

## Utjecaj globalizacijskih trendova na svakodnevnicu postjugoslavenskih prostora – filmske i medijske reprezentacije

Ivo Štefan

### Uvod

Imajući na umu slavni citat Marxa i Engelsa kojeg je i Maria Todorova modificirala za potrebe svoga rada, moguće je govoriti o pojavi jednog novog bauka. To je bauk koji „kruži svijetom – bauk globalizacije“. Moja izmjena ovog Marxovog i Engelsovog citata ide i korak dalje utoliko što „Europu“ mijenjam „svijetom“ kako uostalom i nalaže specifičnost pojma globalizacije koji sve izrazitije postaje neizostavnim konceptom i predmetom teorijskih i drugih diskusija. Ipak, ovaj se bauk po mnogočemu razlikuje od bauka komunizma i balkanizma o kojima su govorili Marx, Engels i Todorova, a djelomice ih i obuhvaća. Naime, o globalizaciji se može raspravljati kako u negativnom tako i u pozitivnom tonu, a razlog iz kojeg ju se može smatrati baukom jest puko prostituiranje pojma, kako u akademskim krugovima, tako i u javnim poput masovnih medija koji služe kao paradigmatički primjer u analizi odnosa moći, upravljanja informacijama i drugim temama koje zaokupljaju suvremenu društvenu teoriju.

S druge strane, usredotočenje na određene teorije i teorijske koncepte poput „zamišljenih zajednica“ u Andersonovom smislu, ili „titostalgije“ Mitje Velikonje, od iznimne je važnosti kako bi se dobio uvid u njihovu povezanost s globalizacijskim kulturalnim kretanjima. Istovremeno, „kulturnu industriju“ u ovom kontekstu treba shvatiti kao globalni medijski sklop koji se bavi reprodukcijom i reprezentacijom ideološki strukturiranih kulturnih obrazaca, a mentalitet njene potrošačke publike kao dio tog sustava, a ne njegovo opravdanje<sup>1</sup>. Biopolitika života u tom kontekstu zauzima jednu od glavnih uloga, a vidljiva je u semiotičkim odnosima i sadržajima kulturnih artefakata koji proizlaze iz tvornice kulturnih nameta. To znači da je znakovni sadržaj tih proizvoda od velike važnosti kako bi se spomenute strategije prepoznale. Takvo stanje upućuje na mogućnost detektiranja brojnih izvora ili centara u kojima se treba tražiti neprijatelj, a to su upravo kulturalni sadržaji kako materijalnog, tako i nematerijalnog, fluidnog ili apstraktnog tipa.

Iz tog razloga televizijskom sadržaju treba pridati dovoljno pažnje jer je pomoću njega moguće detektirati žarišne točke biopolitičkog stvaranja kulture i identiteta na prostorima bivše Jugoslavije, što je posebno primjetno baci li se pogled na popularna filmska djela kako

---

<sup>1</sup> Adorno, Theodor; Horkheimer, Max (2002): *Dialectics Of Enlightenment. Philosophical Fragments*. Stanford CA: Stanford University Press, str. 95–96.

iz socijalističkog razdoblja, tako i iz onog tranzicijskog. Dodatan razlog zbog kojeg su se televizijski sadržaji poput filmova, serija, vijesti i drugih ukotvili u kulturu svakodnevnice jest tendencija televizije kojom se sve društvene, kulturalne i ostale goruće probleme pokušava personalizirati i poistovjetiti s gledateljem na način spretnog konstruiranja programskog sadržaja.

Iz tog razloga televizijskom sadržaju treba pridati dovoljno pažnje jer je pomoću njega moguće detektirati žarišne točke biopolitičkog stvaranja kulture i identiteta na prostorima bivše Jugoslavije, što je posebno primjetno baci li se pogled na popularna filmska djela kako iz socijalističkog razdoblja, tako i iz onog tranzicijskog. Dodatan razlog zbog kojeg su se televizijski sadržaji poput filmova, serija, vijesti i drugih ukotvili u kulturu svakodnevnice jest tendencija televizije kojom se sve društvene, kulturalne i ostale goruće probleme pokušava personalizirati i poistovjetiti s gledateljem na način spretnog konstruiranja programskog sadržaja<sup>2</sup>.

### **Prakse balkanizacijske kulturne reprezentacije u postjugoslavenskoj kinematografiji: „Bure baruta“, „Before the rain“ i „Dom za vešanje“**

Pokret globalnog kapitalizma, prvenstveno kao ekonomsko-političkog sustava na razne je načine dopirao do novih, neistraženih područja. Njegova se pojava i proširenje najbolje vide kroz konstitucionalne mijene u političkim, odnosno ideološkim formacijama, a takav se trend potom nastavlja na ostale grane društva do trenutka kada počinje obuhvaćati cjelokupnu kulturu prostora na kojem se pojavljuje. Jedno od područja na kojima se diseminacija civilizacijskih ideja koje se javljaju u sprezi s kapitalističkom kulturom najbolje primjećuje jest ono popularne i masovne kulture. Kinematografija je u tom smislu jedno od paradigmatičkih polja u kojem su vidljivi kulturni obrasci koji utječu na stvaranje kolektivne svijesti određenog povijesnog trenutka. To postaje još jasnije uzme li se u obzir njena višestoljetna popularnost koja se nastavlja usprkos pojavama novih medija i načina ekspresivnosti pomoću napredne tehnologije. Štoviše, tehnološki napreci stvaraju dobrobit i za kinematografiju samu te joj omogućuju stalno nadograđivanje u raznim tehničkim aspektima.

