

Megatrend univerzitet Beograd, Fakultet za kulturu i medije,
Beograd

DOI 10.5937/kultura1234141S

UDK 791.31

791.221.4(497.11)

originalan naučni rad

NARATIVNE MATRICE I DISKURZIVNE PRAKSE FILMA MONTEVIDEO, BOG TE VIDEO

PROSTOR, VREME, KOLEKTIVNI IDENTITET

Sažetak: *Cilj ovog rada je da utvrdi i objasni osnovne narativne matrice i diskurzivne prakse filma "Montevideo, Bog te video!" koji je premijerno prikazan 20. decembra 2010. godine. Teorijski okvir je zasnovan na kritičkim medijskim studijama i studijama filma. U radu su korišćene metode narativne i diskurzivne analize. Rad treba da pokaže koliko izbor narativnih elemenata utiče na uspeh filma.*

Ključne reči: *film, „Montevideo, Bog te video!”, diskurzivna analiza, narativnost, kolektivni identitet*

Uvod

Iz objašnjenja koje se može pročitati na zvaničnom sajtu, *Montevideo, Bog te video!* nije samo film, već veliki celovit projekat u produkciji kuće *Intermedia Network* koji podrazumeva: objavljenu knjigu, igrani film, dokumentarni film, televizijsku seriju, monografiju i izložbu.¹ Projekat je jedna vrsta nezvaničnog vaninstitucionalnog obeležavanja osamdeset godina od prvog svetskog prevenstva u fudbalu i od najvećeg uspeha jugoslovenskog i srpskog fudbala, tj. osvajanja trećeg mesta u

¹ Rad je deo istraživanja na projektima broj 47007 i 47027 koje finansira Ministarstvo prosvete i nauke Republike Srbije.

Montevideu u Urugvaju 1930. godine. Projekat je omaž najboljim fudbalerima, tadašnjem vremenu i naciji. Literarni predložak za snimanje igranog filma, ključnog dela ovog velikog projekta, predstavlja istoimena knjiga sportskog novinara Vladimira Stankovića.

Film je premijerno prikazan 20. decembra 2010. godine u Sava centru. Snimanje filma, premijera, “život filma u biskopima”, bioskopska i televizijska gledanost - sve je to zavredelo veliku medijsku pažnju. Pored toga, film je imao i veoma uspešan marketing, pa je ocenjen od strane stručne javnosti i filmskih gledalaca kao film koji je “vratio gledaoce u bioskope”. U domaćim medijima vrlo često su za ovakvu korisnu pedagošku ulogu filma čiji je reditelj poznati glumac, Dragan Bjelogrić, upotrebljavane metafore sa naglašenom emotivnom notom: “domaća publika ponovo hrli u bioskope zahvaljujući romantično-nostalgичnoj priči”², “romantičnu priču o fudbalskim junacima iz 1930. godine (...) do sada je gledalo preko pola miliona ljudi”³, “ova istorijska melodrama pruža jedinstven i pomalo nostalgичan pogled na Beograd tridesetih godina, oživljava neka bolja stara vremena”⁴, “istorija smeštena u prijateljstvo, ljubav i sport sinoć je kroz premijeru filma ‘Montevideo Bog te video’ u Centru „Sava” mnoge nasmejala, rastužila, a neke i informisala o fudbalskim uspesima nekadašnje Jugoslavije”⁵.

Film je dobio nagrade na međunarodnim festivalima u Puli, Moskvi i u Poljskoj. Takođe je dobio regionalnu filmsku MTV nagradu i Oskar popularnosti, a producentska kuća *Intermedia Network* dobitnik je nagrade za *Poduhvat Godine*. Film je postigao uspeh kroz afirmaciju različitih pratećih aktivnosti u Srbiji: 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. Veliki uticaj filma prepoznaje se u budućem imenovanju dela ulice Baja Pivljanina u Beogradu po fudbaleru Aleksandru Tirnaniću Tirketu koga glumi Miloš Biković.

2 Perović S., Domaći film vraća publiku u bioskope, RTS, 22. januar 2011, 12. 01. 2012, <http://www.rts.rs/page/magazine/sr/story/411/Film/830646/Doma%C4%87i+film+vra%C4%87a+publiku+u+bioskope>

3 Z. N. „Montevideo“ žurka za fanove, Blic, 26. mart 2011, 12. 01. 2012, <http://www.blic.rs/Zabava/Vesti/243758/Montevideo-zurka-za-fanove>.

