



JAGODA STAMENKOVIĆ

DOKTORSKA DISERTACIJA

BEOGRAD
2021



UNIVERZITET UMETNOSTI U BEOGRADU

FAKULTET DRAMSKIH UMETNOSTI
POZORIŠTA, FILMA, RADIJA I TELEVIZIJE

EVROPSKI KULTURNI IDENTITET
KAO IDENTITET DRUGOSTI
(EVROPSKI FILM: 1989–2014)

DOKTORSKA DISERTACIJA

Mentorka: red. prof. dr Nevena Daković

Kandidat: Jagoda Stamenković

Index broj: 4/2011-d

Beograd, 2021.



UNIVERSITY OF ARTS IN BELGRADE

FACULTY OF DRAMATIC ARTS
THEATRE, FILM, RADIO AND TELEVISION

EUROPEAN CULTURAL IDENTITY
AS AN IDENTITY OF OTHERNESS
(EUROPEAN FILM: 1989–2014)

DOCTORAL DISSERTATION

Mentor: Prof. dr Nevena Daković

Candidate: Jagoda Stamenković

Index N°: 4/2011-d

Belgrade, 2021

Evropski kulturni identitet kao identitet drugosti

(Evropski film: 1989–2014)

Mentor:

prof. dr Nevena Daković, redovni profesor, Katedra za teoriju i istoriju, Fakultet dramskih umetnosti, Univerzitet umetnosti u Beogradu

Članovi komisije:

dr Aleksandra Kolaković, naučni saradnik u Institutu za političke studije

prof. dr Ljiljana Rogač Mijatović, vanredni profesor, Katedra za menadžment i produkciju pozorišta, radija i kulture, Fakultet dramskih umetnosti, Univerzitet umetnosti u Beogradu

prof. dr Aleksandra Milovanović, vanredni profesor, zamenik šefa Katedre za teoriju i istoriju, Fakultet dramskih umetnosti, Univerzitet umetnosti u Beogradu

prof. dr Nikola Šuica, redovni profesor, Fakultet likovnih umetnosti, Univerzitet umetnosti u Beogradu

Datum odbrane

.....

Evropski kulturni identitet kao identitet drugosti

(Evropski film: 1989–2014)

Apstrakt:

Rad počiva na ideji evropskog kulturnog identiteta, pojma koji se, poslednjih decenija posebno, etablirao kao važno uporište evropske političke zajednice, zajedničkih evropskih vrednosti ali i značajnih drugosti koje uprkos heterogenosti i asimetričnosti prisutnih kultura, zajedno tvore jedinstveni evropski kulturno-istorijski prostor Evrope. Različiti integrativni procesi koji se danas sve intenzivnije odvijaju, doprinose brzom promeni konstelacija društava i re-konfiguraciji geopolitičkog, socio-ekonomskog i kulturnog ambijenta Evrope, tražeći novo sagledavanje tvorbe evropskog kulturnog identiteta koji nastaje kao rezultat tih različitih kretanja. Medij filma stoga, predstavlja idealnu perspektivu sagledavanja tvorbe evropskog transnacionanog kulturnog identiteta. Pitanje (ne)postojanja evropskog identiteta sagledano je kroz korpus teorija studija filma i medija i drugih, a na primerima dvadeset sedam (27) filmova laureata godišnje nagrade za najbolji evropski film (EFAs), Evropske filmske akademije (EFA), u periodu 1989–2014. godine, čiji su autori, između ostalih, Pedro Almodovar (Pedro Almodovar), Mihael haneke (Michael Haneke), Paolo Sorrentino (Paolo Sorrentino), Lars fon Trir (Lars von Trier, i drugi. U ovoj disertaciji, evropski kulturni identitet sagledan je kroz filmske i kinematografske upise, preko kategorija identitetske drugosti, akcentovanih i asimilovanih identiteta, kao i preko elemenata (ko)produkcione drugosti.

U istraživanju smo pošli od pretpostavke da filmovi nagrađeni za najbolji evropski film nagradom EFAs nose elemente narativa interne drugosti, duboko podeljene Evrope, koji učestvuju u konstrukciji evropskog kulturno supra-identiteta u/n filmu kao i da se evropski kulturni identitet u filmskim ostvarenjima laureata EFAs, gradi kroz dijalog Evrope, odnosno Evropske unije sa nacionalnim kinematografijama. Sa tog polazišta pristupilo se i istraživanju fenomena evropskog kulturnog identiteta drugosti.

Cilj istraživanja bio je da se u kontekstu društveno-istorijskih i političkih procesa identifikuju i objasne elementi građenja identiteta kao i da se istakne uloga drugosti u formiranju evropskog kulturnog identiteta. Istraživačka pitanja u vezi sa odnosima međuzavisnosti koje formiraju pojmovi Evropa, identitet, drugost, evropski film i evropska nagrada u građenju prepoznatljivog fenomena evropskog kulturnog identiteta i fenomena evropskog filma.

Problemska osnova na temelju koje je strukturisana analiza i sistematizovani naslovi nagrađenih filmskih ostvarenja u studiji slučaja, izvedena je iz teorijskih postavki koje se odnose na sledeće fenomene i pojmove: *fazu ogledala* Žaka Lakana (Jacques Lacan), *heterotopije* Mišela Fukoa (Michael Foucault), *deteritorijalizacije / nomadizma* Žila Deleza i Feliksa Gatarija (Jules Deleuze / Félix Guattari), *granice* Jurija Lotmana (Yuri Lotman) i *liminalnosti* Arnolda van Genepa (Arnold van Gennep), kao postuliranje

postmodernističkih tendencija u kojima se reflektuje pitanje (evropskog) kulturnog identiteta, primenjeno na polje filmske odnosno ekranske umetnosti.

Svedoci smo da se u složenim procesima integracije i previranja nacionalnih i transnacionalnih tokova u Evropi, u periodu nakon pada Berlinskog zida (1989–2014), evropski kulturni identitet u/na filmu iznova konstruisao kroz narative drugosti, rezultirajući višestrukim akcentovanim i asimilovanim identitetima, što se pokazuje na primerima filmskih ostvarenja nagrađenih za najbolji evropski film EFAs. Činjenica je da značajne evropske institucije u svojim dokumentima evropski identitet navode kao realitet, uprkos činjenici da sama konstrukcija evropskog identiteta ukazuje na (nezavršen) permanentan proces.

Temeljne pretpostavke ovog istraživanja su stoga: 1. nije reč o (id)entitetu kao o datosti; 2. identitet se gradi u društvenoj interakciji; 3. drugosti su sastavni deo (kulturnog) identiteta; 4. razlikama se obogaćuju i druge kulture; 5. evropski kulturni identitet je proces tj. gradilište u permanentnom nastajanju.

Ishod analitičko-istraživačkog procesa je potvrđivanje da evropski kulturni identitet jeste skup različitosti tj. drugosti koje tvore jedan entitet, evropski kulturni identitet, koji međutim nije moguće fiksirati i precizno definisati, te on nadalje ostaje fenomen otvoren za različite interpretacije.

Ključne reči: identitet, Evropa, evropski kulturni identitet, postmodernizam, fragmentacija, Drugost, film, filmski/kinematografski upisi, evropska filmska nagrada (EFAs)

Naučna oblast: Društvene i humanističke nauke

Akadska disciplina: Studije kulture – Film

European Cultural Identity as an Identity of Otherness

(European film: 1989–2014)

Abstract (English):

The work is based on the idea of European cultural identity, a concept that, in recent decades, in particular, has established itself as an important mainstay of the European political community, common European values but also significant otherness which, despite the heterogeneity and asymmetry of present cultures, together form a unique cultural and historical space of Europe. The various integrative processes that are increasingly intensifying nowadays contribute to the rapid change of constellations of societies and re-configuration of the geopolitical, socioeconomic and cultural environment of Europe, seeking a new perception and definition of both national and European cultural identity that ensues from these various developments. The medium of film, therefore, represents an ideal perspective of perceiving the creation of a European transnational cultural identity. The issue of (non)existence of European identity is considered through a corpus of theories of Film and Media Studies and others, and on the examples of twenty-seven (27) films, laureates of the annual award for the best European film (EFAs) of the European Film Academy (EFA) in the period 1989–2014, whose authors are, among others, Pedro Almodovar, Michael Haneke, Paolo Sorrentino, Lars von Trier and others. In this dissertation, European cultural identity is viewed through film and cinematic inscriptions, through the categories of identity otherness, accented and assimilated identities, as well as through the elements of (co)production otherness.

In the research we started from the assumption that the films awarded for the best European film by the EFAs award carry elements of narratives of internal otherness, of a deeply divided Europe, which participate in the construction of European cultural supra-identity in/on film and that European cultural identity in the film achievements of EFAs laureates is built through the dialogue of Europe, i.e. the European Union with national cinemas. That was the starting point for the research of the phenomenon of the European cultural identity of otherness.

The aim of the research was to identify and explain the elements of identity construction in the context of socio-historical and political processes, as well as to emphasize the role of otherness in the formation of European cultural identity. Research questions are related to the interdependence relations formed by the concepts of Europe, identity, otherness, European film and the European award in building a recognizable phenomenon of European cultural identity and the phenomenon of European film.

The problem basis on which the analysis and systematized titles of the awarded film achievements in the case study are structured is derived from theoretical assumptions related to the following phenomena and

concepts: Jacques Lacan's *mirror phase*, Michael Foucault's *heterotopias*, *detrterritorialization and the nomadism* of Jules Deleuze and Félix Guattari, the *boundaries* of Yuri Lotman and *the liminality* of Arnold van Gennep, as a postulation of postmodernist tendencies that reflect the question of (European) cultural identity, applied to the field of film or screen arts. We are witnesses that in the complex processes of integration and turmoil of national and transnational trends in Europe, in the period after the fall of the Berlin Wall (1989–2014), European cultural identity in/on film was reconstructed through narratives of otherness, resulting in multiple accented and assimilated identities, as shown by examples of film achievements awarded with EFAs for the best European film. The fact is that important European institutions recognize European identity as a reality in their documents, despite the fact that the very construction of European identity indicates a(n) (unfinished) permanent process.

The basic assumptions of this research are therefore: 1. it is not about (id)entity as a given; 2. identity is built in social interaction; 3. otherness is an integral part of (cultural) identity; 4. differences also enrich other cultures; 5. European cultural identity is a process, i.e. a permanent construction site.

The outcome of the analytical-research process is the confirmation that the European cultural identity is a set of differences/othernesses that form one entity, the European cultural identity, which, however, cannot be fixed and precisely defined, and it still remains a phenomenon open to different interpretations.

Key words: Identity, Europe, European cultural identity, postmodernism, fragmentation, Otherness, Film, Film/ Cinematic Inscription, European film award (EFAs)

Field of Study: Humanity and Social Sciences

Academic Discipline: Cultural Studies – Film

Evropski kulturni identitet kao identitet drugosti

(Evropski film: 1989–2014)

SADRŽAJ

1. UVOD	10
1.1. Predmet istraživanja i pojmovni okvir	10
1.2. Polazna hipoteza	17
1.3. Metodologija istraživanja	17
2. TEORIJE IDENTITETA, EVROPA, FILM	20
2.1. Pojam identiteta	20
2.1.1. Pristupi i teorije identiteta	20
2.1.2. Identitet i sećanje	23
2.1.3. Identitet i nacija.....	28
2.2. Evropski kulturni identitet	34
2.2.1. Pojam kulturnog identiteta	34
2.2.2. Identitet i post-doba	37
2.2.3. Kulturalna drugost i Evropa	53
2.3. Film i identitet - Identitet filma i identitet u/na filmu	63
2.3.1. Teorije : Prostorne ekspresije identiteta drugosti	67
2.3.2. Film kao akcentovani i asimilovani identitet	76
<i>Identiteti koji se upisuju / brišu</i>	76
3. EVROPSKI KULTURNI IDENTITET I EVRPSKE/A KINEMATOGRAFIJE/A	80
3.1. Evropski kulturni identitet u filmu/kinematografiji	81
3.2. Evropski kulturni identitet i evropske (ko)produkcije	82
3.2.1. Nacionalne kinematografije i evropski film.....	82
3.2.2. (Trans)Nacionalni identitet evropskog filma	90
3.2.3. Identitet evropskog filma i drugost	92
3.3. Panevropska politika kinematografija	95
3.3.1. Savet Evrope i audiovizuelni sektor	96
3.3.2. Evropska unija i audio-vizuelni sektor.....	102
3.3.3. Evropski filmski festivali	108
3.4. Evropska filmska akademija (EFA) i Evropska filmska nagrada (EFAs)	111
4. STUDIJA SLUČAJA	115
4.1. Laureati nagrade Evropske filmske akademije za najbolji evropski film (1988–2014)	116
4.1.1. Model analize Studije slučaja.....	120
4.2. Mapiranje identiteta drugosti u filmskom tekstu (I)	122
<i>Akcentovana i asimilovana identitetska drugost</i>	122
4.2.1. Drugost koja se upisuje (akcentovani identiteti)	122

4.2.2. Drugost <i>pod brisanjem</i> (asimilovani identiteti)	126
4.3. Horizont analize drugosti: Tekstualna analiza laureata EFA	127
4.3.1. Komparativna analiza reprezentacije evropskog kulturnog identiteta drugosti u najboljim evropskim filmovima (EFAs, 1988–2014)	164
4.3.2. Višestruki laureati EFAs i Evropa.....	165
4.3.3. Laureati EFAs i kritička recepcija.....	171
4.4. Mapiranje „dvostruke svesti” (II)	175
4.4.1. Geopolitika i nagrađeni evropski filmovi (EFAs).....	176
4.4.2. (Evropski) kulturni identitet i govorni jezici u filmu	178
4.4.3. Jezici korišćeni u filmovima laureatima EFAs	180
4.5. Srpski filmovi u evropskim koprodukcijama (Eurimages)	181
5. ZAKLJUČAK	187
6. FILMOGRAFIJA (<i>European Film Award – EFAs</i>).....	196
7. BIBLIOGRAFIJA & WEBOGRAFIJA	202
7.1. Literatura.....	202
7.2. Web izvori (oktobar 2014 – maj 2021)	211
7.3. Međunarodne organizacije i dokumenti	215
7.4. Filmske platforme	218
Appendix 1	219
Appendix 2	231
Appendix 3	235
8. Biografija	241

Evropski kulturni identitet kao identitet drugosti

(Evropski film: 1989–2014)

1. UVOD

Evropska kultura vekovima unazad predstavlja spoj različitih kultura i kulturnih zajednica koje vode permanentan dijalog i čija je prepoznatljivost i na drugim kontinentima nesporna, ali je ona sama delom i enigmatski pojam, posebno kada treba precizno razjasniti i definisati duhovnu i kulturnu dimenziju Evrope. Pojmu evropske kulture pridružuje se ovde i pojam (evropskog) kulturnog identiteta, koji pobuđuje sve više interesovanja, te ovo polje postaje poligon za sučeljavanje različitih mišljenja, ali i teorija, budući da je predmet i akademskih rasprava. S druge strane, medij filma od svog postanka beleži promene i u evropskom društvu, te on predstavlja važno svedočanstvo za dalju analizu ovih pojmova. U ovom radu biće stoga reči o Evropi, transnacionalnom kulturnom identitetu i evropskom filmu, čiji razvoj ćemo sagledati u periodu nakon pada Berlinskog zida do danas i to kroz perspektivu drugosti kao konstitutivnog elementa fenomena *evropsko*, ali i kroz pojmove kao što su sećanje, nacija, nacionalne kinematografije, post-doba, itd.

