

<https://doi.org/10.21301/eap.v19i4.2>

Слободан Наумовић

*Одељење за етнологију и антропологију
Филозофски факултет, Универзитет у Београду*

slobodan.naumovic@gmail.com

<https://orcid.org/0000-0001-9868-6490>

**„Резонанца” унутар и између генерација
у доба „друштвеног убрзања”:
трагања за „добрим животом” у
ТВ серији „Јутро ће променити све”^{* **}**

Апстракт: Текст је посвећен генерацијској ТВ серији „Јутро ће променити све”, која је изазвала велико интересовање у јавности и добила позитивне оцене од критике, али покренула и одређене контроверзе. Серија прати годину дана у животу четворо младих људи у раним тридесетим годинама, који покушавају да нађу добар начин да живе живот у узврелој средини престонице, стешњени између идентитетских дилема, родитељских очекивања и притисака локалне верзије неолибералног поретка. Рад је конципиран као хибридна форма која повезује антропологију домаћег медијског терена и аутоетнографију рецепције генерацијски профилисане ТВ серије. Један од циљева овог рада је да допринесе разумевању сложене политике једне наоко аполитичне генерацијске серије. Полазна претпоставка рада је да је читање дубоких политичких порука серије могуће остварити уз помоћ кључних појмова попут убрзања, отуђења, резонанце и доброг живота, чије значење је срочио немачки социолог и политиколог Хартмут Роза. Серија може да се чита не само као више-мање веран портрет једне београдске генерације, него и као политичко-психолошки пројекат једног могућег доброг (бољег?) живота. Остваривање таквог живота почива на могућности грађења успешних односа резонанце унутар и између генерација.

Кључне речи: антропологија ТВ серија, генерацијска ТВ серија, друштвено убрзање, отуђење, резонанца, добар живот

* Реализацију истраживања финансијски је подржало Министарство науке, технолошког развоја и иновација Републике Србије у склопу финансирања научноистраживачког рада на Универзитету у Београду – Филозофском факултету, број уговора 451-03-66/2024-03/200163

** Верзија рада саопштена је на научном скупу „Антропологија књижевности, уметности и медија”, одржаном 22–23. XII 2023. у организацији Одељења за етнологију и антропологију Филозофског факултета у Београду.

If acceleration is the problem, then resonance might be the solution.

Hartmut Rosa (2019a, 1)

Dites-moi quelle série vous regardez, je vous dirai qui vous êtes.

Dominique Moïsi (2016)

Mislim da nijedna umetnost u kojoj sam sebe ne kritikuješ, u kojoj se postavljaš izvan svega toga, ne može biti dobra.

Maja Pelević (2022)

Уместо увода или како је рад добио садашњи облик¹

Рад на тексту који је пред читаоцем имао је неуобичајен ток. Обележили су га бројни преокрети у избору теме и укупној концепцији. Из тог разлога, текст и сада, после свих измена, има форму која није у потпуности стандардна за научни рад. Главни разлог за нетипична својства овог рада проистиче из посебног значаја који су његова тема, као и сам процес рада почели да имају за мене као аутора, и за наше синове као саговорнике, па тиме делом и сараднике у истраживању и писању. У свом изворном облику рад је

¹ Ове редове посвећујем мојој супрузи и мајци наша два сина, Андреја и Петра, Марици Вулећић-Наумовић (1962–2024), дипломираној драмској уметници и позоришној и радио редитељки, филмској и позоришној глумици, редовној професорки сценског покрета и ванредној професорки позоришне и радио режије, чији таленат, радну енергију, професионализам, поштење, а посебно љубав, доброту и пажњу према свима које је сретала, не могу да упоредим ни са киме, и ни са чиме што сам за живота имао прилике да упознам. Живећи свој живот у уметности, а уметност у свом животу, учила је све који су је знали, студенте, пријатеље, и нас, своје најближе, умећу и радости живљења. Када сам почињао да размишљам о овој теми, њено здравље се већ погоршавало; када сам почео да пишем, њено стање је било веома лоше; ове редове сам завршио жалећи за њом. Живећи поред Марице, сазнао сам много тога о „добром животу” и „резонанци” међу људима, много пре него што су ми постали познати текстови Хартмута Розе. Захваљујем синовима Андреју и Петру на времену и жару којим су своје идеје износили и бранили. Без њих, овај пројекат не би имао смисла. Захвалан сам пријатељима и колегама који су имали добру вољу и стрпљење да прочитају разне верзије овог текста, и да поделе са мном своје увиде и идеје. Најзад, захвалан сам анонимним рецензентима на смисленим и добронамерним критикама и сугестијама. Да бих их у потпуности уважио, било би неопходно да напишем потпуно нови рад. За то није било ни времена, ни снаге. Из тог разлога преузимам пуну одговорност за сва ограничења и евентуалне грешке у овој верзији рада.

био сасвим конвенционално замишљен. Није требало да има ауто-етнографску ноту (Reed-Danahay ed. 1997; Ellis 2004; Adams, Jones and Ellis 2015; Kovačević 2006), нити рефлексиван карактер (Scholte 1974; Marcus 2001; Milenković 2006). Даље, циљ му није био да пропитује начине екранизације животних стилова, самоспознаје и самоактуализације младе генерације у постсоцијализму (Banić Grubišić and Gačanović 2024). Најзад, није био замишљен ни као својеврсна „антропологија код куће” (Peirano 1998), односно „антропологија домаћег терена” (Rihtman-Auguštin 2000). Укратко, није било предвиђено да буде посвећен разматрању проблема које отвара ТВ серија *Јутро ће променити све* (Продукција РТС, РТРС и This and That production, 2018, режија: Горан Станковић, Владимир Тагић и Милица Томовић; сценарио: Маја Пелевић, Димитрије Коканов, Милан Марковић Матис, Борис Гргуровић и Филип Вујошевић). Пођимо редом. Покретач целог прегнућа је био позив да се учествује у писању два тематска зборника посвећена телевизијским серијама (Milosavljević ur. 2022a; Milosavljević ur. 2022b). Изворна идеја је била да размишљање иде у два основна правца. С једне, теоријско-методолошке, стране, текст је требало да допринесе успостављању веза између основних поставки и приступа новијих домаћих антрополошких поља размишљања: антропологије и етнографије ТВ серија (Ђурковић 2005; Krstić 2009; Brujić 2012; Cvjetičanin 2010; Gavrilović 2011; Kovačević, Brujić ur. 2013; Kovačević, Brujić ur. 2014; Kovačević 2018; Trifunović, Diković 2018; Erdei 2017; Erdei 2020; Simeunović-Bajić 2018; Gačanović 2019; Milosavljević ur. 2022; Ivanović i Kovač 2022), антропологије медија (Banić Grubišić 2013), антропологије телевизије (Naumović 2018; Erdei 2020) и визуелне антропологије (Naumović 1988; Naumović 2011; Naumović 2020). Радило се, дакле, о покушају изналажења обједињујуће истраживачке платформе уз помоћ које сам намеравао да приступим за мене новом и изазовном телевизијском формату ТВ серија, који је у то време већ постао значајна тема антрополошке продукције. С друге, емпиријске, стране, главна истраживачка очекивања налазила су се у области политичке антропологије (Balandije 1997; Vincent 1990; Luelen 2001; Ribić 2005; Naumović 2009; Ribić 2011), односно антропологије политике, што се у новије време сматра примеренијим називом (Vincent 2002). У фокусу су се нашле две ТВ серије које приказују и промишљају политички живот на веома различит, али подједнако изазован начин. Једна је то чинила из цинично реалистичке, на тренутке саркастичне драмске визуре, а друга из разобручене епско-фантастичне, али такође и сурово реалистичке перспективе. Тада ми се чинило да серија *Кућа од карата* (House of Cards, 2013–2018, Netflix, Beau Willimon) нуди примереније садржаје за врсту анализе коју сам сматрао пожељном, поготову што је антрополошка пажња у нашој средини већ била посвећена алтернативној серији (Gačanović 2019). Настојао

сам, наиме, да усмерим антрополошки поглед на сцене које су изгледале блиске „стварноликој” политичкој стварности. Такви призори, како сам веровао с извесном мером наивности, обећавали су у стручном смислу више него што би могла да понуди високо стилизована и сексуализована епско-фантастична машта у серији *Игра престола* (Game of Thrones, 2011–2019, НВО, David Benioff). „Истинитост фикције”, како би то рекао Жан-Пјер Ескенази (Esquenazi 2009, 174), у серији *Игра престола* чинила ми се мање изразитом него у случају *Куће од карата*, чија је радња била смештена у конкретну, северноамеричку политичку средину и у скори савремен, препознатљиви временски оквир. У таквим очекивањима нисам био усамљен (Hackett ed. 2015; Sorlin 2016). Међутим, јавиле су се озбиљне недоумице које су се тичале управо наведених очекивања од истраживања. Сумње су се умножавале и створиле су предуслов за оно што је убрзо наступило. У једном од разговора о изазову пред којим сам се налазио пре нешто више од две године, Андреј, наш старији син, ми је с пуно лепих речи говорио о домаћој ТВ серији „Јутро ће променити све”. Није било никакве сумње да серију сматра нечим попут „гласа своје генерације”. Пожелео сам да заједно са сином одгледам неколико епизода. У том тренутку ми се чинило да се ради о привременом одлагању изабраног истраживачког пута, које је било могуће оправдати родитељским настојањем да се боље схвати начин на који генерација нашег сина себи представља свет у коме живи. У ситуацији у којој смо се налазили, сваки корак једног ка другоме био је велики помак. Сада знам да је то била двострука прекретница, како у истраживачком смислу, тако и у смислу породичних односа. Они су почели да се мењају управо током истраживања и писања рада. Наиме, моја супруга је у то време већ била терминално болесна, и наши синови, прво старији, а потом и млађи, почињали су полако да постају свесни ситуације у којој смо се сви као породица нашли. Заједничко гледање филмова, а поготову ТВ серија, као већ успостављени породични ритуал постајало је с погоршањем ситуације једна од стратегија излажења на крај с изазовима и чувања породичне кохезије. На истраживачком плану наступила је криза, одустајање од изворне теме, свесно пропуштање прилике за објављивање и борба за уобличавање новог садржаја и циља. Уследила је, потом, фаза промишљања, истраживања, вишеструких заједничких гледања нове серије и све бројнијих разговора. Затим је дошло до представљања првих резултата дотадашњих промишљања на одељенском научном скупу (Антропологија књижевности, уметности и медија, 22–23. XII 2023), а најзад је уследило и писање почетне верзије рада у најтежим тренуцима болести, а потом и по смрти моје супруге и мајке наших синова. У том смислу, целокупан процес рада био је нераздвојиво повезан с породичном динамиком која се брзо мењала, постајући све напрегнутија и болнија. При томе је, што се рада тиче, пређен пут од стан-

дардно конципираног текста о политичким аспектима једне стране серије, преко неке врсте експерименталне, веома личне и сложене исповедно-рефлексивне форме, у којој су се мешала размишљања о серији и ауто-етнографски увиди, до садашње, и даље не сасвим стандардне, концепције. У почетку сам веровао да су нове теме рада веома удаљене од оних изворних. Питања екранизације живота младих у Београду и проблеми високо стилизоване вашингтонске или сасвим имагинарне глобалне политике наоко нису имала много додирних тачака. Као што ће постати очигледно даље у тексту, испоставило се да су разлике мање од претпостављених и да обе верзије рада спаја неколико кључних нити. Повезујуће нити наговештене су у садашњем наслову рада – „друштвено убрзање”, трагање за „добрим животом”, као и „резонанца” унутар и између генерација. Наиме, све те теме јесу суштински политичке, али политику одређују на другачији начин од схватања заснованих на концепцијама моћи, власти и права на примену силе (Makijaveli 2024; Lasswell 1936; Bailey 2002). Ради се о појмовима који имају посебно место у школама мишљења које за циљ имају разумевање, критику, али и покушај промене и побољшања политичког живота у друштвима позне модерности. Међу савременим мислиоцима таквог усмерења истиче се Хартмут Роза (Hartmut Rosa) немачки социолог и политички филозоф који је понудио најутемељенија одређења носећих појмова из наслова рада. У том смислу, један од циљева овог рада је да допринесе разумевању сложене политике једне наоко аполитичне генерацијске серије каква је „Јутро ће променити све”. При томе, основна претпоставка рада је да је читање индиректно изнетих политичких порука серије могуће остварити уз помоћ кључних појмова чије значење је срочио Хартмут Роза (Roza 2019b), ослањајући се на идеје Чарлса Тејлора (Taylor 1989; Taylor 2007; Tejlor 2008), Јиргена Хабермаса (Habermas 1981) и Аксела Хонета (Honneth 1994). При томе су новије верзије рада имале и дубљу, већ наговештену сврху, остварујући улогу неке врсте терапијског средства у времену породичне кризе. Пишући ову верзију рада после коментара синова, пријатеља и колега, као и вредних критика које су понудили рецензенти, остао сам ипак при жељи да текст својим својствима сачува траг о улози коју је претходна верзија одиграла у мом животу и животима чланова наше породице. Жеља је била да „отисак срца у прашини” (Andrić 2003), како би се прошла верзија могла поетски описати, прерасте у нешто боље организовано упутство за правилније разумевање смисла онога што је од тог белега (пре)остало у овим редовима. Нити старог ткања су расплетене, неке су изузете, понеке су додате, а ткање је добило нови, надам се читљивији и разумљивији облик. Па ипак, вуна је углавном остала иста. Из тог разлога, пиротски ћилим није постао персијски тепих. Недостајале су нити од fine свиле, као и очи и руке искусног занатлије. Можда управо из тог разлога, текст почиње

одељком о рецепцији серије (и то ауторској рецепцији) чиме се обично завршавају академски радови о ТВ серијама (Kovačević 2018; Banić Grubišić i Gačanović 2024, 268–272). То је, међутим, само једна од аномалија које испољава овај текст. Можда је најпровокативнија она која се тиче односа према чињеничном статусу садржаја серије. Наиме, овде се серија не посматра као текст из кога се помном анализом могу извући подаци о стварном животу адолесцената, о „миленијалцима” или „генерацији Т“ у транзиционој и неолиберализујућој Србији. На њу се гледа као на Јанусолику појаву која једним својим лицем говори о Гофмановским питањима самопоимања и самопредстављања (Goffman 1956) младих у специфичној историјској и друштвеној ситуацији, а другим својим лицем о политичком пројекту ауторског тима у оквиру кога се разрађују претпоставке о могућим друштвеним и психолошким основама за изградњу онога што би Хартмут Роза назвао „добрим животом” (Rosa 2019a). При томе је однос између описаних лица такав да сваки пут када се покуша приближавање једном од њих, оно се одмиче, а оно друго приближава, и обрнуто. У овом раду је „ухваћено” понешто од једног, и понешто од другог лица ТВ серије, али је доста тога успело и да се измакне.

Да ли „Јутро” заиста нешто мења?

Елементи за једну сасвим личну и генерацијски укоренењу рецепцију серије

Почећу с поменутом двоструком прекретницом – наиме, пристајући да погледам прву епизоду серије коју ми је син препоручио, почео сам да се осећам „ухваћеним” (Favret-Saada 1990; Favret-Saada 2015, 97–107), не само као родитељ, него и као истраживач. Више није било простора за враћање на почетну истраживачку замисао. Било је потребно изградити нови оквир, примерен препознатим изазовима. Радило се о изазовима на више различитих нивоа. На првом месту, био је ту лични изазов, чињеница да је у серији обрађен проблем сукоба око вредности и пожељних стилова живота између генерације родитеља, којој и сам припадам, и генерације њихових потомака, којој припада наш старији син, као и да је гледање екранизације тог сукоба у мени изазивало снажну емотивну реакцију. О тој реакцији ће више речи бити у следећем одељцима рада. Међутим, било је и других, подједнако важних изазова. Серија се бавила мојом земљом, мојим градом и временом у коме управо живим. За разлику од стилизације савремене вашингтонске политичке сцене, а поготову од измаштане политичке глобалне историје, радило се о свету који непосредно познајем, чији сам „двоструки припадник” (Naumović 1998). У извесном смислу је и сам

истраживачки задатак могао да се одреди као „двоструко посматрање са учествовањем”. Посматрао сам на екрану један свет који није мој, али је с мојим делио простор и време. Преко разговора који су постали стални, као и самом улогом родитеља коју сам настављао да играм, учествовао сам у том свету, упознајући се истовремено са сликом коју је о том свету градила како генерација нашег сина, тако и ауторска екипа серије. С друге стране, посматрао сам (можда пре регистровао) сопствене одговоре на изазове упућене мојој генерацији преко слика с екрана и учествовао у тумачењу, превредновању, па и својеврсној одбрани слике себе (и сопствене слике света) на екрану, а истовремено и у стварном животу. Испоставило се да ми је то сложено, вишеструко испреплетано искуство већ било познато.