S obzirom na dosad navedeno, može se reći kako je (post)jugoslavenska kinematografija bila i jest još uvijek sastavnim djelom kulturne svakodnevnice stanovništva tih područja. Točne trenutke u kojima se ona počela razvijati kao praksa politike identiteta teško je, a možda čak i nepotrebno isticati. Međutim, koristan je vremenski rascjep kojeg Todorova predlaže kada govori o početku hijerarhizacije naroda i država Istočne Europe koji se slaže s

---

<sup>2</sup> Pogačar, Martin (2010): „Yugoslav Past in Film and Music: Yugoslav Interfilmic Referentiality“. U Breda Luthar; Maruša Pušnik (ur.): Remembering Utopia: The Culture of Everyday Life in Socialist Yugoslavia, Washington DC: New Academia Publishing, str. 206.

počecima kinematografskih reprezentacijskih praksi balkanizacije, a to je zadnje desetljeće dvadesetog stoljeća, razdoblje u kojem je i Balkan postao dihotomnim suparnikom ostatku zapadne Europe i svijeta<sup>3</sup>. Filmovi su na taj način do danas (p)ostali vrlo važnim kulturalnim artefaktom država u tranziciji s obzirom na svoju strukturu koja autoru daje široke mogućnosti u implicitnim i eksplicitnim iskazima značenja pojedinih situacija. Također, treba imati na umu kako film, odnosno kinematografiju u ovom slučaju valja promatrati unutar biopolitičkog konteksta, to jest kao praksu koja „proizvodi potrebe, društvene odnose, tijela i umove – što znači da proizvodi proizvođače“<sup>4</sup>. Posljednja bi se riječ ovog citata mogla zamijeniti onom „reproducenata“ budući da se utjecaj poruka sadržanih u pojedinim filmovima ne ograničava samo na praksu gledanja, već ju zaobilazi i zadržava se u umovima, a slijedom toga određuje i ponašanje, odnosno postupanje društvenih aktera u cijelosti. Tako kinematografije postaju žarišnim izvorima u tvorbi političkih i drugih mitova koji su direktno vezani uz kulturu njihovih konzumenata. U „balkanskom“ kontekstu ovdje se radi o „ugniježdenim orijentalizmima“ koji su djelom retorike balkanizacije i o kojima će uskoro biti više riječi.

Kako bi se shvatile dominantne reprezentacijske strategije (post)jugoslavenskih kinematografija potrebno je razumijevanje ranije spomenutog Saidovog koncepta „orijentalizma“ u njegovoj potpuno negativnoj konotaciji kao načina prikaza istočnjačke kulture. Na Saidov se koncept direktno nadovezuju i oni „balkanizacije“, te „ugniježdenih orijentalizama“ koje iznose Todorova i Bakić-Hayden u svojim djelima. Todorova govori o balkanizmu kao diskursu koji je izgrađen u dvostoljetnom vremenskom rasponu, dosegnuvši svoju kristalizaciju u razdoblju između Balkanskih ratova i Prvog svjetskog rata<sup>5</sup>. Pritom, ona bitan naglasak stavlja na ideološki kontekst toga razdoblja u kojem je rasna pripadnost bila paradigmom isključivanja pojedinaca iz društvene slike civilizacijskog svijeta. Uostalom, filmski materijal analiza kojeg slijedi sadrži u sebi implicitna čvorišta koja prizivaju na odobravanje tog reprezentacijskog nasljeđa, izgrađenog na temelju binarne etno/rasne-kulturne opozicije. Takav je duh vremena omogućio nastanak balkanističkog diskursa kojeg ona razlikuje od orijentalističkog po tome što se ovaj posljednji bavi reprezentativnim različitostima među mnogim tipovima, dok balkanistički diskurs obuhvaća različitosti unutar jednog tipa. Doista, govor o Balkanu kao jedinstvenom (geografskom) entitetu mnogo je snažnije izražen u javnom diskursu (a tu zasigurno spada i kinematografija kao društveno kulturna praksa) nego što je to slučaj s Orijentom i za takvu se distinkciju bez sumnje Todorovoj treba odati priznanje. Međutim, treba imati na umu kako su granice Balkana kao geografsko-kulturnog koncepta i do današnjeg dana nejasne, kao i da je „trend orijentalizma“

---

<sup>3</sup> Todorova, Marija (2009): *Imagining the Balkans*. Updated Edition. New York: Oxford University Press, str. 159–160.

<sup>4</sup> Hardt, Michael; Negri, Antonio (2003): *Imperij*. Zagreb: Multimedijalni Institut; Arkzin d.o.o., str. 40.

<sup>5</sup> Todorova (2009), str. 19.

omogućio razvoj balkanističkog diskursa kakvog danas poznajemo. Štoviše, njihove se retorike prožimaju i preklapaju, a za to je odgovorna zajednička upotreba termina i kategorija poput na primjer „rase/etniciteta“ koji se stežu na ravni zapad (sjever) - istok (jug)<sup>6</sup>.

Film „Bure Baruta“ Gorana Paskaljevića iz 1998. godine jedan je među brojnim koje se može svrstati u kategoriju balkaniziranih reprezentacija. Naime, već sama struktura radnje govori dovoljno za početak. Ona je nepovezana i prati više priča i likova koji su nekim karakteristikama (balkanističkim) povezani u jednu cjelinu koju se može nazvati „balkanskom realijom“. Stalna napetost i energičnost, a potom i nasilje, crni humor, romansa i drugi elementi neizbježno podsjećaju na putne spise zapadnjaka iz 19.st koji su bili predvodnicima orijentalističke, a potom i balkanističke retorike kulturne reprezentacije. Takav prikaz jednog djela europskog kontinenta koji u sebi sadrži svojevrstu etiku skopofilije pronalazi svoje korijene u već spomenutim kretanjima zapadnog stanovništva, ali i u jednoj vrsti rasizma koja, iako nastala u doba biološkog rasizma, svoje temelje pronalazi u kulturnim različitostima<sup>7</sup>. To nas dovodi do zaključka kako rasizam novog, odnosno drugog oblika i dan danas pronalazi svoje mjesto na visokim i dominantnim ideološkim pozicijama. To je uostalom još jedna u nizu karakteristika postmodernističke kulture, odnosno rasprostranjena implicitnost koju društveni akteri sami trebaju dokučiti kako bi prepoznali znakove u vlastitoj okolini. Zapravo, može se reći kako dvije spomenute vrste rasizma govore isto, pritom čineći to na različite načine.