4 Arandelović I., Vreme čine ljudi, Politika, 19. decembar 2010, 12. 01. 2012, <http://www.politika.rs/rubrike/Kultura/Vreme-cine-ljudi.lt.html>

5 Beograd video Montevideo!, Alo!, 21. decembar 2010, 12. 01. 2012, http://www.alo.rs/ljudi/34084/Beograd_video_Montevideo

Premijernim izdanjem filma *Montevideo, Bog te video!* na prvom programu javnog medijskog servisa (Radio-televizija Srbije) 1. januara 2012. godine postignuta je izuzetno velika gledanost. Prvi program RTS-a bio je tog dana sa 30,7% udela u gledanosti “ubedljivo najgledaniji”.⁶

Film ima i drugi deo pa će tako postojati: *Montevideo, Bog te video!: priča prva* i *Montevideo, Bog te video!: priča druga*. U radu ćemo analizirati “priču prvu” da bismo utvrdili postoje li narativni i diskurzivni činioци koji utiču na veliku gledanost ovog filma.

Osnovne teorijske i metodološke odrednice

U okvirima medijskih i komunikoloških studija, film se dvojako poima: kao medij masovnog komuniciranja i kao sadržaj ili poruka posredovana medijima masovnog komuniciranja.⁷ Dakle, u vreme nastajanja, film je bio medij masovnog komuniciranja, po svojoj prirodi prvenstveno vizuelni medij (zatim i audio-vizuelni) koji je prikazivan u bioskopskim (ili nekim drugim) dvoranama opremljenim tehnikom za puštanje projekcije. Ali film koji se emituje na televiziji ili se gleda posredstvom kompjuterske mreže, zapravo predstavlja samo sadržaj ili estetsku poruku.

Za teoretičare i istoričare filma najbitnija su izražajna sredstva i njihov razvoj. Plaževski smatra da je “pitanje izražajnih sredstava” osnovni “problem filmske umetnosti”.⁸ Film predstavlja umetnost ne samo zbog svoje vizuelnosti i audio-vizuelnosti, već zbog specifičnosti svojih izražajnih mogućnosti, odnosno posebnog takozvanog “filmskog jezika” koji jedini (u odnosu na druge “jezike” umetnosti) od publike ne zahteva “prethodnu saglasnost sa sistemom posredničkih znakova”.⁹ Sinkretizam jeste značajna odlika filma kao završene kompozicione celine, ali esencijalni deo predstavlja posebnost jezika sastavljenog od elementarnih jedinica: kvadrata, kadra, scene i sekvence. Pored toga, uz filmski jezik idu prostorne i vremenske karakteristike, jer “film sjedinjuje u sebi vrijeme i prostor kao fizikalno izmjerljive činjenice, i to u nerazlučivom sklopu - s vremenom se mijenja fizička kakvoća prostora, a zbivanja u prostoru tvore uvijek

6 Gledanost, *Bog te video*, RTS, 2. januar 2012, 12. 01. 2012, <http://www.rts.rs/page/stories/sr/story/125/Dru%C5%A1tvo/1019740/Gledanost,+Bog+te+video.html>

7 Radojković M. i Miletić M., *Komuniciranje, mediji i društvo*, Stylos, Beograd 2005.

8 Plaževski J., *Jezik filma*, I deo, (Jerzy Plazewski: Język filmu), Institut za film, Beograd 1971, str. 2.

9 Ibid., str. 7.

drukčiju sliku bivanja prikazivanih bića¹⁰. S jedne strane, vreme i prostor su stvarni činjenični elementi interesovanja publike (da bi se film odgledao potrebno je boraviti u određenom prostoru i izdvojiti određeno vreme), a s druge strane, kategorije vremena i prostora, simbolički su okviri filmskog spektakla pošto se mogu sažimati, umanjivati, rastezati, hiperbolisati, dakle, konstruisati. "Spektakl je misaona konstrukcija koja ima za cilj da objedini pojmove pod etiketom sveprisutne scene/ekrana."¹¹ U najsuštniskijem poimanju filmski spektakl zapravo predstavlja različitim sredstvima i tehnikama "izvedenu ikoničko-auditivnu rekonstrukciju stvarnosti"¹².

