše Jugoslavije, govori o prijateljstvu trojice muzičara razorenom ratom i nacionalizmom i kroz njihove lične priče kritički propituje odgovornost umetnika u društvu. Smeštena u širi kontekst raspada Jugoslavije i krvavog rata u Bosni i Hercegovini, ispričana je pogledom iskosa, odnosno naracijom autora filma italijanskog porekla Đanluke Lofreda (Gianluce Loffreda). Ovaj rokumentarac paralelno preispituje vrednosti dve suprotstavljene ideologije, komunizama i kapitalizma, te nekadašnjeg nadnacionalnog i sadašnjeg etnonacionalnog kulturnog modela. Takođe, film *Tusta* (2019), omaž frontmenu kultnog pank-rok sastava *KUD Idijoti iz Pule*, podcrtava probleme sa kojima se ne samo ova grupa već i njihova publika suočavala tokom zaoštavanja nacionalnih konflikata devedesetih godina, a ujedno kroz njihov beskompromisni levičarski angažman progovara i o klasnim identitetima i povezanosti rokenrola sa radničkom klasom i antifašističkim vrednostima. Slike posmatranih rokumentaraca u drugoj deceniji nemaju toliko za cilj samo romantično odavanje

priznanja pojedincima ili kulturnim pokretima u prošlosti. Propitujući domete nekadašnjih praksi rok muzike, na aluzivnom nivou funkcionišu i kao opomena za savremeno stanje u društvu, kao i u popularnoj kulturi.

U svim posmatranim filmovima, bez obzira na deceniju, sama muzika koja se provlači kroz njih čini važnu narativnu liniju koja podcrtava njihov dramaturški tok i takođe kreira sliku prošlosti. Muzika je na specifičan način povezana sa kulturom sećanja, jer sama po sebi predstavlja „memorativni znak” (Weinstein 2014, 5) koji simbolično nosi ličnu i kolektivnu vrednost određenog vremena i prostora i zbog čega se dugi niz godina izučava kao vitalna komponenta ličnog sećanja i kao konstitutivni element u stvaranju kolektivnog identiteta. Kao vrsta posredovanog sećanja snimljena muzika se, kako se ističe, zadržava u našoj svesti i postaje deo ne samo individualnog nego i zajedničkog kulturnog sećanja. Kako ističe holandska teoretičarka Van Dejk (José van Dijck), predstavljajući kontekstualni element u ljudskom sećanju, muzika ne priziva u našem mozgu i umu samo slike proživljenog iskustva u prošlosti koje nam je iz nekog razloga postalo važnim, nego i neka opštija osećanja i atmosferu koju vezujemo za taj doživljaj. Svakim novim slušanjem određene pesme ona postaje okidač sećanja uz koje se iznova stvara i neki novi mozaik predstava o trenucima iz prošlosti. „Očekivanje ljudi da oseće reakciju kad god čuju određenu pesmu potiče iz želje da se ponovo vrate u prošlost, ali ne onakva kakva je bila nego i kakvu zamišljaju da je bila – kao da je prošlost ta koja je snimljena” (Van Dejk 2018, 142). Dakle, ceo saundtrek brojnih pisama i himni generacija čije poruke posredno grade priču o vremenu i prostoru u kojem su nastajale i svojim vrednostima i danas, kada rokenrol zajedništvo ne postoji, čuvaju duh „sedme republike” kao jedne od blistavih metafora težnje za boljim svetom u atmosferi besmisla i mržnje koji nas godinama okružuju na postjugoslovenskom prostoru. Pretpostavka da muzika kao mesto sećanja ima više veze sa sadašnjošću nego sa samom prošlošću dovodi do postavljenog istraživačkog pitanja na početku rada: šta je rokumentarni žanr kao specifično *mesto sećanja* potencijalno značio za generacijsku publiku?

Rokumentarna mitologija u funkciji politizacije

Da bi film mogao da komunicira sa određenom publikom, kako se ističe, neophodno je da međusobno dele ista značenja, kulturnu tradiciju, slično okruženje materijalnih činjenica i sličan simbolički sistem (Žikić 2010). Ideje predstavljene u filmovima mogu imati uticaja na mišljenje publike, jer, sa stanovišta studija kulture, publika ih kao aktivni subjekt koji učestvuje u kreiranju značenja tekstova može prihvatati ili odbijati, odnosno „usmeravati prema svojim željama i potrebama” (Buhin 2017, 224). Na taj način, filmovi imaju mogućnost

političkog delovanja, koje se može ostvariti, ali i ne mora. Takođe, mogu da reprodukuju „dominantne oblike društvene moći služeći interesima društvene dominacije”, a, s druge strane, „mogu da posluže i kao oblici otpora dominantnim vidovima kulture i društva” (Kelner 2004, 56-57). Posmatrani rokumentarci imaju političke implikacije, jer se u njihovom narativu implicitno ili eksplicitno ogledaju težnje i vrednosti generacije koje su suprotstavljene dominantnim nacionalističkim diskursima i politikama zaborava na postjugoslovenskom prostoru. Da bi se ova tvrdnja obrazložila, nepohodno je pojasniti razloge zbog kojih je i sama rok muzika postala jedna od veoma rabljenih tema u medijskom oživljavanju sećanja na socijalističku epohu.