Већ сам у нечем сличном учествовао, на истом месту, пред екраном, прво собним, а онда и пред великим филмским платном. Покушавајући пре доста година да изнађем теоријске основе за писање о филму „Енклава” (2015, 92 мин.) Горана Радовановића, чији опус сам добро познавао тако да делу нисам могао да приступим на вредносно неутралан начин, схватио сам да је неопходно начинити помак од класичног филмолошког поступка, у коме се врши искључиво анализа филма као текста по себи и за себе, ка приступу који у аналитички поступак укључује и личну сферу доживљајности истраживача. Различите, али компатибилне верзије таквог приступа понудила су двојица антрополога, Стивен Кејтон (Caton 1999) и Марк Оже (Augé 2009):

Уз све разумљиве разлике, Кејтону и Ожеу је заједничко то што предмете свог истраживања, насупротив неким од најзначајнијих филмолога (видети нпр. Omon 2006; Omon i Mari 2007), не посматрају првенствено као текстове које је потребно тумачити по себи и за себе. Наиме, они филму приступају као самосвојном уметничком делу које успева, у зависности од ауторског умећа, да своје гледаоце покрене на доживљавање, мишљење и сећање, чиме постаје неодвојиви део њиховог животног искуства. Управо простори прожимања доживљајног универзума који као могућност доноси сваки појединачни филм и животног искуства гледалаца као самосвојних појединаца се Кејтону и Ожеу чине највреднијим пољем истраживања. Оба аутора не споре да садржаји који настају у процесу гледања, односно бивају накнадно призвани у свест када је филм одгледан, имају непорециву везу са филмом као материјалним предметом (односно конкретном траком или другим носачем података у који су уписане слике и звуци), као и ауторским одлукама и формалним својствима филма као уметничког дела. Међутим, Кејтон и Оже сматрају да филмом покренути садржаји истовремено остају несводиво лични, уобличени непоновљивим особинама и животним историјама гледалаца. За обојицу, управо сложени однос који се у сваком појединачном случају успоставља између филма као делатног начела и гледаоца као активног судеоника у процесу проживљавања виђеног, и накнадне производње смисла на основу онога што је претходно виђено, представља пожељно поље за антрополошко истраживање. (Наумовић 2017, 1015)

Поступак који су, сваки на свој начин, развијали Кејтон и Оже имао је извесне сличности с приступом који се назива аутоетнографијом (Ellis 2004; Hollman Jones, Adams and Ellis 2013). Радило се о покушају да се у научне сврхе искористе сазнајни потенцијали сопствених сећања и осећајности, без намере да ти садржаји делимично или потпуно замене она сазнања до којих је могуће доћи на друге, уобичајене начине. Најсажетије одређење ауто-етнографског поступка било би следеће: „Ауто-етнографија је приступ истраживању и писању у оквиру кога се описују и систематски анализују лична искуства како би се уз помоћ њих разумела културна искуства” (Ellis, Adams and Vochner 2011, 1). Одмах потом, аутори наглашавају: „Овај приступ доводи у питање устаљени начини проучавања и представљања других, и у оквиру њега се истраживање посматра као политички утемељен, друштвено-праведан и социјално свестан чин” (Ellis, Adams and Vochner 2011, 1). У том смислу, ауторска лична искуства су постала темељ овог истраживања потцртавајући његове политички утемељене и ка другој ма усмерене оријентације.

Потом је дошло до још дубљег ураћања у сећање. Постојало је још једно, много раније искуство пред екраном. Много тога што смо проживели одрастајући, реченице, догађаји, призори, предмети, укуси и мириси, све оно што је „лебдело нашим детињством” било је сакупљено у низове слика који су постали прозор у оно што је било похрањено у нама:

У чему је тајна дуговечности серије *Грлом у јагоде*? Зашто се реплике из серије и данас цитирају? Зашто је Бане Бумбар јунак и нашег времена? Зашто и 40 година касније људи толико емотивно реагују на њу? Покушаћу да наведем неколико могућих одговора. Пре свега зато што је серија искрен и аутентичан портрет једне наше породице, па самим тим и друштва. За разлику од већине домаћих серија које покушавају да личе на стране или стварају идеализовану слику нас и наше славне прошлости, *Грлом у јагоде* нас приказује таквим какви заиста јесмо. И то чини истовремено са љубављу, иронијом, осећањем горчине, сете, промашености. Користећи носталгију као поступак, серија фетишизира једно време и једну генерацију, али истовремено је критикује разоткривајући малограђанштину и паланачки менталитет. Осећајући ове противречне и комплексне емоције, као публика инстинктивно знамо да гледамо нешто истинито, нешто близу живота. Говорећи о писању серије, Рајко Грлић каже: „Реченице које су лебдиле нашим детињством су све завршиле унутра.” Ко није слушао ове реченице у својем детињству, по свој прилици није ни живео на овим просторима. (Arsenijević i Medić 2016, 13–14)

С једне стране, серија *Грлом у јагоде* је као садржај који смо гледали била део искуства одрастања, део ритуала суботом увече, када смо сви заједно „седели испред телевизора” и као породица били у духу једно (добро, не баш сасвим једно, али тако некако смо то доживљавали, или мисли-

ли да доживљавамо). С друге стране, била је нешто касније и средство поновног проживљавања сопственог искуства одрастања, својеврсна машина за сећање, алатка за мишљење, уз помоћ које смо та иста искуства могли поново да проживљавамо и промишљамо, и да трагамо за одговарајућим местом за такве садржаје у нашем сећању, и у нашем начину да будемо то што смо постали, да будемо ми. Да парафразирам наведене Арсенијевићеве речи, ко тај осећај не препознаје, „по свој прилици није ни живео на овим просторима”. Сада је било још јасније зашто сам се „осећао ухваћеним” (Favret-Saada 1990; Favret-Saada 2015). Поново сам упао у исту причу, додуше сročену на другачији начин и смештену у друго време. Такође, било ми је јасније и због чега је мој син био „ухваћен”, додуше на свој сопствени начин. Само, док је за нашу генерацију серија „Грлом у Јагоде” била кључић којим се отвара ковчежић сећања на нашу прошлост, серија „Јутро ће променити све” за мене је постала времеплов којим се транспорнујем у будуће време коме не припадам, време мог сина, и коме се, барем у понеким тренуцима, опирем. С друге стране, „Јутро” је за мог сина било нешто попут скупа визуелних бележака из његове сопствене свакодневице која је у току. Да, ми и наша „деца” можда живимо упоредо, али у паралелним световима. Ми говоримо једни другима, гледамо се, мимоилазимо се, додирујемо, али се наши светови, а поготову наши доживљаји тих светова, не поклапају. У том смислу, нису се потпуно поклапали ни наши доживљаји серије. Међутим, постоје тренуци када наши унутрашњи светови пружају руке један другоме, и отварају се, како би њихови обриси били препознати од онога с друге стране. Ту се приближавамо садржају Розиног кључног концепта „резонанце”. Неке од таквих тренутака чинило је могућим искуство заједничког гледања серије, као некада давно, када нам се свима чинило да смо једно пред екраном. То, разуме се, није постигнуто случајно. Иза делотворности тог комуникацијског канала, да се вратим стручном жаргону, стоје, као и у случају серије „Грлом у јагоде”, знање и таленат њихових аутора:

Друга важна ствар је аутентична, фасцинантна структура саме серије. Колико је ту инвентивности и богатства идеја, може показати чињеница да у неким од чувених савремених светских серија можемо препознати елементе концепта које су *Грлом у јагоде* суверено промовисале још пре 40 година. Квазидокументаризам и обраћање играних јунака у камеру попут исповести у документарцу данас је стандардни поступак у хумористичким серијама, започет успехом серије *Канцеларија* (The Office, 2001). Драматуршка интрига ко је мајка Банетовог детета са којим започиње свака епизода главно је наративно средство популарне серије *Како сам упознао вашу мајку* (How I Met Your Mother, 2005). *Грлом у јагоде* су све то имале још 70их, али и више од тога. Вешто мешање различитих временских токова у распону од 30 година, преплитање играног, документарног и квази-

документарног материјала, фрагментарну структуру... Срђан Карановић је демонстрирао велико сценаристичко и редитељско мајсторство стварајући ову амбициозну и оригиналну серију која, као и све врхунске ствари, наоко плени лакоћом.

Историја је увек добро пролазила код наше публике. Ипак, иако серија обухвата период од 1945. до '75, фокусирајући се на 60-е, овде се не ради о славним синовима нашег народа или славној прошлости, већ о сасвим обичним људима. *Грлом у јагоде* су историја обичног, грађанског живота у Београду после II светског рата. И можда зато и осећамо тако јаку емоцију према серији. Говорећи о њој, ми говоримо о себи. О томе шта смо били, шта смо сањали, шта смо могли да постанемо, али нисмо. Чак и ако, попут приређивача ове књиге, никада заиста нисмо живели у том времену. (Arsenijević i Medić 2016, 14)

Завршне Арсенијевићеве речи помажу да се јасније види разлика између две значајне омладинске, односно генерацијске серије (Matović 2021). Та разлика биће основ за моје генерацијски условљено читање те две серије. Серија „Грлом у јагоде” (Simeunović-Vajić 2018) обележена је затвореним временским хоризонтом, и говори о ономе што је некада било, и ономе што је могло бити, али није. О томе сведочи сада већ ноторна реплика „Сви смо ми некад хтели да кажемо не, а рекли смо да”. „Јутро” пак има отворени временски хоризонт, и говори о томе како је дошло до тога да је на крају серије постало могуће оно што није било изгледно на самом почетку емитовања. „Грлом у јагоде” има носталгичну логику, и говори о лепоти (и не само лепоти) прошлог времена у коме је све још увек било могуће, али из перспективе времена у коме ништа од тога више није могуће. „Јутро” има другачију, анти-носталгичну логику. Оно што је постало могуће у садашњости није било могуће у прошлости. У томе и јесте лепота садашњости приказане на такав начин – из ње се ка будућности шири читав хоризонт могућности. При томе, отварање хоризонта могућности је на првом месту последица сазревања, борбе и залагања главних актера, оно не долази само од себе. Међутим, у завршним епизодама серије нису дате никакве гаранције да ће оно што је постало могуће бити и остварено. Нове борбе, нови успеси и порази тек предстоје, и њихов исход је немогуће знати унапред. У том смислу, „Јутро” пре испољава егзистенцијалистички поглед на свет него оптимистичко-пропагандистичку визуру. Не дели ни носталгично-фаталистички (десило се оно што је морало да се деси) поглед старије серије. Могло би да се тврди да описана разлика проистиче из другачијих животних позиција главних протагониста. Период који је приказан у серији „Грлом у јагоде” обухвата дужи временски распон – од поласка у средњу школу до завршетка студија. Тај период (1960–1969, с искорацима уназад до 1945. и унапред до 1975, који се користе за квази-документаристичке и

директно ка гледаоцима усмерене осврте главних протагониста) обрађен је у десет епизода, од којих свака описује једну годину у животу јунака серије. „Јутро” има другачију концепцију. У 39 епизода краћег трајања, жанровски одређених као *dramedy* (*comedy drama*), обухваћен је период од једне године у животу главних јунака, а свака епизода у начелу описује догађаје који се одвијају током једног дана, од зоре до мрака, као у симфонијама велеграда из двадесетих година двадесетог века (Jacobs, Kinik and Nielscher eds. 2019). Догађаји могу бити међусобно повезани, али епизоде функционишу самостално. Због тих разлика, и промене у животима и свести јунака, две серије имају различити обим и карактер, а и њихово описивање мора имати другачију динамику. Ипак, уз све разлике, у оба случаја се кључна драматуршка промена своди на прелаз из стања сличног детету, дакле стања ограничене личне аутономије, у стање блиско одраслој, зрелој и аутономној особи. Оно што је различито је трајање приказаног развојног пута, стајна тачка с које се тај пут сагледава, као и хоризонт очекивања у будућности. У време стварања својих серија аутори су били у сличним, тридесетим годинама. Због разлике у трајању приказаних периода не постоји подударане што се узраста главних протагониста тиче – тек на завршетку обе серије је њихов узраст упоредив. Важну разлику чинила је чињеница да серија „Грлом у јагоде” углавном описује догађаје који су се у односу на њен настанак одигравали десет до петнаест година раније, док је „Јутро” описивало догађаје који се одвијају скоро упоредо с настанком серије. Већ због саме те чињенице, ауторске визуре су имале основа да буду различите. Најзад, за „Јутро” је усвојена ексклузивно генерацијска перспектива – све што гледалац види, види очима главних протагониста, онако како би они то видели за време одвијања приказане радње. Визура серије „Грлом у јагоде” је другачија; гледалац углавном посматра радњу са тачке гледишта која се приближава оној коју има протагониста који је већ одрастао, и сећа се своје прошлости. Перцепцију те две уметничке творевине компликовала је чињеница да је моје одрастање у темпоралном смислу било ближе времену које описује серија „Грлом у јагоде” него „Јутро”. Што се носталгичне визије сопственог одрастања тиче, осећао сам се код куће далеко више у серији „Грлом у јагоде”. Сведеност и скученост окружења, јефтина текстура социјалистичке свакодневице и радост коју је сваки искорак из ње доносио, а чему је на парадоксалан начин доприносила управо стратегија политичке легитимизације југословенског социјалистичког пројекта, њено посезање за западним артефактима, масовном културом и стиливима живота, били су део онога чега сам успевао да се сећам (Vučetić 2012; Erdei 2020). Ти догађаји и таква атмосфера чинили су културни простор у коме

сам одрастао и који сам доживљавао као свој духовни дом. С друге стране, данашњи живи Београд, сав у кретању и променама; његове боје, простори, мириси; његово небо, облакодери, реке и мостови; графити, хаустори, тргови, дворишта и раскрснице, људи који се крајичком ока виде из трамваја у пролазу, жице тролејбуса које од неба праве циновско игралиште у коме поглед може да се игра школица, огроман простор који се у зору или смирај дана види са Калемегдана или тераса зграда поред Бранковог моста и уноси спокој у душу, све то је била и јесте моја данашња кућа, оно место у коме и даље осећам да сам жив, да постојим као људско биће и да то постојање има смисла. Управо такве слике Београда, снимљене као за потребе музичког спота или савремене симфоније велеграда у боји, користили су аутори серије „Јутро ће променити све” за уводну шпицу и оно што би могло да се назове интермецо-секвенцама, којима се остварује прелаз између сцена у епизодама. Можда те живописне слике чине да се осећам као код куће, међутим то нису слике мог детињства. Много тога приказаног није било ту док сам одрастао или је изгледало другачије. Због тога, неке од слика из „Јутра” говоре и о граду који ме престиже, чији раст наткриљује моје опадање и смањивање, у коме је све мање простора у којима могу да се осећам као да су ту због мене, јер су ту други, млађи, чији је осећај да им град припада сада снажнији од мога. Поређење две велике домаће омладинске и београдске серије указује ми на збуњујућу чињеницу да почињем да се осећам скоро исто толико код куће у прошлости, као и у садашњости. Две поетике и две политике повезане једним пулсирајућим простором који је и увек исти, али, и стално другачији. Две поетике и политике које хране и покрећу два унутрашња стања, која би требало једно друго да искључују, а ипак налазе начина да упоредо постоје у мени, да се преплићу, боре и саживљавају, а да се никада сасвим не раздвајају и никада не стапају у потпуности. Две серије које поредим у својој свести, мерећи пажљиво којој припадам више, или која од њих мени говори на приснији начин, и које се, због саме природе истраживачког задатка који се наметнуо, полако претапају у две различите визије, моје и синовљеве, оне друге, новије серије. Требало је тај сложени колоплет доживљаја и идеја самом себи разјаснити, и пренети старијем, а потом и млађем сину, на њима прихватљив начин. Најзад, било је потребно изнаћи одговарајући оквир за интегрисање таквог тока осећања и мисли у истраживачки поступак и писање овог текста. Поредити сећања и доживљај две серије као пут ка разумевању разлика у генерацијском виђењу једне од њих? Има ли то смисла? Можда је смисленије прећи на визију живота и града коју имају они који још увек себе могу да сматрају младима.

„Јутро” је ипак променило све:
о карактеристикама ауторске визууре
и елементима рецепције
серије од стране оних о којима она говори

Као што је раније назначено, током разговора које смо водили наш старији син и ја, стекао сам утисак да се у епизодама серије коју ми је препоручио говори о животним изазовима и могућим одговорима на њих који су битни људима у његовом животном добу, у раним тридесетим годинама, и да се то ради на његовој генерацији близак и прихватљив начин. У једном од наших каснијих разговора, снимљеном средином 2024. године, Андреј описује свој први сусрет са серијом и свој доживљај њене суштине:

Мислим да ми је неко од пријатеља поменуо серију, или сам негде прочитао на интернету, не знам. Тада сам живео и радио у Шиду. Био је почетак епидемије короне, значи 2020. година, март или април. Прве епизоде гледао сам на мобилном телефону, тога се сећам, у кревету.

Одмах сам то поделио са пријатељима. Већ после те две – три одгледане епизоде, имао сам утисак као да је то серија која представља наш живот.

Вероватно ми је тај утисак био додатно оснажен тиме што сам је гледао док сам живео ван Београда, па ме је асоцирала и на мој град, и на моје друштво, на све што ми је у том тренутку недостајало. Увек сам говорио, ово је серија о нама. Гледајте је обавезно, асоцира ме на ситуације које смо ми проживели и на оно што нам се дешавало у животу. Била је невероватно снажна идентификација са ликовима, и зато сам желео да је поделим са другарима са којима сам проживљавао сличне или истоветне ситуације.