1.1. Predmet istraživanja i pojmovni okvir

Evropski kulturni identitet predstavlja pojam koji se, poslednjih decenija posebno, uprkos heterogenosti i asimetričnosti različitih kultura koje na ovom geografskom položaju tvore zajednički kulturno-istorijski prostor, etablirao kao važno uporište političkog diskursa *nove* Evrope – Evropske unije i zajedničkih evropskih vrednosti. Sama odrednica Evrope nosi slojevit, ali apstraktan identitet koji može biti formulisan isključivo prihvatanjem i uvažavanjem postojećih razlika i demarkacija, kontradikcija i kontroverzi, te i izražavanjem brojnih upitanosti o nasleđu istorijskih odnosa i društvenim promenama, kulturnom nasleđu, tradiciji i praksama raznolikih zajednica, a njen identitet, koji je u permanentnom procesu nastajanja, odražava promene u značenju pojma (jedne zajedničke) evropske kulture.

Evropa ne predstavlja homogenu realnost, ukoliko je istina da postoji geografska Evropa, koja ne obuhvata samo Evropu istorijski, već i kulturno, a koja sama po sebi ne bi znala da se identifikuje sa političkom, pravnom i ekonomskom Evropom. Odatle sve teškoće da se identifikuje „evropski identitet”. Taj identitet je kompleksan realitet, multipli i ambiguitetan (Citot, 2006: 215).

Imajući u vidu da ideja Evrope, evropejstva i evropskih vrednosti nosi u sebi više od teritorijalne odrednice, kao i da se političke turbulencije reflektuju u različitim oblastima, dinamika ovih odnosa odražava se i na koncept kinematografija, kao eksponenta društva Evrope i evropskog kulturnog identiteta. Ovde je reč o multikulturalnom prostoru, na kome se konstantno odvijaju procesi transkulturalne i transnacionalne komunikacije. Različiti erozivni, integrativni i migratorni procesi koji se danas istovremeno odvijaju na evropskom tlu doprinose intenzivnijoj komunikaciji različitih kultura, prožimanjima te i umanjenju kulturnih razlika. Ovi procesi doprinose (re)konfiguraciji društveno-političkog, ekonomskog i kulturnog ambijenta Evrope, utičući na spajanje, ali i stapanje i brisanje različitosti, te stoga i na redefinisavanje, kako nacionalnog tako i novog evropskog, supranacionalnog identiteta. U skladu sa transnacionalnom logikom Evrope, zadatak definisanja zajedničkog identiteta na *evropskom* nivou predstavlja poseban izazov, s obzirom na nacionalnu, kulturnu i jezičku raznolikost kontinenta. „Stoga su važne i kulturne politike koje imaju za cilj očuvanje i promovisanje kulturnih identiteta u njihovom mnoštvu i svojim posebnostima” (Citot, 2006: 216).

Kultura je prepoznata kao važan vektor jačanja identiteta i kohezije društva na tlu Evrope, a u formiranju ovog identiteta jednu od najznačajnijih uloga igraju granice – stvarne, političke i kulturne, kao i one simboličke, ali i različiti mediji koji danas doživljavaju globalnu ekspanziju.

Uzmite koju god hoćete kulturu, vašu vlastitu ili, recimo japansku: nju je nemoguće rekonstruisati, a da se u obzir ne uzme kineska, indijska, helenistička, pa i moderna evropska kultura (Welsch, 1999: 77–78).

Treba istaći da film kao složen medij ima posebnu ulogu u konstruisanju i potvrđivanju različitih identiteta, a svaki se gradi kroz prihvatanje ili odbacivanje različitosti, kroz odnos sa drugošću, te smo svedoci da film reflektuje i pozicije evropskog kulturnog identiteta današnjice. Društveno-politička kretanja i raskoli u Evropi krajem XX veka – pad Berlinskog zida (nem. Berliner Mauer), 1989. godine, i drugi događaji, koji su bili uvod u procese tranzicije, kao što je raspad SSSR-a ili Jugoslavije (SFRJ), uticali su na (re)konstruisanje Evrope, i one elemente koji karakterišu kolektivni duh, posebno Jugoistočne Evrope, odnosno Balkana, i dali su povod za postavljanje pitanja o zajedničkom evropskom identitetu.¹ Kolevka slobidne, te i savremene filozofske misli, demokratije, prosvetiteljstva, kao i začetaka vrednosti zapadne civilizacije, Evropa se danas nalazi suočena sa konceptom postmoderne fragmentarnosti, te odbacivanjem ideološkog i estetskog koncepta prethodnog stogodišnjeg pokreta modernosti. I dok se u prethodnim epohama, u esencijalističkom duhu, identitet posmatrao kao statičan, kao nepromenljiva kategorija, post-moderna logika podrazumeva

¹ Kao novija politička tvorevina, Evropa, odnosno projekat Evropske unije, predstavlja skup različitosti koje istovremeno streme istim vrednostima. Prisustvo različitih naroda i civilizacija, kulturne i političke okolnosti, kao i njihovi sukobi i sudari, ostavili su tragove u materijalnoj i nematerijalnoj baštini i kulturi Evrope, ali i uticaj u poimanju društvenih vrednosti, posebno u istorijskom periodu nakon pada Berlinskog zida (tzv. *Zid srama* (*The Wall of Shame*) – kao česta asocijacija u Zapadnoj Nemačkoj.

konstruktivistički pristup. Identitet postaje stvar izbora, te je moguće i istovremeno pravljenje/posjedovanje više identiteta koji se međusobno ne isključuju, ne alterniraju, već koegzistiraju (Evropljanin, kosmopolita).

U okviru koncepta identiteta, drugost (eng. *otherness*) predstavlja jednu od univerzalnih tema savremenog sveta, kako kroz sociološku i epistemološku dimenziju tako i u polju politike, podrazumevajući odnose subordinacije i negacije. Identitet i drugost su dihotomni par. Još je antičke filozofe pre Sokrata, „mučilo pitanje, to pitanje istog i drugog” (Halpern, Ruano-Borbalan, 2009: 17). Mnogo vekova kasnije, pojmove *D(d)ruzi* i *drugost*, iako različito interpretirane, zapadna filozofska misao (F. Hegel, ²S. Freud, M. Heidegger, J. P. Sartre, E. Levinas, S. De Beauvoir), sagledava kao konstitutivni deo samopoimanja, s tim da ovi pojmovi uglavnom odražavaju različitost u odnosu na dominantne identitete.

Važan teorijski doprinos pojmu identiteta daje sledbenik Frojdove psihoanalize, Žak Lakan,³ koji prepoznaje tri međusobno povezana nivoa koja konstituišu stvarnost: *simbolički*, *realni* i *imaginarni*, koji se mogu smatrati osnovnim dimenzijama psihičke subjektivnosti kod Lakana.⁴ Dok simboličku ravan čine pravila, realna je skup različitih okolnosti, a imaginarnu čini način označavanja, te Lakan tako razlikuje *malo drugo* i (*a*) i *Veliko Drugo* (*A*).⁵ Malo slovo *a* označava imaginarni ego i njegova prateća alter-ega. Ego (fr. *moi*) ustvari predstavlja konstrukciju koja se formira identifikacijom sa slikom u *fazi ogledala*, o kojoj će kasnije biti reči. Lakan o samom egu govori kao o drugom, te to malo drugo i nije drugo, već je samo odraz odnosno projekcija ega. Veliko *A* odnosi se na dve druge vrste drugosti koje odgovaraju registrima simboličkog i stvarnog.

Dok identitet (malog) drugog (eng. *other*) predstavlja imaginarno, subjektivitet oličen u individui, drugoj osobi, mogućem partneru u dijalogu, Veliki drugi (eng. *Big Other* ili *Absolute Other*)⁶ pripada simboličkoj ravni; on prelazi u poseban entitet, kao koncept drugosti (eng. *Otherness*) subjektiviteta koji je virtuelan, a izražava kolektivni simbolički poredak, koji je oličen u društvenim konvencijama (Asun, 2012: 85–87). Veliki Drugi kao nepisani društveni kôd, predstavlja i kulturu jednog društva, s obzirom da simbolički prostor deluje kao neka vrsta parametra prema kome se ravnamo. Lakanov koncept drugosti prožima sve što postoji na svetu, te Veliki Drugi može npr. peronifikovati i božansko (boga); predstavlja i samo društvo sa svojim pravilima, zakonima i uređenjem kome se svi povinujemo. Veliki Drugi označava radikalnu drugost, koja nadilazi drugost imaginarnog, jer je subjekt ne može asimilovati identifikacijom.

Međutim, kako navodi Slavoj Žižek (2012), postoji preduslov „da Veliki Drugi prvo mora da se subjektivizuje.”

² G. V. Hegel (1770 –1831) najzaslužniji je što je u pojam identiteta uvedena i različitost/drugost koja ga zapravo i konstituiše, i čini njegov neodvojivi deo. Identitet i različitost nalaze se u dijalektičkom odnosu i neophodni su za mogućnost spoznaje D(d)rugog, odnosno međusobno priznavanje.

³ Online enciklopedija filozofije – *Stanford Encyclopedia of Philosophy*, dostupno na: <https://plato.stanford.edu/entries/lacan/> [Pristupljeno 13.02.2017. u 22:40].

⁴ Lakanovi seminari (transkript, 6.12.1967 – IV 6 do IV 9) - <https://www.tau.ac.il/~cohenron/ScanSeminar.pdf>

⁵ Obeležava ih kao: Veliko Drugo sa *A*, a malo drugo sa *a* (prema francuskom *A(a)utre*). Svaki identitet sastavljen je od mnogih *A* i *ne-A*, s tim da drugost donosi i predstavlja to *ne-A*.

⁶ Imaginarno *drugost* nosi malo *a* (eng. *other*), dok simboličko *Drugost* nosi veliko slovo *A* (eng. *Other*).

Uprkos svojoj utemeljujućoj moći, Veliki Drugi je krhak, nesupstancijalan, zapravo virtualan, u tom smislu da njegov status jeste status subjektivne pretpostavke. On postoji samo ako se subjekti ponašaju kao da on postoji. Njegov status sličan je ideološkom statusu nekog ideološkog ideala [...] on je supstancija pojedinaca koji sebe prepoznaju u njemu [...] ova supstancija je stvarna samo ako pojedinci veruju u nju i deluju u skladu sa tim (Žižek, 2012: 20, 21).

Koncept identiteta se uglavnom percipira kao *ja/mi* u odnosu sa *oni/drugi*, kao binarni koncept kulturnih razlika (Nagib, Jerslev, 2014: 57), a ta *drugost* se često nameće kao nepremostiva, nekada i u nama samima (Kristeva, 1991), pre kao *ekskluzija nego inkluzija* (Schlesinger [1987] u Vitali, Wilemen, 2006: 294).

Treba imati u vidu i da referentni istorijski okvir u kome figurira predstava evropskog Zapada o sopstvenoj drugosti datira još od perioda Stare Grčke. Od mita o Evropi, kao inicijalne drugosti, do Evrope danas, Stari kontinent iskazuje potrebu da te razlike transcendiraju i međusobno se bogate, upravo prisustvom Drugog. Zapad je oduvek sve nepoznato sagledavao u svetlu bipolarnog principa, koji je „drugog neprekidno predstavljao kao „varvarina”, „nevernika”, „divljaka”, „savremenog primitivca”, što je između ostalog, „navelo zapadnjačku misao da na druge gleda kao na objekte“, uključujući i *Novi svet*. Evropa vremenom svedoči „izgradnji drugog“ i na svom tlu, a koja se manifestovala kroz „spoljašnje signale kao što su boja kože, odeća, verski običaji, kultura, jezički nepoznata lična imena, slabo znanje jezika zemlje prijema, itd.“ (Katroga, 2011: 220–221). Ovome treba dodati i činjenicu, da se tokom vekovne istorije Evrope odvijala dinamična interakcija tri velike (monoteističke) svetske religije – hrišćanstva, islama i judaizma.