Da bi filmski spektakl publika u potpunosti percipirala nisu dovoljni samo tehnički i kreativni resursi, već i priča/plot/pripoved/narativ po čemu će se film pamtiti. Bez obzira na različite i kompleksne upotrebe narativnosti, ovaj pojam izvorno podrazumeva pripovedanje u usmenom, a zatim i u pisanom književnom stvaralaštvu. Pripovedanje je staro koliko i čovekova svest i ljudski govor. Ono je imanencija ljudskosti. To je potreba da se svet osmisli, da se stvarnost adaptira, da se prošlost očuva, kako bi se buduće generacije lakše snalazile koristeći bogato proživljeno i ispričano iskustvo. Usmeno pripovedanje je u tesnoj vezi sa kolektivnim duhom naroda, nije fiksirano u vremenu i podložno je neprestanom menjanju, odnosno permanentnoj naraciji.

Naratološki pristup je vrlo važan jer se fokusira na razumevanje elemenata koji čine jednu narativnu strukturu, a ne na autora, što je bila odlika pozitivističkog pristupa. Narativni tekst je autonomna celina. Ključna razlika koja se u analiziranju strukture narativnih tekstova mora poštovati jeste razlika između pisca i naratora. "Narativni tekst je tekst u kome narator priča priču."¹³ Narator nije isto što i pisac. Ženet je pokušao da prevaziđe formalističku dihotomnu podelu na fabulu i siže time što je uveo trojako jedinstvo priče (fabule), narativnog teksta i naracije (pripovedanja). Ženet takođe nadograđuje pojmove koje je Todorov uveo (vreme, glas, način) i naglašava njihovu međusobnu povezanost.¹⁴ Zatim ih dalje raščlanjuje na manje strukture: homodijegetičko vreme, heterodijegetičko vreme; distanca, perspektiva; pripovedno ja, doživljajno ja.

10 Peterlić A., *Osnove teorije filma*, Zagreb 1977, str. 2.

11 Lukić-Krstanović M., Konstrukti i modeli spektakla, *Antropologija* br. 9, Beograd 2009, str. 119.

12 Radojković M. i Miletić M., op. cit., str. 124.

13 Bal M., *Narratology: introduction to the theory of narrative*, University of Toronto Press, 1997, str. 15.

14 Marčetić A., Ženetova teorija pripovedanja, *Zbornik Matice srpske za književnost i jezik*, vol. 49, br. 1-2, Novi Sad 2001, str. 157-178.

Ono što će za našu analizu biti značajno jeste razlika između dijegetičkog vremena, tj. vremena priče i vremena naracije. Razlikovanje ova dva vremena podrazumeva i razliku između doživljajnog i pripovednog ja.

Međutim, tekst ipak nije samo nezavisni narativni sistem koji je potrebno potpuno rasklopiti, već je uvek deo nekog konteksta, dakle uklapa se u određeni diskurzivni sistem. Za razliku od naratologije koja se prvenstveno bavi samim tekstom, diskurzivna analiza pokušava da razotkrije intencionalnost, situativnost i intertekstualnost teksta (ono što je izvan) polazeći od poznatih lingvističkih konstitutivnih načela teksta koje su formulisali Beugrande i Dressler. Zato zapravo tekst smešten u određeni kontekst čini diskurs koji proizvodi znanje kroz jezik, a jezik se ne posmatra kao apstraktan sistem pravila, već je akcenat stavljen na posledice njegove upotrebe. Analiza jezika "nije više ograničena na analizu apstraktnih struktura reči, rečenica i iskaza, već je ona deo integrisanog pristupa društveno i kulturno smeštenog i kognitivno zasnovanog multimodalnog diskursa kao interakcije i ljudskog komuniciranja"¹⁵.

Proizvodnja znanja vrši se kroz diskurzivnu praksu, tj. praksu proizvodnje značenja. "Kada se govori o pojmu diskursa, važno je razumeti da on nije zasnovan na konvencionalnoj razlici između mišljenja i delanja, između jezika i prakse. Diskurs predstavlja proizvodnju znanja kroz jezik. A ono se proizvodi kroz praksu, diskurzivnu praksu, tj. praksu proizvodnje značenja."¹⁶ U suštini to je društvena praksa, pa se iz tog razloga u diskurzivnoj analizi objašnjava kako tekst funkcioniše u sociokulturnom okviru, tj. u specifičnom diskurzivnom polju.