Пре свега сам се препознао у самим ликовима, њиховој комуникацији, отворености, хумору, и неким детаљима који су нас све заједно идентификовали. Не мора то бити конкретан простор, већ више осећај који сам препознао и атмосфера која је створена међу ликовима. То су основне ствари које су нас идентификовале – нека журка у стану, неформални разговори, погледи, хумор, и начин облачења. Више је то тај доживљај и атмосфера.

Не мора то да буде један за један репрезентација нашег живота, већ генерална атмосфера, или оно што сам ја пројектовао у ту атмосферу гледајући. Можда та музика, али чак и у том тренутку већи део мог друштва, па ни ја сам нисмо слушали песме које су у првим епизодама истакнуте. Тако да, не бих могао да прецизирам шта, али оно што сам препознавао у тим разговорима међу другарима и родитељима, међу самим ситуацијама, односно у односу према ситуацијама, на пример свадба, први сусрет у кафићу, тако неке свакодневне ствари су ми биле блиске.

Тај близак однос са пријатељима који покушавају да открију ко су и да се развијају кроз те ситуације – то је нешто што је свима нама блиско. Сви смо то проживљавали. Можда није прецизно приказано, онако како смо то конкретно проживљавали, али начин на који је исказано на екрану је врло

близак нама. Као да је неко успео да пренесе атмосферу, дух и расположење свих нас у том периоду.

Серија покрива кратак период у животу главних актера, и делује као да је то процес одрастања и сазревања који је започет и негде долази до краја. И у том периоду, многи од нас могу препознати своје путеве и борбе. Свака од тих прича је на неки начин универзална и осликава врсту унутрашње борбе која је свакоме од нас блиска. (А. Н, 02.09.2024.)

Главна сценаристкиња Маја Пелевић као да у свом интервјуу прецизно разрађује синовљев доживљај серије:

Покушали смо да испричамо причу о нама, о свима нама који смо учествовали на овај или онај начин у овом пројекту, о компромисима које смо правили или нисмо правили у животу, о одлукама које смо имали храбрости да донесемо или нисмо, о свим оним дилемама са којима смо се суочавали у касним двадесетим и раним тридесетим кад још увек нисмо баш у потпуности престали да будемо деца, али нисмо ни постали одрасли људи. Мислим да је та прекретница у којој се налазе наши јунаци нешто са чим смо се сви ми сретали, из чега смо црпели чак и аутобиографску инспирацију, нешто што је наша прича са којом ће се вероватно идентификовати и они који су то прошли а и они које све то тек чека. Исто тако, одлучили смо да почетак серије буде нечији (Филипов) повратак у земљу а не одлазак из земље што је чешћи случај.²

Један од редитеља, Горан Станковић, допуњује понуђено одређење носеће идеје серије:

Фалио нам је тај реалистичан приказ наше генерације и проблема с каквим се ми суочавамо. Ти проблеми нису увек конкретни и спољашњи, они су некад јако дубоки и тешко их је артикулисати и приказати. То су питања о томе шта други очекују од тебе, шта ти очекујеш од себе, како те други људи виде, како доживљавају успех, како ти доживљаваш успех.³

Други редитељ, Владимир Тагић, разоткрива поступак рада на концепцији серије и детаљније говори о начину на који су елементи из стварног живота ауторског тима и круга њихових пријатеља транспоновани у серију:

Горан и ја смо седели и разговарали о томе какву серију желимо да направимо, и кроз тај константан дијалог присећали смо се догађаја из његовог и мог живота, као и из живота људи које познајемо. Тада су идеје почеле спонтано да навиру, и почели смо да их бележимо. Наша основна идеја била је да направимо серију која ће бити истинита и аутентична, и било нам је важно да избегнемо стварање неког лажног концепта. Покушали смо да направимо серију која заиста реферише на животе наших пријатеља, познаника, људи

² Maja Pelević, <https://www.fcs.rs/26060/>

³ <https://noizz.rs/intervju/autori-serije-jutro-ce-promeniti-sve-otkrivaju-zasto-smo-bas-na-nju-cekali-decenijama/bcpn62v>

из нашег окружења, као и на наш живот. Нисмо ни на који начин директно копирали живот, већ смо узимали делове и стварали једну врсту мозаика.⁴

Последња реченица је изузетно значајна, јер говори о поступку којим је конструисана визура стварности у серији – не директним копирањем, дословним пружањем или имитирањем, него секвенционисањем и склапањем у конструисани мозаик. Како је наш син приметио у разговору: „Не мора то бити конкретан простор, већ више осећај који сам препознао и атмосфера која је створена међу ликовима”. Даље, Андреј разрађује своју мисао: „Можда није прецизно приказано, онако како смо то конкретно проживљавали, али начин на који је исказано на екрану је врло близак нама.” У време започињања истраживања још нисам знао да ауторски тим на такав начин одређује своје дело, али ми је било сасвим јасно да наш син оно што је у серији показано и речено искрено доживљава као сопствени глас, онако како су то и аутори замислили. Један мотив, наоко „конкретан и спољашњи”, а у ствари „дубок и тежак за артикулисање”, испоставио се као кључан за обе визуре, синовљеву и ауторску. Ради се о „успеху у животу”, о коме смо сви слушали толико, „од малих ногу” па до „седе главе”, и „лупали главу” тражећи јасне, недвосмислене одговоре на питања попут „шта је успех у животу”, као и како га остварити, док су нам током свих тих година коначни одговори упорно измицали. Да сам пажљивије трагао за дубљим значењем написаних речи, било би ми већ тада јасно оно што сам почео много касније да схватам. Серија „Јутро ће променити све” је на ненаметљив, али конзистентан и веома промишљен начин разматрала кључне аспекте једног посебног схватања политике, које би могло да се исказе изреком „лично је политичко”, често приписиваном феминистичком покрету (Hanisch 1969). Ради се о визији политике као делатности у којој је разматрање „успеха у животу” неодвојиво од стварања услова за „добар живот”, што се сматра далеко важнијим од апстрактне борбе за моћ или друштвени положај. Заиста, аутори серије су неке од својих најважнијих порука успели да уместе дубоко испод површине пажљиво конструисаних дигиталних слика, које су стварале варљиви утисак реалистички приказане, наоко баналне, свакодневице београдске омладине. Иза фасаде баналности (односно, неоптерећујућег приказа тока свакодневице без претенциозних „наравоученија”), прикривени изазовним, филмичним сликама великог града и пажљиво бираном музиком која је сведочила о етосу једног посебног слоја младих урбанита, назирани су се наговештаји кључних политичких питања на која су аутори алудирали у претходно наведеним исказима, али тада то до мене још није допирало. Једна једина политичка личност поменута је у серији, и то када је Саша коментарисала

⁴ <https://42magazin.rs/jutro-ce-promeniti-sve-42/>

естетику Филипове кошуље „за посао.” Неко би то одсуство експлицитног помињања политике могао да схвати као доказ аполитичности серије. Сада се с извесном утехом сећам речи које је великан етнографског филма Жан Руш изговорио у једном интервјуу, а целог живота оличавао својом појавом: „Права елеганција се не види”. Исто би могло да се тврди и за политику – права сврха чинова и стварни покретачи игре обично нису лако видљиви. Потребан је усредсређен напор да би бар нешто од тога било разоткривено. Како би то редитељ Горан Станковић рекао: „...проблеми нису увек конкретни и спољашњи, они су некад јако дубоки и тешко их је артикулисати и приказати”. Слично би се могло рећи и за начин на који је у серији третирана политика, односно за политику серије, а онда и за стилистички приступ аутора серије третману те теме. Вратимо се сада ономе што су аутори серије имали да кажу:

Наша генерација је одрасла на миту да смо ми нешто посебно и верујемо да ако будемо довољно радили да ће сви наши снови да се остваре, а то није тачно. Од малих ногу су нам усађене те идеје како смо ми само један од милион успешних сперматозоида и онда носимо тај огроман терет на својим плећима да морамо да успемо. Мислим да је важно да те снове и поимање успеха редефинишемо и видимо колико су они заправо наши, а колико смо их прихватили од околине, родитеља, пријатеља, града у коме живимо. Треба у свему томе наћи баланс и мир и начин да се избориш с оним што потенцијални успех носи.

Из Дизнијевих цртаћа смо наследили то да морамо да преживимо неки мучан период да би дошло задовољење. Прво ћу да завршим школу, па факултет, па ћу да се запослим, е онда ћу да нађем жену и све ће бити супер. То не постоји, то је конструкт који смо ми саградили.⁵

Чини ми се да се у претходним реченицама назире, можда недовољно јасно разложена, али ипак препознатљива, разлика између две визије политике коју сам малопре наговестио – политике „успеха у животу”, схваћене као увећавање моћи над људима и гомилање материјалних ресурса, и политике „потраге за добрим животом”, схваћене као могућности да се оствари склад између себе и других, такав да води обостраном испуњењу, равнотежи и миру.

Из регистра ауторске визуре, с којом смо се упознали у претходним исказима, враћамо се у регистар коментара гледалаца/критичара, који је започет синовљевим размишљањима:

Серија говори о животу младих људи у Србији данас. У 39 двадесетпетоминутних епизода (изузев прве и последње које трају нешто дуже) приказане су животне приче четворо младих који се, загавивши у

⁵ <https://noizz.rs/intervju/autori-serije-jutro-ce-promeniti-sve-otkrivaju-zasto-smo-bas-na-nju-cekali-decenijama/bcpn62v>

четврту деценију свог постојања, да употребим флоскулу која данас додуше не значи ништа, налазе на „животној прекретници” (а можда би најпоштеније било цитирати Ахмета Нурудина са оним „Човек је још млад да би имао жеља, а већ стар – читај спутавањем, па истрошен – да их остварује”). Међутим, различите околности онемогућавају ова четири лика (Филипа, Анђелу, Сашу и Љубу) да трасирају своје животне путеве и пронађу постојана животно упоришта, па смо кроз једну готово нецензурисану и разгранату причу о изгубљеним генерацијама добили поприлично сурову и реалну слику стварности. „Јутро ће променити све”, иронична парола оних који немају стварно решење и основану наду, управо нам прича о томе шта се дешава кад криза наступи у годинама када би требало да је све одређено, решено, кад се од нас много очекује, а ми необјашњиво тонемо све дубље са све мање сламки на видiku и све мање оних који би наше проблеме разумели.⁶

Овде можда има смисла допунити понуђено одређење увидом у социјални статус главних ликова серије. Један од редитеља, Владимир Тагић, њихов профил скицира на следећи начин:

Сви су они млади људи, али не долазе из истих социјалних позиција. Имамо Сашу, која је из мање-више имућне породице са Дорћола, која није завршила факултет и тренутно води кафић. Тај кафић изнајмљује, није њен. Са једне стране имамо њу, а са друге стране имамо Филипа и Анђелу који су одрасли на Миријеву – што представља другачији социјални слој. Ипак, обоје су доста радили на себи, били су изузетно амбициозни и, условно речено, перспективни, желећи много од себе. Може се рећи да су у том смислу остварили део својих очекивања, али су дошли до тачке када су почели да преиспитују оно што су постигли. Са треће стране, ту је Љуба, који долази из провинције, живи тешко, бори се за опстанак и суочава се са озбиљним егзистенцијалним проблемима. Живот му није нимало лак, ради у теретани и једва преживљава.⁷

Вратимо се сада тексту претходно наведене коментаторке, тада студенткиње књижевности. Она наставља даље, указујући на неке од најважнијих карактеристика серије:

Баш је ефектно што серија почиње доласком, а завршава се одласком. Путовање је метафора изгубљености, потраге за смислом постојања и бољим животом. Уопште, ликови су у серији константно у покрету, мењају се, састају и растају, упознају себе и свет око себе кроз различите сусрете и ситуације, а емоције гледалаца се константно смењују од љубави и разумевања до љутње на сваког од њих. Филип повратак из Америке окупуља стару екипу и, након што на почетку одвојено пратимо њихове приче, како серија одмиче, животне судбине јунака се све интензивније преплићу, а њихови односи се усложњавају. На почетку не постоји искрена и отворена

⁶ <https://cujemvidimgovorim.wordpress.com/2018/12/26/jutro-ce-promeniti-sve/>

⁷ <https://42magazin.rs/jutro-ce-promeniti-sve-42/>

комуникација међу пријатељима, до те мере да нико не зна да је Љуба бескућник, Филип фрустриран, Анђела пролази кроз кризу идентитета, а Саша депресивна. Тек постепено, ликови се открављују, зближавају и култном сценом исповедања у колима у повратку из Новог Сада започињу све интензивније и искреније отварање једни према другима. Свиђа ми се што јунаци нису идеализовани и није представљено само њихово „страданије под друштвеним јармом”. Не, свако од њих приказан је са свим својим врлинама и манама, снагама и слабостима и свако од њих је дете свог времена, што ће рећи трагикомична фигура. Мора да се констатује и да су сви главни глумци, Никола Ракочевић, Исидора Симијоновић, Јована Стојиљковић и Андрија Кузмановић царски обавили свој посао, капа доле.⁸

Сада располажемо довољно детаљним одређењем главних актера и ауторских приступа уз помоћ којих се води нарација, али је наговештена и логика рецепције преко контрастивног односа према две кључне српске омладинске ТВ серије. Заронимо сада мало дубље у оно што је било покретач специфичне логике личне рецепције серије.

Још о „ухваћености”: трзавице и несхватања између генерација унутар серије и изван ње

Претходно описана својства можда заиста спадају међу вредније одлике серије, односно ауторског приступа њених стваралаца, али за мене, барем у почетку, „квака” се налазила на другом месту. Наиме, већ при гледању прве епизоде, био сам принуђен да се суочим с нимало ласкавом представом коју „наша деца” (у својим тридесетим годинама!) имају о нама као својим родитељима. На екрану сам видео двоје већ остарелих људи како свесрдно уплићу своје потомке у окоштале рутине које су навикли да играју. При томе, као да су се утркивали ко ће више оптеретити „своје дете” сопственим визијама његове/њене пожељне будућности. Вербалном и психичком „увезивању” својих потомака приступали су без имало спремности да чују разлоге због којих су „њихова деца” желела за себе другачији живот од онога који су им они сами и окружујуће друштво зацртали. Незаинтересованим гледаоцима је родитељски пар могао да изгледа смешно, чак и тужно у својој скучености. Можда најпре трагикомично. На други, оштрији поглед, родитељи су почињали да се доживљавају као одбојни у својој неосетљивости и наметљивости. Ономе пак ко се као ја у одређеној мери већ осетио „обузетим”, „ухваћеним” или „зачараним” (Favret-Saada 1990; Favret-Saada 2015, 97–107) слике су изгледале и као непријатна, неистинита и незаслужена провокација. Упо-

⁸ <https://cujemvidimgovorim.wordpress.com/2018/12/26/jutro-ce-promeniti-sve/>

требљни израз (*être affecté*) – обузетост, ухваћеност, зачараност нечим или неким – Фавре-Саада користи да би њиме означила стање у које је упадала или тонула када је проучавајући бацање чини и вештичарење у Бокажу на северу Француске почела да прима к себи и у себе, често на подсвесном, телесном нивоу, оно о чему су јој причали њени казивачи и чему је сама присуствовала. Слично реномираној француској колегиници, и ја сам био обузет и ухваћен оним што ми је нови „терен” наметао – улогом, како ми се чинило, погрешно схваћеног оца који, на свој ужас, у свести свог сина вешто пројектованој на екран постаје трагикомична карикатура самог себе и својих схватања и намера.

Не, чуо сам тада глас у себи, то нисам ја, то не могу бити ја! То никако нисмо ми! Нас двоје једноставно нисмо такви! Ми то не чинимо! Па ипак, слике су неумољиво настављале да се нижу, подржавајући и појачавајући непријатан осећај. У првој епизоди серије отац двоје главних јунака, брата и сестре, који је тог јутра с некадашњом учитељицом договорио да из иностранства тек пристигли син држи предавање у својој основној школи о успеху који је постигао у великом свету, већ је почињао да „попује”: „Само да им објасниш да човек, ако се потруди, може далеко да догура!” Отац није у стању да схвати и прихвати очигледну чињеницу да је његов син, вративши се из Америке, већ одустао од тога да „догура далеко”.

Нисам још био спреман да отворено прихватим да било шта од онога што сам на екрану видео заиста личи на мене, на нас као родитеље, али сам осећао потмуле и врло непријатне знаке препознавања. А онда је, негде од двадесет седмог минута прве епизоде, кренуо садржај који нисам могао да схватим другачије него као отворени напад на моја дотадашња порицања, односно механизме одбране. Заиста, већ сам био у потпуности „ухваћен”, а требало је само да погледам неколико епизода и покажем сину да ми је стало, па да се вратим својим политичким серијама.

У пилот епизоди серије, која је скоро двоструко дужа од осталих (47 мин), гледаоци се упознају с главним ликовима и основним заплетима приче о четворо младих, њиховим породицама, пријатељима и животу у великом граду у периоду од отприлике годину дана. Тридесетогодишњи Филип (Никола Ракочевић) изненада се за стално вратио из Америке, у којој је, како су сви његови до тада мислили, градио успешну каријеру као програмер. Филипови родитељи (Биљана-Анита Манчић и Душан-Небојша Дугалић), који су његов успех већ навикли да сматрају разлогом за сопствени понос и осећај постигнућа, запрепашћени су и дубоко разочарани. Одмах почињу да брину како ће тај изненадни „животни пораз” свог сина представити сродницима и пријатељима, а да то не прерасте у велику породичну срамоту. Јер, већ сутра се иде на свадбу, на којој ће сви други родитељи причати о успесима своје „деце”, а они ће морати да „погну главе”.