Još jedna zanimljivost koja na licu mjesta popularne kulture ide u prilog tvrdnji o posebnosti balkanističkog diskursa jest službeni prijevod filma na engleskom koji glasi „*Cabaret Balkan*“. Takav naslov (osim što je ime noćnog kluba s početne scene filma i bez obzira na navodnu nemogućnost u iznalaženju boljeg prijevoda) u svojoj suštini daje nagovještaj, a potom i predstavlja radnju i likove koji stoje kao metonimija nekog balkanskog poslijeratnog *lifestylea*.

Upravo je pitanje mjesta radnje zanimljivo i od velike važnosti u trenutku imenovanja balkanskim način života prikazan u filmu. Naime, radnja se odvija u Beogradu i prikazuje sve frustracije tamošnjeg stanovništva povodom desetljeća ratovanja koje je na razne negativne načine utjecalo na populaciju tih prostora. Ovdje je od središnje zanimljivosti način na koji se kategorizira ono što je „balkansko“. Prikaz užurbanog gradskog života u centru Srbije ovdje je postavljen kao metonimijski predstavnik balkanskog načina života koji poprima elemente malograđanštine, seljaštva, vulgarnosti, siromaštva, nasilja, itd. Time se gledateljima daje mogućnost kreiranja stereotipa na temelju generalizacija koje potom uzimaju u obzir mnogo širi geografski opseg, no što je to onaj beogradski. Ako nekad, kako Todorova tvrdi, nije

---

<sup>6</sup> Bakić-Hayden, Milica (2006): Varijacije na temu „Balkan“. Beograd: Institut za filozofiju i društvenu teoriju: „Filip Višnjić“, str. 20.

<sup>7</sup> Hardt i Negri (2003), str. 165.

postojao jedinstveni zapadni stereotip u vezi Balkana<sup>8</sup>, onda je isti danas prisutan i to u „urednijem“ obliku nego ikada prije. Balkanski subjekt (p)ostao je Drugo, iako nije izravno odgovoran za takvu kategorizaciju. Drugim riječima, balkansko stanovništvo i njegove buduće generacije zadobili su stigmatu Drugog unutar najšire perspektive globalnih društvenih odnosa bez da su svjesno i s određenom namjerom utjecali na stvaranje reprezentacije vlastitih identiteta.

Kako god, posljednji ratovi vođeni tijekom zadnjeg desetljeća prošlog stoljeća donijeli su sa sobom i nove poglede na shvaćanje mnogostrukih identiteta unutar jednog balkanskog tipa. Takva konceptualizacija identiteta omogućila je i pregovaranje u smislu samoidentifikacije s „balkanskim Drugim“. Drugim riječima, balkanistički diskurs počeo je zahvaćati svoje subjekte na način da su i oni sami postali nositelji i promotori takvog diskursa, odnosno počeli stvarati predrasude o sebi samima u obliku internaliziranih balkanizama i orijentalizama<sup>9</sup>. Na ovom se mjestu koncept „reprodukcije orijentalizma“ (*nesting orientalisms*) kao gradacije u viđenju i reprezentaciji orijentalnog, balkanskog i Drugog pojavljuje kao važan utoliko što upućuje na svoju hegemonističku prirodu. Takva je gradacija bitna zbog prepoznavanja kulturnih obrazaca kojima upravlja.

Drugi kinematografski primjer koji zorno prikazuje proces orijentalizama koji se gnijezde na prostorima bivše Jugoslavije jest „*Before the rain*“ (hrvatski prijevod glasi „Prije kiše“) makedonskog redatelja Milča Mančevskog. Radnja ovog filma također je prožeta balkanističkim diskurzivnim formama, iako u pomalo drukčijem, mračnijem tonu. S većim naglaskom na cirkularnosti nasilja koje obilježava mjesto radnje, likove, a naposljetku i cjelokupnu kulturu „nesretnog“ Balkana, fabula postaje metonimijskim predstavnikom Drugog (svijeta, kulture, itd.) u punom negativnom kontekstu. Isto tako, bitno je spomenuti kako modus reprezentacije za kojim se poseže u ovom filmu funkcionira isključivo na temelju simboličke geografije odnosa Istoka i Zapada. To se zbiva zahvaljujući povremenom premještanju mjesta radnje koje se svako toliko seli sa Istoka na Zapad i obratno. U tom smislu, Todorova je u pravu kada tvrdi kako Istok, središnji orijentalistički koncept, funkcionira kao relacijska kategorija ovisno o položaju promatrača, ili interpretatora<sup>10</sup>. Tu se njena tvrdnja nadovezuje na procese „ugniježđenih orijentalizama“ koje Bakić-Hayden pomno objašnjava u svojem djelu<sup>11</sup>. Stalni kontrasti koji se postižu čestim premještanjem mjesta radnje jasno daju do znanja koji je kolektivni i autorov stav što se tiče „civilizacijskog“ dosega i stanja na dvama polovima europskog kontinenta. U tom je smislu Balkan (u ovom slučaju radnja se odvija u Makedoniji) označen kao kraj u kojem vladaju crkva, razbojnici i populacija koja ne trpi

---

<sup>8</sup> Todorova (2009), str. 115.

<sup>9</sup> Bakić-Hayden (2006), str. 22.

<sup>10</sup> Todorova (2009), str. 58.