Budući da je jezik vrlo fleksibilan i izvori njegovog korišćenja gotovo neiscrpni, diskurzivna analiza traga za načinima na koje se diskurzivne prakse pojavljuju u određenom društveno-istorijskom i geografsko-kulturnom kontekstu. Zato ćemo u radu kroz diskurzivnu analizu pokušati da film *Montevideo, Bog te video!* smestimo u ovakav kontekst.

Narativne matrice i diskurzivne prakse: prostor, vreme, kolektivni identitet

U ovom radu narativnu analizu primenićemo u užem smislu, a diskurzivnu u širem. Pokušaćemo da izdvojimo centralne narativne matrice koje u društveno-istorijskom i

15 Van Dijk T., *Discourse Studies: A Multidisciplinary Introduction*, SAGE Publications 2011, str. 3.

16 Hall S., *The West and the rest: Discourse and power*, in: *Race and Racialization: Essential Readings*, eds. Das Gupta T., Canadian Scholars' Press, 2007, str. 56.

geografsko-kulturnom kontekstu tvore diskurzivne prakse. Time ćemo u analizi spojiti unutrašnju strukturu teksta (filma) i njegovo spoljašnje diskurzivno polje, povezujući detalje i najširi pristup.

Prostor: Prostor predstavljen u filmu čine ulice i delovi tadašnje prestonice Kraljevine Jugoslavije, Beograda. Najviše je prikazana Čubura i njena “kaldrma”, na kojoj je svoje fudbalske čarolije usavršavao jedan od glavnih junaka, Aleksandar Tirnanić Tirke. Čubura je rezervisana za niže slojeve društva. Ključno mesto, zvanično stecište fudbalera, organizatora i ljubitelja fudbala je stadion BSK. Nezvanično stecište Tirketovih navijača i Tirketove dragane, Rose, jeste *Čuburska kasina*. Treće, sasvim nepoželjno, mesto je fabrika u kojoj se radi po deset sati dnevno. Noćni život predstavljen je kroz građansku vizuru punih klubova, u kojima je ponavljanje postalo izvor dosade i u koje odlaze predstavnici viših slojeva društva.

Pored ovog stvarnog, poznatog ambijenta, postoji i onaj drugi, simbolički, koji se naslućuje: to je Montevideo u Urugvaju, gde će biti održano svetsko prvenstvo u fudbalu. Urugvaj je negde “na kraj sveta”. Ali prema njemu su sve akcije junaka usmerene. Uvodna scena predstavlja uvertiru u bajkovit simbolički prostor, koji je označen igrom nogu, lopte i senke.

Međutim, ključne prostorne odrednice u filmu nisu samo one koje junaci i gledaoci vide ili naslućuju, već i one koje se zamišlja: Srbija, Bugarska i Jugoslavija. To je, dakle, jedan širi balkanski geografski prostor. Bugarska se mora pobediti da bi se Urugvaj dostigao, Srbija je inicijator i organizator, a Jugoslavija je opšti naziv za uspeh. No Jugoslavija je nazvana u iskazu jednog junaka i “modom”. Implicitni geografski prostor je veoma širok jer podrazumeva prestonički ambijent, ulogu Zagreba i Hrvatske u zajedničkom okupljanju, Srbiju kao stari, tradicionalni, relativno dobro upoznat prostor, Jugoslaviju kao nov, još uvek neshvaćen i neuhvatljiv prostor, i Urugvaj kao naslućeni, skoro nestvarni prostor. S jedne strane, prostor koji je vidljiv gledaocima u filmu obeležen je sumornim posledicama Velikog rata (Prvog svetskog rata), a s druge strane, on je svetao i najavljuje lepu budućnost. Takav prostor dele čistač cipela, siročče, mali hromi dečak Stanoje, Tirketova Talija, i Tirke, fudbaler sa Čubure, “desno krilo”, “čigra”.