Fenomen snažnog „povratka” muzike iz prošlosti, uključujući i rokenrol, događao se globalno pod uticajem digitalnog konteksta koji je oblikovao specifično komunikacijsko okruženje i iznedrio različite alate za „iskopavanje” muzike. Posredno je razvio i trend tzv. „retromanije”,³⁵ za čije glavne strukturne odrednice su označeni komercijalni interesi muzičke industrije i generacijska moć bejbi bumera i generacije X. Međutim, praksa „iskopavanja” jugoslovenske rok muzike, ipak, nije samo predstavljala komercijalni fenomen i/ili, kako se ističe, „avanturu bez dubine” (Weinstein 2014, 14) kao na Zapadu. Njeno skladištenje i deljenje na internetu početkom 21. veka imalo je specifično dejstvo u ekspanziji kulturne prakse digitalnog pamćenja i sećanja,³⁶ čije konture je iscrtao veoma kompleksan lokalni kontekst. On se nije zadržavao samo na kulturnom nivou već je oživljavanje jugoslovenske rok muzike imalo političke konotacije. Naime, nestankom državno-političkog okvira Jugoslavije celokupna popularna kultura bila je pogođena dramatičnim događajima, a sama muzika, zabranjivana i odbacivana po ideološkom ključu u javnom prostoru, poslužila je i kao „politički resurs u teritorijalnom i etničkom razgraničavanju” (Bejker 2004). Tako da se u novonastalim okolnostima među generacijama koje su rođene i živjele u Jugoslaviji angažman „iskopavanja” i deljenja u virtuelnom prostoru sveo na svojstvo društveno-političkog komentara turbulentnih tranzicionih procesa. Kao važan element ličnog sećanja pojedinaca i stvaranja kolektivnog identiteta i kulturnog nasleđa jugoslovenska rok muzika je u novom kontekstu delovala kao određena vrsta podsetnika na nekadašnju mladost, slobodu, stavove, događaje a njena emotivna moć pojačavala je nostalglična osećanja stvarajući „kognitivni

³⁵ Pojam „retromanija” ustanovio je Sajmon Reynolds (Simon Reynolds) kako bi označio karakter savremene epohe, koja je, kako konstatuje, „poludela” za komemorativnim sadržajima. U analizi ovog trenda uzorak mu je bio muzički TV serijal *Retromania* (MTV), čije epizode nude pregled muzike i popularne kulture devedesetih godina 20. i prve decenije 21. veka, a zaključak da predstavlja najveću opasnost za budućnost muzičke kulture (Reynolds 2011).

³⁶ O zamahu posredovanog sećanja kroz muziku na tzv. „bolju prošlost” među starim, ali i novim poštovaocima bez iskustvenog sećanja (Pogačar 2015).

okvir” preko koga su se prenosila (kolektivno) konstruisana značenja. Upravo paradigma o jugoslovenskoj rok muzici kao pokretaču „afektivnih odnosa kako prema socijalističkoj prošlosti tako i prema postjugoslovenskim sadašnjostima” (Pogačar 2015, 215) najbolje objašnjava motive snažnog interesa i za oživljavanja filmske slike o njenom značaju u prošlosti.

Rokumentarci su se uklopili u ono što se označava kao „društveni horizont” (Kelner 2004) određenih autora, protagonista i publike, čije konutre je iscerdao kompleksni postjugoslovenski kontekst. Gubitak tla pod nogama i presečeni životi na pola (prva polovina pripadala je izgubljenoj prošlosti, druga nije imala budućnost) tokom turbulentnih devedesetih godina primorali su pripadnike generacije X da to svoje mesto pripadanja, ni tu ni tamo, vrlo brzo počnu da oslikavaju nejasnim ubodima sećanja upravo preko emotivno obojenih sećanja, koja generalno izmiču bilo kojoj vrsti određenja, a dolaze preko „ponekog stiha, neke slike, nekog prizora, mirisa, melodije zvuka, neke reči” (Ugrešić 2008, 320). Međutim, lamentiranje nad nestankom nekadašnjih uporišnih tačaka usled provale opšte vrednosne dezorijentacije u javni prostor i beznađa što je oteralo većinu njihove generacije u egzil, kako fizički tako i onaj unutrašnji, nije ih u potpunosti pasiviziralo, već su pronašli način da generacijski potraže odgovor, između ostalog i identitetska pitanja koja su ih mučila.