<sup>11</sup> Bakić-Hayden (2006), str. 36–60.

kulturalnu raznolikost. Takva je vizija balkanskog društva promašena, uzme li se u obzir mnogostrukost identiteta, kako vjerskih tako i etničkih i brojnih drugih, koji su kroz povijest živjeli u zajedništvu bez obzira na određena neslaganja i nejednakosti kada su u pitanju religijska, rasna/etnička i kulturna pripadnost. Štoviše, odvajati pojedine balkanske etnije na kulture koje krasi netrpeljivost pogrešno je iz samog temelja budući da su različite kulture upravo na ovim prostorima označavale napredak kada je u pitanju suživot i spajanje različitosti. Stoga, balkanska bi prošlost mogla poslužiti također i kao primjer zapadnoj indoktrinaciji nacionalnosti i razdvajanja koja svoje temelje pronalazi u duhu prosvjetiteljstva i različitim političkim mitovima.

Isto se može reći i za film Emira Kusturice „Dom za vešanje“ koji gotovo da je postao kanonom kulturne reprezentacije romskog/ciganskog naroda u globalnom razmjeru. Sve je u filmu, počevši od toka radnje do likova i scena orkestrirano putem orijentalističkih diskurzivnih sredstava. Romska<sup>12</sup> svakodnevica obojena je prije svega nerazvijenom svijesti o higijeni, neorganiziranosti, divljine, nepristojnosti, galame, divljaštva, pretjeranog humora, itd. Sigurno je kako je redatelj posegao za određenim orijentalističkim obrascima kulturne reprezentacije, a brojne je simpatije iznudio time što je prikaz usprkos svojem implicitnom upućivanju na sve mane romskog naroda težio ostaviti pozitivan dojam putem humora i romanse koji prate cijeli tok radnje. U tom je smislu pogled prema pripadnicima romske populacije ublažen i ne izaziva mržnju ili slične negativne konotacije izazvane odabranim reprezentativnim modusom, već ih smješta na inferiornu poziciju praćenu podsmijehom od strane gledatelja. Ovdje je uloga gledatelja ključna budući da oni bivaju usmjereni tome da implicitno upravljanje privedu potpunoj efikasnosti<sup>13</sup>. Drugim riječima, radi se o pretvaranju riječi u djelo – informacija preuzeta s filmskog platna ostvaruje svoj puni potencijal jednom kada se operacionalizira u svojoj neposrednosti.

### **Tvorba identiteta u filmu „Parada“**

Iako se u postmodernizmu misao kulturalne i druge tolerancije promiče kao jedna od glavnih, nedvojbeno je kako ona uglavnom ispunjava funkciju mita. Međutim, zanimljiva je prešutna i lažna reverzibilnost na koju se nailazi, a koja je primjetna promotri li se razvoj središnjih vrijednosti kroz različita povijesna razdoblja. Tako se na primjer dolazi do saznanja da je u tijeku proces naglašavanja važnosti tolerancije i suživota različitih etničkih skupina u različitim dijelovima svijeta. Takav mit funkcionira na više razina, ovisno o tome u koje se svrhe upotrebljava i ističe, no njegova primarna funkcija jest ta da „miri“ zaraćene strane istovremeno uzdižući svoje stvoritelje i slaveći novu civilizacijsku paradigmu. U tom smislu,

---

<sup>12</sup> Između dva termina „rom“ i „cigan“ odabirem ovaj prvi isključivo zbog njegove veće zastupljenosti u medijskom i političkom diskursu, a i zbog olakšanja prilikom korištenja termina u daljnjem pisanju rada.

<sup>13</sup> Iser, Wolfgang (1972): Der implizite Leser. Munchen: WTB; W. Fink, str. 81.

kako je izgledao suživot etničkih identiteta prije nastanka države, prosvjetiteljstva i modernosti postaje potisnuto i prebačeno u neke manje primjetne sfere.

Područje bivše Jugoslavije je u tom kontekstu paradigmatično, a Dragojević je u svojem filmu pažljivo ukomponirao etničku tematiku (kritizirajući stereotipno mnijenje) s onom rodnom. Gledano iz perspektive zapadnog linearnog civilizacijskog aspekta, takav se tematski prijelaz u Dragojevićevom stvaralaštvu može tumačiti progresivnim zbog toga što mu se putem kulturnog *mainstreama* dodjeljuje monopol nad određivanjem popularnih ideja koje su velikim djelom ideološki uvjetovane. Tu je moguće vratiti se na Žižekovu tezu prema kojoj stvarnost uistinu ne uspijeva reproducirati svoju istinitost bez zadiranja u ideološke mistifikacije. To bi u slučaju filma „Parada“ značilo da se poseže za mehanizmima reprezentacije koji su u svojoj strukturi definirani i prožeti ideologijom kojoj se naizgled suprotstavljaju.

Saznanja o detaljima koji se nalaze izvan konteksta u postmodernističkoj etici postaju važnija no ikad prije. Naime, poznavanje činjenica koje su usko povezane uz kontekst djela često u velikoj mjeri određuju i pomažu shvaćanje cjelokupnog sadržaja samog djela. „Parada“ je u tom smislu prožeta referencijama na aspekte post-jugoslavenskog društva i kulturno ozračje tranzicijskog prostora. Međutim, modusi kojima se poseže prilikom reprezentacije i referenciranja na aktualno društvo slijede plan jedne vrste kulturalizma koji se oslanja na populističku mobilizaciju promišljanja kulturnih razlika tako karakterističnu za suvremeni globalizacijski i postmodernistički društveni kontekst<sup>14</sup>.