Vreme. Godina je 1930. “Prva decenija mira posle Velikog rata”. O vremenu saznajemo iz prvog lica. Narator je “mlade doživljajno ja” čistača cipela, siročeta Stanoje, koji je i lik u narativnom svetu filma. On je pre određenog vremena doživeo ono o čemu sada priča. Svet filma ponovo doživljava kroz sećanja. Zato se vreme priče (dijegetičko vreme) razlikuje od vremena

pripovedanja. Čistač cipela je doživeo nešto nekada davno, a čistač cipela koji je homodijegetičan narator, prepričava te događaje u jasno posteriornom vremenu i prostoru.¹⁷ Stanoje narator ne prati tok diskurzivnog iskustva, već iskustvo nekada iz dijegetičkog vremena. On zna mnogo više od drugih junaka, jer mu vremenska udaljenost omogućava da iskaže različite percepcije, koje junak nije mogao imati u trenutku doživljavanja. One su opravdane naknadno stečenim saznanjima ili jednostavno time što je naratorova fokalizacija (perspektiva pripovedanja) šira od fokalizacije drugih junaka.¹⁸

Početak naracije u skladu je sa naglašavanjem bajkovitog prostora: "Jedna priča kaže: onaj ko uspe da pimpluje živo jaje, umreće. Ali će isto tako postati besmrtni i ući u legendu." Na "čuburskoj kaldrmi", pimplujući kuvano jaje, tandem su postali Moša i Tirke. A prvo Tirketovo pojavljivanje na stadionu BSK bilo je zakazano tačno u podne. Tirketa je pozvao Boško Simonović, budući selektor fudbalske reprezentacije, prikazan kao "zbunjen čovek" čiji je najbolji drug beli golub Radoje. Scena u kojoj on hoda po gredi da bi uhvatio Radoja, simbol je teškoća i ludosti okupljanja i odlaska reprezentacije na prvenstvo. Golub je zato glavni simbol budućeg vremena.

Tok važnih vremenskih partija u filmu (prva decenija mira, višerasovni rad u fabrikama, dolazak u veliki grad, borba sa siromaštvom, boravak u zatvoru, utakmice, noćni život, pregovori sa Hrvatima, prijem kod kralja) reprezentuju društveno-političke i istorijske prilike tog doba. To je zapravo bila decenija u kojoj se zajednička jugoslovenska država razvijala na osnovama zaostale privrede i zastarele tehnologije, uz velika socijalna raslojavanja i političke borbe.

Narod je imao veoma nizak stepen opšte kulture, prosvetčenosti i pismenosti; zemlja je uzimala zajmove; agrarna reforma je bila nepotpuna i nedosledna; seljaci su živeli bez osvetljenja i bez sredstava informisanja; industrija je činila samo 9.6% nacionalnog dohotka; radnici su bili nekvalifikovani; svetska ekonomska kriza je ostavljala posledice; hrvatsko pitanje je bilo uvek aktuelno; kralj je sprovodio centralistički sistem i unitarizam; Pašić je pokušavao da čuva srpsko ime; desila se šestojanuarska diktatura; desio se skupštinski atentat.¹⁹

17 Četmen S., Likovi i pripovedači, *Reč* br. 8, Beograd 1995, str. 89.

18 Ženet Ž., Perspektiva i fokalizacija, *Reč*, br 8, Beograd 1995; Simeunović N., Naratološka analiza romana "Jedan razoren um Lazara Komarčića", *Crte i reze* br. 1, Svilajnac 2009, str. 58-62.

19 Petranović B., *Istorija Jugoslavije 1918-1988*, knjiga treća, Nolit, Beograd 2009.

Imajući u vidu ovakve okolnosti, narativni segmenti koji prate velike teškoće i borbu za finansijska sredstva i odlazak na svetsko prvenstvo dobijaju u filmu potpuno opravdanje.

Kolektivni identitet. Kroz upotrebu različitih snažnih narativnih elemenata, kolektivni identitet reprezentovan je na vrlo složen način. On je oblikovan kroz vizuru individualnog sećanja naratora ove priče, ali uz jedan zanimljiv gradacijski pristup: prvo su se morali udružiti proslavljeni fudbaler i “dečko iz kraja”, zatim organizatori, navijači i sporedni junaci, onda dva rivalska tima, BSK i Jugoslavija, i na kraju cela reprezentacija sa publikom, tj. u najširem simboličkom okviru – nacija koju reprezentacija predstavlja.