Priče povezane s kulturnim pamćenjem generalno imaju tendenciju da daju odgovor na pitanja „odakle dolazimo?” i „šta da radimo?” i to je, kako se objašnjava, njihov normativni, identitetski ili etički aspekt (Assmann 2005). Predstava koja se rekreira u svim rokumentarcima jeste da je u socijalizmu postojala vera u ideju napretka (kao veza s periodom modernizma), koja je smenjena postmodernističkom skepsom i završila u traumi (lokalno) i identitetskoj krizi. Selektovani toponimi³⁷ predstavljajući ono što Asmanova naziva *lieux de souvenir* (2011) – *mesta pamćenja* na kojima se ukrštaju iskustva aktera stečena u mladosti u filmovima funkcionišu kao simboli za postavljanje paralele između prošlosti i sadašnjosti u kojoj više ne postoje. To su mesta pamćenja ne samo protagonista filma već i publike koja se lako mogla identifikovati s pričama aktera u rokumentarcima. Svođenje priča o prošlosti na određene epizode nezavisno od krajne dimenzije istinitosti, granica između doživljenog i konstruisanog postaje porozno, a sećanje, kao i identitet te zajednice neminovno prelaze u mitologiju. Mitovi, kako se ističe, ne sadrže faktičku istinu, ali sadrže neku vrstu istine koja se prihvata kao iskustvena emotivna istina o nečemu o čemu se govori i pričaju se da bi se „obezbedila orijentacija o sebi i svetu” (Assmann 2005, 76). Film, televizija, kao i (popularna) muzika generalno su prožeti mito-

³⁷ Omladinski kulturni centri, klubovi i štampa na kojima se generacija okupljala i kreativno delovala u tadašnjim urbanim i muzičkim centrima Ljubljane, Rijeke, Novog Sada (Zvečka, Blato, Kulušić, ljubljanski ŠKUC, beogradski SKC, riječki klub Palah, Polet, Mladina, Džuboks itd.)

loškim konotacijama, zbog čega se automatski neka uobičajena biografija kroz medijsko predstavljanje pretvara u nešto što je više od obične priče. U posmatranim rokumentarcima mit o „sretnoj deci socijalizma” javlja se na manifestnom nivou. On funkcioniše na romantizaciji narativa poraza cele rokenrol generacije. Istovremeno, ima funkciju i u jačanju njenog zajedništva, jer se našla u identitet-skoj krizi. Mit, kako napominje Vukoičić, kao istorijski odabrana vrsta govora, to inače i radi, „podstiče solidarnost i stvara empatiju” (Vukoičić 2014, 14). Budući da mitove ne određuje sam predmet njegove poruke već način na koji se saopštavaju u određenom kontekstu i da uvek nose višak značenja koji se učitava, mogu da sadrže protivrečne ideološke funkcije – konzervativnu u legitimisanju postojećeg stanja stvari ili kao u slučaju posmatranih rokumentaraca – kritičku, odnosno da menjaju postojeće stanje.

Višestruka uloga rokumentaraca u kulturi sećanja

Iako sadrže elemente „filma o posebnim generacijskim trenucima prošlosti” (Jameson 1992, 170), uloga postjugoslovenskih rokumentaraca u kulturi sećanja ne može se isključivo posmatrati kroz paradigmu o *neonostalgiji* kao „posramljujućoj fantaziji” koja transformiše stvarnu istoriju u zabavu, kao što ni samo tumačenje nostalgije na postjugoslovenskom prostoru, kako ističe Petrov, nije moguće svesti na pojednostavljenu i jednostranu interpretaciju ovog fenomena – s jedne strane, kao regresivni i pasivni fenomen (komercijalizovan) suprotstavljen kapitalističkim društvima, a s druge strane, kao emancipatorski potencijal u otporu dominantnoj nacionalističkoj paradigmi (Petrov 2018). Nostalglično motivisana sagledavanja jugoslovenske rok kulture u rokumentarcima logičnije je posmatrati kao deo pretpostavljene potrebe da, s jedne strane, sačuva od zaborava važan deo kulturnog nasleđa, a s druge strane, da transkodira diskurs tranzicionog osećaja generacije – nemogućnost autora, protagonista i publike da isprocesuiraju traumu devedesetih i na ličnom i na kolektivnom planu upravo kroz diskurzivno polje sopstvenih filmskih predstava.

Takođe, uloga rokumentaraca u kulturi sećanja ne može se posmatrati izvan konteksta umreženosti popkulturne scene na postjugoslovenskom prostoru. Njihova popularizacija tokom prve decenije 2000-ih neodvojiva je od posmatranja celokupne popularne kulture koja je svojom žilavošću³⁸ i kasnijom revitalizacijom „nastavila da stvara sintezu s kulturom post-jugoslavizma” (Perica

³⁸ Uprkos izrazitom neprijateljstvu tokom konfliktnog perioda, sadržaji popularne kulture su sve vreme prelazili novouspostavljene granice i funkcionisali su kao poveznica razbijenog jugoslovenskog prostora.