Može se stoga izvesti zaključak da je interna drugost Evrope uslovljena i viševjekovnim odnosom Evrope prema Drugima. „Evropa je bila glavni protagonist takozvane prve globalizacije pred kraj XIX veka i nastavila da bude važan 'globalizator' krajem XX veka” (Berend, 2012: 82). U ranijim epohama, krstaški ratovi, velika geografska otkrića, procesi hipokritičkog naziva *otkrivanje sveta*, kao i *civilizatorske misije* (fr. *mission civilisatrice*),⁷ koje je Evropa tokom vekova sprovodila na drugim kontinentima (Azija, Afrika, Amerika),⁸ trgovina crnim robljem, ali i prosvetiteljstvo, evropska kolonijalna osvajanja, trka za kolonijama i suparništvo velikih imperijalnih sila krajem XIX i početkom XX veka,⁹ i na kraju, period dekolonizacije evropskih kolonija sredinom XX veka (Todorov, 2014: 101), doprineli su porastu interne različitosti i kulturne heterogenizacije Evrope.

⁷ Kolonijalizam prati i politika racionalizacije, u okviru koje se uvodi pojam *civilizacijska misija* (fr. *mission civilisatrice*), koji je označavao podučavanje i podizanje obrazovnog nivoa lokalnog stanovništva pod velom kolonijalnih osvajanja. Na primer, Francuzi su u fokus stavljali podučavanje francuskog jezika i frankofonih vrednosti, verujući da bi Alžirci ili Vijetnamci koji prihvate novi jezik i kulturu mogli postati Francuzi. Termin *evolué*, koristio se da označi one koji su se prilagodili francuskoj kulturi. Civilizatorska misija nosila je i moralnu komponentu, neki Francuzi su smatrali za svoju dužnost da „uzdižu neprosvećene” izvan zapadnog sveta. Britanci su odbacivali ideju da bi, na primer, Indijac mogao postati Britanac, ali su termin koristili u cilju opravdavanja kolonijalizma (vidi: poema Radjarda Kiplinga „Teret belog čoveka”, 1899). Portugalska kolonizacija takođe je favorizovala procese enkulturacije, sprovodeći i obrazovne misije.

⁸ Jednom od ključnih tačaka u istoriji Evrope, otkrićem Amerike, 1492. godine, pokreću se različiti istorijski i geopolitički procesi, novo ideološko pozicioniranje *drugosti*, koje dovodi i do formiranja kolonijalnog diskursa i kolonijalnih osvajanja. Kolonijalizam se prvenstveno odnosi na hegemonu poziciju tadašnje Evrope.

⁹ Velika Britanija, Francuska, Italija, Nemačka (kao i SAD).

Društvena previranja odražavaju se i na medij filma. Završetkom perioda Hladnog rata i susretom sa kinematografijama iza Gvozdene zavese, kao i nakon perioda dekolonizacije, evropski film repositionira se kroz pojmove određene prefiskom *post*-: postkomunistički, postsocijalistički, postkolonijalni, kao odrazom *drugosti*, u srcu Evrope. Drugosti sa kojima se u ovom periodu suočava Evropa su uglavnom interne, a identiteti koje donose filmska ostvarenja su nestabilni i razlomljeni. Ovde treba istaći da pojam i figura Drugog, predstavljeni danas i kao koncept razlika, zadiru duboko i u oblast politike sa posebnim akcentom na ženama, nacionalnim manjinama, licima sa posebnim potrebama, LGBT populaciji i drugim grupacijama koje se izjašnjavaju kao *Drugi*, manjinski odnosno liminalni identiteti, o kojima film takođe svedoči.

Početak XXI veka iznova donosi velika raslojavanja i migracione talase, te i nova prožimanja kultura na tlu Evrope. Evropska svest je „sve više osetljiva na kulturnu raznolikost Evrope; ona podrazumeva da ta raznolikost sačinjava njenu baštinu; ona sve više shvata da je evropska kultura polikultura” (Moren, 1990: 115).

Može se, međutim, uočiti i da se sama Evropa sa pojmom identiteta suočava kao sa velikim izazovom, ali i paradoksom, ističe Tomas Mejer (Thomas Meyer) u delu *Identitet Evrope – Jedinствена duša Evropske unije?* Mejer navodi da je predlog osnovnog teksta Ustava Evropske unije (2003), čiji je deo namenjen kulturnom identitetu Evrope, „ostao neispisan“¹⁰ (Mejer, 2009: 9–10). Činjenica je da ni osnivački akti Evropske zajednice (1957) nisu sadržali ideju o jedinstvenoj kulturi ni identitetu, ali ni o podršci filmskoj industriji Evrope. U *Evropskoj kulturnoj konvenciji* (Pariz, 1954), međutim, kao svrha njenom pristupanju, u preambuli, navodi se i promišljanje o zajedničkoj kulturi, kao: „usvajanje zajedničke politike koja teži očuvanju i promociji evropske kulture”. *Deklaracija o evropskom kulturnom identitetu* (Kopenhagen, 1973),¹¹ predstavljala je stoga prekretnicu, prvenstveno u cilju davanja legitimiteta Evropskoj uniji.¹² Međutim, tek sa *Ugovorom iz Maastrichta* (1992)¹³ i konsolidacijom Evropske unije dolazi do shvatanja da bi, kako navodi Viktorija de Grazia (Victoria de Grazia), „Evropa morala biti definisana zajedničkim kulturnim identitetom” (De Grazia, u Nowell-Smith, Ricci, 1998: 20).

Uzimajući u obzir sve navedeno, treba imati u vidu i da nacionalne kinematografije sve više gube nacionalna značenja u procesima globalizacije u postmodernom dobu i trendu koprodukcionih ostvarenja, iako, uprkos nužnoj kohabitaciji sa različitostima, one i dalje nose informacije o *lokalnom* kulturnom pejzažu i obeležjima. „Svaka nacionalna evropska kinematografija proizvodi predstave svojih sopstvenih drugih,

¹⁰ Evropski ustav (2004) u članu III-280, koji se odnosi na kulturu, navodi: „Unija je dužna da doprinosi razvoju kultura zemalja članica, poštujući pri tom njihovu nacionalnu i regionalnu raznolikost i istovremeno ističući zajedničko kulturno nasleđe u prvi plan. Još nije tačno utvrđeno šta je to zajedničko nasleđe.” (Kivan, Majnhof u Majnhof, Triandafilidu, 2008: 86). Pojam evropske kulture, te i identiteta ostaje, međutim, nejasan.

¹¹ Napori da se kultura integriše kao nadležnost Evropske unije lavira u sledećim okvirima: „o kulturi se i dalje promišlja na horizontu multikulturalnosti, s jedne strane, i nepokretnog evropskog nasleđa na drugoj strani.” (Citot, 2006: 123).

¹² Pored aspekata iz oblasti kulture, u Deklaraciji se navode i vladavina prava, demokratija, socijalna pravda i poštovanje ljudskih prava, kao „temeljni činioci evropskog identiteta”. / https://www.cvce.eu/content/publication/1999/1/1/02798dc9-9c69-4b7d-b2c9-f03a8db7da32/publishable_fr.pdf

¹³ Član 128. Ugovora iz Maastrichta (Traité de Maastricht, 1992): *La Communauté contribue à l'épanouissement des cultures des États membres dans le respect de leur diversité nationale et régionale, tout en mettant en évidence l'héritage culturel commun*; koji je ponovljen u članu 151. *Ugovora iz Amsterdama* (Traité d'Amsterdam, 1997). Izvor: <http://eur-lex.europa.eu/en/treates>.

odražavajući i preoblikujući svoje multikulturalno društvo” (Elsaesser, 2005: 55). S obzirom na specifičnosti nacionalnih kinematografija, ali i da sam evropski film karakterišu složene kulturološke podele, prisutno je stalno repozicioniranje u dinamičnoj političkoj areni Evrope i Evropske unije.

Svedoci smo da evropski film poslednjih decenija najčešće odslikavaju dve (suprotne) tendencije. S jedne strane, prisutna je panevropizacija, kroz proces homogenizacije putem identifikacije zajedničkih elemenata, gde se uspešni nacionalni autori obeležavaju prvenstveno kao evropski, imajući najpre u vidu njihovu ličnu prepoznatljivost (P. Almodovar, L. fon Trir, M. Haneke), dok se s druge strane nalaze evropske teme (društvene, političke, ekonomske), filmski tekstovi u kojima je akcenat upravo na razlikama i različitim identitetima koji kohabitiraju na tlu Evrope.

Imajući u vidu postojeće tenzije u traženju zajedničkih crta između evropskog i očuvanja nacionalnih specifičnosti, mnogi teoretičari govoreći o evropskom filmu, bilo da se bave žanrom, industrijom, stilom i estetikom, postavljaju isto pitanje o prirodi evropskog kulturnog identiteta: „da li postoji kao jedan entitet ili nije drugo do pačvork nacionalnih identiteta?” (Finney, 1996; Dyer & Vincendeau, 1992).

Cilj disertacije je stoga, da mapira različitosti u konstrukciji evropskog kulturnog identiteta i dekonstrukciju tog nadnacionalnog evropskog identiteta na/u filmu.

Ono što nas u tom cilju posebno zanima je, da se preispitivanjem odabranih narativa evropskog filma i nagrade Evropske filmske akademije – EFAs, ispita konstituisanje transnacionalnog identiteta evropskog filma, koji nije nužno jedinstveni entitetski obrazac, već je mozaički fragmentaran, kao i sam savremeni postmoderni identitet.

Fokus rada je na odnosu evropskog kulturnog identiteta kroz koncept drugosti, upisan u delima nagrađivanih autora savremenog evropskog filma koji svoja dela kreiraju i realizuju u sinergiji sa Drugim. Polazna tačka ovako postavljenog istraživanja je pretpostavka da, iako slove za evropske autore i predstavnike nacionalnih kinematografija, istovremeno, oni i sami u međusobnom odnosu predstavljaju evropski kulturni identitet.

Evropski kulturni identitet drugosti u ovom radu stoga, sagledavamo kroz:

■ **Filmske upise** (u filmskom tekstu) kao **akcentovane i asimilovane identitete** – drugost koja se upisuje (etnička, nacionalna, rodna, rasna, klasna, verska; multipli identiteti) i drugost koja se briše (hibridni, trans-, nad-, post- tranzicioni, nezvesni identiteti).

■ **Kinematografske upise** (produkcijski) – drugosti koje se ispoljavaju u okviru (ko)produkcija, identiteta reditelja, kreativnog tima, izvođača, tehničkog osoblja.

Analiza odabranih filmskih tekstova ukazaće na društvene i kulturne matrice koje upisuju ili brišu određenu pripadnost, kao i na postojanje zajedničkih tačaka u nacionalnim kinematografijama, npr. u pogledu sagledavanja evropskih vrednosti i kulturnog identiteta, uz svest o tome da su kreativni procesi uslovljeni

društveno-istorijskim okolnostima. Nacionalne kinematografije, uglavnom počivaju na narativima koji se bave nacionalnom istorijom, mitovima, društvenim kretanjima i aktuelnim temama, te predstavljaju značajno polje interakcije nacionalnih identiteta. Međutim, „pojam nacionalnih filmova dekonstruiše se samo da bi se rekonstruisao u post-, trans-, i inter- kontekstu, sledeći trend širenja globalizacije, multikulturalizma i interkulturalnog dijaloga” (Daković, 2005).

Neka od pitanja koja stoga, u ovom radu postavljamo su: *Šta čini evropski kulturni identitet danas? Koja je uloga koncepta drugosti u konstrukciji evropskog identiteta?* Ova pitanja biće sagledana kroz prizmu produkcija, laureata godišnje nagrade Evropske filmske akademije (EFA) za najbolji evropski film (EFAs – prvobitni naziv *Felix*) u periodu neposredno pre i nakon pada Berlinskog zida do danas (1989–2014). Nagrada EFAs, dodeljuje se za evropsku (ko)produkciju, dok izabrani period govori o socio-političkom kontekstu u kome su filmske produkcije nastajale. EFA kriterijumi *evropskog* u nagrađenim filmovima odnose se na: kreativni (reditelj, scenarista, kompozitor), izvođački (glavna i sporedne uloge, druga i treća), kao i na tehnički tim (šefove odseka kamere, zvuka, postprodukcije slike, kostimografa, studija i lokacija snimanja, vizuelne efekte, kao i lokacije postprodukcije), a baziraju se na *Evropskoj konvenciji o kinematografskoj koprodukciji* (1992).

Imajući u vidu navedeno, nagrada EFAs, na svojevrsan način, jeste lakmus evropskih produkcija, u transnacionalnom multikulturalnom prostoru Evrope, a posebno u evropskom filmu. Rezultat multikulturalnosti čini zbir evropskih, humanističkih vrednosti, izražen kroz zajednički, evropski kulturni identitet – pojam koji se sve češće pojavljuje i u značajnim međunarodnim dokumentima Saveta Evrope i Evropske unije. U radu se postavlja i pitanje, kako se ovaj fenomen odražava na evropski film – da li evropski film predstavlja homogenizovan evropski kulturni identitet ili postoji kao jedinstvo različitosti umnoženih identiteta. Postavlja se i pitanje uloge *akcentovanog filma* u konstrukciji evropskog identiteta, kao korelata asimilovane drugosti, s obzirom na sve veći broj autora sa Istoka koji žive i stvaraju na Zapadu. Akcentovanim temama i identitetima koji izražavaju (eksternu) različitost Evrope, bavi se i Hamid Nafisi (Hamid Naficy) u knjizi *Akcentovani film (Accented Cinema, 2001)*, gde najpre govori o akcentovanim, naglašenim identitetima, ali i onim asimilovanim. Prema Nafisiju, internu drugost predstavljaju svi subjektiviteti i iskustva deteritorijalizovanih autora koji stvaraju u novoj domovini i okruženju, a u svoja ostvarenja unose uticaje svoje primarne kulture.