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. Revijalna utakmica sa Bugarskom postaje kulminativni momenat priče o odlasku na svetsko prvenstvo. Ona postaje utakmica odluke: za jedinstven tim, za prijateljstvo, za ostvarenje sna, za umetnost igranja.

Centralno mesto, arhetipsko, postaje stadion na kome svi zajedno pevaju himnu “Bože pravde”. U ovom slučaju, Andersonovo shvatanje o naciji kao “zamišljenoj političkoj zajednici”²⁰ čiji se članovi ne poznaju, ima potpuno opravdanje. Nacionalni identitet, nedovoljno izgrađen, nedovoljno definisan i nepotpuno redefinisano, na ovaj način se učvršćuje i afirmiše slavne pobeđe iz prošlosti, koje, čak i u jednom sportskom takmičenju, treba da postanu zalag budućnosti. Igrači su predstavljeni kao heroji nacije. U njihovu čast spontano se organizuje neobičan događaj, čin čišćenja cipela, koji tako postaje najbitniji hronotop. Naracija se završava poukama o tome da ne treba zaboraviti voleti se, radovati se i sanjati. Poslednje naratorove reči su: “Život je kada imaš san i kada veruješ u njega. A kad snovi postanu stvarnost, pobedio si vreme. I sve što je bilo nekada davno, još uvek traje. I smrt više nije kraj”. Naratorovo individualno pamćenje pretapa se u kolektivno pamćenje i u ovim rečenicama potpuno se sakralizuje.

20 Anderson B., *Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*. Revised Edition, London and New York Verso 1991.

Zaključna razmatranja

Kada se dublje i šire pogledaju tema filma, vreme kada je snimljen i prikazivan, najbitnije narativne matrice, može se doći do nekoliko zaključaka.

Prvo, i prva i druga Jugoslavija nisu se održale. To su bili nedovoljno dobro organizovani i nepotpuno sprovedeni politički projekti. Neslaganja i teškoće ujedinjenja provlače se kroz film, ali se naglašava značaj zajedničkog višeg cilja, makar on bio samo deo sporta.

Drugo, u društveno-političkoj zbilji Srbije, koja je opterećena nezavršenom tranzicijom, neuspelim privatizacijama, velikom stopom nezaposlenosti i posledicama svetske ekonomske krize, sport izgleda kao jedina pobeda koju svi pripadnici društva zajedno svakodnevno dobijaju. U medijskim agendama, posebno na javnom medijskom servisu, sportske pobeđe su u samom vrhu. Tako se film uklapa u opšti diskurs sporta koji je u poslednjih nekoliko godina počeo da smenjuje i potire druge društvene diskurse. Ali i više od toga. U poslednje vreme, u fudbalu (koji je u Srbiji decenijama bio nezvaničan kralj svih sportova), postižu se slabi rezultati. Zato priča o fudbalu treba da podseti na veličinu nekadašnjih uspeha i da da podstrek za revitalizaciju timova i reprezentacije.

Treće, tema filma vraća gledaoce u vreme između dva svetska rata, dakle vreme koje je malo poznato prosečno obrazovanom gledaocu, daleko, neuhvatljivo. Izbor teme i vremena dobro su pogođeni, jer uspostavljaju distancu prema filmovima i serijama koji su snimani u bivšoj Jugoslaviji. Neka od tih ostvarenja su vrhunskog umetničkog kvaliteta, ali su i značajan deo kolektivnog pamćenja publike. Međutim, u prevelikom broju repriza, a premalom emitovanju novih filmova, postavlja se pitanje koliko je uspešna srpska kinematografija. S druge strane, novi filmovi često su na meti kritike, a i na meti publike. Zamera im se pre svega crna slika sveta i zanemarljiv umetnički kvalitet. Film *Montevideo, Bog te video!* vraća predmet radnje u dalju prošlost. U njemu je reprezentovana svetlija strana sveta i fudbal je postao “najvažnija sporedna stvar na svetu”.