2012, 239). Istraživanja uloge i značaja muzike u tom procesu pokazala su da postjugoslovenski život popularne muzike „ne govori uvek o Jugoslaviji, jugoslovenstvu i jugonostalgiji”, ali da „neizostavno govori o emotivnom sećanju (upisanom u muziku i društvenim kontekstom vezanom za Jugoslaviju) kao pokazatelju zajedničkog kulturalnog i emotivnog prostora koji i dalje postoji” (Petrov 2016, 129). Uprkos brojnim osporavanjima,³⁹ popularna kultura na postjugoslovenskom prostoru i dalje funkcioniše na sopstvenim principima. Preuzela je na sebe i važnu ulogu u borbi sećanja. Svoj doprinos dali su i rokumentarci fokusirajući se na pozitivne aspekte jugoslovenske prošlosti i artikulujući sećanja glasova sa margine koje mogu da se podvedu pod ono što Velikonja naziva oblikom „angažovanog sećanja” koje „ruši monolit zvaničnog antijugoslovenskog sećanja” (Velikonja 2017, 510). Rekreativajući, između ostalog, pozitivnu sliku kulture kao zajedničkog dobra u Jugoslaviji i „sedme republike” kao najreprezentativnijeg primera, suprotstavili su je dominantnim predstavama u javnosti o vekovnom neprijateljstvu bivših sunarodnika, željama za podelama i sukobima, reprezentovanim kroz prorežimske masmedijske sadržaje i komemorativne skupove u/na kojima se sve vreme svom silinom perpetuira nacionalistička mitologija i legitimizuje dominantni politički diskurs. Otrgnuvši od zaborava jedan istorijski trenutak, rokumentarci su, dakle, pokazali zašto, kako i zbog čega je on bio relevantan ne samo za generacijski identitet već i za kulturna stremljenja epohe zbližavajući na istim osnovama generacijsku publiku u sećanju kao što je to rokenrol činio tokom svoje zlatne epohe. Publiku sa celog postjugoslovenskog prostora okupljaju na različitim platformama, od virtuelnih do uskoprofilisanih filmskih festivala koji su se u poslednjoj deceniji umnožili.⁴⁰ Interes koji pokazuju i neki renomirani regionalni festivali, poput *Sarajevo film festivala*, *Pula film festivala*, *Beldocs-a*, koji ih svrstavaju u svoje takmičarske selekcije, takođe je indikativan. Oni

³⁹ Ideja o bliskoj kulturnoj povezanosti se u većinskom delu postjugoslovenske javnosti osporava, kako borbom sećanja oko zajedničkog istorijskog iskustva života u Jugoslaviji tako i posledicama nasilnih devedesetih (ponajviše oko imenovanju uzroka i glavnih krivaca za ratne okršaje i širenje mržnje), kao i novouspostavljenim razlikama koje je iskristalisao evrointegracijski kontekst. Slovenija i Hrvatska su postale deo EU, dok su ostale bivše jugoslovenske republike još uvek „na putu” (ne)ispunjavanja evropskih standarda u brojnim oblastima (Drašković 2019).

⁴⁰ Prva smotra rokumentaraca pod nazivom *Gledaj najglasnije* održana je u Beogradu 2006. godine u okviru pratećeg programa festivala *Slobodna zona*, ali je s osnivanjem Festivala muzičkih dokumentarnih filmova pod nazivom DORF 2007. godine ova forma dobila prostor za širenje produkcijskih uslova. Nakon Dorfa pokrenut je niz usko profilisanih regionalnih festivala: *Solo Positivo Film festival* (Paklenica, Opatija, Hrvatska), *DOKnRITAM* (Beograd, Srbija), *Cinema City* (Skoplje, Makedonija), *DokuMfest* (Zenica, BiH), *Rokumentarni dani* (Podgorica, Crna Gora) itd.

su pokazatelj da produkcija muzičkih filmova ne jenjava, kao i da za ovaj žanr postoji zainteresovana publika. Takođe, koprodukcijska saradnja postaje praksa. Poslednjih godina i nacionalni filmski fondovi su prepoznali njihov festivalski potencijal odobravajući sredstva za sufinansiranje proizvodnje rokumentaraca.⁴¹ Važno je naglasiti i doprinos autora koji su, uprkos tržišnoj ograničenosti, za temu svojih filmova birali jugoslovensku rok muziku. Autori su sastavni deo svakog žanra. Upravo kroz „napetost koja postoji između žanra i autora”, kako se ističe, određeni žanr se vezuje za kulturu, osiguravajući mu smislenost, dok autor neke njegove aspekte čini jedinstvenim. Autor, kao proizvod određene kulture odlučuje da svoj narativ prenese istim jezikom, te je i određeni žanr „formativni deo kulture u jednakoj meri u kojoj je i njen proizvod” (Olson 2011, 45). Autori rokumentaraca mogu da se posmatraju kao proizvod jedine kulture koja nije iščezla. Njihovi pogledi i vrednosni sistem koji su kroz filmove protkali razlikuju se od preovlađujućeg u savremenom kontekstu. Reč je uglavnom o agilnim entuzijastima (novinari i profesionalne reditelji) koji su se putem „štapa i kanapa” dovijali da sklope finansijske konstrukcije za realizaciju filmova. Samim tim, imali su slobodu u izrazu i stavu, dok su, na primer, igrani filmovi, kako se primećuje, potpomognuti državnim novcima uglavnom „zavisili od politike i političkih odluka koje se nameću kao važno merilo opstanka filma na javnoj sceni” (Jovićević 2021, 14). Veći deo posmatranih rokumentaraca povezan je uglavnom s malim privatnim produkcijama, ne toliko s televizijama, tako da se namere autora, kao i producenata ne mogu toliko tumačiti kao želja za profitom. Opravdanije je da se sagledavaju kroz pretpostavku o teretu odgovornosti – ako već kao pripadnici specifične rokenrol generacije ništa nisu mogli da urade krajem osamdesetih, da sad preuzmu na sebe aktivnu ulogu i da u filmskoj formi sačuvaju od zaborava kulturu koja ih je oblikovala i prenesu saznanja o njoj mlađim generacijama. Raniji istraživački nalazi o recentnoj umetničkoj produkciji posvećenoj socijalističkoj epohi potvrđuju da određen broj stvaralaca na postjugoslovenskom prostoru, između ostalih referiše se i na dokumentariste, „ne jaše” na nostalgичnom talasu i „ne parazitira na komodifikaciji trauma”, što im kritičari i teoretičari često prebacuju, već da se u svojim kreacijama implicitno ili eksplicitno kritički odnose kako prema socijalističkoj epohi tako i aktuelnom trenutku – „poistovećuju se sa gubitkom: ali ne završavaju u tugovanju, već emancipaciji” (Velikonja 2021, 924).