Pozivajući se na primere recentnih produkcija koje iz različitih pozicija daju doprinos tvorbi evropske kinematografije, evropski film jeste umnogome prepoznatljiv, ali nije postao brend/proizvod na način kao što to, decenijama unazad, jeste holivudski film ili u poslednje vreme na primer, vibrantna indijska kinematografija. Kako se na istom prostoru pojavljuje čak 47 zemalja,¹⁴ uzimajući u obzir države članice Međunarodne organizacije evropskih zemalja – Savet Evrope ili 27 zemalja članica, kada je reč o današnjoj

¹⁴ Filmski fond Saveta Evrope – Eurimages, ima 39 zemalja članica, uz pridružene članove Argentinu i Kanadu (jun 2020).

Evropskoj uniji,¹⁵ konstrukcija interne drugosti Evrope odvija se na samom tlu Evrope, u procesu preplitanja, ali i brisanja kulturnih razlika.

Shodno tome, mogu se postaviti sledeća dva pitanja – o identitetima koje predstavlja Evropski film, kroz narativni tok, izabrane teme i likove, i o identitetu samog evropskog filma, u odnosu na elemente produkcije. Oba pitanja odražavaju težnju za razvijanjem jake panevropske filmske industrije i jačanjem audio-vizuelnog sektora, u čemu važnu podršku, pored zvaničnih evropskih institucija i programa donosi i dinamična koprodukciona saradnja aktera u polju filma, ali i prepoznavanje i prihvatanje razlika/drugosti koje ga čine.

1.2. Polazna hipoteza

Polazna hipoteza ovog rada proizlazi iz teorijskih i tematskih postavki, gde se kao istraživačko pitanje postavlja pretpostavka:

Složeni procesi integracije i previranja nacionalnih i transnacionalnih tokova nakon pada Berlinskog zida utiču na konstrukciju evropskog kulturnog identiteta u/na filmu, gde se on iznova konstruiše kroz narative interne drugosti, ali i kroz dijalog Evrope sa nacionalnim kinematografijama, rezultirajući višestrukim akcentovanim i asimilovanim identitetima, što se reflektuje i u primerima filmskih ostvarenja laureata EFAs za najbolji evropski film.

1.3. Metodologija istraživanja

Da bi se postavile osnove za analizu i razmatranje identiteta drugosti u filmu Evrope, neophodno je prvo sagledati događaje i procese koji su uticali na evropski kulturni identitet i omogućili njegov nastanak, a potom ih povezati u širem socio-istorijskom kontekstu, u okviru kojih je omogućen razvoj evropskog identiteta.

Opisom i definisanjem važnih događaja i procesa u Evropi, u periodu pre i nakon pada Berlinskog zida do danas, kao i primenom teorija u oblasti filma i drugih relevantnih polja, koje se odnose na formiranje (evropskog) identiteta, otvara se prostor za njihovu primenu u funkciji metodološke aparature u analizi filmova ovenčanih nagradom EFAs.

Korpus studije slučaja tako, počiva na više pojmova: Evropa, identitet, D(d)rugost, film, filmski tekst, laureati EFAs, koji ulančani daju novi značenjski okvir – evropski film.

¹⁵ Velika Britanija je 31. januara 2020. godine zvanično napustila Evropsku uniju (Brexit), kao 28. država EU.

Pojam evropskog filma razmatramo stoga, u domenu različitih teorijskih okvira, mapiranjem identiteta drugosti. Ovde je važno da naglasimo da su model istraživanja/analize i metodologija studije slučaja dati fleksibilno, metodološki okvir je s tim u vezi određen širokim tematskim spektrom, a akcenat se stavlja na odabrane teme i postmodernističke teorije identiteta drugosti. Stoga je i analitički opseg studije slučaja baziran na odabranim kinematografskim delima, nosiocima elemenata identiteta drugosti. S obzirom na to da su predmet provere i filmski i kinematografski upisi drugosti, dalje razmatranje i sagledavanje identiteta, vodi u dva pravca. Prvi identitet inherentan je filmskom tekstu (I) i sadrži njegove različite konstitutivne elemente, a drugi karakteriše film kao produkciju (II), te beleži eksterne karakteristike filma kao proizvoda. Stoga, u studiji slučaja analiziramo, sinhronijski i dijahronijski:

- **filmski tekst** – kroz dekonstrukciju filmskog teksta, mapira se prisustvo različitih kategorija drugosti koje su utkane ili utiču na (jedinstveni) evropski kulturni identitet;
- **filmsku (ko)produkciju** – kroz prisustvo odrednice *evropsko* u kontekstu identiteta autora i nagrađenih filmskih ostvarenja, kojima se ukazuje na evropski karakter (ko)produkcionijskih projekata.

U radu će biti primenjene sledeće metode, u cilju i procesu mapiranja, sagledavanja, shvatanja i opisivanja odnosa pojma evropskog identiteta drugosti i odabranih ostvarenja odnosno filmskih narativa kao i (ko)produkcionijskih modela: metode indukcije i dedukcije, deskriptivni metod, komparativni metod, analitičko-tekstualni metod, analitičko-semiotički metod, metod sinteze, metod projektne analize, metoda arhivskog istraživanja, analiza legislativnih dokumenata, statistička metoda, kao i analiza različitih teorijskih platformi koje obuhvataju polje kinematografije, evropske studije, studije filma i medija, studije kulture (i roda), studije istorije i međunarodnih odnosa, studije kulturne diplomatije, studije sećanja/pamćenja, i dr. Metodološki pristup izabran je u odnosu na složenost odabrane teme i njene interdisciplinarnе aspekte.

Istraživanje teorijskog karaktera podrazumevalo je prikupljanje, konsultovanje i proučavanje odabrane dostupne literature i izvora, koji, kako je navedeno, potiču iz različitih teorijskih disciplina, na srpskom, francuskom, engleskom i nemačkom jeziku, i koji su potom korišćeni tokom istraživanja odnosno potvrđivanja hipoteze. Princip istraživanja zasnovan je na naučnom opisivanju i teorijama koje hronološki prate razvoj pojma identiteta i njegove reprezentacije kao fenomena koji se sagledava i kroz medij filma.

Teorijska platforma tj. teorijsko interpretativni korpus ovog rada počivaju, tako, na teoriji filma – Robert Stam (Robert Stam), Ela Šoa (Ella Shohat), Edgar Moren (Edgar Morin), Lora Malvi (Laura Mulvey), Kaja Silverman (Kaja Silverman), Dejvid Bordvel (David Bordwell), Kristijan Mez (Christian Metz), Žinet Vensendo (Ginette Vincendeau), Tomas Elseser (Thomas Elsaesser), Mete Hjort (Mette Hjort), i dr., teoriji reprezentacije identiteta – Robert Dženkins (Robert Jenkins), Stjuart Hol (Stuart Hall), Erving Gofman (Erving Goffman), E. Moren, Julija Kristeva (Julia Kristeva), Ž. Delez, F. Gatari, Homi Baba (Homi K. Bhabha), Wolfgang Velš (Wolfgang Iser), Luj Altiser (Louis Althusser), Ž. Vensendo, M. Fuko, teoriji identiteta drugosti – Ž. Lakan, J. Kristeva, Homi Baba, S. Hol, Ž. Derida (Jacques Derrida), H. Nafisi, Lucia

Nagib (Lúcia Nagib), teoriji međunarodnih odnosa – E. Moren, Fredrik Džejmison (Fredric Jameson), Cvetan Todorov, Džozef Naj (J.S. Nye), Semjuel Hantington (S.P. Huntington), Basam Tibi (Bassam Tibi), i dr., teoriji medija – Žan Bodrijar (Jean Baudrillard), Daglas Kelner (Douglas Kellner), i drugi.

Metodologija naučnog rada podrazumevala je i formiranje reprezentativnog uzorka za primenu metode *studije slučaja* (*case study*), filmskih ostvarenja i filmskih tekstova, autora laureata Evropske filmske akademije i nagrade EFAs za najbolji evropski film, u periodu nakon pada Berlinskog zida do 2014. godine.

U zaključnim razmatranjima, rezultati svih analiza biće sagledavani u cilju dokazivanja postavljene hipoteze i prilagođavanja teorijskog diskursa kao posledice uočenih procesa i fenomena.

Po svojoj strukturi, rad je podeljen na tri glavna dela.

Poglavlje TEORIJE IDENTITETA, EVROPA, FILM odnosi se na teorijski okvir pojma i fenomen identiteta, etimologiju i istorijat, i procese koji prate nastanak identiteta današnjice, uz sagledavanje šire slike identitetskih matrica, kolektivnog kulturnog, nacionalnog, nadnacionalnog, postnacionalnog identiteta. Dat je društveno-istorijski kontekst Evrope i shvatanje pojma identiteta, sa fokusom na postmodernizam. Ovo poglavlje bavi se i odnosom identiteta i filma. Navode se najznačajnije postmodernističke (konstruktivističke) teorije reprezentacije identiteta, sagledane kroz prizmu drugosti koje se *upisuju* ili su *pod brisanjem*, kao i teorije koje se bave fenomenom identiteta u okviru studija filma, nastale na temeljima drugih disciplina i nauka. U kontekstu identiteta, sagledavaju se najpre pojmovi prostorne drugosti, kroz teorije/pojmove: *faza ogledala*, heterotopija, granice, deteritorijalizacija/nomadizam, liminalnost. Pored evropskog identiteta, ovde se izdvaja i operativni pojam *evropski film*.

U poglavlju EVROPSKI KULTURNI IDENTITET I EVROPSKE/A KINEMATOGRAFIJE/A prikazan je društveno-istorijski i politički kontekst evropskog filma kroz dekonstrukciju pojmova: Evropa, evropski prostor, evropski kulturni identitet drugosti, evropske vrednosti. Navode se podsticajni mehanizmi koje Evropa, nakon pada Berlinskog zida primenjuje, koristeći sintagmu *evropski film*, kako bi se očuvao *evropski duh* - Filmski fond Saveta Evrope Eurimages, Media potprogram, programa Kreativna Evropa Evropske unije, kao i mehanizmi promocije evropskog filma, kao što su Evropska audiovizuelna opservatorija i mreža *Europa Cinemas*, i dr., ali i nagrada za najbolji evropski film godine, Evropske filmske akademije – EFA.

Poglavlje pod nazivom STUDIJA SLUČAJA: EVROPSKI IDENTITET I PERSPEKTIVA DRUGOSTI, donosi prikaz filmova laureata Evropske filmske akademije – EFA. Mapira se evropski identitet drugosti u filmskom tekstu - akcentovani ili asimilovani, sagledava se identitet evropskih filmskih (ko)produkcija, autora i timova, značaj nagrađenih filmova za nacionalne kinematografije, njihovo mesto u rediteljskom opusu, kritička recepcija nagrađenih filmova. Deo analize posvećen je i srpskom filmu, kao egzotičnoj drugosti u srcu Evrope, posebno u kontekstu evropskih (ko)rodukcija i podrške Filmskog fonda Eurimages.

2. TEORIJE IDENTITETA, EVROPA, FILM

Ono što ljudska bića čini sličnim jeste to što svako ljudsko biće u sebi nosi sliku drugog.

(Ž. F. Liotar)

2.1. Pojam identiteta

2.1.1. Pristupi i teorije identiteta

Identitet predstavlja jedan od pojmova za samopoimanje pojedinaca, zajednice, društvenih običaja. Posljednjih decenija, identitet je i jedan od najčešće korišćenih termina u političkom diskursu, u kontekstu definisanja pozicije individue u odnosu na savremeno društvo.

Identitet predstavlja jedan od pojmova za samopoimanje pojedinaca, zajednice, društvenih običaja. Posljednjih decenija, identitet je i jedan od najčešće korišćenih termina u političkom diskursu, u kontekstu definisanja pozicije individue u odnosu na savremeno društvo.

Koren reči *identitet* mogao bi se najpre pronaći u starogrčkom jeziku. U V veku p.n.e. Sokrat (469–399 p.n.e.) kaže: „Spoznavaj samog sebe”, smatrajući da samospoznaja koja dolazi iz individue same, može predstavljati istinsku spoznaju sopstvenog bića. Takođe, u Delfima, u panhelenskom svetilištu, na ulazu u Apolonov hram, stoji natpis: „Čoveče, upoznaj samoga sebe”,¹⁶ naglašavajući značaj ovog važnog ljudskog pitanja o samorazumevanju i samoidentifikaciji.¹⁷ Jedan od oblika (samo)identifikacije je i prepoznavanje kulturnih matrica, tradicije nekog naroda, ističe Homi Baba, jer taj proces omogućava „neposredan pristup izvornom identitetu ili 'prihvaćenju tradiciji’” (Bhabha, 1994: 2). Koristeći različite pojmovne okvire, fenomen identiteta je danas, upravo, jedan od najznačajnijih elemenata za razumevanje različitih naroda i kultura, ali i savremenih društvenih odnosa. Od Frojdovog (Sigmund Freud) početnog pitanja „Ko sam ja?”, do Eriksonovog (Erik E. Erikson) uspostavljanja naučno-analičkog koncepta 50-ih i 60-ih godina XX veka, u okviru koga se postavlja i pitanje razlikovanja od drugih, identitet se razvijao kao svest o sopstvenoj ulozi u datom društvu i kulturi. Dok Alberto Meluči (Alberto Melucci) naglašava da identitet prvenstveno izražava relacije u kojima individua i sistem funkcionišu na bazi reciprociteta (Melucci, 1996: 39),¹⁸ Manuel Kastels

¹⁶ U okviru filozofskih razmatranja, Aristotel (384-322. p.n.e), govori o suštini pojedinačnog, onom po čemu ono može biti spoznato, kao o *pojmljivoj suštini* odnosno njegovom identitetu.