У колима, на путу ка свадбеном весељу, води се непријатан разговор између Филипа и његових родитеља, током кога се разоткривају дубоко разочарење, стид и страх од понижења, као и својеврсне стратегије превазилажења срамоте које су родитељи већ смислили. Филип, коме очигледно веома сметају „бриге” својих родитеља, проналази начин да им покаже колико њихово понашање сматра апсурдним, а да их истовремено поштеди друштвеног срамоћења којег се толико плаше. У тренутку у коме родитељи пред рођацима настоје да пређуће оно што сматрају непријатном истином, Филип „диже улог” и једну за другом износи лажи које његов „неуспех” претварају у својеврстан друштвени тријумф. Наиме, свој повратак кући Филип с вешто глумљеним поносом и скривеном иронијом представља као наградно одсуство због унапређења на престижном послу којим се бави. Одмах потом наговештава и своју свадбу, на коју ће изненађени (а можда већ и сасвим љубоморни) рођаци сигурно бити позвани. Запрепашћеним родитељима остаје само да невољно, с тешко прикриваним осећајем срамоте, потврђују синовљеве измишљотине, како не би били разоткривени и „начисто пропали” пред родбином. Све се то догађа за време разговора током кога се рођаци хвале успесима своје „деце”.

Редитељ прве епизоде (Горан Станковић) гледаоце одмах уводи у још једну, додуше мање сложену али скоро подједнако значајну, сцену. Анђела (Јована Стојиљковић), Филипова сестра, и њен момак Мирослав (Милан Марић), који су већ неко време у вези, прилазе младенцима да им честитају и фотографишу се с њима. При томе им Мирослав скоро узгред открива значајне новости. Наиме, њих двоје планирају да ускоро отпочну заједнички живот и уселе се у нови стан у насељу Вишњичка Бања, који Мирослав намерава да откупи. Младожења, иначе Анђелин рођак, зачуђено је пита зашто му тако важне вести није раније саопштила. У даљем разговору, испоставља се да ће бити и комшије. Младожења у шали пожурје Анђелу и Мирослава да ураде све што се од њих очекује, како би могли заједно да шетају бебе. На ту шалу Анђела и Мирослав одговарају тихим, неуверљиво изговореним „да”. Касније ће се открити да се у Анђелином прећуткивању и околишењу крије далеко више тога од пуке заборавности, скромности или стида. Већ на самом почетку приче, наговештена су будућа одлучна одбијања наметнутих друштвених улога, али тога ни Филип, а поготову Анђела још увек нису у потпуности били свесни. Често те неприхватљиве друштвене и животне улоге покушавају да наметну родитељи, због чега млади углавном њих виде као главне узрочнике тензија. Родитељи постају истакнути симбол свега онога што млади сматрају неприхватљивим у свету који их окружује, а у доброј мери и кривци што је свет баш такав какав је, барем у свести оних који их оптужују.

Можда би могло да се тврди да се у младалачком одбијању друштвено наметнутих или природно задатих улога крије главни драматуршки покретач серије. Наиме, свако од четворо пријатеља започиње причу тврдокорно одбијајући оно што им живот (или биологија, род, узраст, родитељи, друштвене конвенције, околина, посао, тржиште...) намеће, а што у том тренутку нису спремни, способни или вољни да прихвате. Филип одбија да прихвати формалну пословну рутину само да би био материјално награђен и прихваћен од околине и родитеља, а избегава и конвенционалне мушко-женске везе упркос снажној жудњи да буде с неким; Анђела одбија да прихвати породичне, родне и професионалне улоге које се очекују од младе жене у патријархалном друштву, а такође презире и трпељивост, пасивност, подређеност и „мирење са судбином”; Љуба одбија да прихвати одговорност према другима, па чак и према себи, а бежи и од тога да увиди реалну слику о незавидном стању у коме се, као „дођош”, „неснађени” и „бескућник” налази; најзад, Саша одбија да прихвати сопствену осећајност, рањивост и жељу за емотивном блискошћу с другима, у страху да ће опет бити повређена и остављена, као што се према њој понео њен отац. Зато бира да се скрива у површним промискуитетним везама, глумљеном цинизму и алкохолу. При томе, свако од њих у почетку покушава да не спозна истину о себи, а од себе сакрива и последице својих избора, односно одбијања. Због тога је свако од њих у раној фази успорен или заустављен у свом развоју. Током 39 епизода серије, које оквирно приказују годину дана у њиховим животима, свако од њих постепено учи да се суочи са својим проблемом, а потом и да пронађе сопствени, аутентичан одговор на њега. Њих четворо успевају да продубе своје међусобне односе, да успоставе зрело међусобно пријатељство, а такође и емотивне (Филип и Саша) и професионалне (Љуба и Саша; Филип и Јакша) везе.

Вратимо се, на тренутак, осећају непријатности при препознавању себе на екрану. Зашто сам претходно описане сцене сматрао отвореним изазовом сопственом отпору да се у њима препознам? Сигурно не због тога што је у њима било документаристичке подударности између живота и слике с екрана, од које бих желео да побегнем. Радило се, наиме, о вешто стилизованом сценама, о својеврсним наговештајима и поигравањима с тумачењима која је публика могла сама за себе да развија даље. Као да се у том благо наглашеном стилском удаљавању од стварности налазио кључ уз помоћ кога су аутори успевали да постигну да гледаоци своја, сасвим сигурно другачија искуства на крају препознају као упоредива с оним што су могли да виде на екрану. Наиме, иако сцене нису дословно приказивале нешто што би личило на догађаје које сам проживео, указивале су на стања и појаве које су ми биле познате „изнутра”, из сопственог искуства. О таквом приступу су већ имали шта да кажу и наш син, а и редитељи серије.

Родитељска брига, понос и срамота због успеха, односно неуспеха наше „деце”, вера да је могуће и потребно применити своја искуства на туђе животе, убеђење да „као родитељи знамо боље” шта „нашој деци” одговара од њих самих јер смо „кроз то већ прошли,” потреба да их штитимо и када то не траже од нас... У питању је цео културно обликован репертоар умећа родитељства, усвојен одрастањем на овим просторима (Mitrović 2021). Ситуације и реченице можда нису биле истоветне, али оно о чему су изговорене речи у ствари говориле (Bourdieu 1992) било је веома блиско мом, нашем искуству. Мислим да је креативни рад на проналажењу ваљаних начина да се уклопе аутобиографски елементи у сценарио серије, о чему су у интервјуима неке назнаке давали један од редитеља и главна сценаристкиња, помогао да се развије описани ауторски приступ. Стилски помак омогућавао је да се подударност у почетку пориче, али вештина у приказивању „суштине” онемогућавала је да порицање траје предуго. И баш ту се крио разлог нелагоде – могли смо да се позовемо на разлике у догађајној сфери и покушамо да одбранимо илузију да се не ради о нама, али нам је то успешно онемогућено убедљивошћу осећаја који је изазивало оно што је приказано на екрану.

Можда се у том тренутку искристалисала и идеја која ће прерасти у једно од занимљивијих открића овог истраживања. Наиме, учинило ми се да је начин на који су различити ликови представљени у серији био у функцији њихове претпостављене близине главним протагонистима и циљаној публици серије – дакле, људима који припадају истој или сличној генерацији као и главне личности серије. Што су споредни ликови узрастом били удаљенији од генерације главних протагониста, то је стил њиховог представљања био мање реалистичан и приближавао се комичним стилизацијама. Разлику у начину приказивања сам претходно назвао стилским помаком, за који сада могу да претпоставим да је изазван намером аутора да скрену пажњу на разлике у начинима на које припадници другачијих генерација виде свет око себе. Јер, радило се, као што је више пута наговештено, о ТВ серији која на недвосмислен начин у први план поставља једну генерацију и начин на који она живи, доживљава и промишља свој живот – дакле о „генерацијској серији” (Matović 2021; Erdei 2022). Ауторски тим је, како изгледа, одлучио да и укупна визиura серије буде генерацијски обојена. Другим речима, да на такав начин буде осликан не само приказ субјективног поља виђења главних јунака серије, већ све оно о чему серија говори, односно што гледалац може видети.

У личном смислу, поменута идеја је могла да послужи као сламка спаса – родитељи изгледају смешним и неприхватљивим не зато што су стварно такви него зато што су им такву улогу наменили сценаристи, односно редитељи серије, јер на тај начин наговештавају специфичну перспективу

генерације коју су поставили у први план. У стручном смислу, могла је да послужи као кључ за тумачење стилског приступа серије – нечега што ћу на овом месту, у одсуству бољег израза, назвати *генерацијским перспективизмом*. У том смислу, било би могуће успоставити својеврстан континуум степена стилизације ликова. Генерација главних ликова серије приказана је, у основи, на неутралан начин или, можда пре, на начин на који њени припадници сами себе виде. Да, има тренутака када су они приказани (односно када сами себи делују) као смешни, изгубљени, неспособни или избезумљени. Ипак, све су то прикази нормалних, разумљивих стања у која свако може да дође ако су прилике такве или ако буде доведен до граница својих способности. Како би се то рекло на овим просторима, „ко не полуди у таквим ситуацијама, тај није нормалан”. Тако Филип с тупо молећивим изразом лица упорно покушава да умилостиви непопустљиве и нељубазне шалтерске службенице. Такође, у напону идеализма, убеђује незаинтересоване и неинформисане полицијске чиновнике у предности технолошке модернизације, које би корисницима могле знатно да олакшају процедуру добијања докумената, наивно верујући да бирократе заиста занима добробит корисника државних услуга. Анђела губи живце када арогантни млади човек жели да буде услужен преко реда у продавници, прави сцену и успева да онемогући наметљивца. Још избезумљенија, агресивнија и вулгарнија Анђела постаје када упада на час који уместо ње држи љигави и подли узурпатор, који јој је преко везе отео радно место на факултету. Њен ни мало дипломатски излив праведничког гнева доспева на социјалне мреже, где постаје „виралан”. Наиме, многи верују да би било знатно мање бахатих безобразника и подлих узурпатора када би било више таквих реакција. За разлику од тога, приказ генерације родитеља је стилизован на такав начин да они изгледају смешно, а понекад и апсурдно, чак и у свакодневним ситуацијама. Филипова и Анђелина мајка ради свој свакодневни посао на рачунару и ипак није у стању да се снађе, али одбија помоћ свог сина, компјутерског стручњака; њихов отац, иако игра улогу „главе породице” за скоро све што треба да уради чека команду или одобрење своје супруге. Он није у стању ни из стана да изађе док му жена не каже где је оставио кључ. Када у једном кризном тренутку син покушава озбиљно да разговара с оцем, он се сакрива иза шарених папирића које лепи по картонским кутијицама, називајући то својим хобијем. Чак и у последњим сценама серије, када се показује колико је свако напредовао у превазилажењу сопствених ограничења, мајка прекоревала оца што не изговара довољно брзо и јасно опроштајне реченице, које су унапред срочили у својој родитељској „кухињи”. Све се мења, само родитељи увек остају исти. Сашина мајка је карикатура средовечне природољубиве „њуејцкерке” опседнуте здрављем – њена појава, одевање у квази-хипи стилу и афектирајући глас одају њену

„фејк” природу; одлуке не доноси без консултовања хороскопа, једе само веганске салатице и то нуди и својој ћерки, иначе страсној месождерки. Одуговлачи да помогне ћерки у кризној ситуацији правдајући се да је то за њено добро, иако јој новац није проблем. Декларисана је феминисткиња, издржава двоје деце и живи самостално, али толерише свом разметљивом и лажљивом партнеру свакакве екскурзије. Варљиви партнер је досадан, самозаљубљен и помпезан независни новинар и НВО-активиста, који прави репортаже о ужасима рата, које финансирају управо они који тај исти рат подстичу. Муж Љубине сестре, који живи у унутрашњости као домазет, није у стању да промени један једини прекидач на зиду. Сашин бивши драги, који такође живи у унутрашњости као трезан, смирен и религиозан породични човек, спреман је да одбаци цео свој уређени живот за само један тренутак алкохолизованог лудила са својом бившом љубави. Овде као да стилизација прелази из комичне у трагичну. Међутим, чак и трагичне личности бивају провучене кроз комични филтер. Сашин отац, који је њену мајку и њу напустио одмах по порођају, на смрти јој у наслеђе оставља свој речни чамац. Пловећи по Дунаву, Саша и њени пријатељи само што се нису удавили, јер је чамац био труп. Комедија апсурда? Боље не пролази ни Сашина менаџерка, која је већ загазила у године у којима жене копне. Она је опсесивно-компулсивна „кугуарка”, која не пуши али редовно хоће да запали, и спремна је да „дрпне пилетину” чим јој се прилика намести. Разумљиво, после следе краћа извињења и објашњења, до следећег пута. Најизразитије закривљење приметно је у приказу најудаљеније генерације. Сашин млађи брат, који је представник генерације која се „родила са мобилним”, приказан је као биће неспособно за разговор, поготову дужи и смисленији. На питања најчешће одговара једном речју или двома неразговорним речима, или гестовима (често вулгарним), при томе не дижући поглед с екрана свог телефона или таблета. Деца Љубине сестре приказана су као чопор малих дивљака који намерно срчу кад једу, трче околу урлајући, не слушају никога и само сањају да дођу у Београд и иду у зоолошки врт.

Још недвосмисленије се генерацијски перспективизам испољава у избору дијегетске, а посебно недијегетске музике (Altman ed. 1992; Neumeier, Buhler and Deemer 2010). О музици у овој серији је већ писано (Banić Grubišić and Gačanović 2024, 261), али ме овде интересује један веома посебан моменат. Могуће је тврдити да се ни при избору музике није ишло за документаристичком репрезентативношћу (Rogers ed. 2015), него се акцентовао урбани, алтернативни, независни и елитни статус њених конзумената, главних актера серије, као да је у Београду музичка алтернатива званични „мејнстрим”. Аутори серије на тај начин потцртавају културни профил својих главних ликова, али наглашавају и аутобиографску ноту свог дела, о којој више пута говоре у интервјуима. Музика коју

слушају и уз коју живе главни протагонисти серије слична је, дакле, оној коју слушају или би волели да слушају њени аутори. То, међутим, не важи и за већину младих у Београду или Србији. Можда је овде битно нагласити разлику између онога што се заиста слуша и онога што би неко желео да се слуша или, још пре, онога што би требало да се слуша. Можда аутори сматрају да би серија морала да има и нормативну димензију, што би, ако је истинито, могло бити сматрано важним аспектом политике серије. Та перспектива даље пружа могућност новог читања серије. Уколико се она укључи, серију је могуће читати не само као покушај стварања верне, документаристичке слике живота и доживљаја живота једне генерације младих у Београду, него и као својеврстан путоказ, као политички модел могућег „доброг живота”. Тако долазимо и до централног Розиног појма резонанце. Можда је кључ за разумевање нормативног статуса музике у серији то што се њена природа схвата као нужан услов за остваривање резонанце унутар генерације о којој серија говори. Можда је, даље, стилски хомогена музика не само оно што аутори серије сматрају нужним условом за остваривање резонанце унутар њихове генерације, него и један од њених најзначајнијих и најпрепознатљивијих симбола у оквиру саме серије. Могуће је понудити читање по коме музика у серији функционише као симбол за појам резонанце и односе који се тим појмом именују. Занимљиво је и да сам појам може да се доведе у везу с музиком. Символички круг на том месту бива затворен, али се отвара питање политичке интенције.

Ка неухватљивој политици „Јутра”:
може ли теоријски оквир који нуди Хартмут Роза
да допринесе тумачењу једне привидно аполитичне серије?