Na pitanje da li film predstavlja uspeo projekat, može se odgovoriti na dva načina. Prvo, uzimajući u obzir naglašavanje narativnosti, izbor naratora, fabularni tok koji podseća na bajku, osmišljene junake, muziku, gradivne narativne elemente (ljubav, ljubomora, prijateljstvo, “svi za jednog”), vreme kada je snimljen i prikazivan, ovaj film je uspeo kao deo šire kulturne politike. Drugo, kao što se to dešavalo i sa ostalim filmskim projektima, publika je ona koja daje poslednji sud. Ukoliko buduće

generacije budu u svoje kolektivno pamćenje ugrađivale poslovične mudrosti “važno je učestvovati”, “jer ja nisam takav čovek”, “u životu nemate drugo poluvreme”, “možda sam lud, ali vam verujem”, “ja bih do kraja života čistio cipele”, onda bi ovaj film mogao deliti uspeh većih filmskih ostvarenja jugoslovenske i srpske kinematografije.

LITERATURA:

Anderson B., *Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*, Revised Edition, London and New York Verso 1991.

Arandelović I., Vreme čine ljudi, *Politika*, 19. decembar 2010, 12. 01. 2012, <http://www.politika.rs/rubrike/Kultura/Vreme-cine-ljudi.lt.html>

Bal M., *Narratology: introduction to the theory of narrative*, University of Toronto Press 1997.

Beograd video Montevideo!, *Alo!*, 21. decembar 2010, 12. 01. 2012, http://www.alo.rs/ljudi/34084/Beograd_video_Montevideo

Četmen S., Likovi i pripovedači, *Reč* br 8, Beograd 1995.

Gledanost, Bog te video, *RTS*, 2. januar 2012, 12. 01. 2012,

<http://www.rts.rs/page/stories/sr/story/125/Dru%C5%A1tvu/1019740/Gledanost,+Bog+te+video.html>

Hall S., The West and the rest: Discourse and power, in: *Race and Racialization: Essential Readings*, eds. Das Gupta T., Canadian Scholars' Press, 2007.

Lukić-Krstanović M., Konstrukti i modeli spektakla, *Antropologija* br. 9, Beograd 2009.

Marčetić A., Ženetova teorija pripovedanja, *Zbornik Matice srpske za književnost i jezik*, vol. 49, br. 1-2, Novi Sad 2001.

Peterlić A., *Osnove teorije filma*, Zagreb 1977.

Plaževski J., *Jezik filma*, I deo, (Jerzy Plazewski: Jezyk filmu), Institut za film, Beograd 1971.

Perović S., Domaći film vraća publiku u bioskope, *RTS*, 22. januar 2011, 12. 01. 2012, <http://www.rts.rs/page/magazine/sr/story/411/Film/830646/Doma%C4%87i+film+vra%C4%87a+publiku+u+bioskope>

Petranović B., *Istorija Jugoslavije 1918-1988*, knjiga treća, Nolit, Beograd 2009.

Radojković M. i Miletić M., *Komuniciranje, mediji i društvo*, Stylos, Beograd 2005.

Simeunović N., Naratološka analiza romana “Jedan razoren um Lazara Komarčića”, *Crte i reze* br. 1, Svilajnac 2009.

Van Dijk T., *Discourse Studies: A Multidisciplinary Introduction*, SAGE Publications, 2011.

Z. N., „Montevideo“ žurka za fanove, *Blic*, 26. mart 2011, 12. 01. 2012.

Nataša Simeunović Bajić
Megatrend University in Belgrade, Graduate School of
Culture and Media, Belgrade

NARRATIVE MATRICES AND DISCURSIVE PRACTICES
OF THE FILM *MONTEVIDEO, TASTE OF A DREAM*

SPACE, TIME, COLLECTIVE IDENTITY

Abstract

The aim of this study is to determine and explain the basic narrative matrices and discursive practices of the film “Montevideo, Taste of a Dream” that was first shown on 20th December 2010. The central topic of this film is success of the national football team at the First World Football Championship held in Montevideo in 1930. The theoretical framework is based on critical media studies and film studies. The paper focuses on the main narrative matrices of the socio-historical and geographical-cultural context that formed discursive practices. In this paper, methods of narrative analysis and critical discourse analysis were used. The analyses merged the internal structure of the text (the film), its external discursive field, details and widest approach. The work should demonstrate how selection of narrative elements affects success of the film.

Key words: *film, “Montevideo, taste of a dream”, discourse analysis, narrativity, collective identity*