¹⁷ Oxford English Dictionary navodi da se pojam *identitet* (*identity*), u engleskom jeziku prvi put pominje 1570. godine, u značenju: „apsolutna ili suštinska istost, istovetnost” / <https://www.oed.com>

¹⁸ Proces identifikacije zahteva reciprocitet, što zavisi od susreta dva pola (eng. *twin poles*) u relaciji *ja sâm i drugi* (eng. *myself i other*). Meluči smatra i da reč *identitet* izražava statičnost i da je stoga, pojam neadekvatan da izrazi svesne procese individuacije, te on sugerise reč *identizacija* (eng. *identization*) kako bi se izrazio procesualni, samorefleksivni i konstruisani način na koji mi definišemo sebe (Melucci, 1996: 31-39).

(Manuel Castells) navodi i da se izgradnja identiteta u društvu, uvek događa u kontekstu koji je definisan odnosima moći (Castells, 2002: 16). Žan Fransoa Bajar (Jean François Bayart), u knjizi *Iluzija identiteta*, smatra međutim, da nema identiteta koji se može nametnuti na silu i da ustvari, postoje samo identitetske strategije koje se vode smišljeno, prateći političke ciljeve, iz čega on izvodi zaključak da je identitet konstrukt, iako se najčešće predstavlja kao suština (Bayart, 1996: 137). Stuart Hol takođe smatra i da se oni konstruišu kroz razliku a ne mimo nje, te je samim tim značajna i uloga Drugog u formiranju identiteta.

Identiteti se pojavljuju u igri specifičnih modaliteta vlasti, i stoga su pre proizvod obeležavanja razlike i isključivanja, nego što su znak jednog identičnog, prirodno-sačinjenog jedinstva – 'identiteta' u svom tradicionalnom smislu (koji je, sveobuhvatan istovetan, bešavan, bez unutrašnje diferencijacije) (Hall u Hall, du Guy, 1996:4).

Alpern i Ruano-Borbalan (Catherine Halpern, Jean-Claude Ruano-Borbalan) u knjizi *Identitet(i): pojedinac, grupa, društvo*, navode postojanje dve dimenzije: individualni jedinstveni i kolektivni zajednički identitet (Halpern, Ruano-Borbalan, 2009: 9) i „dok se personalni identitet odnosi na različitost, kolektivni identitet se odnosi na sličnost” (Golubović, 1999: 21). Činjenica da je kolektivni identitet društveno konstituisan, i da ga čine iskustva, tradicija i rituali, diskursi i socijalne prakse u kojima učestvuju pojedinci u okviru neke grupe, kolektivnom biću današnjice pruža brojne mogućnosti i modalitete (samo)reprezentacije, u odnosu na poziciju zajednice i njene inicijalne identitetske karakteristike, a što se prvenstveno odnosi na razloge njenog nastanka (politički, religijski, kulturni, modni, sportski, profesionalni i dr.). Stoga je i uloga institucija koje čuvaju i prenose različite dimenzije identiteta – od verske, kulturne, pravne, građanske, političke, teritorijalne, do emocionalne dimenzije i dr., koje deli jedna društvena zajednica, posebno naglašena kod kolektivnih identiteta (Halpern, Ruano-Borbalan, 2009: 14). I za jedinku i za zajednicu bitan je proces nastanka i razvoja identiteta tj. proces enkulturacije tokom koga se, kroz generacije prenosi i usvaja kultura društva u kojoj je utemeljen i njihov identitet.

Kroz različite epohe novije istorije, pojam identiteta se različito sagledavao i tumačio, te i ova dva pristupa građenju identiteta govore najpre o različitim kulturnim praksama. Esencijalistički pristup tumači identitet kao nametnutu, predefinisanu konstantu imanentnu subjektu, bez obzira na okolnosti i relacije, razumevanje društvenih odnosa i ljudske egzistencije. Proces subjektivizacije naime, zavisi od dublje unutrašnje strukture (eng. *inner-self*), a zasnovan je na opozicijama i relacionizmu. Strukturalistička optika,¹⁹ identitet posmatra kao statičnu nepromenljivu kategoriju, fiksnu i koherentnu. Tako posmatran, identitet je nepromenljiv i neizbežan, pri čemu individue imaju jedinstveni, integralni identitet, dok formiranje

¹⁹ Strukturalizam svoje polazište nalazi u strukturalnoj lingvistici Ferdinanda de Saussura (Ferdinand de Saussure), koja jezik predstavlja kao strukturu zasnovanu na različitim elementima – znacima i simbolima, a pojedinačna značenja nastaju tek u međusobnom odnosu ovih elemenata.

kolektivnog identiteta pretpostavlja karakteristike koje dele svi pripadnici zajednice. U duhu strukturalizma, Altiser smatra da su identitet i ideologija predodređeni i pre nečijeg rođenja i da je individua *uvek već-subjekt*, pre nego druge ideologije bivaju usađene ili reprodukovane „i da kao takvi stalno praktikujemo rituale ideološkog prepoznavanja, koji nam garantuju da smo zaista konkretni, individualni, različiti i (naravno) nezamenljivi subjekti” (Altiser, 2009: 67). Esencijalističke teorije, pored identitetske statičnosti, imaju i tendenciju naglašavanja samo jednog vida identiteta (npr. rodni ili rasni identitet), što savremena društvena praksa opovrgava, uvodeći pluralistički koncept.

Konstruktivističkim pristupom, s druge strane, identitet se posmatra kao modularan fenomen, rezultat društvenog procesa i diskurzivne prakse, koji se oblikuje u interakciji sa okruženjem, kao društveni konstrukt (Jenkins, 2000: 12). Određen socio-kulturnim uticajima, identitet je u konstruktivističkoj, nasuprot esencijalističke optike, u konstantnom preobražaju i, podrazumeva kohabitaciju različitih sinhronizovanih elemenata. Različite tipologije navode različite vrste društvenih i kulturnih identiteta: individualni, kolektivni, kulturni, rasni, etnički, nacionalni, rodni, klasni, verski, itd., a sam pojam identiteta varira u zavisnosti od konteksta, ali se svi određuju u odnosu na razliku, odnosno Drugog.

Svedoci smo da je XX vek doneo i nove (re)definicije pojma identiteta, uz raznorodne atribute: prirodan, prospektivan, labilan, kosmopolitski, univerzalan, apstraktan, difuzan, dislociran, širok, umni, razoren, razdvojen, čvrst, moderan, partikularan, nacionalan, slobodan, jak i slab, kao i odrednice koje se odnose na građenje identiteta, kao što su npr. *legitimirajući, identitet otpora i projektni identitet* (Kastels, 2002); *otvoreni – postulirani identitet* (Bauman, 2005), *zatvoreni – etnički; konvencionalni i postkonvencionalni identiteti* (Habermas, 1976), ali i *evropski identitet*.²⁰ Naime, rasparčan, nestalan i nestabilan identitet, odnosno, taj skup mogućih čak i kontradiktornih identiteta, posledica je sveta bez sigurnosti u kome živimo, te se može reći da na neki način deluje poništeno.

Jednu od glavnih karakteristika izgradnje identiteta, predstavlja i težnja za (pozitivnim) samovrednovanjem.²¹ Pretpostavka postojanja mnoštva elemenata prepoznavanja i priznavanja, omogućava formiranje i potvrđivanje nekog identiteta tokom vremena, dok proces samospoznaje na izvestan način, štiti pojedinca/kolektiv od rizika kome su oni izloženi kroz veliku ponudu alternativnih formi identiteta današnjice.²² Jednostavan, ali i u isto vreme nestalan, pojam identiteta suočen je danas sa različitim tumačenjima i definicijama, meandrirajući u beskonačnim mogućnostima identitetskih obrazaca.

²⁰ Semantička heterogenost, međutim, vodi i ka njegovom obesmišljavanju. Uopštavanje i različiti aspekti korišćenja pojma identitet doveli su i do zamene drugih analitičkih kategorija ovim pojmom. Razmatrajući nekritičko i neanalitičko usvajanje termina, a među njima i identiteta, Brubejker i Kuper (Rogers Brubaker, Frederick Cooper), u knjizi *Izvan identiteta (Beyond Identity)*, govore o intelektualnoj praksi i društvenom procesu *reifikacije* ili postvarenja (Brubejker, Kuper, 2003: 413), odnosno, terminima impliciranim u svakodnevicu, kao što su konstrukti: etnicitet, vera, nacionalnost, rod, rasa, ali i kulturne karakteristike nekog pojedinca ili naroda, koji se sami po sebi podrazumevaju.

²¹ Imajući u vidu sve širu upotrebu pojma identitet, Stjuart Hol kaže da se koncepti identiteta problematizuju tek kada prestanu da budu izvesni i sigurni, izražavajući, određenu skepsu prema pojmu identitet, daje prednost pojmu identifikacije. Hol radije govori o fenomenu identifikacije, kao otvorenom kontinuiranom procesu prepoznavanja i artikulacije odredjenih karakteristika. O identitetu više govori kao o heterogenoj formi u konstantnom procesu nastajanja i preobražaja, te i procesu identifikacije tih višeznačnih elemenata (Hall, 1996: 1-2).

²² Posebno zanimljivi, u poslednje vreme, sa velikim migratornim talasima ka Evropi i širom sveta, su identiteti nosioca iskustva egzila i dijaspore, koji ta iskustva donose na Zapad, kao deo svoje kulturološke (identitetske) drugosti.

2.1.2. Identitet i sećanje

Prošlost i sećanje predstavljaju važne izvore (samo)identifikacije. Kontinuitet čuvanja i evociranja (delova) prošlosti – istorije i sećanja – održava se najpre u formi sećanja, svedočanstva i svedočenja,²³ istorije pojedinca, zajednice, ali i ljudskog roda. Jedna od funkcija sećanja upravo je, očuvanje individualnog i kolektivnog identiteta, kako kroz lična sećanja (*autobiografsko pamćenje*) tako i kroz kolektivno (društveno) pamćenje, koje se pojavljuje kao *istorijsko pamćenje* i uglavnom, kao nacionalno pamćenje (Albvaš, [1950] 1999: 63–83).

Unutrašnja homogenost pamćenja zavisi od stepena vezanosti za identitet grupe (narod, država, etnička grupa, porodica, partija). Pamćenje nije statično, već rekonstruktivno, jer su i potrebe grupa promenljive. Drugim rečima, ono nije usmereno ka traženju istine, već nastoji da učvrsti identitet grupe u prošlosti (Kuljić, 2006: 82).

Kako „postoji relativna saglasnost o ulozi sećanja u nastanku ličnih i društvenih identiteta”, pojmove sećanja i identiteta treba posmatrati u njihovoj korelaciji i interakciji. Fernando Katroga (Fernando Catroga) razlaže nivoe sećanje kao: *protomemoriju ili pamćenje iz navike; pamćenje samo po sebi*, naglašavajući *pamćenje i priznanje; i metamemoriju slike-sećanja*, odnosno podsećanje na prošlost kroz obeležavanja i komemoracije. Dok prvo značenje ukazuje na izvesnu pasivnost, sledeća dva ukazuju na aktivnost pojedinca, koji gradi svoji identitet, kroz različitost od drugih, povezivanjem sa sopstvenom prošlošću (Katroga, 2011: 17–19).

Identitet se primarno gradi na osnovu pojedinačnog iskustva, kao određenog sećanja na prošlo vreme, ali i kao akt socijalizacije i, proizvod je dominantnih društvenih praksi, u kojima pojedinac aktivno učestvuje, te te prakse povratno utiču na njega. Vreme je tako nezaobilazan deo svakog iskustva, a protok vremena predstavlja preduslov za sticanje iskustva prošlosti; potom, oživljenih sećanjem, u procesu nastanka identiteta. U proživljenom iskustvu, pojedinačno pamćenje oblikuje se istovremenim postojanjem različitih sećanja. Naime, pamćenje je organizovano, a sećanja su pitanje izbora, te pojedinac tumači prošlost tako što značenja gradi izborom informacija iz pamćenja, a zauzvrat odabrano sećanje oživljava prošlost. Imajući u vidu, da se rekonstrukcija delova prošlosti, uključujući i istoriju, često odvija veoma selektivno, jedno od mogućih mesta za njihovo očuvanje je i medij filma.

²³ Svedočanstvo je iskaz o zbivanju, a svedočenje podrazumeva prisustvo samom događaju. Naravno, ne držimo se uvek ove razlike.

Društveni okvir sećanja je 'instrument' koji koristi svesni pojedinac da bi preinačio viziju prošlosti u skladu sa trenutnim vlastitim potrebama, odnosno da bi obezbedio egzistencijalnu harmoniju i vlastiti identitet. To je društvena konstrukcija pojedinačnog sećanja (Albvaš u Kuljić, 2006: 97–98).

Identitet bilo da je reč o individualnom, kolektivnom ili civilizacijskom, svoje korene vuče iz priče o zajedničkom poreklu i iskustvu, koje je vremenom uticalo, kako na njihovu egzistenciju tako i na razvoj identitetske matrice. Albvaš govori o *društvenoj uslovljenosti pamćenja, odnosno socijalnom okviru odnosa bez koga se individualno pamćenje ne bi moglo konstruisati niti održati*. Pamćenje čoveku prirasta tek tokom njegove socijalizacije, te iako je pojedinac nosilac pamćenja ono je kolektivno oblikovano²⁴ (Albvaš u Asman, 2005: 41–42). Kolektivno pamćenje stoga svedoči o pripadništvu grupi i ono je *identitetski konkretno* (Asman, 2011: 34–38), jer se kolektivni identiteti zasnivaju na kolektivnom sećanju, a u sećanju se rekonstruiše prošlost. Individualno i kolektivno sećanje upisuju se u lični identitet, zadržavajući kontinuitet kroz vreme. Svaka jedinka tokom života gradi identitet sumirajući sopstvena životna iskustva iz prošlosti, spoznaju sadašnjeg trenutka i projekciju budućnosti, uobličavajući ih u svoju koherentnu životnu priču, sopstveni narativ (Nora, 2002).