Tematika o tvorbi identiteta u središtu je priče filma, a može se zapravo reći da se u ovom slučaju radi čak i o nekoj vrsti redefiniranja identiteta, ili podsjećanja na njihovo istinito izdanje. Tu je osjetna potreba za redefinicijom identiteta kao projektom zapadnoeuropske kulture<sup>15</sup>. Uz to, redatelj je posegao za strategijama „gniježđenja“ time što je na temelju vlastitih saznanja pokušao prikazati jedan jedinstveni oblik „balkanskog identiteta“ koji u svojoj srži posjeduje varijacije, odnosno različite tipove. Tako se iz karakterizacije likova mogu iščitati brojne implikacije koje upućuju na postojanje orijentalističkih metoda u kontekstu (samo)identifikacije. Na primjer, glavni lik u radnji filma srpski je mafijaš (stereotip srpskog/balkanskog *macho* muškarca) koji okuplja svoje nekadašnje „prijatelje balkance“ (jugonostalgija kao idealizacija i čežnja u ovom slučaju ne za nečim što je bilo, nego za nečim što bi tek moglo biti) u obranu homoseksualne populacije. Taj hibridni skup „različitih identiteta u suradnji“ koji čini jezgru fabule filma, klasičan je oblik postmodernog ideološkog obrasca koji se koristi naširoko baci li se pogled na proizvode globalne kulturne industrije. Osim toga, nezaobilazna je i činjenica po kojoj konstrukcija glavnog lika ima za cilj

---

<sup>14</sup> Appadurai (1996), str. 16.

<sup>15</sup> Bakić-Hayden (2006), str. 133.

metonimijsku predstavu srpskog naroda kao mogućeg ujedinitelja i predvodnika u projektu izgradnje kulture mira na „mračnom, divljem i neciviliziranom Balkanu“, a to čini putem paradoksalnog prihvaćanja jedne vrste identiteta (*queer, gay*) koja se kosi s temeljnim nacionalističkim moralima bilo koje europske nacije-države. U tom zakašnjelom procesu ponovne tvorbe, koji neodoljivo podsjeća na žarišne točke prosvjetiteljskog duha vremena, Srđan Dragojević djeluje kao predvodnik i mada se javno ograđuje od stereotipizacije, njegova se premisa mora temeljiti na stereotipu kako bi kritika društva i tvorbe identiteta koju iznosi mogla biti shvaćena. Drugim riječima, svojim stvaralaštvom koje ipak posjeduje jednu povijest u načinu rada na filmskom platnu<sup>16</sup> Dragojevićev projekt ostaje prožet strategijama kritike koje u sebi ne sadrže ni približnu dozu subverzije.

Tvorba identiteta se na narativnoj razini ostvaruje kroz glavne likove koji postaju sadržajem ideološke reprezentacije o kojoj je bilo riječi ranije u tekstu. Iako sa satiričkim znakom, struktura priče i stereotipi uklapaju se u koncept orijentalizma koji se gnijezdi<sup>17</sup>. Tim se reprezentacijskim procesom povećava orijentalizacija i pozapadnjivanje Balkana, a to je vidljivo kroz cijeli tijek filmske radnje. Naposljetku, bez obzira na Dragojevićevo ograđivanje od stereotipa kao glavnog i nužnog reprezentacijskog oblika, nema sumnje kako se u slučaju filma „Parada“ radi o balkaniziranju neke ipak malo drugačije društvene zbilje, no što je ona prikazana na platnu.

### **Cirkularnost balkanizacijskih i komodifikacijskih principa: „Underground“ i Tito kao brend**

Nakon uvida u neke primjere reprezentacijskog oblika koji se sada već mogu smatrati klasičnim tipovima „čiste balkanizacije“, u primjeru koji slijedi biti će riječi o ponešto drukčijem i kompleksnijem tipu balkanističke reprezentacije. Riječ je o nagrađivanom filmu „Underground“ (1995.) srpskog redatelja Emira Kusturice, filmu koji je izazvao brojna različita mišljenja i kritike. Ukratko, radnja filma se odvija u opsegu od pedeset godina i predstavlja genezu mana i trauma koje su obilježile razvoj (post)jugoslavenskog društva kroz tri različita rata. Kada je u pitanju žanrovska klasifikacija, Kusturičin film niz kritičara potvrđuje kao satiru ispunjenu fuzijom raznih elemenata *slapsticka* i crtanog filma koji prevladavaju nad konvencionalnim žanrovima igranog filma<sup>18</sup>, u ovom slučaju drame i romantične komedije.

---

<sup>16</sup> Filmovi poput „Lepa sela, lepo gore“ (1996.) i „Montevideo, Bog te video: Priča prva“ (2010.) primjeri su onih u kojima je izražen nacionalistički duh time što se naglasak stavlja na ranjivosti i neprilike likova koji se na razne načine bore u ime svojeg identiteta. Dakako, u oba je slučaja nacionalistička retorika prekrivena velom humanističkog i socijalnog pristupa koji time odašilje neradikalnu poruku publici. S druge strane, romantičnom komedijom „Mi nismo anđeli“ (1992.) inače „angažirani“ Dragojević odlučio se za potpunu ignoranciju tadašnjeg ratnog stanja.

<sup>17</sup> Ibid. str. 36.

<sup>18</sup> Pavičić, Jurica (2011): Postjugoslavenski film: Stil i ideologija. Zagreb: Hrvatski filmski savez, str. 157.

Već se prilikom žanrovske kategorizacije ovog filma može reći kako je svaki od navedenih elemenata dio njegovog balkanizacijskog repertoara. Tu se ujedno treba i napomenuti značaj dinamičnosti mizanscene koja ukazuje na brojne implikacije srpske/balkanske okoline koju redatelj pokušava dočarati i determinirati. Uz dodatne karakteristike koje čine cjelokupni reprezentativni sadržaj i o kojima će uskoro biti više riječi, Pavičićeva tvrdnja kako je „*Underground*“ primjer „samobalkanizacije“ i filma koji slavi pučku autentičnost srpstva/balkanstva<sup>19</sup> u potpunosti je ispravna. Zaista, svi se likovi ponašaju po već utvrđenom obrascu „balkanskog divljaka“, a to se u većoj mjeri odnosi na muške likove nego na ženske, iako je i uloga žene u potpunosti „balkanizirana“ i svedena na maksimalnu pasivnost.