⁴¹ Na primer, biografski muzički dokumentarci *Nebeska tema* (r. Mladen Matičević, 2019, SR), o muzičaru Vladi Divljanu, i *Tusta* (r. Andrej Korovljev, 2019, HR), posvećen frontmenu legendarnog pulskog pank-rok benda KUD Idijoti – Branku Črcu Tusti, proizvedeni su u srpsko-hrvatskoj koprodukciji – podržali su nacionalni filmski fondovi obe zemlje.

Zaključak

Polazna pretpostavka ovog rada je bila da muzički dokumentarci o jugoslovenskoj rok muzici, kao i o široj slici vremena i prostora u kome je stvarana (SFRJ) ne predstavljaju samo plodno tle za istraživanje njihovih efekata u komercijalnoj eksploataciji kulturne memorije, što im se najviše pripisuje, već da njihova uloga u kulturi sećanja zahteva širi analitički okvir. Ona je zahtevala oslonac u interdisciplinarnom teorijskom okviru unutar paradigme kritičkog posmatranja popularnog pamćenja kao mesta borbe za značenje prošlosti i koncept istraživanja usmerila ka analizi konstrukcije narativa sećanja, kao i načina na koji je ovaj žanr vezan za društveni kontekst. Istraživanje pokazuje da su posmatrani rokumentarci, kao specifično *mesto sećanja* rokenrol generacije, povezani sa širim društvenim fenomenima i kulturnim praksama na postjugoslovenskom prostoru i da je njihova uloga u kulturi sećanja višestruka.

Reference

- Ajduk, Marija. 2019. „Reprezentacija jugoslovenskog novog talasa u dokumentarnom filmu 'Novi talas u SFRJ kao društveni pokret'”. *Etnoantropološki problemi* 14 (1): 79-96. i1.3. <https://doi.org/10.21301/eap.v14>
- Albavkas, M. 2013. *Društveni okvir pamćenja*. Novi Sad: Mediterran Publishing.
- Assmann, Jan. 2005. *Kulturno pamćenje: pismo, sjećanje i politički identitet u ranim visokim kulturama*. Prevod sa nemačkog Vahidin Preljević. Zenica: Vrijeme.
- Baker, Michael Brendan. 2011. *Rockumentary: Style, Performance, and Sound in a Documentary Genre*. Montreal: McGill University Libraries.
- Barsam, Richard Meran. 1976. *Nonfiction film: theory and criticism*. New York: E.P. Dutton & Co.
- Božilović, Nikola. 2014. „Antinomije jugoslovenskog rokenrola šezdesetih”. *Kultura* 145: 217-241. <https://doi.org/10.5937/KULTURA1445217B>
- Beattie, Keith. 2005. “It’s not only rock and roll: Rockumentary, direct cinema, and performative Display”. *Australasian Journal of American Studies*, 24 (2): 21-41.
- Bejker, Ketrin. 2011. *Zvuci granica*. Beograd: Biblioteka XX vek.
- Buhin, Anita. 2017. „Jugoslovenska popularna kultura između zabave i ideologije”. U *Stvaranje socijalističkoga čovjeka. Hrvatsko društvo i ideologija jugoslavenskoga socijalizma*, uredio Igor Duda, 221-245 Zagreb/Pula: Srednja Evropa/Sveučilište Jurja Dobrile u Puli 2017.
- Chanan, Michael. 2013. “Music, Documentary, Music Documentary”. In *The Documentary Film Book*, edited by B. Winston, 337– 344. London: Palgrave Macmillan.
- Daković, Nevena. 1998. „Istinite laži”. U *Dokumentarni film – studije, polemike, ogledi, razgovori*, 63-81. Beograd: Festival jugoslovenskog dokumentarnog i kratkometražnog filma.
- Daković, Nevena. 2014. *Studije filma: ogledi o filmskim tekstovima sećanja*. Beograd: FDU.
- Dragičević Šešić, Milena. 1994. *Neofolk kultura – Publika i njene zvezde*. Sremski Karlovci, Novi Sad: Izdavačka knjižnica Zorana Stojanovića.