Отварање питања политичког ангажмана серије покреће питање личног као политичког у њеној рецепцији. У случају овог аутора, питање политике рецепције најизразитије је било постављено кроз стање које је названо „ухваћеношћу”. Решење тог питања, дакле излазак из вишеструке „ухваћености”, морало је некако да се изнађе, морало је, језиком Фавре-Сааде, да дође до „рашчаравања”; самосагледавањем, терапијом или како год. Без околишења: језиком политике, „рашчаравање” је започето поступком „делиберативне демократије” (Habermas 1981; Bohman and Rehg, eds. 1997; Mouffe 1999), који сам у виду бројних разговора са синовима о серији и још понечему практиковао од тренутка када сам осетио да сам „ухваћен” па све до сада, до тренутка писања ових редова. Следећи Хабермасове основне идеје, Хартмут Роза износи суштину виђења процеса делиберације које он усваја, а које би могло да важи и за наше размене:

... претендовања на власт и знање, као и на вредност и истину, оправдана су само ако се могу реконструисати као резултати дискурса лишеног владајућих односа; то значи: ако резултирају или би бар могли резултирати из дискурса који је слободно доступан свим позицијама и аргументима и у коме се процес делиберације одвија на основу ‘неприсилне присиле бољег аргумента.’ (Roza 2019b, 305)

Волео бих да могу да кажем да сам захваљујући том процесу у потпуности рашчаран, али нисам. Можда ћу бити када овај рад започне свој сопствени живот. Једног дана, ова хрпа речи ће можда постати нешто налик серији „Грлом у јагоде”, екран уз помоћ кога је могуће на тренутак отићи у страну земљу своје прошлости и утопити се у лелујаве слике онога што се никада више неће вратити, а толико нам је значило док се догађало. Па ипак, ухваћеност је сада заиста слабија. Помогао ми је, између осталог, и ауто-етнографски поступак (Ellis 2004), првенствено јер ми је омогућио да самом себи прво предочим, а потом и појасним мисли и осећаје који су брзо долазили и одлазили, покренути речима, сликама и песмама с којима ме је упознавала серија „Јутро ће променити све”. Ипак, главно средство рашчаравања пружио је делиберативни поступак, дакле отворен и равноправан разговор, који је укључивао и заједничко гледање и коментарисање серије, што је као део истраживачког поступка више пута понављано. Потом, било је ту и формалних, сниманих разговора, који су касније транскрибовани и заједно тумачени, а нешто од тога је и интегрисано у ову верзију текста. Како то бива с делиберацијама, сви проблеми нису могли да буду решени у расправама, на првом месту све оно што је повезано са психолошким разликама, а поготову с идентитетским разликама проистеклим из генерацијске укоренености. Ипак, многа важна питања су „стављена на сто”. Чини ми се да је пуно тога правилније схваћено (а понешто и прихваћено) него што би био случај да су разговори и заједничка гледања изостали. За неког ко се, између осталог, одређује и као политички антрополог, било ми је важно то да смо заједно дотакли утопијски потенцијал демократије као живљене праксе, која је, како би то Шелдон Волин рекао: „...пројекат који се тиче политичких потенцијала обичних грађана, дакле, њихових могућности да постају политичка бића кроз самооткривање заједничких брига и интереса, као и начина делања у циљу њиховог остваривања” (Wolin 1996, 102). Најважније од свега, примена поступка заједничке делиберације о серији која разматра проблеме унутар и између генерација у савременом Београду помогла ми је да изађем на крај с наоко једноставном, али за мене тада тешко прихватљивом истином: да би као родитељ у односу с генерацијом своје деце задржао оно што могу да задржим, морам да пустим оно што жели и мора да оде. А да би то могао, морам да почнем пажљиво да слушам – како би могао да чујем оно што ми се заиста каже и да разумем

смисао речи које се користе на другачији начин него што би их ја користио. Друге речи, другачија значења, друге слике, друга музика, цео један другачији свет чекао је да буде схваћен, да би могао, бар делом, да буде и прихваћен. То је делиберацијом поспешено умеће међусобног одношења, којем циљ није надвладовање оног другог, него међусобно разумевање, компромис, размена, а најзад и заједништво. И већ на овом месту је интерпретацијски хоризонт појма „резонанца”, који уводи Роза, почињао да се назире. Спреман сам да тврдим да би се Роза сложио са следећом тезом: делиберација је реторичко-комуникациони оквир у коме се стварају услови за успостављање резонанце у области политике. Делиберација је, дакле, нужан (али не увек и довољан) услов резонанце у политици.

Тражећи одговор на проблем односа међу генерацијама који иницијално нисам ни желео да отворим, нашао сам се, и не примећујући, на оном тлу на коме је цела ова прича започета – на просторима политичког. Можда ова садашња прича изгледа толико другачије од оне првобитне да их је тешко уопште поредити. Нема, наиме, брзих смена сцена секса и циничног потчињавања других, нема реторичких бравура и манипулација, а нема ни сечења глава и паљења градова, нема запоседања земаља, ни борбе за шиљати престо. Има, међутим, разговора, компромиса и склапања споразума утемељених на међусобном разумевању и поверењу. Зачудо, ради се о истој игри, али се о њој може испричати другачија прича од оних које приповедају серије с почетка рада. У извесном смислу, то је прича коју је започео Хартмут Роза – прича о „резонанци” као одговору на изазове „друштвеног убрзавања” и као суштинском предуслову „доброг живота”. Сматрам да теоријски оквир који је понудио Хартмут Роза најобухватније исказује политичко усмерење серије „Јутро ће променити све” или, можда пре, нуди кључеве за његово правилно дешифровање. Сада то могу да поновим, додуше на нешто другачији начин: главна теза овог рада је да серија „Јутро ће променити све” сасвим легитимно може да се чита као врло специфична политичка прича о тегама успостављања резонанце унутар и између генерација у времену друштвеног убрзавања.

Погледајмо, без даљег одлагања, на који начин Хартмут Роза поставља теоријске оквире за предложено тумачење:

Моја хипотеза је следећа: зато што ми, као људи касне модерне ере, настојимо да учинимо свет контролисаним на свим нивоима – индивидуалном, културном, институционалном и структурном – неизбежно сусрећемо свет као „тачку агресије” или као серију тачака агресије, односно као низ објеката које морамо познавати, постићи, освојити, савладати или експлоатисати. Управо због тога „живот”, искуство осећаја живости и истинског сусрета са светом – оно што чини резонанцију могућом – изгледа као да нам измиче. Ово заузврат води до фрустрације, беса, па чак и очаја, што се онда манифестује, између осталог, у чиновима немоћне политичке агресије. (Rosa 2020, 4)

Роза разрађује парадоксалне последице тежње човека позне модерности да контролише свет у коме живи, указујући на њену кључну последицу – радикалну отуђеност:

Неконтролисаност коју генеришу процеси осмишљени да свет учине контролисаним ствара радикалну отуђеност. Програм модерности, који тежи да прошири наш досег у свет који је претворен у акумулацију тачака агресије, производи страх од губитка света и од тога да свет занеми у двоструком смислу. Тамо где је „све под контролом”, свет нема више шта да нам каже, а тамо где је постао изнова неконтролисан, више га не можемо чути, јер до њега не можемо допрети. (Rosa 2020, 116)

Процеси осмишљени да свет учине контролисаним, као и њихова парадоксална последица – нежељени раст неконтролисаних сфера – нераскидиво су повезани с оним што Роза назива диктатом убрзања и посебним статусом времена:

Диктат убрзања не појављује се у облику етички или политички кодираних или чак формулисаних норми или правила, јер се време још увек доживљава као природна чињеница, па се и присиле брзине доживљавају као објективна ограничења. Док се етички, религијски или политички захтеви, заповести и правила увек могу и одбацити и сузбијати, као и игнорисати и прекорачити (да, они захтевају отпор и прекорачење управо зато што су експлицитно формулисани као нормативни предлошци), о диктатима брзине не води се чак ни политичка дискусија. ... За временске присиле субјекти окривљују сами себе и своје лоше управљање временом, своју кратковидост и неспособност планирања, своју тромост, спорост или недисциплинованост. Време јесте и остаје (бар у фундаменталном модерном појавном облику убрзања) с оне стране подручја материја које могу бити објект политичких преговора и спорне – што чини да се модерна друштва могу описати као политички и етички преседан: слободна и либерална, а истовремено перципирани режим присиле прихватају као ‘склоп објективне присиле’ (Roza 2019b, 316).

Роза разликује три одвојена аспекта убрзања у друштвима позне модерности: „техничко убрзање”, „убрзање друштвених промена” и „убрзање индивидуалног животног темпа” (Roza 219, 259–264). Техничко убрзање може се повезати с повећањем темпа којим се могу реализовати процеси превоза, комуникације и производње. Ова врста убрзања довела је до непокривих промена у опажању простора и времена. Географски простор губи на значају с развојем све ефикаснијих средстава за комуникацију, док време, а посебно перцепција времена, добијају пресудну вредност. Чини ми се да је Розино одређење техничког убрзања могуће допунити укључивањем информатичког убрзања, које би се могло одредити као спектакуларно увећавање моћи обраде података у јединици времена. Данас је то, верова-

тно, најпрепознатљивије убрзање, али врло вероватно и најделотворније. Убрзање друштвених промена Роза одређује као слабљење друштвених пракси и структура, при чему он подразумева да се некада чврсте заједнице, традиције, вредности и обрасци понашања мењају све брже, што води смањивању извесности и предвидљивости у друштвеним активностима, а истовремено и повећању неизвесности и несигурности. За овај рад је од интереса и Розино разматрање утицаја убрзавања друштвених промена на померање од међугенерациских трансформација ка унутаргенерациским трансформацијама:

...ако је у свитање модерне једногенерациски устројена нуклеарна породица заменила велику породицу, а тако и надгенерациску породичну асоцијацију и одговарајућу дугорочно устројену структуру, онда у доба позне модерне ‘партнер за одређени период живота’ тенденцијално замењује ‘животног партнера’ – дакле, породичне структуре и партнерства која конституишу идентитет не одржавају се током целог живота. (Roza 2019b, 261)

Из описаних токова Роза извлачи важне општије закључке што се тиче убрзања друштвених промена:

... Све то значи да се искуства и знања трајно обезвређују. Последица тога је да ни у централним ни у периферним димензијама живота више не можемо бити сигурни колико ће оне трајати у свом облику (у зависности или независно од наше воље): породица, занимање, место становања, верске и политичке оријентације, али и инвестиције, здравствено осигурање и телефонска компанија итд. подједнако подлежу сумњи контингентности. Из тога постаје јасно колико су индивидуализација и убрзање међусобно повезани и зашто се чини да идеја идентитета у смислу стабилног укореења у (изабраном или традиционално датом) начину живота постаје све анахронија. (Roza 2019b, 261–262)

Најзад, Роза пише о убрзању индивидуалног животног темпа, за који каже да му је главна последица раст субјективног доживљаја временског притиска, хроничног недостатка времена и притиска да се стално врши убрзање свих активности које се практикују. Јавља се изражени страх од губљења свог места у брзо крећућем поретку, као и од испадања из корака што се тиче способности да се користе нове технологије или да се буде у току с владајућим трендовима. За ово разматрање можда је од највећег значаја Розино промишљање идентитета у условима убрзања:

У позномодерном друштву радикализује се тенденција ка индивидуализацији која уз то упада у ‘вртлог убрзања’: параметри проналажења идентитета постају непрецизни и флуидни – постаје нејасно шта *начелно* конституише идентитет: не само да више није јасно да ли и како *професија, породица, религија, политичка оријентација и/или националност* могу суштински (и у стабилном и кохерентном наизменичном односу) де-

финисати идентитет, него у индивидуалном идентификационом обрасцу тенденцијално више уопште не постоји *позив, породица, политичка* или *религијска оријентација*, него привремени послови, животни партнери за одређени део живота, и променљиве, експерименталне политичке и верске оријентације; и више од тога: (променљиви) стилови потрошње, оријентације у слободном времену итд. прекривају те димензије идентитета у свом значењу (Roza 2019b, 265).

Што се каквоће људске егзистенције тиче, најопасније последице различитих облика убрзања о којима пише Роза јесу друштвено отуђење и самоотуђење. Због убрзања протока подстицаја и изазова све теже се остварује присвајање ствари и простора, па је даље све мање могуће и присвајање доживљеног времена и сопствених искустава. Због тога се често живот у позној модерности описује као *богат доживљајима*, али *сиромашан искуством*. Наиме, доживљаји могу да прерасту у искуства тек ако дође до повезивања с укупним животним искуством субјекта, другим речима, ако могу да се повежу с његовим идентитетом, с тиме ко је он и шта је он. У том смислу, баш као што је у свету који се убрзава све теже присвајати просторе и ствари, оно с чиме се ступа у све краће и површније контакте, тако је све теже присвајати и сопствена искуства и своје доживљено време. Отуђујући се од свог проживљеног искуства, човек позне модерности ступа на пут самоотуђења. Роза, дакле, сматра да друштвено убрзање води стању друштвене zasiћености, које пак утиче на растакање односа према свету, па тиме постаје и узрочник самоотуђења:

Ако су моја запажања о опасностима све већег отуђења у односима субјеката према свету исправна, онда је логично да из тога произлазе тешки облици *самоотуђења*. Ако смо се заиста отуђили од времена, од простора, од алата, делања, искустава и интеракцијских партнера својих живота, онда нисмо у сању да познајемо ни саме себе. Наиме ... осећај за сопство и идентитет произлазе управо из тих односа; субјекти су дефинисани управо својим делањима, искуствима, интеракцијским партнерима и начином на који се 'лоцирају' у простору, времену и у објективном свету. На основу тога плетемо конститутивна 'приповедања' свог живота. Међутим, ако себи више не прилагођавамо исправно све те ствари, онда ниједна од могућих прича које се могу формирати на основу тога није обавезујућа и уверљива изван подручја дотичног контекста (што је један од разлога што нам више није стало до слушања животних прича других људи)...

Ако се наш идентитет формира на основу *ствари које су нам важне*, онда ће неизвесност у погледу онога што нам је важно, која произлази из овде расправљаних облика отуђења, нужно довести до угрожавања или поремећаја нашег самоодноса. Наиме, самоотуђење и отуђење света не означавају две различите патологије, него представљају једну те исту патологију. Она су резултат 'занемелости' оса резонанције између сопства и света. (Roza 2019b, 352–353)

Своја размишљања о односу убрзања и отуђења Роза закључује у једној јединој реченици: „Чињеница да се чини како свет све више измиче не само креативном и планском приступу у политици него и рационалној реконструкцији и спознајно-теоријском присвајању, мање је узрок него последица дубоког поремећаја у односу према свету позне модерне који се може реконструисати као убрзањем изазвано искуство отуђења” (Rosa 2019b, 354).

Овде се брани теза да је у серији „Јутро ће променити све” врло прегледно осликан сложени однос између онога што Хартмут Роза назива друштвом убрзања, друштвеним убрзањем и диктатом убрзања и отуђења и самоотуђења као нежељених последица тог убрзања. Укратко: у серији постоји одређена количина материјала који убедљиво говори о убрзањем изазваном искуству отуђења. „Јутро” започиње оним што бисмо могли да назовемо одсутном или, можда пре, прећутаном сликом убрзања. Наиме, тако бисмо могли да одредимо Филипово радно и животно искуство из Америке, које у серији није приказано, нити се о њему говори на иоле конзистентан начин. Међутим, о њему је могуће закључивати на посредан начин. Добру прилику даје нам Филип у секвенци у којој у својој некадашњој школи држи предавање ученицима о томе шта је то успех. Уместо испуњеног и самозадовољног младог човека који је у стању да јасно артикулише шта је то успех у послу и животу и да с разредом подели корисна искуства о томе како га постићи, видимо дубоко разочарану особу, без енергије и убеђења, која на крају смушеног говора збуњеној деци поручује да им успех није ни потребан у животу. Као што би то Роза предвидео, искуство живљења и рада у захукталом најнапреднијем друштву позне модерности може (мада не мора нужно) да произведе парадоксалне последице: „... сусрећемо свет као ‘тачку агресије’ или као серију тачака агресије, односно као низ објеката које морамо познавати, постићи, освојити, савладати или експлоатисати... управо због тога „живот”, искуство осећаја живости и истинског сусрета са светом — оно што чини резонанцију могућом — изгледа као да нам измиче” (Rosa 2020, 4). То искуство, како каже Роза: „... заузврат води до фрустрације, беса, па чак и очаја...” (Rosa 2020, 4). Управо таквог Филипа и видимо, можда не бесног, али засигурно фрустрираног, на прагу очајања. Још убедљивије слике последица убрзања пружају секвенце неуспелих Филипових покушаја да по повратку кући нађе запослење у фирмама својих некадашњих колега и пријатеља. Када уђе у софтверску агенцију свог колеге и познаника, од силне заузетости нико не стиже ни да му се обрати. Када пита за свог пријатеља, ужурбана сарадница одговара му на енглеском да је „Макс”, како се сада зове његов некадашњи колега, на састанку и да треба да га сачека. Када „Макс” најзад нађе времена, Филип сазнаје да се фирма знатно увећала од када послује са странцима, и да

је сада у таквом налету пројеката да нема могућности да буде примљен пре њиховог истека. Колега му саветује да се јави следеће године, уз шалу да ће вероватно неко да га „зграби” до тада. Поново парадокс убрзања – уместо да брзи раст фирме и обима послова отвара нове могућности, фирма врло брзо бива „загушена” у покушају да одговори на нове изазове. После случајног сусрета са старим пријатељем у Сашином кафићу, Филип добија позив да сврати у још једну софтверску компанију коју води његов пријатељ и некадашњи колега. Ова фирма расте још брже од претходне. У њеном пословању можемо да приметимо оно што Роза назива „техничким убрзањем”, а за шта је овде предложен израз „информатичко убрзање”. Наиме, фирма Филиповог пријатеља развија хуманоидну роботизовану апликацију за вођење интервјуа с потенцијалним кандидатима за запослење. Филип и сам пролази тај непријатни ритуал и бива запрепашћен апсурдношћу целе идеје, од софтверских па до хардверских решења. Међутим, пријатељ од њега тражи да заједно раде на пласирању „целог пакета” HR– услуга, који је главни пословни адут компаније. Жеља за остваривањем техничког убрзања (и материјалне добити која би из тога требало да следи) доводи до апсурдних последица. Доследан себи, или можда пре сопственој визији доброг живота, Филип даје отказ на иначе добро плаћено и просперитетно место и поново остаје „на улици”. Пријатељ који је „прогутао удицу убрзања” није у стању да схвати разлоге због којих Филип напушта место за које се људи отимају. Међутим, испољена верност према себи чини Филипа отвореним за предстојећа животна и пословна искуства, и спремним за будућа решења која ће га у људском смислу испуњавати.