Jedna od Žižekovih zamjerki filmu jest upravo ta da promiče „srpski mit o pravom muškarčini“ kojem je prvenstveno stalo do vlastitih svakodnevnih potreba usprkos bombardiranju koje ga okružuje sa svih strana<sup>20</sup>, a dva glavna lika zbilja odgovaraju takvom opisu. Naime, Kusturica nije oklijevao sa stereotipima kada su u pitanju karakterne osobine njegovih junaka, a to je vidljivo kod svakog od glavnih likova: Marko i Crni utjelovljenja su aktivnog balkanskog muškarca i svaki od njih dobiva karakterne linije koje osim reprezentacijskih svrha sadrže i snažnu političku implikaciju – Marko onu izdajice srpskog/balkanskog naroda i kolaboracioniste, a Crni kao njegova suprotnost, odnosno primjer arhetipa srpskog/balkanskog mačo muškarca. S druge strane, uloga srpske/balkanske žene također je ukomponirana u širu sliku balkanizacijskog diskursa – ona je pasivna, ali razlikuje se od zapadne žene po svojoj hrabrosti, odanosti i vulgarnosti.

Kada se govori o (post)jugoslavenskoj kinematografiji treba imati na umu važnost interfilmske referencijalnosti, odnosno o redovitim pojavama manje-više istih glumaca u sličnim ulogama<sup>21</sup>, iako je to bio češći slučaj u doba bivše Jugoslavije. Naime, gledanjem filmova iz bivše države gledatelj se identificira s određeni povijesnim kontekstom, djelom kojega je i sam bio. Međutim, promjenama koje su se zbile na geopolitičkom i kulturalnom planu mijenjala se i praksa identifikacije u gledatelja, a isto tako glumci su kao javne osobe na neki način dobili priliku iskazivanja vlastitih ideologija. Najbolji primjer tome jest transformacija uloga Velimira „Bate“ Živojinovića, od gotovo arhetipskog partizanskog junaka do uloge četničkog zapovjednika. Takva saznanja o junacima s filmskog platna dovode do stvarnog zaključka kako su oni predstavnici jednog djela koji čini mitološku strukturu srpske nacionalističke ideologije, a ta uključuje prikaz srpske žrtve, srpskih nacionalnih stereotipa i srpskih subjekata kao nositelja etnocentričnog „jugoslavizma“<sup>22</sup> na kojem uostalom i počiva ideološka motivacija redateljevog stvaralaštva, kako na filmskom platnu tako i u javnom,

---

<sup>19</sup> Ibid. str. 154–168.

<sup>20</sup> Žižek, Slavoj (1995): „Multiculturalism, or the cultural logic of Multinational Capitalism“. U: *New Left Review*, 225, rujan/listopad, str. 39.

<sup>21</sup> Pogačar (2010), str. 206–207.

<sup>22</sup> Pavičić (2011), str. 105.

političkom životu. Naposljetku, treba se spomenuti očita promiloševićka propaganda koja ne manjka ni u drugim Kusturičinim filmovima, a u „*Undergroundu*“ se ona prepoznaje kao i prisutnost dvaju središnjih mitova srpske nacionalne ideologije 80-ih i 90-ih godina: prvi je Ćosićev mit o srpskom narodu kao onome koji „pobjeđuje u ratu, a gubi u miru“, a drugi je vezan uz „historijsko antisrpsku zavjeru koja je preko Kominterne, katoličke crkve i Hrvata Tita iskoristila drugu Jugoslaviju da naudi srpskom povijesnom i nacionalnom interesu.“<sup>23</sup>

Dva svijeta, podzemni i nadzemni, u radnji filma „*Underground*“ dio su redateljeve bipolarne vizije i posjeduju oprečna svojstva. Naime, autentična se kultura nalazi ispod zemlje, dok se iznad nje smjestila visoka titoistička kultura i način života koji zapravo predstavljaju negativnu stranu pola, odnosno laži koje su u funkciji održavanja privida i dominantne ideologije<sup>24</sup>. Izvodeći svoje kritičke osvrte iz takve interpretacije implicitnih poruka redatelja, mnogi su kritičari označili Emira Kusturicu protivnikom svega što je zapadno, dominantno, komunističko, a kao pobornika tendencije prema stvaranju/održavanju jedinstvenog srpskog/balkanskog identiteta praćenog odgovarajućom kulturom. I sam Kusturica nije se trudio izbjegavati takve epitete, a u nekoliko je navrata svoja politička/ideološka stajališta imao i sam priliku potvrditi što je i učinio. Tako se na primjer svi sjećaju njegovog javnog političkog govora protiv nezavisnosti Kosova 2008. godine.

Ipak, promatra li se cjelokupni Kusturičin stvaralački opus u kontekstu globalizacijskog potrošačkog diskursa, problematičnom se čini tvrdnja kako su njegove namjere antizapadne, ili usmjerene protiv dominantnog globalnog establišmenta. Razlog tome vidim u jednostavnoj popularnosti koju Kusturica uživa na globalnom planu, bez obzira na njegova individualna stajališta. Njegovo je stvaralaštvo itekako cijenjeno u umjetničkom svijetu i na generalnoj razini, onoj masovnoj, njegovi filmovi i dalje uživaju znatnu popularnost (neovisno o tome u kojim se državama prikazuju njegovi filmovi), te zauzimaju kanonsko mjesto kada je riječ o pop-kulturnim reprezentacijama Balkana. Zbog toga, korisno je vratiti se ponovno na Žižekovu misao paradoksa dominantne ideologije koji podrazumijeva postojanje suprotnosti kako bi dominantnu društvenu paradigmu tog vremena održao dinamičnom i dokazao njenu stabilnost. U tom smislu Kusturicu i njegove filmove može se promatrati kao komodifikacije koje svojim uspješnim reprezentacijskim praksama uspijevaju održati visoku popularnost, a time i utjecaj na kolektivno mnijenje globalnog razmjera.