Pitanje koje se postavlja je i pitanje odnosa kolektivnog identiteta i prošlosti odnosno pamćenja²⁵ i sećanja. Jan Asman (Jan Assmann), s obzirom na trajnost, razlikuje dva okvira kolektivnog pamćenja: komunikativno i kulturno pamćenje. Komunikativno pamćenje je u neposrednoj vezi sa svakodnevicom (prenosi se usmenim putem, kao porodično ili generacijsko pamćenje), dok kulturno pamćenje karakteriše udaljenost od svakodnevice. „Komunikativno pamćenje obuhvata sećanja koja se odnose na recentnu prošlost. To su sećanja koja čovek deli sa svojim savremeniciima i, upravo udaljenost kulturnog pamćenja od svakodnevnog, u kom se sadržaj institucionalizuje” (Asman, 2005: 44–66), označava njegov vremenski horizont koji se pomera i u direktnoj je vezi sa protokom vremena (npr. spomenici kulture, muzeji).²⁶

Kolektivno sećanje naime, *funkcioniše bimodalno, kao fundirajuće sećanje* koje se odnosi na početke (*komunikativno pamćenje*) i kao *biografsko sećanje* koje se odnosi na skoriju prošlost tzv. recent past

²⁴ Albvaš shvata kolektiv kao *subjekt pamćenja i sećanja*, tvoreći pojmove kao što su *grupno pamćenje* i pamćenje nacije (2005).

²⁵ Moris Albvaš još 1924. godine započinje istraživanje pamćenja, tvrdeći *da se prošlost u pamćenju ne zadržava već da se rekonstruiše*, da je ono rezultat društvene komunikacije i da se *ne može razdvajati od uslova u kojima se formira*. Tako nastaje Albvašov neologizam *kolektivno pamćenje*. Naime, 30-ih godina XX veka Moris Albvaš i Abi Varburg (Aby Moritz Warburg) nezavisno su razvili teorije o *kolektivnom* (ili *socijalnom*) pamćenju (fr. *mémoires collectives*), koje pamćenje interpretiraju kao društveni fenomen. Jan Asman i Pjer Nora, potom i Aleida Asman (Aleida Assmann), aktualizovaće ovu društvenu teoriju 80-ih godina XX veka, „nakon završetka Hladnog rata koji je (p)održavao mnoge mitove, a što doprinosi i formiranju nove politike o prošlosti.” U vezi s tim, Todor Kuljić ističe da je krajem XX veka, s obe strane Gvozdene zavese „slom ideologizovane slike istorije zamenila [...] nova opsesivnost pamćenjem; s jedne strane nestanak autoritarnog pamćenja, a s druge, opsesija pamćenjem, epidemija komemoracija i traganja za poreklom, potreba za identitetom” (Kuljić, 2006: 99).

²⁶ „Prema Ničeju, dok u svetu životinja, genetski programi garantuju opstanak vrsta, ljudi moraju da pronađu način na koji se dosledno održava njihova priroda kroz generacije. Rešenje ovog problema nudi kultura pamćenja, kolektivni koncept za sve znanje koje usmerava ponašanje i iskustvo u interaktivan okvir društva, a koji se dobija kroz generacije u ponovljenoj društvenoj praksi i inicijaciji” (Assmann & Czaplicka, 1995: 126).

(*kulturno pamćenje*). Kod kulturnog pamćenja „prošlost se zgušnjava u simboličke figure” za koje prijanja sećanje. Prelazak iz komunikativnog ka kulturnom pamćenju, dešava se naime, kada više nema svedoka događanja, odnosno onih koji prenose priču iz prošlosti. Uloga kulturnog pamćenja na tom tragu, objašnjiva je poimanjem kulturnog pamćenja kao *sistema fiksnih tačaka u prošlosti*; figure sećanja kao kulturom uobličeno sećanje; društveno obavezne slike kolektivnog pamćenja koje određuju formiranje kolektivnog identiteta (Asman, 2005: 57–75).

Te fiksne tačke su sudbonosni događaji iz prošlosti, na kojima se sećanje održava kroz kulturne oblike (tekst, tradiciju, spomenike) i institucionalnu komunikaciju (navođenje, prakse, poštovanje). Zovemo ih 'figurama sećanja'²⁷ (Assmann & Czaplicka, 1995: 129).

Pojam kolektivnog identiteta povezan je stoga, sa težnjom da se sačuvaju autohtonost i specifikum identiteta u odnosu na procese globalizacije koji nameću jedan opšti identitet koji apsorbuje sve raznolikosti i specifičnosti kolektivnih identiteta.²⁸

Razmatrajući odnos i opoziciju sećanja i istorije, Pjer Nora (Pierre Nora) navodi da se „sećanje i istorija, daleko od toga da su sinonimi, tj. nalaze se u fundamentalnoj opoziciji. Sećanje je život, nastalo iz živih zajednica i u njihovo ime. Ono ostaje u permanentnoj evoluciji, otvoreno za dijalektiku, sećanja i zaborava, nesvesno svojih sukcesivnih deformacija, osetljivo na manipulaciju i prisvajanje, podložno tome da bude dugo uspavano i da periodično oživi. Istorija, s druge strane, predstavlja rekonstrukciju, uvek problematičnu i nekompletnu, onoga što više nije. Sećanje je stalno aktuelna pojava, spona koja nas vezuje sa večnom sadašnjošću; istorija je reprezentacija prošlosti” (Nora, 1989: 8). Norin stav je da istorija – koja se ubrzava i preuzima zadatak održavanja ravnoteže između prošlosti i sadašnjosti – okupira sećanje, da ga deformiše i transformiše, prožima ga, te se stoga i javlja potreba za *mestima sećanja* koja igraju važnu tranzicionu ulogu, služeći kao mesta osećaja i očuvanja kontinuiteta kao i identiteta. U članku „Između sećanja i istorije”, Nora govori o *mestima sećanja* (fr. *lieux de mémoires*), onim mestima u kojima se sećanje kristališe i artikuliše, kao posebni istorijski trenuci; mogu imati tri različita značenja: materijalno, simboličko i funkcionalno.²⁹ Ova mesta ukazuju na činjenicu da nema spontanog sećanja, već da je svesno stvaranje ovih bastiona u cilju očuvanja identiteta, imperativ naše epohe. Bez kreiranja arhiva, obeležavanja godišnjica, organizovanja proslava, bez komemorativne budnosti, istorija bi brzo i nemilosrdno izbrisala *mesta sećanja*.

²⁷ Figure sećanja imaju tri karakteristike: spoj s prostorom i vremenom, spoj sa grupom i rekonstruktivnost (Asman, 2005: 44–45).

²⁸ Kao odgovor na taj nametnuti *apstraktni* identitet, jesu buđenja nacionalnih i etničkih identiteta koji su povezani sa *istorijskim sećanjem* i *istorijskim identitetom* koji se ispostavljaju kao istovažna osnova kolektivnih identiteta (Assmann, Czaplicka, 1995: 125–133).

²⁹ Nora ovde daje i doprinos razumevanju Francuske, njene kulture i nacionalne prošlosti, kroz inovativan metod izučavanja kolektivnog sećanja (1984–1989) koji preuzimaju i druge evropske zemlje (Nemačka, Italija, Holandija, Grčka) (Nora, 1989: 7–24).

„Pričamo mnogo o sećanju jer je tako malo njega ostalo”, podseća Nora, referišući na tragove prošlosti koji se vremenom gube (Nora, 1989: 7–24).

Sećanje se stoga danas javlja kao ultimativna politička i moralna vrednost, važna za procese demokratizacije društva i tvorbe identiteta. A kao najvažnija uloga sećanja ostaje poznavanje i deljenje zajedničke prošlosti, pa je tokom vremena sećanje sačuvalo priče o različitim događajima koji su uticali na istoriju i na identitete aktera. Ovim je pružena prilika za bolje razumevanje korena savremenog društva, u kome kultura predstavlja jedan od moćnih instrumenata koji ove poruke prenosi kroz vreme, uprkos tome što postaje sve globalnija, stavljajući posebne i različite epizode *pod brisanje* ili ih *lijući* u kosmopolitske, univerzalne obrasce.³⁰ Sećanja kroz vekove, pretočena su i u različite umetničke, kulturalne i medijske tekstove, koji ga čuvaju, a u kojima film³¹ ima privilegovano mesto, čuvajući sećanja i identitetske upise o vremenu koje beleži. Sećanje nije samo priča o događajima koji su prošli, već utiče i na sadašnjost, s obzirom da narativi sećanja „ne vode u prošlost, u stvari, donose prošlost u sadašnjost” (Grainge, 2003: 103). Ono predstavlja jedno post-vreme i funkcioniše kao živa prošlost, a utkano je u iskustvenu nit koja opredeljuje i naše današnje identitete.

Hladni rat je jedan od perioda te žive prošlosti, te i sećanja utkanog u kolektivno pamćenje. Blokowska podela na Zapad i Istok i tenzični odnosi dve supersile, SAD i SSSR-a, i njihovih eksponenata, u *borbi za globalni uticaj* nakon Drugog svetskog rata, odnosno nakon privremenog saveza u pobedi nad nacističkom Nemačkom 1945. godine, uticali su i na promenu kulturnih obrazaca, posebno u zemljama Istočnog bloka.³²

Po rečima Milana Kundere, Centralna Evropa je bila viđena kao *un Occident kidnappé* (prim. *kidnapovani deo Zapada*, tj. pod ruskom okupacijom),³³ „dok su drugi [su] mislili da je sovjetski model, model modernizacije ustvari jedini pravi alternativni model 'Zapadnom'” (Nojman, 2011: 121). S druge strane, tadašnja Jugoslavija iako socijalističkog opredeljenja, bila je izvan *Gvozdene zavese*. Različita su, naime, iskustva koja su uticala na kulturu i identitete između, ali i unutar samih, Zapadnog i Istočnog bloka, a različita su i sećanja na taj period.

³⁰ U poslednjih nekoliko decenija, u nastojanjima da se razume prošlost i omogući kolektivna reprezentacija istorije, tendencija je da se sećanje na prošlost ne predstavlja samo na uopšten i tradicionalan način, već se poseban akcenat stavlja na one (nekada i s namerom) zaboravljene periode vremena i istorije (i njene tamne strane), kao što je to već slučaj sa Holokaustom ili nacizmom, a u skorije i priznavanje različitih žrtava kolektivnih trauma, od obeležavanja mesta genocida do mesta prirodnih katastrofa, kao i komunističkog nasleđa kao komemorativnih elemenata koji ulaze u građenje evropskog identiteta, kako pre, tako i nakon pada Berlinskog zida.

³¹ Film stvara sećanje, dok televizija proizvodi zaborav, kaže Žan Lik Godar (Godard u Elsaesser, 2005: 52), što se odnosi i na sve nove medijske formate.

³² Nastanak NATO-a, Vijetnamski rat i antiratni pokret i neredi, pokušaji vršenja kulturnih uticaja na Istoku (CIA), s jedne, i nastanak Varšavskog pakta, Praško proleće 1968. godine i invazija SSSR na Čehoslovačku, te pritisci za nacionalni suverenitet koji su ojačali u Istočnoj Evropi s druge strane, ali i nastanak Trećeg sveta nakon dekolonizacije, neki su od centralnih događaja koji su obeležili ovaj turbulentni period istorije XX veka.

³³ Kundera, Milan. *Un Occident kidnappé ou la tragédie de l'Europe centrale, Le Débat*, 1983/5 (n° 27), p. 3–23 (Pristupljeno: 9.05.2021.)

Pojam neodvojiv od sećanja i identiteta, kao treća tačka triangulacije polja, jeste, nostalgija, kao idealizovana čežnja za prošlošću; poslednjih decenija izmenljiva sa pojmom *retro/nostalgичnim* načinom utopističkog posmatranja sveta. U vezi s tim su zemlje Istočne Evrope, koje su prošle iskustvo *zida/zavesa*, u postsocijalizmu razvile svoj ekvivalent nostalgije – *Ostalgiju*,³⁴ koja nije nostalgija za životom u Istočnom bloku, već Zapadno utopijsko viđenje socijalizma,³⁵ a prvenstveno se odnosi na Istočnu Nemačku u doba postsocijalizma; nostalgiju za aspektima života u Istočnoj Nemačkoj, ali ne kao izraz želje za povratak u to doba, već kao svojevrsnu utopiju Zapada. Nakon pada Berlinskog zida (1989), kao fizičkih, ali prevashodno ideoloških barijera, „razlika Istok / Zapad ostaje snažna osa društvene imaginacije, 'talog' od Hladnog rata, politike sećanja i identiteta, Ostalgija predstavlja diskurs u okviru etnološke politike sećanja i jednu asinhronu politiku budućnosti, čiji kontekst proizvodi efekat fiksacije na prošlost Istočne Nemačke” (Boyer, 2015: 361–383). Posebna pažnja posvećena je semiotici prošlosti Istočne Nemačke³⁶ u kulturnoj reprezentaciji; „fantaziji koja stvara irealan prostor, bukvalno 'ne-mesto', u kome neurotično uplitanje Istočne Nemačke sa autoritarnom prošlošću dozvoljava Nemicima rođenim na Zapadu da zahtevaju budućnost oslobođenu tereta istorije” (Boyer, 2015: 363). Ovaj apel može se primeniti i na druge postsocijalističke zemlje, uz apel za transgresiju identiteta okrenutog prošlosti i tranziciju ka novom, uz poštovanje svog kulturnog nasleđa i kulturnog odnosno nacionalnog identiteta.³⁷

Sećanje i pamćenje tako, kao modeli očuvanja prošlosti su ustvari pojmovi koji umnogome utiču i čak uslovljavaju konstrukciju identiteta današnjice (zajednica, nacija, država, kao i mnogo širih integracija). Kreatori evropske (EU) politike su stoga, identifikovali istoriju kao ključnu kariku za negovanje evropskog (kulturnog) identiteta, te je posebna pažnja posvećena negovanju *evropskog istorijskog pamćenja*, kako bi se projektu evropskih integracija dodao legitimitet i podstakao kolektivni identitet (Prutsch, 2017: 28).