Нешто је другачији Сашин случај. У жељи да на брзину увећа зараду како би отплатила дугове који се увећавају док покушава да развије посао, Саша прихвата да у бару који изнајмљује организује „журку” за своју познаницу. Марина, која није баш из Сашиног друштва и нико је од другара „не мирише”, ипак је платежно способна и има широк круг познаника који ће сви доћи на прославу и увећати зараду. Журка одлично иде, промет још боље, али неко од гостију у клозету нешто шмрче. Нормално, упада патрола полиције и Саша добија високу казну и забрану рада уместо брзе зараде. Међутим, овим фијаском започиње ланац догађаја који ће се на крају завршити отварањем ресторана који ће заједно водити Љуба и Саша.

Још сложенији, а могуће и најконтроверзнији, јесте пример који се завршава неочекиваним прекидом Анђелине академске каријере. Наиме, Анђела одуговлачи са завршавањем своје докторске дисертације. Њен професор је у више наврата опомиње да је неопходно да заврши писање, преда рад и добије звање пре његовог одласка у пензију, на шта му она одговара да не брине и да све иде својим током. Разумљиво, дисертација бива предата с нешто закашњења. Професор је већ отишао у пензију, а његово ме-

сто је заузео несимпатични и бескрупулозни академски „играч” из Новог Сада. Он доводи са собом љигавог „потрчка”, кога по одељењу протура као асистента. Отвара се конкурс, за који се испоставља да је намештен, и љигавац из цџа бескрупулозног играча добија посао уместо Анђеле. Крути временски оквири и стриктни академски услови за напредовање, смишљени како би обезбедили квалитет, кредибилитет и дигнитет академске професије, ограничени по себи, и додатно ослабљени бескрупулозношћу и корупцијом, производе парадоксалне последице. У беспоговорној формалистичкој трци да се добије најбољи побеђује најгори. Или, како би то Роза формулисао, процеси осмишљени да свет учине контролисаним производе парадоксалне последице – нежељени раст неконтролисаних сфера. Роза би даље рекао да се такви процеси завршавају фрустрацијом, бесом, па чак и очајем. Да, фрустрације, беса па чак и агресије је засигурно било, и о томе је већ било речи на претходним страницама. Међутим, уместо да потоне у очајање, Анђела убрзава процес закаснеле самоспознаје, а потом и упорног трагања за другим могућностима. Најзад, она добија стипендију за постдокторске студије на Исланду. Нови изазови, нове могућности за раст и за дубље упознавање себе. А љигавко? Па, он остаје на Филозофском.

Речиту визуелизацију једне од сада већ класичних ситуација у којима се испољавају парадоксалне последице друштвеног убрзања пружа прича о Љуби. У потрази за успехом и погрешно схваћеним добрим животом, Љуба, некадашњи успешан рукометаш и „фаца” у свом месту, по смрти оца долази у Београд. За факултет је мало касно, па тиме и за место у дому, а ни посао није лако наћи. Таквих као он има пуно, сваки дан долазе из унутрашњости или из ратом погођених крајева, а сада и из веома далеких крајева. Парадокс друштвеног убрзања сличан је парадоксу убрзања у превозу – када сви крену кући колима настане саобраћајни колапс. Као некадашњи спортиста, налази посао у теретани. Додатне приходе и кључеве од кола обезбеђује држећи приватне тренинге у вечерњим сатима добростојећим госпођама које брину о својој линији, а и о свом задовољству. О његовом пак брине се живописна „шизика” из студентског дома, коју назива својим „Мишићем”. „Шема” почиње да се распада када Љуба навуче једну од оних „болести тамо доле”. Госпођа га избацује из кревета (не заборављајући кључеве од ципа). Његов драги Мишић неће ни да чује за њега (бар у прво време), јер је болештину закачио од њене најбоље другарице. Из теретане га избацују због дуга који, разбијајући справе, утерују младићи шкрти на речима, али речити на делима. Шансу му даје једна отресита, зрела, згодна млада жена, банкарка, његова некадашња. Банкарка отплаћује његов дуг, обнавља страсну везу с њим и он се усељава код ње и њене куце Марлене. Нажалост, како то бива, она га случајно затиче у преписци с Мишићем. До тада, био је у непрекидној јурњави, али је постизао све. Сада је на ивици

амбиса. Његова једина нада, као што би то Роза вероватно претпоставио, јесу стари стубови стабилног идентитета – породица и пријатељи. Они га неће изневерити, чак и ако су неки од њих, у духу позне модерне, помало нестандартни. Ипак, следи му дубоко пропитивање дотадашње животне филозофије и рад на проналажењу нових животних циљева.

Анђела је заслужна за још један, можда и најсложенији, пример последица убрзања у позној модерности. Наиме, Роза нам скреће пажњу како у добу у коме живимо због „вртлога убрзања” параметри проналажења идентитета постају „непрецизни и флуидни”. Због тога није више јасно како се конституише идентитет, односно врши идентификација. Управо кроз такве дилеме пролази Анђела у свом покушају да открије ко је она у ствари. Та потрага почиње нелагодом према друштвено задатим улогама жене и мајке, коју Анђела осећа већ на почетку серије када се суочава са захтевом да отпочне заједнички живот са својим момком и с нежељеном трудноћом. Она тада још увек није свесна правих разлога који утичу на то да обе улоге одбаци. Убрзо она постаје свесна своје родно-идентитетске дилеме, када под утицајем алкохола и других опојних средстава прихвата љубав у троје с паром својих студената. Анђела постаје заинтересована да однос са студенткињом прерасте у емотивну везу, али схвата да студенткиња њихову авантуру види само као занимљиви експеримент. После неког времена упознаје Марту, маркантну драмску уметницу с којом јој се чини да ће успети да успостави озбиљнију емотивну везу, али се показује да партнерка не жели да веза изађе у јавност због бриге о могућем утицају „аутовања” на њену каријеру. Са своје стране, Анђела није спремна да прихвати половичне везе које се држе у тајности и партнерке се разилазе. Разочарана, Анђела покушава да обнови везу с Мирославом, својим некадашњим партнером. Међутим, када му у тренутку у коме изгледа да се веза успешно обнавља саопшти истину о абортусу који је починила без његовог знања, он је са гнушањем истерује са сплава на коме су се до тада лепо проводили. У таквој ситуацији, Исланд изгледа као сасвим добро решење. Мада серија не пружа довољно података да бисмо с прецизношћу утврдили да ли је Анђела особа с флуидним родним, сексуалним и социјалним идентитетима или је лезбејка која је тек на путу да схвати и прихвати своју трајну оријентацију, видимо да је она под притиском друштвеног убрзања дошла у ситуацију да преиспитује основе сопствених идентификација, без да је у самом почетку то заиста хтела. Друштвено убрзање ствара услове да у једном броју случајева трајно конституисани идентитети какви су карактерисали рану модерност у добу позне модерности бивају замењени флуидним, променљивим идентитетским оријентацијама.

Када се пажљиво размотре кључна питања која поставља серија „Јутро ће променити све” постаје јасно да се многа од њих у ствари роје око једног

обједињујућег питања: шта је то добар живот? Чак и најчешће апострофирано питање, питање одрастања, није лако одвојити од питања о природи доброг живота. Могло би, чак, да се тврди да је одрастање процес током којег се особа прво припрема да научи како да себи постави то питање, а касније да у различитим фазама живота постане способна да трага за задовољавајућим одговорима на њега, а евентуално их и изнађе. За Хартмута Розу, прича о добром животу не може да се одвоји од широко постављене анализе савременог света:

Дакле, да сажмемо моје досадашње излагање, имамо добре разлоге да претпоставимо да добар живот у својој суштини није ствар обима (у смислу новца, добара, могућности или способности), него посебног начина одношења према свету – према местима и људима, према идејама и телима, према времену и природи, према себи и другима. Повећавање обима је само начин и стратегија да се омогући или олакша ово друго – постаје штетно ако је структурно претворено у циљ по себи, и због тога у културном смислу води ка отуђењу од света (и ка уништавању природе поврх тога) (Rosa 2017, 448).

Кључна за тако усмерену анализу је одредница „динамичке стабилизације”, која је, у извесном смислу, предуслов и за разумевање различитих варијанти друштвеног убрзања о којима пише Роза (Roza 2019, 299–354). Динамичка стабилизација представља системски предуслов и структурну нужност за модерна друштва, а поготову друштва позне модерности. Наиме, да би успевала да опстају, таква друштва морају непрекидно да напредују у свим својим кључним секторима, најпре у областима економског, културног и друштвеног капитала. Убрзање у том смислу постаје императив опстанка модерних друштава. Из тога даље следи да припадници таквих друштава развијају императиве везане за нужност раста и брзину напредовања, како друштва у целини, због чега таквом друштву уопште и желе да припадају, тако и што се тиче њих самих и њихових могућности деловања, од којих пак зависи стицање и /или очување места које ће имати, или имају, у брзо мењајућем друштву. И ту почиње замка убрзања, о којој је већ било речи. У извесном смислу, било би могуће тврдити да је то почетак пута ка „лошем животу”. Јурећи да испуне свој услов опстанка, савремена друштва умањују вероватноћу да тај услов ефикасно испуне. Међутим, Роза је свестан да модерна друштва не би могла да опстану као модерна без динамичке стабилизације и резултујућих облика убрзања. Дакле, он није радикални антимодерниста, иако критикује неке аспекте модерних друштава, а посебно капиталистичких друштава позне модерности. У том смислу, размишљање о добром животу почиње онда када се отвори питање о начинима контроле или умањења негативних последица убрзања, на првом месту различитих облика отуђења, што је, по Рози, је-

дини конструктиван пут напред. Роза резонанцу види као главни одговор на негативне последице убрзања. Реченицом у којој исказује ту мисао Роза започиње увод у своју капиталну студију о резонанци: „Ако је убрзање проблем, онда би резонанца могла да буде решење” (Rosa 2019a, 1). Међутим, резонанца није панацеја, није магични штапић којим се бришу све негативне последице убрзања. Она је и сама начин постојања у свету и начин одношења према њему; она је однос који се успоставља с другим људима, бићима, појавама и процесима, који подразумева одређене предуслове за своје успешно деловање. Она може „проговорити” или „остати нема”, у зависности од стања света и субјеката, као и намера и способности оних који успостављају тај однос. У том смислу, резонанца није, једноставно речено, добар живот, она је важан, по Рози можда најважнији, предуслов остваривања могућности да се такав живот води. У дугом одељку Роза успева да предочи скоро све битне елементе свог схватања резонанце:

Да сведемо, резонанца као супротност отуђењу дефинише се кроз четири кључна елемента: прво, кроз дотакнутост субјекта у смислу искуства истинске дирнутости или покрета, друго, кроз емоцију као искуство на одговор заинтересоване (за разлику од чисто инструменталне) самоефикасности, треће, кроз њену преображајима наклоњену и примерену природу, и четврто, кроз њој својствен моменат неухватљивости, тј. неуправљивости или недоступности. Резонанцу никада не можемо успоставити инструментално нити је произвести по вољи; она остаје неухватљива. Другим речима, да ли ћемо „чути позив” не зависи од наше воље и контроле. То је делимично зато што резонанца није пуки одјек: она не означава само слушање понављања себе од стране оног другог или осећај потврде сопства, већ укључује сусрет са стварним „другим”, који остаје изван наше контроле, говори својим гласом или тоном различитим од нашег и стога нам остаје „стран”. Још више, тај „други” мора бити доживљен као извор „снажне евалуације” у смислу који даје Чарлс Тејлор: само када осећамо да овај други (који може бити особа, али и музика, планина, или историјски догађај, на пример) има нешто важно да нам каже или пренесе, без обзира на то да ли желимо то да чујемо или не, можемо се заиста осећати „захваћено” и дирнуто (Taylor 1989, 3–109). Резонанца, стога, неизбежно захтева тренутак само-надилажења, односно трансценденције... . Међутим, не захтева да имамо јасну сазнајну представу или претходно искуство тог другог. Можемо изненада бити дирнути и потресени нечим што нам се чини потпуно страним. Стога, резонанца није само консонанца (једногласје) или хармонија; напротив, она захтева разлику, а понекад и супротстављеност и контрадикцију како би омогућила истински сусрет. У потпуно хармоничном или консонантном (једногласном) свету, не би било резонанце, јер не бисмо могли разликовати глас „другог”, а самим тим ни развити и препознати сопствени глас. С друге стране, свет у којем постоји само дисонанца и сукоб такође не би омогућио искуства резонанце; такав свет би био доживљен само као одбојан. Укратко, резонанца захтева разлику која дозвољава могућност присвајања: отворен однос који подразумева стално растућу узајамну промену и прилагођавање.

Резонанца је, дакле, стање између консонанце и неповратне дисонанце. Због тога верујем да овај појам може понудити кључ за превазилажење традиционалног сукоба између теорија и филозофија заснованих на идентитету и концепција усмерених на разлику. Резонанца не захтева идентитет, већ трансформативно присвајање разлике (Rosa 2018, 42–43).

У серији „Јутро ће променити све” могуће је препознати неколико различитих облика резонанце о којима пише Роза. Као што смо видели, Роза наводи резонанцу с особама, што је облик успостављања односа који први пада на памет, али и с музиком, планинама, односно географским просторима, а потом и историјским догађајима, мада то не морају бити догађаји од историјског значаја, него могу бити и догађаји из нечије прошлости који за ту особу имају посебан значај. Овде није могуће улазити у сложену аргументацију разлике између резонанце између људских бића и неживих појава или ствари, и разлога због којих Роза и такве односе сматра резонанцом. Једна од могућности је да се у случају успостављања резонанце с неживом природом и сличним појавама у ствари ради о остварењу везе са сопственим доживљајем појаве о којој је реч, која у нама изазива спонтану, неконтролисану, па често и изненађујућу реакцију, с којом ми онда, мимо наше намере, успостављамо однос који нас обогаћује и мења. Иако се појединачни примери резонанце, поготову резонанце с музиком или географским просторима попут урбаних целина (блокови зграда, терасе или кровови с којих „луца” леп поглед, улице, паркови, раскршћа, ушће река...), могу наћи у скоро свим епизодама серије, ваљано описани случајеви резонанце између људских бића чешће се појављују у каснијим епизодама. Међутим, постоји веома занимљиви опис посебног тренутка за који мислим да има основа да буде сматран важним предусловом за остваривање резонанце. Ради се о некој врсти изненадне, спонтане и неочекиване припреме бића за дубоки однос с другим, која је резултат унутрашњих процеса којима особа о којој је реч не управља свесно. Могло би да се тврди да после дугог периода отуђености човек почиње да развија жудњу за резонанцом као обликом испуњавајућег животног искуства. На почетку 23. епизоде „Шикирики коли”, Љуба прича Анђели о управо доживљеном искуству које је на њега оставило снажан утисак:

Љуба: Је л’ ти се десило некада да заспиш, пробудиш се и знаш да више ништа неће бити исто? ...Знаш како чудно. Пробудио сам се и имам осећај да сам се променио. Нисам желео, него се, као, десило само од себе.

Анђела: Љубо, је л’ покушаваш нешто да ми кажеш или...?

Саша: Шта се догађа?

Анђела: Љуба има „осећај”!

Саша: Имаш „осећај”, Љубо?

Љуба: Е, мајке ми. Пробудио сам се и све ми се јавило. Пуф! Сетимо сам се свих ствари које сам радио у животу. Колико сам енергије губио.

Не, време је да се посветим неким правим стварима! Ј*б*т*, каква сам ја све ср*њ* правио у животу, само да би се тако провлачио. Мени се више смучило!

Саша: Ј*б*т*, стварно има „осећај!“

Овде се ради о занимљивој могућности – о резонанци са самим собом, односно са делом себе који није био познат дотадашњем Љубином Ја. Или можда може да се каже да се Ја изненада изместило из своје уобичајене стајне тачке и стекло увид у своје дотадашње сопство, видећи га и упознајући га као непожељног странца. Од тог „аха“ тренутка, успостављања резонанце са самим собом, Љуба постепено постаје отворен и за искуства резонанце са, за себе значајним, другима, као облицима и истовремено средствима превазилажења дотадашњег себе. Он, дакле, постаје отворен за искуства трансценденције, која су првенствено везана за преузимање одговорности за успостављање односа са својом породицом, преминулим оцем, мајком и сестром које је запоставио, а најзад и чопором бучних сестрића, о којима није желео да води рачуна до тада. Још важније, отвара се простор за однос с ћеркицом која ће се тек родити, потом за изградњу односа разумевања и толеранције с бившом партнерком, а сада и мајком његовог детета, а најзад и за проналажење начина да се прихвати њен нови партнер и да се са њиме изгради однос поверења, па чак и савезништва и својеврсног заједништва кроз бригу и љубав према мајци и новорођеном детету. То се види кроз сцене Љубине упорне борбе с бившом партнерком за нешто што би било могуће назвати „правом на одговорност“ у одгајању детета које ће се тек родити. У једној таквој сцени приказан је тренутак када, после упорног наваливања, Љуба сазнаје од своје бивше партнерке да је ипак он отац детета. Друга изузетно снажна сцена догађа се у банци, где Љуба, ушавши на силу, објашњава бившој партнерки која покушава да га исклучи из свог живота да никако не може да му одузме право на одговорност према детету које ће се родити. Одлазећи, он гласно пред свим запосленима узвикује: „Нисам, бре, ја банка сперме“. После преображујућег искуства, Љуба постаје одговорнији и на послу, где замењује колегу, успевајући преданошћу и стрпљењем да изгради резонанцу с иначе изузетно немирном децом којој држи часове физичког. Да је заиста дошло до трајне трансформације види се у сцени у којој Љуба, после завршеног часа, из све снаге баца лопту на рукометни гол, симболички обнављајући своју некадашњу снагу, усредсређеност и повезаност са самим собом. Упечатљиве су сцене Љубиних сукоба с ривалом, које кулминирају у свађи око тога ко ће присуствовати порођају, након чега их мајка већ у порођајним боловима обојицу избацује из болничке собе. Чекајући по болничким ходницима, они прво настављају свађу, да би полако почели да заједно пуше, пију кафу,

брину се и нервирају, кошкају око будућег имена детета, дремају исцрпљени, да би најзад чули радосне вести и добили прилику да посете породиљу растерећени, сада већ као камаради, ратни другови из тешког рова чекања новог очинства. Камарадерија се учвршћује на слављу у част рођења, где, поцепаних мајица и пијани од узбуђења, среће и алкохола, два некадашња ривала грле и љубе један другог у слатком заносу помало зачудног заједничког очинства. Резонанца, дакле, не мора да буде искључиво „холивудски” тренутак идеализованог и естетизованог контакта, као у случају резонанце с уметничким делом или лепим пределом, него може бити и сусрет (или судар) који се испољава кроз несугласје, сукоб и свађу. Оно што је важно, то је могућност трансформативних последица, могућности да кроз сусрет, па и судар, буде остварен помак у сазнању и саморазумевању укључених субјеката, који води обостраној промени и расту. Трансформативни потенцијал потврђује се на самом крају серије, када Љуба са Сашом отвара ресторан. У једном тренутку, обоје кажу како нису веровали да ће моћи „то да изгурају”. Међутим, обоје су тада већ увелико били одмакли на свом путу самоспознаје и саморазвоја, који је у великој мери почивао на развоју способности за резонанцу са другима и собом.