S obzirom na to da Kusturica provlači polemiku s titoizmom i društvenim sustavima kroz veći dio svojeg filmskog opusa, može se reći kako ličnost predsjednika Josipa Broza Tita zauzima vrlo važno mjesto unutar njegovih naracija. U smislu pop-kulturnih komodifikacija koje Kusturica proizvodi razumljivo je kako koristi Titovu ličnost uglavnom kao simbol

---

<sup>23</sup> Ibid. str. 167.

<sup>24</sup> Ibid. str. 159–160.

cjelokupnog političkog, kulturnog i društvenog sistema kojem se protivi. Ipak, usprkos političkim nazorima koje predstavlja u svojim dijelovima, koristeći se uobičajenim simbolima reprezentacije (post)jugoslavenskog konteksta, neizostavnim se doima da se Titova ličnost također uklapa kao komodificirani kulturalni pojam. Štoviše, Tito je dokazano postao kulturalni artefakt najkasnijeg kapitalizma do te mjere da se njegova ličnost bez sumnje može smatrati metonimijom niza različitih stvari i ideja<sup>25</sup>. Na taj se način opseg strategija kojima globalizacijski kapitalistički diskurs raspolaže proširuje do te mjere da arbitrarnost kulturalnih znakova prestaje biti arbitrarna u svojoj suštini. Tu prije svega treba imati na umu da je riječ o arbitrarnosti koja nije politična, jer ne dopušta funkcionalnost promjene koje unose društveni akteri. Drugim riječima, sagleda li se takva problematika na najširem društvenom planu, a to je onaj političko-ekonomske fuzije neoliberalne doktrine kapitalizma može se reći kako taj pokret na sustavan način relativizira važnost postojećih zakona, pritom stvarajući principe bezakonja koji svoje izvore pronalaze u prošlim vremenima<sup>26</sup>.

U tom je kontekstu nadalje, potrebno istaknuti važnost nostalgije za prošlim vremenima, odnosno idealiziranim društvenim konstitucijama i stanjima koja su zapravo produkt fantazije umova društvenih aktera koji žale za tim vremenima. Tu se može primijetiti jedan retrogradni fenomen imaginacije o kojoj je ranije bilo riječi, a kojom se detaljnije bavio Arjun Appadurai u svojim djelima. Naime, razumijevanje nostalgije ne kao nečega čega više nema, nego kao nečega čega nikad u prvom redu nije ni bilo, nečega što nije postojalo, ono je što u ovom slučaju Velikonja naziva „titostalgijom“<sup>27</sup>, a može se primijeniti na komodificiranje i slobodno tumačenje Titove ličnosti koja odgovara neoliberalnoj doktrini. Drugim riječima, metonimijska funkcija koju ispunjava lik „druga Tita“ posjeduje različite konotacije u različitim prilikama i za različite društvene aktere. Tako se na primjer značaj njegove figure i djelovanja razlikuje u mišljenjima bivših socijalističkih radnika u tvornici kablova<sup>28</sup>, bivših partizanskih generala ili pak suvremene mladeži kojoj običan bedž na druga Titu može predstavljati niz različitih značenja. Također, recentan je dokaz o Titu kao „atraktivnom turističkom i marketinškom brendu“<sup>29</sup> jedan od onih koji se uklapaju u shvaćanje njegove ličnosti kao komodifikacije, ali i suvremenih komodifikacijskih principa, odnosno njihove svestranosti vođene neoliberalnom ekonomskom logikom.

---

<sup>25</sup> Velikonja, Mitja (2010): Titostalgija. Beograd: Biblioteka XX vek, str. 42–43.

<sup>26</sup> Klein, Naomi (2007): The Shock Doctrine: The Rise of Disaster Capitalism. New York: Metropolitan Books, Henry Holt and Company, LLC, str. 241.

<sup>27</sup> Velikonja (2010), str. 36.

<sup>28</sup> Petrović, Tanja (2010): “When We Were Europe”: Socialist Workers in Serbia and Their Nostalgic Narratives – The Case of the Cable Factory Workers in Jagodina”: U Marija Todorova (ur.): Remembering communism: genres of representation. New York: Social Science Research Council, str. 127–153.

<sup>29</sup> Mitrović, Konstanca (2012): „Tito je snažna poveznica Kumrovca i Brijuna“. Novi turistički brend. In: tportal.hr, 12.04.2012. Online dostupno na <http://www.tportal.hr/vijesti/hrvatska/187579/Tito-je-snazna-poveznica-Kumrovca-i-Brijuna.html>, posljednji pristup 19.08.2012.

## **Zaključak**

Poznato je da moderna misao duguje svoje porijeklo i temelj ideji racionalnosti 18. stoljeća, onoj koja je stvorila privid liberalizacije života unutar društva i zajednice. Međutim, da je prosvjetiteljsko nasljeđe totalitarno<sup>30</sup> vidljivo je kroz reprezentacijske i druge strategije koje određuju norme u prostoru društvene komunikacije. Naime, proširena paradigma racionalnog utkana je u globalne procese između ostalog i kroz pravne, političke, ekonomske i sve ostale sustave, institucije i ideološke aparate u althusserovskom smislu. Po tome se prosvjetiteljska paradigma i ideje koje ju prate ne razlikuju mnogo od prijašnjih tendencija ka univerzalnosti koje su bile dominantne u pojedinim povijesnim epohama.