³⁴ Kovanica *Ostalgia* je nemački termin za *Nostalgia* (ital. *nostalgija*) i *Ost* (nem. *Istok*). Pandan Ostalgiji na teritoriji zemalja Balkana odnosno ex-YU prostora je - *jugonostalgija*.

³⁵ Film *Zbogom, Lenjine* (2003), proizveden je u Zapadnoj Nemačkoj.

³⁶ Kao i drugi narodi u periodu postsocijalizma „Istočni Nemci, imaju obavezu da prošlost pretvore u moćni objekat identiteta i želju, koja će omogućiti onima sa Zapada da na Ostalgiju ukazuju kao na prirodni efekat asinhronog karaktera Istoka”, navodi Bojer (Boyer, 2015: 378)

³⁷ Govoreći o Nemačkoj, Bojer navodi da bi bolje bilo razmišljati o *Westalgiji*, kao o povratku na sliku Nemačke kakva je bila nekada, s obzirom na bremenito nasleđe Trećeg Rajha (Boyer, 2015: 379).

2.1.3. Identitet i nacija

Ljudski ego nikada nije izdvižen, ne postoji 'ja' koje nije deo jednog 'mi' ³⁸ i, nesporno, svako 'ja' je pripadnik mnogih 'mi' (Lič, 1982: 43–45)

Kolektivno istorijsko pamćenje na nacionalnom nivou je karakteristično, zavisno i isprepletено sa odgovarajućim procesom izgradnje države ili nacije. Dok izgradnja nacije pruža očigledne istorijske orijentire za kolektivno pamćenje, istorijsko pamćenje može aktivno doprineti izgradnji ili (ponovnom) strukturiranju nacionalnog identiteta (Prutch, 2017: 28).³⁹

Uspostavljanju države i formiranju njenog kolektivnog nacionalnog identiteta prethodi istorijsko vreme, brojni društveni izazovi kao i različiti ispunjeni preduslovi. Ovaj proces traje od prvobitnog biblijskog nacionalizma, feuda, srednjovekovnih kraljevstava, apsolutističkih država XVI veka, monarhija, do modernog državnog sistema, kao mreže odnosa među nezavisnim teritorijalnim jedinicama, nastalog Vestfalskim mirom (1648), kojim je okončan Tridesetogodišnji rat u Evropi ⁴⁰ (Kegli, Vitkof, 2006: 120–121). Moren navodi da „arhaični društveni kolektivi ne poseduju državu” (Morin, 2001: 181), već su rasno ili plemenski orijentisani, dok država danas podrazumeva *stalno stanovništvo, jasno definisanu teritoriju i vlast sposobnu da realizuje suverenitet*. Od nastanka države, taj kolektivni identitet nije opredeljen isključivo zajedničkim poreklom, već se razvija i u odnosu na pripadnost jednoj određenoj teritoriji. Narodi koji žive na istim teritorijama, u državama Zapadne Evrope, susreću se tako u XVI veku sa sopstvenom transformacijom u nacije, ⁴¹ proces je nastavljen i u XVIII i XIX veku, a paralelno sa nastankom nacionalnih država,⁴² formira se i nacionalna svest kao i nacionalni identitet. Pokrećući nacionalna pitanja, nastanak nacija su posebno podstakli prosvetiteljstvo, industrijska i buržoaske revolucije u Evropi. Za modernu ideju nacije, nastale u XVIII veku, dva su važna aspekta: to da je moć data skupu građana, a ne jednom vladaru, i to da se država podudara sa zajednicom koja ima isti jezik i tradiciju (etnos); spoj koji rezultira državom-nacijom (Todorov, 2014: 92). Prema jednoj od definicija, nacija je „skup ljudi koji se na osnovu nacionalne, jezičke ili kulturne bliskosti smatraju

³⁸ Edmund Lič. *Klod Levi-Stros*. ([1970] 1982.) Citat iz: *Tristes Tropiques*. (C. Levi-Strauss, 1955), str. 448, „[...] il n'y a pas de places entre un nous et un rien” („Nema razmaka između jednog mi i jednog ništa”).

³⁹ Činjenica je i da, pri formiranju kolektivnog identiteta, posebno onog koji je determinisan geografskim položajem, specifičnosti identiteta postaju sve apstraktnije što je grupa veća, a zajednički identifikacioni elementi (tradicija, zajednička istorija) heterogeniji, te pojmovi nacija i nacionalne države stoga, predstavljaju svojevrсни paradoks.

⁴⁰ „[...] u propagandnim spisima koje je naručivao Vilijem I Oranski (William the Taciturn), izraz 'hrišćanstvo' biva tada u diplomatskom jeziku zamenjen izrazom 'Evropa', da bi označio sveukupnost snaga i trgovanja među suverenim nacijama ili državama...” (Balibar, 2003: 29).

⁴¹ Nacija (*st. fr. nacion – rođenje (naissance)*), kao *mesto porekla*, predstavlja istorijski konstituisan kulturno-politički koncept ili *političku fikciju* kako je naziva Pinto (Louis Pinto). Kristeva kaže da se granice nacije permanentno suočavaju sa duplom temporalnošću: procesom identiteta ustanovljenog *istorijskim sedimentom* i gubitkom identiteta u procesu (aktuelne) kulturne identifikacije (Kristeva u Bhabha, 1994: 152).

⁴² S obzirom da se pojmovi narod i nacija često poistovećuju sa pojmom države, mogu se razlikovati relacioni i kategorijski načini ove identifikacije; u odnosu na neku relacionu mrežu ili u odnosu na pripadnost određenoj zajednici koja poseduje određeni kategorijski atribut (npr. etnicitet, jezik, nacionalnost). Kategorijska identifikacija je u jakoj vezi sa kolektivnim identitetima, te je država danas jedan od značajnijih *identifikatora* (Kalhun i Tili u Bjukbejker i Kuper, 2013: 427).

pripadnicima iste grupe” (Kegli, Vitkof, 2006: 121), dele zajedničko poreklo – etnicitet, jezik, tradiciju i običaje, bez obzira na teritoriju, iako se nacija često poistovećuje sa pojmom države, podrazumevajući zajednički kulturni identitet. pripadnicima iste grupe” (Kegli, Vitkof, 2006: 121), dele zajedničko poreklo – etnicitet, jezik, tradiciju i običaje, bez obzira na teritoriju, iako se nacija često poistovećuje sa pojmom države, podrazumevajući zajednički kulturni identitet. Sintagma *nacionalna država* podrazumeva tako, da država i određena kulturna grupa, dele iste vrednosti, i da se značenja dva pojma poklapaju. I dok pojam države predstavlja teritorijalno-politički identitet, pojam nacije zasnovan je na zajedničkoj istoriji, kulturi i etnicitetu.

Različiti integracioni procesi utiču i na nove odnose u društvu, polje kulture, privredu i kretanje kapitala, političke sisteme, donoseći napredak u svim sferama života, pojedinca i društva, te tako i nacionalnih zajednica, dok različiti društveni i politički procesi, međutim, već sredinom i krajem XX veka, vode ka njihovoj eroziji i dezintegraciji. Jedan od razloga je i velika etnička heterogenost koja utiče na (ne)održivost homogenosti državnih zajednica, raspad socijalizma, različite konfesije, uticaji velikih sila i dr.

Do XIX veka, pojam nacije, odnosi se na društvene grupe koje imaju poreklo na zajedničkoj teritoriji, da bi potom, pojam dobio i državno-pravnu dimenziju. U *veku nacija* (XIX vek), koji svedoči o velikoj ideološkoj i kulturnoj revoluciji kroz koju se nacije konstituišu „kao kolektivna bića i kao politički akteri” (Tijes u Halpern, Ruano-Borbalan, 2009: 332), diferencirala su se dva antagonistička modela (formiranja) nacija. Prvi evropski narod koji se razvio u naciju su Francuzi, a njihov model i pojam nacije, kao *subjektivna koncepcija*, bio je zasnovan na državi teritoriji (*civic nation*), pri čemu je pripadnost naciji izraz „racionalnog i ugovornog izbora pripadnosti zajednici” (isto, 2009 : 333). Francuska revolucija (1789) i Napoleonovi ratovi (1803–1815) predstavljali su važne tačke za dalje širenje ove ideje. I dok je Francuska uspostavila *neetničku* ili *civilnu* verziju nacije i nacionalnog identiteta (Crowley, 2000: 92), Nemačka je, u okruženju multinacionalnog koncepta država i fragmentiranosti naroda, razvila drugačiji model, kao „objektivnu koncepciju, zasnovanu na etničkim i kulturnim kriterijumima” (Halpern, Ruano-Borbalan, 2009: 333) – poreklu, tradiciji, kulturi i jeziku (*ethnic nation* ili *kulturna nacija*), odnosno nemačku verziju pojma nacije, kao *etničke* (Kohn [1967] u Lečner, Boli, 2005: 213), koja se dovodi u vezu sa pokretom romantizma.

Druga polovina XVIII veka predstavlja kulminaciju romantičarskog pokreta kako u društveno-političkoj tako i estetsko-intelektualnoj sferi. Period krize uslovljen prelaskom iz kulture apsolutizma u kulturu klasa i ustavnog prava, uticao je umnogome da se romantizam manifestuje na buran način, posebno u oblasti kulture. Romantičare je naime posebno zanimala *emancipacija individualnosti* u svim aspektima, a poseban akcenat bio je na jeziku. Reč je o „reorijentaciji u načinu mišljenja, percepcije i istražavanja” (Furst, 1968: 116). Ipak, umetničke i kreativne ideje i obogaćivanje iskustva, ustupili su mesto, nakon nekoliko godina, društvenim i političkim idejama i aktivnostima⁴³, posebno onim koje su bile formulisane kroz nacionalizam

⁴³ Uticaji Francuske revolucije ubrzali su društvene promene, posebno u Nemačkoj, i podstakli mlade Nemačke romantičare da prelazak iz kulture apsolutizma u kulturu klasa i ustavnog prava iskažu kroz kreativnost u svim sferama života. Romantizam je svedočio uništavanju institucija i onih formi koje su delovale kao trajne; granice postaju fleksibilne, menjaju se iznenada vlasničke strukture, kao i kulturne vrednosti, dok mogućnosti pojedinca postaju neizmerne. Podrivanje dotadašnjih standarda pratilo je, međutim, sazrevanje pojedinaca koji počinju da se interesuju za najdublja pitanja o životu i smrti, državi i naciji, ličnosti i njenom

i konzervativizam. Romantičari u fokus stavljaju individualizam, imaginaciju i emociju, kroz književnost⁴⁴ i posebno poeziju. Treba ukazati i da se fundamentalna ideologija nemačkog romantizma najpre ticala prirode i odnosa pojedinačnog i celine.⁴⁵ Naime, *pojedinačno je individualni izraz celine*, smatrali su romantičari (Anderson, 1941: 303). „Svaki čovek je svet u malom”, izgovara Fridrih Šlegel (1823: 317).⁴⁶ Romantični ideal identiteta donosi naime, konzervativne tendencije, ali istovremeno i kosmopolitske. *Kriza evropske svesti* (fr. *une crise de la conscience européenne*) jedan je od opisa romantičarskog pokreta u Evropi (Furst, 1968: 116). Romantizam naime prate ideje o autohtonom duhu i kulturi naroda, kao i slavljenje prošlosti, što je donekle bilo i polazišna tačka romantičarskog nacionalizma u Evropi. Tako se prema Herderovom⁴⁷ shvatanju, etnička pripadnost smatrala osnovom za samoodređenje, odnosno pojedinac doživljava samoidentifikaciju kao etničku identifikaciju, dok se na nivou kolektivnog identiteta kroz etničko *mi*, kao razlikovanje od drugih, stvara tzv. *etnička distanca* (ali i etnocentrizam) (Golubović, 1999: 80).⁴⁸ Treba ukazati na činjenicu da je jedna od glavnih tačaka romantizma svakako bio nacionalizam,⁴⁹ insistirajući na razvoju nacionalnih jezika i folklora, običaja i tradicija, a istovremeno, pozivajući na samoopredeljenje naroda, a koji je vodio i ka promenama na tadašnjoj mapi Evrope. Nacionalizam ustvari prethodi naciji, te i formiranju nacionalne svesti, iako ih najavljuje kroz intelektualni angažman. Započet kao otpor protiv dinastičke (božanske) hegemonije, romantičarski nacionalizam razvija svoju ideju u pravcu Velikog germanskog carstva, a kulminiraće različitim pokretima i aspiracijama drugih evropskih naroda i Prvim svetskim ratom. Sve to je bila posledica razvoja nacionalnog identiteta, a njegov krajnji rezultat biće iskorak ka liberalizaciji i stvaranje modernih nacionalnih država u Evropi.