- Drašковиć, Brankica. 2013. „Kultura sećanja u dokumentarnoj televizijskoj seriji *Robna kuća*”, U *Šesti međunarodni interdisciplinarni simpozijum Susreti kultura*, Zbornik radova, uredila Ivana Sekeruš Živančević, (1): 39-47. Novi Sad: Filozofski fakultet u Novom Sadu.
- Drašковиć, Brankica. 2019. „Borba sećanja: okviri medijskog predstavljanja jugoslovenske prošlosti”. *CM* 14(45): 61–86. <https://doi.org/10.5937/comman14-21410>.
- Drašковиć, Radoslav. 2017. „Sablasti identiteta”. *Zeničke sveske* (26): 243-292.
- Erll, Astrid. 2008. “Literature, Film, and the Mediality of Cultural Memory”, In *Media and cultural memory*, edited by Astrid Erll and Ansgar Nünning, 389-398. Berlin: Walter De Gruyter.
- Fox, Neil. 2024. *Music Films: Documentaries, Concert Films and Other Cinematic Representations of Popular Music*. London: Bloomsbury.
- Foucault, Michel. 1977. *Language, counter-memories, practice*. Translated from the French by Bouchard, Donald F. and Sherry Simon. New York: Cornell University Press.
- Gregurić, Ivana. 2012. „Novi val i filozofija”. U *Novi val i filozofija*, uredili Bruno Ćurko i Ivana Gregurić, 7–15. Zagreb: Naklada Jesenski i Turk.
- Hall, Stuart. 1997. “The Work of Representation”. In *Representation: Cultural Representations and Signifying Practices*, edited by Stuart Hall, 13–64. London: Sage publications.
- Halligan, Benjamin, Robert Edgar, and Kirsty Fairclough-Isaacs. 2013. *The Music Documentary: Acid Rock to Electropop*. New York: Routledge.
- Jameson, Frederic. 1991. *Postmodernism or the cultural logic of late capitalism*. Durham, NC: Duke University Press.
- Janković, Aleksandar. 2017. “Fabule, promišljanja i noćna: Beogradski novi talas *na filmu*”. *Zbornik radova FDU* 32: 61-75. Beograd: FDU Beograd: Institut za pozorište, film, radio i televiziju.
- Janković, Aleksandar, 2012. „Demistifikacija sećanja i identiteta – popkulturni tekstovi 2010 – 2011”, U *Zbornik radova FDU* 21, uredila Nevena Daković, 385– 400. Beograd: FDU Beograd, Institut za pozorište, film, radio i televiziju.
- Jansen, Stef. 2005. *Antinacionalizam*. Beograd: Biblioteka XX vek.
- Janjatić, Petar. 2024. *EX YU Rock enciklopedija 1960-2023*. Beograd: Makart.
- Jovičević, Dragan. 2021. *Nacija žanr*. Beograd: Filmski centar Srbije.
- Kelner, Daglas. 2004. *Medijska kultura*. Beograd: Clio.
- Kraljačić, Dejan Nikolaj. 2016. “Postmodernizam i moderni film sa posebnim osvrtom na period od 1970. godine do danas.” Dostupno na: <https://nardus.mpn.gov.rs/handle/123456789/9797>
- Kršić, Dejan. 2021. „Kvadratura osamdesetih”. U *Jugoslavija: poglavlje 1980-1991*, uredili Latinka Perović, Husnija Kamberović, Nenad Makuljević, Božo Repe i Tvrtko Jakovina, 553-629. Beograd: Helsinški odbor za ljudska prava u Srbiji.
- Kuljić, Teodor. 2006. *Kultura sećanja*. Beograd: Čigoja.
- Kuljić, Teodor. 2009. *Sociologija generacije*. Beograd: Čigoja.
- Lazarević Radak, Sanja. 2016. *Film i politički kontekst: O jugoslovenskom i srpskom filmu*. Pančevo: Mali Nemo.