Totalitarnost suvremene društvene paradigme post-modernosti razvija se ipak na ponešto drukčiji način, a funkcionira tako da se uz sustavne strategije biopolitičkog upravljanja utječe na živote društvenih aktera. Veći je naglasak u tom smislu na kulturalizaciji onih odnosa i situacija u kojima bi se pokret otpora mogao razviti kao posljedica prepoznavanja misaone i praktične eksploatacije. Poduhvati koji prate ideje biopolitičke kontrole stanovništva brojni su i svakakvih vrsta, a prakse reprezentacije u sklopu orijentalističkog i balkanističkog diskursa čine tek jedan mali dio tog sadržaja. Kinematografska industrija se ovdje nazire kao jedan od takvih vektora (samo)identifikacije i upoznavanja. A kroz navedene primjere ta se problematika pokušala detaljnije razjasniti.

Naposljetku, treba imati na umu kako svako ljudsko biće ima pravo na razvijanje vlastite osobnosti u politici društvenog ugovora<sup>31</sup> i to mu pravo nitko ne može oduzeti jer bi bez njega prestao postojati kao moralno biće, a tada ne bi više ni bio aktivnim sudionikom politike društvenog ugovora. Pojedinci su ti koji svojim kretanjima i postupcima uređuju konceptualne sustave svoje kulture<sup>32</sup>, a stoga i posjeduju mogućnost pokušaja promjene normi koje ih sprječavaju u stvaranju kvalitetnijeg životnog ozračja. Dakako, načini na koje se moć promjene može potaknuti postaju najvećom preokupacijom svijeta, od samih društvenih aktera do teoretičara i brojnih aktivista. Kako god, u promišljanju diskurzivnih strategija otpora valja imati na umu uvijek otvorenu mogućnost performativnosti o kojoj govori Judith Butler imajući na umu strategije definiranja identiteta<sup>33</sup> jer se javnim iskazivanjem putem tijela kao vanjskom, fizičkom silom bitka izjašnjavaju subverzivni stavovi prema biopolitičkoj karakteristici globalne kontrole. Na kraju, kako bi takav oblik performativnosti svaki pojedinac uspio ostvariti, put je samo jedan: mišljenje, a ne mnijenje.

---

<sup>30</sup> Adorno i Horkheimer (2002), str. 4.

<sup>31</sup> Cassirer, Ernst (1946): *The myth of the state*. New Haven: Yale University Press, str. 175.

<sup>32</sup> Hall, Stuart (1997): *Representation: Cultural Representations and Signifying Practices*. London, Sage, str. 61.

<sup>33</sup> Butler, Judith (1990): *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of identity*. London: Routledge, str. 137.

## Literatura

- Adorno, Theodor; Horkheimer, Max (2002): *Dialectics Of Enlightenment. Philosophical Fragments.* Stanford CA: Stanford University Press.
- Anderson, Benedict (2006): *Immagined communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism.* London, New York: Verso.
- Appadurai, Arjun (1996): *Modernity At Large. Cultural Dimensions of Globalization.* Minneapolis, London: University of Minnesota Press.
- Bakić-Hayden, Milica (2006): *Varijacije na temu "Balkan".* Beograd: Institut za filozofiju i društvenu teoriju: "Filip Višnjić".
- Butler, Judith (1990): *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of identity.* London: Routledge.
- Cassirer, Ernst (1946): *The myth of the state.* New Haven: Yale University Press.
- Hall, Stuart (1997): *Representation: Cultural Representations and Signifying Practices.* London: Sage.
- Hardt, Michael; Negri, Antonio (2003): *Imperij.* Zagreb: Multimedijalni Institut; Arkzin d.o.o.
- Iser, Wolfgang (1972): *Der implizite Leser.* München: WTB, W. Fink.
- Klein, Naomi (2007): *The Shock Doctrine: The Rise of Disaster Capitalism.* New York: Metropolitan Books; Henry Holt and Company; LLC.
- Mitrović, Konstanca (2012): „Tito je snažna poveznica Kumrovca i Brijuna“. *Novi turistički brend.* In: tportal.hr, 12.04.2012. Online dostupno na <http://www.tportal.hr/vijesti/hrvatska/187579/Tito-je-snazna-poveznica-Kumrovca-i-Brijuna.html>, poslednji pristup 19.08.2012.
- Pavičić, Jurica (2011): *Postjugoslavenski film: Stil i ideologija.* Zagreb: Hrvatski filmski savez.
- Petrović, Tanja (2010): „When We Were Europe“: *Socialist Workers in Serbia and Their Nostalgic Narratives – The Case of the Cable Factory Workers in Jagodina*. U: Marija Todorova (ur.): *Remembering communism. Genres of representation.* New York: Social Science Research Council, str. 127–153.
- Pogačar, Martin (2010): „Yugoslav Past in Film and Music: Yugoslav Interfilmic Referentiality“. U: Breda Luthar; Maruša Pušnik (ur.): *Remembering Utopia. The Culture of Everyday Life in Socialist Yugoslavia.* Washington DC: New Academia Publishing, str. 199–226.
- Todorova, Marija (2009): *Imagining the Balkans. Updated Edition.* New York: Oxford University Press.
- Todorova, Marija (2010): „Introduction“. U: Marija Todorova (ur.): *Remembering communism: genres of representation.* New York: Social Science Research Council, str. 9–34.
- Velikonja, Mitja (2010): *Titostalgija.* Beograd: Biblioteka XX vek.
- Žižek, Slavoj (1995): „Multiculturalism, or the cultural logic of Multinational Capitalism“. U: *New Left Review* (225), str. 28–51.