Најсложенији случај резонанце с родитељима и породицом описан је кроз тегобан сусрет који је Саша имала с оцем кога никада до тада није видела и који је на самрти. Томе претходи трауматично упознавање с млађом сестром из Новог Сада, за чије постојање Саша није ни знала, као ни за очев други брак, јер с оцем није имала никакав контакт од када је њу и њену мајку оставио после Сашиног рођења. Саша новостечену сестру прво одбија, не желећи никакав контакт, али на Анђелино инсистирање прихвата да се види с њом. Од тада започиње процес упоредив с оним кроз који је прошао Љуба у контакту са својим ривалом. Од нежељеног доказа очеве покварености и безосећајности, млађа сестра полако постаје другар у шетњама градом, а потом и партнер и савезник у суочавању с највећом траумом Сашиног живота – односом с одсутним оцем који ју је оставио. Цео дотадашњи Сашин живот био је изграђен као стратегија несвесног излагања на крај с потиснутом траумом. Мајку је кривила што је такво човека могла да има за партнера, оца што је био такво љубре, себе што је њихово дете, живот што је тако неправедан према њој, а све то је било вешто камуфлирано пажљиво изграђеним ставом „баш ме брига за све”. Саша је развила одбрамбени механизам потискивања потребе за дубоким емоцијама како би избегла могућност да поново буде повређена. Стратегија се сводила на прихватање брзих веза за једну ноћ, без икаквог емоционалног улагања, као и изградње животног стила „каубојке девојке”: отресите, самосталне и циничне особе која држи бар

и пије „као мушко”. Саша се трудила да јој нико не треба, осим можда другарице, у овом случају Анђеле, која јој је испуњавала све оно што јој је у животу у емоционалном смислу било ускраћено или што је сама себи ускраћивала из страха да баш то не изгуби. Када јој сестра објасни ситуацију и предложи јој да посети оца, Саша се још увек опире. На наговор пријатеља, посебно Филипа, Саша пристаје да види оца. Међутим, за време сусрета не дешава се ништа разоткривајуће ни растеређујуће. Отац се показује неспособним да пренесе неки посебан садржај, као што је то био и целог свог живота, а исто то може да се каже и за Сашу. Сусрет би, дакле, био пример неуспешне или негативне резонанце. Међутим, права резонанца се одвија у Шашином унутрашњем простору. Она спознаје своју сличност с оцем или, пре, сличност своје изграђене љуштуре и оне коју је отац изградио, и које он ни пред смрт не успева да се ослободи. Долази у додир са својим правим „ја” од кога је толико дуго бежала. То ће за Сашу бити трансформишуће искуство. До тада, она је била спремна да чак и с Филипом, кога искрено воли још од његовог одласка у Америку, игра игре скривања, потискивања и претварања. Да, ми спавамо заједно, али за остале, па чак ни за себе саме, ми нисмо заједно. Филип након извесног времена показује незадовољство том игром, а онда после неуспеле специјалне вечери на изнајмљеном сплаву, и Саша схвата да то заиста није оно што она жели. Тако почиње њихова дуготрајна, не сасвим свесна борба да до резонанце између њих двоје заиста дође. То се догађа тек у последњој епизоди када Саша вози Филипа мајчиним колима по местима на којима су имали значајне заједничке тренутке, што кулминира доласком на место код Бранковог моста где је, пред његов одлазак, постала свесна да се заљубила у њега. Ту воде љубав у колима као да им је први пут. Да, резонанца ипак може да има и обресе холивудског филма, али, како су нам сценаристи показали, до те филмске сцене је пут био дуг и емотивно веома захтеван. Саша и резонанцу са својом мајком успоставља када јој мајка помаже да изнајми простор за нови ресторан, уз реченицу да апсолутно верује у њу. То потом чини и у последњој епизоди серије. Мајка долази на славље поводом отварања ресторана који ће водити Љуба и Саша, и поново са ћерком разговара природно и растеређено. При томе, показује искрене емоције према својој ћерки и Љуби, желећи им успех од срца. Чак и млађи брат успева, додуше на мајчин наговор, да изговори целу реченицу, при томе без показивања вулгарних гестова. Кључеве од кола које јој Саша изненада и без објашњења тражи, а да никада до тада није возила кола, мајка даје без иједног питања. Однос поверења, поштовања и љубави бива по први пут успостављен између мајке и ћерке, које су до тада знале само за међусобна пребацивања.

Међутим, као што не мора да има холивудски изглед, резонанца не мора ни да води сасвим успешним разрешењима. Сашин сусрет са својом бившом везом, код које одлази у тренутку дубоке емотивне и животне кризе, резултује уништењем његовог дотадашњег доброг живота. Он има дивне девојчице и добру жену, и живи мирним животом у унутрашњости. Оста-вио је алкохол, окренуо се вери и има углед у месту у коме живи, мада пла-та касни. Међутим, када се поново сретне са Сашом и осети дубину њене патње, он се „откачиње” и показује да је његов срећан живот самообрази-на испод које зјапи дубоко незадовољство какво је препознао и код ње. У пијаном заносу, током кога се сећа лудила младости и поново проживљава занос некадашње везе са Сашом, цео његов муком грађени „добар живот” се руши. Схвативши, док је још био под утицајем алкохола, шта је урадио са собом и својим животом, у очајању се самоповређује ударајући главом о стуб. Касно ноћу Саша и он се враћају његовој кући где их чека очајна жена, која је већ наслутила да је њихов дотадашњи добар живот „отишао дођавола”. У рано јутро, Саша се искрада и одлази назад у Београд. Могло би да се каже да је по среди идеалтипски случај негативне резонанце. Ини-цијалне животне позиције су различите, али постоје озбиљни основи за међусобно разумевање и блискост. Остварује се дубоки контакт, али особе остају, барем делом, на својим почетним позицијама. Долази до обостране трансформације, али је она за једног учесника поражавајућа, а за другог отрежњујућа, а на дуге стазе чак и обећавајућа. Надовезујући се на Шаши-ну трауму опроштаја с оцем, ова криза „окида” процес суочавања са собом, самоспознаје, одустајања од сопствене рутине, отварања према другима, а тиме ствара и могућност будућег развоја.

Однос који Филип има са Јакшом, својим колегом и пријатељем, ексцен-тичним програмером из подрума, који је уз то и прикривени геј, говори о још једном аспекту односа резонанце. Искрено пријатељство, чак и када испољава неке благо аберантне аспекте, попут живота затвореног у четири зида и одбијања већине социјалних контаката и изразите импулсивности једног од пријатеља, ако се темељи на односима резонанце и уз добар план у који верују обојица другара, може да прерасте у обећавајући пословни аранжман, који има основа да избегне замке убрзања и отуђења. Тајна је у отвореном, искреном односу, у оквиру кога учесници један другоме до-пуштају да „без увијања” саопште оно што мисле и осећају, често кроз шалу, а изнад свега у истинској заинтересованости за делатност у коју на-меравају да се упусте, а не за њене претпостављене материјалне резултате.

Мом сину и мени посебно су били занимљиви случајеви онога што бис-мо могли назвати колективном резонанцом. Један од таквих случајева дат је као флешбек на сцену заједничког опремања Шашиног првог бара. После полицијске рације у бару и доспећа на наплату новчане казне, Саша долази

на очајничку идеју да с Анђелом организује кућну аукцију. Једини предмет који изазива озбиљну заинтересованост и на крају доноси сразмерно велики новац јесте фото-портрет Дејвида Боувија с оригиналним потписом. У том тренутку Саша се сећа како је добила тај значајни предмет. У флешбеку којим се реконструише Сашино сећање Анђела, Љуба и она заједно довршавају уређење простора њеног будућег бара и отварају управо приспелу велику пошиљку коју је Филип послао из Америке. У пошиљци је фото-портрет Дејвида Боувија с оригиналним потписом, што изазива еуфорију међу пријатељима. Поново се, као и много пута до тада, музика (односно референца на музику) најнепосредније повезује с резонанцом. Саша, која је заљубљена у Филипа, а обожава Боувија, одмах зове Филипа, иако је у Америци тада пола ноћи, како би му се од срца захвалила. Сцена говори о значају заједничког учествовања у оним посебним тренуцима живота који се памте заувек, јер се од њих, или уз помоћ њих, касније живи. Па ипак, у сцени нема сентименталности. Емотивно вредан предмет бива жртвован како би живот могао да иде даље, али бива сачуван у сећању. Управо та димензија „сећања уз помоћ ког се живи”, сећања на значајне тренутке живота у којима се учествовало у заједништву с онима који су неке најближи, потцртана је монтажним поступком флешбека. Сви ми као појединци „живимо од сећања” на такве тренутке у којима смо накратко остварили резонанцу с онима који су нам најближи. Таква заједничка искуства и неизбрисива сећања на њих представљају најснажније темеље односа пријатељства. Вероватно најинтензивнија сцена заједничке резонанце у којој учествује све четворо пријатеља понуђена је почев од 25. минута у 17. епизоди серије, насловљене „Коља”. Враћајући се колима из Новог Сада после посете Сашином оцу који је на самрти, четворо пријатеља кратким реченицама себи самима и једни другима признају најдубље истине о себи, које су до тада скривали чак и од себе самих. Уз звуке Бајагине „Марлене”, Саша признаје да личи на оца кога је толико дуго мрзела и презирала, Филип признаје да више не личи на самог себе, Љуба признаје да је бескућник, а Анђела да мисли да је лезбејка. Суочавање с истином, ма колико онеспокојавајућа она била, конститутивно је својство односа резонанце.

У једној реченици: оно што серија „Јутро ће променити све” покушава да каже што се тиче појмова који су ме интересовали на почетку истраживања је следеће: добар живот чине у ствари она искуства која успевамо да остваримо током потраге за „добрим животом” схваћеним као идеалом. На првом месту су то односи резонанце које успевамо да остваримо с пријатељима (и непријатељима), партнерима, породицом, музиком и другим уметностима, са створеним и природним окружењем у коме живимо, као и свим осталим живим бићима с којима то окружење делимо. Ти односи су они који ће представљати основе за наш будући развој.

Уместо закључка: „Свеж мирис истине креће...”

У овом раду покушао сам да покажем како научни концепти, у овом случају „убрзање”, „отуђење”, „резонанца” и „добар живот”, функционисају у оквиру научног истраживања, првенствено као скуп интерпретативних средстава за разумевање садржаја ТВ серије и интеракција које се успостављају између серије и њене публике, а истовремено и изван њега, у стварном животу, као покретачи и путокази за промену односа међу људима. Како бих то постигао, изложио сам, метафорички говорећи, не само завршено уметничко дело на зиду галерије, дакле готов научни рад, макар и нетипичан, него и поступак припреме изложбе, дакле најважније тренутке у процесу настанка тог научног рада и шири породични контекст у оквиру кога се истраживање и писање одвијало. Надам се да сам успео да покажем како је потрага за ваљаним начинима употребе појмова, поготову појмова „резонанца” и „добар живот” у научном оквиру, помогла да и у свом личном животу бар мало унапредим оне аспекте међуљудских односа о којима ти појмови имају највише тога да кажу. Ради се о односима с мојим синовима, јер других блиских чланова породице више немам, као и о односу са самим собом, без чега не би било ни помака који је претходно поменут. То постигнуће није одвојиво од интензивног рада на разумевању начина на који функционише ТВ серија „Јутро ће променити све” и у том смислу ауторски тим серије и њихово дело треба сматрати важним друштвеним покретачима. Без њиховог знања и визије не би било основа за делиберације и услова за успостављање резонанце.

Хуманистичке и друштвене науке требало би да стално трагају за начинима да буду од шире користи, мимо оних уобичајених очекивања која се пред њих постављају – да допринесу решавању теоријских питања и научних спорова, да дају прилог критици заједнице и унапређењу могућности развоја друштва у целини, да допринесу промоцији и заштити културног наслеђа, да буду укључене у популаризацију политичких и/или етичких пројеката... Хартмут Роза је један од оних друштвених научника који су покушали да дају свој допринос другачије постављеној науци; науци која у први план поставља конкретног човека и његова трагања за добрим животом. Тако се он пита:

Да ли је средствима модерних друштвених наука и на основу увида друштвене филозофије могуће пројектовати *социологију* доброг живота? Њен задатак не би се састојао у томе да наведе шта су циљеви, вредности или садржаји успешног живота – одређење тога брига је филозофије доброг живота мада ваљани разлози говоре у прилог томе да се такви циљеви, вредности и садржаји по потреби дају формално одредити – него, наиме, у идентификовању социјалних претпоставки и услова таквог живота. (Rosa 2019b, 7)

Надам се да странице које су овде понуђене иду у прилог тезе да се може сматрати оправданим оно што је Роза понудио као условни одговор на своје питање:

Из тога се може формулисати мисао да људски живот (бар моментално) успева тамо где субјекти стварају конститутивна искуства резонанције, те да, насупротив томе, не успева тамо где субјекти остају неми, што значи да чисто каузални и инструментални обрасци односа систематски потискују сфере резонанције. Уколико се односи резонанције могу изградити само у случајевима успешног присвајања или адопције исечака света, онда изостанак аутономије и/или социјалног признања, поготову у условима модерне, може и даље важити као централни узрок искуства отуђења. (Roza 2019b, 11)

Роза поново успева да у једној реченици обухвати суштину своје концепције: „Ваљаност живота... не зависи од достигнутог или достигнутог материјалног благостања, нити од суме животних опција, него од могућности за искуства резонанције и од њиховог богатства” (Roza 2019, 17). Усвајајући неке од Розиних постулата, и примењујући их у истраживању, покушао сам да дам свој скромни допринос њиховој провери, и евентуалној потврди. Ако и нисам у томе успео, остало је оно што је подједнако битно, ако не и важније – искуство остварене резонанце са синовима, с уметничким аспектима серије, а, као нужан предуслов, и са самим собом, односно сопственим доживљајима онога чему сам посвећивао сву своју пажњу. Јер, конкретно научно прегнуће, чак и када су његови општији домети ограничени као у овом случају, ипак треба нечему или некоме да користи, па макар то био у научном смислу ефемеран циљ, као што је борба за добар живот самог аутора, и његових најближих.

Reference

- Adams, Tony E, Stacey Holman Jones, Carolyn Ellis. 2015. *Autoethnography*. Oxford: Oxford University Press.
- Altman, Rick ed. 1992. *Sound Theory / Sound Practice*. New York: Routledge.
- Antić, Dragoslav. 2003. *Antologija poezije američkih crnaca – Otisak srca u prašini*. Beograd: Prometej
- Arsenijević, Stefan i Maja Medić. 2016. *Grlom u jagode – 40 godina TV serije*. Beograd: KCB i FCS.
- Augé, Marc. 2009. *Casablanca: Movies and Memory*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Bailey, Frederick George. 2002 [1969]. *Stratagems and spoils: a social anthropology of politics*. Oxford: Basil Blackwell.
- Balandije, Žorž. 1997. *Politička antropologija*. Beograd: Biblioteka XX vek.
- Banić-Grubišić, Ana. 2013. „Antropološki pristup medijima – kratak pregled (sa posebnim osvrtom na igrani film)”. *Antropologija* 13(2): 135–152.