- Levi, Pavle. 2009. *Raspad Jugoslavije na filmu*. Beograd: Biblioteka XX vek.
- Lipovecki, Žil i Žan Seroa. 2013. *Globalni ekran*. Novi Sad: Akademska knjiga.
- Mijić, Emilija. 2017. „Kultura sećanja i individualizam u jugonostalgličnim narativima”. U *Individualizam*, uredili Suzana Ignjatović i Aleksandar Bošković, 182-199. Beograd: Institut društvenih nauka.
- Milivojević, Mirko. 2022. “The Yugoslav 1980s and Youth Portrayals in Post-Yugoslav Films and TV”. In *Youth and Memory in Europe, Defining the Past, Shaping the Future*. Edited by Félix Krawatzek and Nina Friess, 205-218. Berlin; Boston: De Gruyter.
- Mittell, Jason. 2001. “A Cultural Approach to Television Genre Theory”. *Cinema Journal* 40(3): 3-24.
- Mišina, Dalibor. 2016. “Beyond Nostalgia ‘Extrospective Introspections’ of the Post-Yugoslav Memory of Socialism”. *Canadian and American Slavic Studies*, 50(3): 332-354.
- Moan, Rafaela. 2006. *Filmski žanrovi*. Beograd: Clio.
- Nichols, Bill. 2001. *Introduction to Documentary*. Bloomington: Indiana University Press.
- Nora, Pierre. 1989. “Between Memory and History: Les lieux de Memoire”. *Representations – Special Issue: Memory and Counter-memory* (26): 7-24.
- Olson, Skot Robert. 2011. „Holivudska planeta: globalni mediji i kompetitivne prednosti narativne transparentnosti”. *Treći program* (150): 34-60.
- Perić, Vesna 2019. *Trauma i postjugoslovenski film*. Beograd: Filmski centar Srbije.
- Perković, Ante. 2011. *Sedma Republika. Pop kultura u YU raspadu*. Beograd: Službeni glasnik.
- Perica, Vjekoslav. 2012. „Nacije povjesničarima, generacije nostalgičarima”. U *Nebeska Jugoslavija*, uredili Vjekoslav Perica i Mitja Velikonja. Beograd: XX vek.
- Pavičić, Jurica. 2008. „Pregled razvoja postjugoslovenskih kinematografija”. *Sarajevske sveske* 21/22. Dostupno na <http://www.sveske.ba/en/content/pregled-razvoja-postjugoslavenskih-kinematografija>.
- Pavičić, Jurica. 2011. *Postjugoslovenski film*. Zagreb: Hrvatski filmski savez.
- Pogačar, Martin. 2015. “Music and Memory: Yugoslav Rock in Social Media”. *Southeastern Europe* 39(2): 215-236.
- Reynolds, Simon. 2011. *Retromania: Pop Culture’s Addiction to Its Own Past*. London: Faber.
- Sadžakov, Slobodan. 2012. „(Ne)mogući Džoni Štulić”. U *Novi val i filozofija*, uredili Bruno Ćurko i Ivana Gregurić, 83–87. Zagreb: Naklada Jesenski i Turk.
- Turajlić, Mila. 2015. „Kultura sećanja na lik Josipa Broza Tita u postjugoslovenskim dokumentarnim serijama”. *Kultura* 146: 61–85. <https://doi.org/10.5937/kultura1546061T>.
- Ugrešić, Dubravka. 2008. *Kultura laži*. Beograd: Fabrika knjiga.
- Van Dejk, Joze. 2018. *Posredovana sećanja u digitalnom dobu*. Beograd: Clio.
- Vasiljević, Jelena. 2021. “Memorijalizacija prošlosti kroz umetničke forme: sećanje na partizanski pokret tokom i nakon Jugoslavije”. *Etnoantropološki problemi* 16 (3): 899–915. <https://doi.org/10.21301/eap.v16i3.11>.
- Vatter, Christoph. 2015. “Film and Cultures of Memory: Preface”. In *Film and Cultures of Memory*, edited by Christoph Vatter and Oleksander Pronkevich. Saarland University Press.

- Velikonja, Mitja. 2017. „Načini sećanja na Jugoslaviju YU – retrovizor”. U *Jugoslavija u istorijskoj perspektivi*, uredili Latinka Perović, Drago Roksanđić, Mitja Velikonja, Wolfgang Hoepken i Florian Bieber, 485-513. Beograd: Helsinški odbor za ljudska prava u Srbiji.
- Velikonja, Mitja. 2013. “Rock’n’RetRo. New Yugoslavism in Contemporary Slovenian Music”. *Colab* 57-95.
- Velikonja, Mitja. 2021. *Poezija posle Srebrenice? Kulturna refleksija jugoslovenskih osamdesetih*. U *Jugoslavija: poglavlje 1980-1991*, uredili Latinka Perović, Husnija Kamberović, Nenad Makuljević, Božo Repe i Tvrtko Jakovina, 895-927. Beograd: Helsinški odbor za ljudska prava u Srbiji.
- Volčić, Zala. 2011. “Post-Socialist Recollections: Identity and Memory in Former Yugoslavia”. In *Heritage, memory, identity*, edited by Helmut Anheier and Yudhishtir Raj Isar, 187-197. London: SAGE.
- Vukoičić, Jelena. 2014. „Mit, identitet i etničke granice”. *Sociološki diskurs* 4(8): 5-16.
- Zvijer, Nemanja. 2018. *Filmske predstave postjugoslovenskog prostora*. Beograd: Filozofski fakultet.
- Žikić, Bojan. 2010. „Antropološko proučavanje popularne kulture”. *Etnoantropološki problemi* 5 (2): 17–39. <https://doi.org/10.21301/eap.v5i2.1>
- Weinstein, Deena. 2014. “Constructed Nostalgia for Rock’s Golden Age: I Believe in Yesterday”. *Volume 11(1)*: 20-36.