- Banić-Grubišić, Ana and Ivana Gačanović. 2024. „Morning Will Not Change Everything – the Representation of Youth in Post-socialist Serbia“. In: *Popular Culture in Post-Socialism*, edited by Banić-Grubišić, Ana and Vlado Kotnik, 253–276. Belgrade: University of Belgrade, Faculty of Philosophy, Dosije.
- Bohman, James and William Rehg eds. 1997. *Deliberative Democracy. Essays on Reason and Politics*. Cambridge, MA: The MIT Press.
- Bourdieu, Pierre. 1982. *Ce que parler veut dire. L'économie des échanges linguistiques*. Paris: Fayard.
- Đurković, Miša. 2005. „Prva petoletka: domaće televizijske serije i transformacija sistema vrednosti u tranziciji“. *Sociološki pregled XXXIX* (4): 357–381.
- Caton, Stephen. 1999. *Lawrence of Arabia. A Film's Anthropology*. Oakland: University of California Press.
- Gaćanović, Ivana. 2019. „O moći dobre priče: Zašto je serija Igra prestola morala (tako) da se završi i šta nam Žižek može reći o tome“. *Etnoantropološki problemi* 14 (2): 461–486. <https://doi.org/10.21301/eap.v14i2.3>
- Ejdus, Filip. 2009. „Geopolitika emocija“. *Međunarodna politika* br. 1135, 128–130.
- Ellis, Carolyn. 2004. *The Ethnographic I: A Methodological Novel about Autoethnography*. AltaMira Press.
- Ellis, Carolyn, Tony E. Adams and Arthur P. Bochner. 2011. „Autoethnography: An Overview“. *Forum: Qualitative Social Research*, 12 (1), Art. 10, 1–18. <https://doi.org/10.17169/fqs-12.1.1589>
- Erdei, Ildiko. 2020. *Moderni život u udarnom terminu. Televizija, humor i politika u Socijalističkoj Jugoslaviji*. Beograd: Evoluta.
- Erdei, Ildiko. 2022. „Licem u naličje: analiza prijema tv serije *Normalni ljudi* među milenijalcima u Srbiji i konceptualizacija nenadane greške u istraživanju“. *Etnoantropološki problemi* 17 (2): 487–522. <https://doi.org/10.21301/eap.v17i2.3>
- Esquenazi, Jean-Pierre. 2009. *La vérité de la fiction. Comment peut-on croire que les ré-cits de fiction nous parlent sérieusement de la réalité ?* Paris: Éd. Hermès-Lavoisier.
- Eskenazi, Žan-Pjer. 2013. *Televizijske serije*. Beograd: Clio.
- Favret-Saada, Jeanne. 1990. „Être affecté“. *Gradhiva* 8, 3–9.
- Favret-Saada, Jeanne. 2015. *The Anti-Witch*. Hau Books.
- Goffman, Erving. 1956. *The Presentation of Self in Everyday Life*. Edinburgh: University of Edinburgh.
- Habermas, Jurgen. 1981. *Theory of Communicative Action: Reason and Rationalization of Society*. Vol 1. Boston, MA: Beacon Press.
- Hackett, Edward J. ed. 2015. *House of Cards and Philosophy. Underwood's Republic*. Chichester: John Wiley & Sons, Ltd.
- Hanisch, Carol. 1969. „The Personal is Political“. *Notes from the Second Year: Women's Liberation* 76–78. http://library.duke.edu/digitalcollections/wlmpc_wlms01039/
- Hejvud, Endrju. 2004. *Politika*. Beograd: Clio.
- Honneth, Axel. 1996. *The Struggle for Recognition: The Moral Grammar of Social Conflicts*. Cambridge, MA: The MIT Press.
- Ivanović, Zorica i Senka Kovač. 2022. „Kad lišće pada: pogled na turske televizijske serije i porodice“. *Etnoantropološki problemi* 17 (2): 577–627. <https://doi.org/10.21301/eap.v17i2.6>

- Jacobs, Stephen, Anthony Kinik and Eva Hielscher, eds. 2019. *The City Symphony Phenomenon. Cinema, Art, and Urban Modernity Between the Wars*. New York and London: Routledge.
- Kovačević, Ivan. 2006. „Individualna antropologija ili antropolog kao lični guslar”. *Etnoantropološki problemi* 1(1): 17–34. <https://doi.org/10.21301/eap.v1i1.1>
- Kovačević, Ivan i Marija Brujić, ur. 2013. *Antropologija TV serija. Nova srpska antropologija*. Beograd: Odeljenje za etnologiju i antropologiju/Etnoantropološki problemi.
- Kovačević, Ivan i Marija Brujić. 2014. „Ljubav na prvi pogled – TV serije: uvod u antropološku analizu”. *Etnoantropološki problemi* 9(2): 395–415. <https://doi.org/10.21301/EAP.v9i2.7>
- Kovačević, Ivan. 2018. „O antropologiji TV serija”. *Zbornik radova Fakulteta dramskih umetnosti* 33: 97–112.
- Krstić, Marija. 2009. „Serbs, the Craziest of All – TV Comedy Show ‘Kursadžije’ by Grand Production”. *Etnoantropološki Problemi / Issues in Ethnology and Anthropology* 4 (1): 87–105. <https://doi.org/10.21301/eap.v4i1.4>
- Krstić, Marija. 2012. „The TV Series Kursadžije: a ventriloquist for a Serbian group identity”. In: *Landscape of (Un)Belonging. Reflections on Strangeness and Self [eBook]*, eds. Orla McGarry and Agnieszka Stasiewicz-Bieńkowska, 145–152. Oxford: Inter-Disciplinary Press.
- Lasswell, Harold. 1936. *Politics: Who Gets What, When, How?* New York: Viking.
- Marcus, George E. 2001. „Reflexivity in Anthropology”. *International Encyclopedia of Social and Behavioral Sciences*. Amsterdam: Elsevier, 12877–12881.
- Makijaveli, Nikolo. 2024. *Vladalac*. Beograd: Laguna.
- Matović, Marijana. 2021. „Medijske generacije u Srbiji”. *Etnoantropološki problemi* 16 (2): 459–490. <https://doi.org/10.21301/eap.v16i2.6>
- Milenković, Miloš. 2006. „Šta je bila ‘antropološka refleksivnost’? Metodološka formalizacija”. *Etnoantropološki problemi* 1(2): 157–184. <https://doi.org/10.21301/eap.v1i2.9>
- Milosavljević, Ljubica, ur. 2022a. „Tema broja: Antropologija TV serija, prvi deo”. *Etnoantropološki problemi* 17 (1).
- Milosavljević, Ljubica, ur. 2022b. „Tema broja: Antropologija TV serija, drugi deo”. *Etnoantropološki problemi* 17 (2).
- Mitrović, Katarina. 2022. *Fenomen produžene mladosti u Beogradu: etnološko-antropološka analiza*. Doktorska disertacija. Filozofski fakultet Univerziteta u Beogradu.
- Moïsi, Dominique. 2015. *La géopolitique de l'émotion. Comment les cultures de peur, d'humiliation et d'espoir façonnent le monde*. Flammarion: Champs Actuel.
- Moïsi, Dominique. 2017. *La géopolitique des séries ou Le triomphe de la peur*. Flammarion: Champs Actuel.
- Mojsi, Dominik. 2012. *Geopolitika emocija*. Beograd: Clío.
- Mouffe, Chantal. 1999. „Deliberative Democracy or Agonistic Pluralism?”. *Social Research: An International Quarterly* 66 (3):745–758.
- Naumović, Slobodan. 1998. „Romanticists or Double Insiders?: An Essay on the Origins of Ideologised Discourses in Balkan Ethnology”. *Ethnologia Balkanica*, Vol. 2, 101–120.
- Naumović, Slobodan. 2017. „Ogled o filmu ‘Enklava’ Gorana Radovanovića: šta proživljavamo i čega se sećamo razmišljajući o iskustvu gledanja jednog savremenog

- istorijskog kinematografskog dela”. *Etnoantropološki problemi* 12 (4): 1013–1062. <https://doi.org/10.21301/eap.v12i4.3>
- Buhler, James, David Neumeyer and Rob Deemer. 2010. *Hearing the Movies. Music and Sound in Film History*. New York, Oxford: Oxford University Press.
- Peirano, Mariza. 1998. „When Anthropology is at Home: The Different Contexts of a Single Discipline”. *Annual Review of Anthropology* 27(1):105–128. <https://doi.org/10.1146/annurev.anthro.27.1.105>
- Reed-Danahay, Deborah ed. 1997. *Auto/Ethnography: Rewriting the Self and the Social*. New York: Berg.
- Ribić, Vladimir. 2007. *Primenjena antropologija*. Beograd: Univerzitet u Beogradu i Srpski genealoški centar.
- Ribić, Vladimir. 2011. *Politička antropologija i moderni svetski sistem*. Beograd: Univerzitet u Beogradu i Srpski genealoški centar.
- Rihtman-Auguštin, Dunja. 2000. *Ulice moga grada. Antropologija domaćeg terena*. Beograd: Biblioteka XX vek.
- Rosa, Hartmut. 2017. „Dynamic Stabilization, the Triple A. Approach to the Good Life, and the Resonance Conception”. *Questions de communication* [Online], 31: 437–456. <https://doi.org/10.4000/questionsdecommunication.11228>
- Rosa, Hartmut. 2018. „The Idea of Resonance as a Sociological Concept”. *Global Dialogue* 8 (2): 41–45.
- Rosa, Hartmut. 2019a. *Resonance: A Sociology of Our Relationship to the World*. Newark: Polity Press.
- Rosa, Hartmut. 2020. *The Uncontrollability of the World*. Cambridge; Medford, MA: Polity Press.
- Roza, Hartmut. 2019b. *Odnosi prema svetu u doba ubrzanja. Konture nove kritike društva*. Novi Sad: Akademska knjiga.
- Scholte, Bob. 1972. „Towards a Reflexive and Critical Anthropology”. In *Re-inventing Anthropology*, edited by D. Hymes, 430–57. New York: Pantheon Books.
- Simeunović-Bajić, Nataša. 2018. „Posleratni bildungsroman jedne generacije kao vrhunsko delo jugoslovenske popularne televizijske estetike – TV serija *Grlom u jagode*”. *Etnoantropološki problemi* 13(1): 93–109. <https://doi.org/10.21301/eap.v13i1.5>
- Sorlin, Sandrine. 2016. *Language and Manipulation in House of Cards. A Pragmatic-Stylistic Perspective*. London: Palgrave Macmillan.
- Taylor, Charles. 1989. *Sources of the Self: The Making of the Modern Identity*. Cambridge, England: Cambridge University Press.
- Taylor, Charles. 2007. *A Secular Age*, Harvard: Harvard University Press.
- Tejlor, Čarls. 2008. *Izvori sopstva*. Novi Sad: Akademska knjiga.
- Trifunović, Vesna i Jovana Diković. 2018. „‘Mile protiv tranzicije.’ Društvene promene i sukobi vrednosnih orijentacija kroz prizmu jedne televizijske serije”. *Glasnik Etnografskog instituta SANU* LXII (2): 141–152. <https://doi.org/10.2298/GEI1402141T>
УДК: 7.097:330.34(497.11)
- Vincent, Joan. 1990. *Anthropology and Politics: Visions, Traditions, and Trends*. Tucson: University of Arizona Press.
- Vincent, Joan, ed. 2002. *The Anthropology of Politics: A Reader in Ethnography, Theory and Critique*. Wiley-Blackwell.

- Vučetić, Radina. 2012. *Koka-Kola socijalizam*. Beograd: Službeni glasnik.
- Wolin, Sheldon. 1996. „The Liberal Democratic Divide: On Rawls’ Political Liberalism”. *Political Theory* 24(1): 97–119.
- Živković, Marko. 2007. „‘Mile vs Transition’—a Perfect Informant in the Slushy Swamp of Serbian Politics?” *Social Identities* 13(5): 597–610. <https://doi.org/10.1080/13504630701580266>

Slobodan Naumović

Department of Ethnology and Anthropology,
Faculty of Philosophy, University of Belgrade
slobodan.naumovic@gmail.com

*“Resonance” Within and Between Generations
in the Era of “Social Acceleration”:
In Search For a “Good Life” in the
TV Series Morning Changes Everything*

This paper examines the generational TV series “*Morning Changes Everything*”, which aroused significant public attention and received critical acclaim, but it also sparked certain controversies. The series follows the lives of four young people in their early thirties over a year time period, who are striving to find a meaningful way to live their lives within the bustling capital city, caught between identity dilemmas, parental expectations, and under pressure of the local version of the neoliberal order. The study is conceived as a hybrid form that combines an anthropological exploration of the domestic media landscape with an autoethnographic analysis of the reception of a generational TV series. It incorporates a personal, reflective perspective, and analyzes the reactions of both the author and their family members to the specific ways television depicts the lifestyles and self-discovery of the generation of young adults in their early thirties. In the first place it is an attempt to interpret spontaneous reactions to how generational conflicts with parents are portrayed in the series, with which the author can identify with in terms of age. The method of presenting a generational perspective is also considered through comparisons with the approaches used in the series “*The Unpicked Strawberries*”. The paper further examines several underlying assumptions. The first assumption is that due to the very specific, at first glance imperceptible, but yet consistent political approach advocated in the series, it makes sense to base the interpretation on the theoretical framework offered by contemporary German sociologist and political scientist Hartmut Rosa. Namely, the series offers a critique of the consequences of “social acceleration” within the distinctive cultural milieu of transitional Serbia. The effects of social acceleration intersect with the particular challenges faced by a generation of

young people experiencing “prolonged adolescence.” The next assumption is that the critique of the consequences of that process is achieved, among other things, by advocating an alternative lifestyle that rejects conformism (the pursuit of social success and the adherence to imposed social and gender roles), promoting a slower and more relaxed pace of life (free from imposed goals and the notion of “success in life”), and fostering resonance among the main protagonists’ generation. Resonance, which is the next assumption, is achieved through detailed depictions of situations in which it occurs, as well as through stylistic characteristics in character development. Thus, the main protagonists are portrayed neutrally, while members of other generations are often depicted in a distorted and/or comical way, amplifying both the sense of resonance within the group (and among the generationally aligned audience), and the distance between different generations. Furthermore, the resonance within the protagonists’ generation (and its closely aligned audience) is achieved through a carefully constructed visual identity of specially selected urban spaces in Belgrade. Finally, resonance is enhanced through the use of specific both diegetic and non-diegetic music, which emphasizes the impression of generational isolation, and challenges potential realistic-documentary interpretations of the series. In this sense, as the last assumption suggests, the series can be read not only as a more or less accurate portrait of a Belgrade generation, but also as a political-psychological project envisioning a possible good (better?) life. Achieving such a life depends on fostering successful relationships of resonance within and between generations.

Keywords: anthropology of TV series, generational TV series, social acceleration, alienation, resonance, good life

*La « résonance » à l’intérieur et entre les générations
à l’époque de « l’accélération sociale »:
Recherche de la « bonne vie » dans la série télé Le matin change tout*

Le texte est consacré à la série télévisée générationnelle *Le matin change tout* qui a soulevé un grand intérêt de la part du public et obtenu des notes positives de la critique, mais elle a aussi soulevé certaines controverses. La série suit une année de vie de quatre jeunes gens dans la trentaine, qui s’efforcent de trouver la bonne manière de vivre leur vie dans le milieu effervescent de la capitale, à l’étroit entre les dilemmes identitaires, les espérances parentales et les pressions de la version locale de l’ordre néolibéral. Le travail est conçu comme une forme hybride qui relie l’anthropologie du terrain médiatique local et l’autoethnographie de la réception de la série télévisée générationnelle. L’un des objectifs de ce travail est de contribuer à la compréhension de la politique complexe d’une série générationnelle en apparence apolitique. L’hypothèse de départ du travail

est qu'il est possible d'effectuer la lecture des messages politiques profonds de la série à l'aide des notions clés comme l'accélération, l'aliénation, la résonance et la bonne vie, dont la signification a été définie par le sociologue et le politologue allemand Hartmut Rosa, s'appuyant sur les idées de Charles Taylor, de Jürgen Habermas et d'Axel Honet. La résonance, et c'est l'hypothèse suivante, est présentée au public par un compte rendu détaillé des situations dans lesquelles elle survient, ainsi que par les caractéristiques stylistiques du mode de construction des personnages. Ainsi les personnages principaux sont présentés d'une manière neutre, alors que les représentants des autres générations sont souvent peints d'une manière biaisée et/ou comique, ce qui s'accroît aussi bien l'impression de résonance à l'intérieur du groupe (et du public générationnelle), que la distance entre les générations différentes représentées. Ensuite, la résonance à l'intérieur de la génération des protagonistes (et du public proche de cette génération) se réalise à travers une identité visuelle spécifiquement construite des espaces urbains particulièrement choisis à Belgrade. Enfin, la résonance s'accomplit par le choix d'une musique très spécifique aussi bien diégétique que non diégétique, qui accroît l'impression d'une isolation générationnelle, et remet en question les lectures possibles réalistes et documentaristes de la série. En ce sens, et c'est la dernière hypothèse, la série peut être lue non seulement comme un portrait plus ou moins fidèle d'une génération belgradoise, mais aussi comme le projet politico-psychologique d'une bonne (meilleure?) vie possible. L'accomplissement d'une telle vie repose sur la possibilité de construire des rapports réussis de résonance intra- et intergénérationnels.

Mots clés: anthropologie des séries télévisées, série télévisée générationnelle, accélération sociale, aliénation, résonance, bonne vie

Primljeno / Received: 15.09.2024

Prihvaćeno / Accepted for publication: 20.11.2024