Internet izvori

- Krulčić, Veljko. 2023. „100 Najgledanijih domaćih filmova u hrvatskim i srpskim kinima od 2000. do danas”. *Radio 808*, 29. novembar 2023. <https://radio808.com/top-100-najgledanijih-domacih-filmova-u-hrvatskim-i-srpskim-kinima-od-2000-do-danas/>
- Radaković, Branko. 2010. „Rok muzika i muzičari na filmu u Srbiji i državama bivše SFRJ”. *Filmske radosti*, 3. novembar 2010. <https://filmske-radosti.com/clanci/rok-muzika-i-muzicari-na-filmu-u-srbiji-i-drzavama-bivse-sfrj-i-deo/>
- Jovandić, Matija. 2020. „’Srećna deca’ – 20 filmova o novotalasnim bendovima”. *Nova.rs*, 29. oktobar 2020. <https://nova.rs/kultura/srecna-deca-20-filmova-o-novotalasnim-bendovima/>
- Aubrey, Elizabeth. 2021. “Doc and roll: Why we’re living in the golden age of music documentaries”. *Independent*, 17. septembar 2021. <https://www.independent.co.uk/arts-entertainment/music/features/music-documentaries-2021-nirvana-b1921214.html>

Filmografija

- Matičević, Mladen, Markov Ivan .Geto. Video Produkcija B-92, 1997.
- Mirković, Igor. Sretno dijete. Gerila DV film, 2003.
- Zupe, Igor. Glasba je časovna umjetnost – Dolgcajt. Nord Cross Produkcija. 2006.
- Pletikos, Ines. Kad Miki kaže da se boji – tko su junaci Johnnyjevih pjesama? Uradi Nešto, HRT, 2004.

- Vesić, Dušan. Kao da je bilo nekad. PDV, RTS, SR 2009.
- Loffredo, Gianluca, Postiglione, Andrea. No Smoking in Sarajevo. Grenouilles Production, Colibri film, Chacapa Studuo, France television, BHRT, 2016.
- Korovljev, Andrej. Tusta. Facutm HR, Wake up films, SR 2019.
- Kubura, Zoran, Hadžiabdić, Bojan. Indexi. RTV BiH, 2020.
- Petrović, Vladimir. Sanjalice. 2024. TheNOfilm, SR2024.
- Trenutak sna. 2023. Režirao Darko Lungulov. Papa Films, SR.
- Framing Britney Spears. 2021. Directed by Samantha Stark, FX.
- Summer of soul (...Or, When the Revolution Could Not Be Televised). 2021. Directed by Ahmir "Questlove" Thompson, Searchlight Picturesa, Hulu.
- Searching for Sugar Man. 2012. Directed by Malik Bendjelloul. Red Box Films, Passion Pictures.
- White Riot. 2020. Directed by Rubika Shah. Film Movement.

Brankica Drašković

Department of Media Studies, Faculty of Philosophy, University of Novi Sad
brankica.draskovic@ff.uns.ac.rs

The Role of Music Documentaries in the Culture of Memory

By applying an interdisciplinary approach that combines theoretical and methodological perspectives through which specific cultural content and phenomena can be interpreted, this paper analyzes the role of music documentaries in the culture of remembrance in the post-Yugoslav space. The aim of the paper is to explore how this particular film (sub)genre has contributed to the construction of memory surrounding Yugoslav rock music over the past two decades. Additionally, the paper seeks to broaden the understanding of the time and space in which this music was created (The Socialist Federal Republic of Yugoslavia) and to expand the analytical framework for understanding its role as a place of memory within the broader context of popular memory as a field of struggle over the meaning of the past. The analysis aims to demonstrate that the role of music documentaries in the culture of remembrance cannot be viewed solely through a commercial lens, but should also be understood in relation to broader social phenomena and cultural practices in the post-Yugoslav space.

Keywords: culture of memory, music documentary, rock music, Yugoslavia, contextual analysis

*Rôle des documentaires musicaux
dans la culture de la mémoire*

En appliquant l'approche interdisciplinaire qui multiplie les perspectives théoriques et méthodologiques adoptées pour interpréter certains contenus et phénomènes culturels, dans cet article est analysé le rôle des documentaires musicaux dans la culture de la mémoire dans l'espace post-yougoslave. L'objectif du travail est d'explorer les manières dont s'est construite au cours des deux dernières décennies à travers ce (sous-)genre particulier cinématographique l'image de la mémoire de la musique rock yougoslave tout comme une image plus large du temps et de l'espace où elle a été créée (RFSY) et d'élargir le cadre analytique pour expliquer son rôle d'un *lieu de mémoire* à l'intérieur d'un paradigme plus large d'observation critique de la mémoire populaire comme lieu de lutte pour la signification du passé. Les résultats de l'analyse devraient montrer que le rôle des documentaires musicaux dans la culture de la mémoire ne peut pas exclusivement être observée à travers l'aspect commercial, mais comme liée à des phénomènes sociaux plus larges et les pratiques culturelles dans l'espace postyougoslave.

Mots clés: culture de la mémoire, documentaire musical, musique rock, Yougoslavie, analyse contextuelle

Primljeno / Received: 27.06.2025.

Prihvaćeno / Accepted for publication: 1.11.2025.