Ovde treba pomenuti i ekonomske uslove koji su vodili ka promenama u Evropi u susret formiranju nacija, kao što su ubrzani razvoj industrijske proizvodnje, jačanje industrijskog kapitala i trgovinskih veza, te i pojava slobodnog tržišta, koji su uticali i na pojedince i zajednice ali i na njihovu (samo)percepciju. Naime, od druge polovine XVIII veka, razvijali su se različiti oblici kapitalizma odnosno ideologije liberalizma, kao porasta privatnog kapitala i svojine, ali i antikapitalistički pokreti. Period s kraja XVIII i početka XIX veka

identitetu, Bogu. Kriza utiče i na to da pojedinci postaju kao *iščupani iz korena, izolovani, anksiozni. Život, kretanje, odnos, vreme*, predstavljaju četiri elementa koja uspostavljaju četiri aspekta romantičarskog *Weltanschauung*-a (nem. *pogled na svet*). Nemački romantičari su težeci da se nemačka kultura odbrani od uticaja prosvetiteljstva i racionalizma koji je nosila Francuska revolucija, uz oduševljenje običajima i tradicijom, održavali *ancien régime* (fr. *stari režim*) i institucionalni *status quo*, a protiv industrijskog kapitalizma. Međutim, rađa se kultura preuveličavanja i superlativa.

⁴⁴ Npr. (pred)romantičarski književni pokret *Sturm und Drang* (nem. *Oluja i nagon*), (Gete /J.W. Goethe/ i Šiler /Friedrich Shiller/).

⁴⁵ Ovaj odnos romantičari rešavaju paradoksalnim obrazloženjima: npr. *osoba je slobodnija ukoliko je spremna da se žrtvuje za grupu*. Ova formula je po svojoj suštini dijalektička.

⁴⁶ *So eigen, jeder man ist eine kleine Welt für sich* (Karl Wilhelm Fridrich von Schlegel). Friedrich Schlegel's sämtliche Werke, Vol. 3), 1823, p. 317 (pdf), (Pristupljeno: 15.05.2021.)

⁴⁷ Johann Gottfried (von) Herder (1744–1803)

⁴⁸ Zagovaranje klasičnog koncepta homogenih kultura, kako ga još u XVIII veku definiše Herder,⁴⁸ poseduje tri glavna elementa: društvenu homogenost, etničku konsolidnost, interkulturnu ograničenost, koja odgovaraju svojstvima: unifikacije, nacionalne povezanosti i odvajanja od drugih. Savremena društava, međutim, odlikuju upravo procesi obrnuti od interne homogenizacije i eksterne izolacije, zasnovani prvenstveno na njihovoj neodrživosti kao samostalnih entiteta, te se kao osnovne karakteristike pojavljuju: nehomogenost i mnoštvo multikulturnih zajednica, što uzrokuje etničku nesolidnost, kao i dinamičnu komunikaciju sa drugim kulturama (transkulturalnu), kao i međusobne uticaje. (Hepp, 2006).

⁴⁹ Romantični nacionalizam bio je i ključni deo filozofije Fridriha Hegela, koji je tvrdio da postoji *duh vremena* (nem. *Zeitgeist*), koji je *naseljen određenim ljudima u određeno vreme*.

koji donose stavove liberalizma, obeležile su i velike promene (npr. industrijski bum u Engleskoj, krajem XVIII veka, velika revolucija u Francuskoj, ali i kontinuirani ratovi), posebno na teritoriji Zapadne Evrope. Uporedo sa ekonomskim liberalizmom dolazi i do nastanka liberalne države, čiji je zadatak da štiti novi sistem. Istorijski gledano, formiranje građanskog društva i rađanje nacija koincidira sa pokretom moderne (modernost i modernizam), tokom i krajem XIX veka, koji je uticao na ove procese, omogućivši homogenizaciju nacionalnih zajednica, stvaranjem nacionalnog jedinstva, nacionalne kulture, nacionalne države odnosno institucije *nacionalnog*. Nakon XIX veka, u kome započinje formiranje i oblikovanje nacija u Evropi, početak XX veka, donosi krah velikih imperija, austro-ugarske, ruske i otomanske, što se odražava na geopolitička previranja i rezultira formiranjem novih nacija, kojima su doprinela i dva svetska rata, posebno u delu Srednje i Istočne Evrope. Drugi talas formiranja novih nacija i nacionalnih država, odvija se u drugoj polovini XX veka, posebno raspadom SSSR-a i multinacionalnih država kakve su bile Jugoslavija i Čehoslovačka.

Dobar deo ovih, novonastalih, nacija susreće se sa novim teritorijalnim granicama, ali i novim, nedovoljno formiranim, niti (re)definisanim, identitetom. Sam pojam nacije ima i različite teoretske pristupe, objektivni i subjektivni, te se kroz mnoge koncepte često izražava i skepsa u odnosu na fenomen nacije. Dok za jedne teoretičare osnovni uslov postojanja nacije predstavlja pitanje jezika (Gottfried von Herder, 1769), za druge je to pitanje teritorije (Entoni Gidens, 1985), pitanje zajedničke ekonomije (Anthony D. Smith, 1998) ili je ona samo mit o zajedničkom poreklu i *zajedničkoj istorijskoj sudbini* (Jürgen Habermas, 1992).

Nacija ⁵⁰ predstavlja istorijski konstituisan kulturno-politički koncept, ali i *političku fikciju*, navodi Luis Pinto (Louis Pinto), u eseju „Politička fikcija: nacija” (Pinto, 1986: 45–50), sugerišući da nacionalni identitet može biti sagledan iz dva ugla. Prvi se odnosi na davanje legitimiteta državi, u onoj meri u kojoj ona predstavlja garanciju homogenosti naroda okupljenog po etastičkom principu; a na drugom mestu, pojedincima se obezbeđuje društveno rangiranje, uzimajući u obzir kompleksnost različitih grupacija (klasa, religija, politička pripadnost): kao potvrda nacionalne pripadnosti (npr. kada se kaže: „to je Francuz”) (Pinto, 1986: 45). Benedikt Anderson (Benedict Anderson) takođe, nacije sagledava kroz koncepciju *zamišljenih zajednica* ⁵¹ (Anderson, 1983: 7). Međutim, i unutar zamišljene nacionalne zajednice, novi narativi mogu menjati percepciju ljudi o tome šta predstavlja njihov nacionalni identitet (Wodak et al., 1999), ⁵² s obzirom da će on prvenstveno zavisiti od konteksta. Generalno gledano, izgradnja kolektivnog identiteta pokazuje da, što je grupa veća i heterogenija, teže je uskladiti više pojedinačnih interesa i ponašanja, te stoga i uticati na formiranje tog zajedničkog identiteta.

⁵⁰ Reč *nacija* (*nation*) dolazi od starofrancuske reči *nacion* – u značenju *rođenje* (*naissance*), *mesto porekla*, a potiče od latinske reči *natio* (*nātiō*) u značenju *rođenje*.

⁵¹ H. Baba smatra slično: „Nacija ispunjava prazninu nastalu iskorenjivanjem zajednice i roda, i transformiše ovaj gubitak u jezik metafore. Metafora, kao što etimologija reči sugerise, prenosi značenje doma i pripadanja, preko 'srednjeg prolaza', odnosno centralnoevropskih stepa, preko prostranstva i kulturnih razlika, obuhvaćenih zamišljenom zajednicom nacije-naroda” (Bhabha, 1996: 134).

⁵² Rut Vodak (Ruth Wodak) i grupa autora smatraju da je nacionalni identitet „konstruisan i prenosi se kroz diskurs, prvenstveno u narativima nacionalne kulture. Nacionalni identitet je, dakle, proizvod diskursa” (Wodak et al., 1999: 22).

Nacionalni identiteti se, kao i drugi kolektivni identiteti, zasnivaju pre svega na zajedničkom sećanju jednog naroda, ali isto tako, na ideji o zajedničkom prostoru, ne samo onom koji nastanjuju već i onom koji figurira u nacionalnom narativu – u kolektivnom sećanju nacije. Bilo da je reč o istoriji, tradiciji i mitovima, kolektivnost i kolektivno sećanje igraju važnu ulogu za očuvanje nacionalnih identiteta,⁵³ u poslednja dva veka, nacija predstavlja glavnu zajednicu pamćenja (Kuljić, 2006: 82). Poreklo nacija i nacionalnog identiteta, Entoni Smit pronalazi u etničkim identitetima kao predmodernoj formi kolektivnog kulturnog identiteta (Smith, 1991: 25–33). Smitovo istraživanje o ulozi mitova, sećanja, vrednosti, tradicija i simbola, kao moćnih diferencijatora koji ukazuju na jedinstvene kulture i sudbinu etničke zajednice, od suštinskog je značaja za analizu nacionalnog identiteta. U knjizi *Nacionalni identitet (National identity)*, Smit formuliše svoju klasičnu, prvobitnu, definiciju nacije, kroz nekoliko elemenata, ističući zajedničku (istorijsku) teritoriju, zajedničke mitove i istorijska sećanja, zajedničku kulturu, ekonomiju, kao i zakonska prava i obaveze koje deli jedna ljudska populacija i njeni članovi (Smith, 1991: 14). U knjizi *Kada je nacija? (When is a Nation?)* Smit, međutim, uvodi značajnu izmenu u odnosu na svoju prethodnu definiciju, insistirajući na naciji kao vrsti kolektivnog kulturnog identiteta (Smith, 2002: 15). Istorijsko-kulturne dimenzije posebno, odnose se upravo na funkcije koje se pripisuju nacionalnom (kulturnom) identitetu, te nacije predstavljaju i „kulturne artefakte određene vrste” (Anderson, 1983: 4). Julija Kristeva ističe i da se granice nacije permanentno suočavaju sa duplom temporalnošću: procesom identiteta ustanovljenog *istorijskim sedimentom* i gubitkom identiteta u procesu (aktuelne) kulturne identifikacije (Kristeva u Bhabha, 1994: 152).

Tomas Elsaesser takođe smatra da nacija, posebno u kontekstu kulturnog identiteta, mora da potiskuje razlike klase, pola, rase, religije i istorije da bi utvrdila svoju koherenciju, ali i da time ona predstavlja još jedno ime za unutrašnju kolonizaciju. Naime, nacionalnost i nacionalni identitet se stiču, nisu urođeni, navodi Elsaesser, „te oni postoje u polju sile uključivanja i isključenja, kao i otpora i prisvajanja” (Elsaesser, 2005: 36). Primera radi, svaka nacionalna kinematografija ističe svoja etnička ili nacionalna obeležja kao i karaktere, što može pratiti i neki oblik predrasuda ili stereotipizacije, što je veoma prisutno i u popularnoj kulturi i medijima, a čime se dobija neophodna tenzija i dinamika narativa koji privlače publiku.

Transformacija geografskog i istorijskog prostora nacije i nacionalnih stereotipa u znakovnu ekonomiju ni na koji način nije umanjila političku vrednost i *emocionalnu legitimnost* ideje o nacionalnom identitetu (Elsaesser, 2005: 57). Pluralizam postmodernog doba utiče na sve pore društva i društvenih zajednica širom sveta, čineći ih, s jedne strane poroznim i erozivnim, dok s druge, otvara nove puteve razvoja društva i nacionalnih zajednica (nacija). Pored odrednice država-nacija, u eri globalnih procesa i uticaja, danas su to i druga prostorno-teritorijalna određenja, mikro i makro regioni koji se nalaze u određenoj hijerarhijskoj matrici, u okviru kojih se neminovno dešavaju susretanja identiteta i drugosti. Novi grupisani kolektivni (nacionalni) identiteti svedoče o nastanku nadnacionalnih identiteta, zasnovanih na mnoštvu različitih kultura

⁵³ *Nacionalni identitet je beskrajno suptilan proizvod, veoma bogatog skupa procesa*, ističe Tjeri de Monbrijal (Thierry de Montbrial), navodeći i da on zavisi od načina na koji vlast neke države odnosno država izvršavaju svoje zadatke (De Monbrijal, 2006: 213).

i etniciteta ali i na zajedničkoj teritorijalnoj pripadnosti, kao što je to slučaj sa SAD, Latinskom Amerikom, ili Evropom, odnosno Evropskom unijom. Supranacionalni entiteti podrazumevaju međusobne uticaje u kreiranju novog zajedničkog identiteta koji sadrži elemente različitih kulturnih obrazaca.

Naime, početak „90-ih godina XX veka donosi neoliberalizam [...] kroz preispitivanje postulata klasičnog liberalizma i idealizma iz perioda Prvog svetskog rata, te tako nastaje novi pristup svetskoj politici koji se koncentriše na načine na koje međunarodne organizacije i drugi nedržavni činioци unapređuju međunarodnu saradnju” (Kegli, Vitkof, 2006: 96–101).

Evropska unija tako, predstavlja najpre politički interes, a sam pojam evropskog kulturnog identiteta nosilac je i imaginarne i simboličke lakanovske Drugosti. S obzirom da identitet ima taj kvalitet, odnosno mogućnost da postiže ili osnažuje jedinstvo (eng. *unity*), kao i da stvara osećaj pripadnosti (eng. *sense of belonging*), on ustvari, često služi i kao politički instrument. U okviru Evropske unije, ukazala se stoga potreba da nacionalne kulture i nacionalni identiteti opstanu, kao najznačajnije specifičnosti zemalja članica,⁵⁴ uporedo sa zajedničkim sistemom, institucijama, monetom (kao racionalnim ugovornim izborom i politikama). Jedan od najvažnijih momenata je bilo eksplicitno uključivanje oblasti kulture u Ugovor o Evropskoj uniji (Mastriht, 1992), u kome se navodi da Unija „poštuje svoju bogatu kulturnu i jezičku raznolikost te osigurava očuvanje i unapređenje kulturnog nasleđa Evrope” (član 3, stav 3, alineja 4), što predstavlja prepoznatljivu evropsku odrednicu, a u vezi je i sa nacionalnim nasleđem i identitetima država članica. Nacionalne kulture su, naime, zasnovane na etničkim identitetima (etničkoj i kulturnoj dimenziji), kao „paradoks koji današnji etnolozi razgrađuju, iako je on sve jači na političkom planu i tražen od autohtonog stanovništva” (Formozo u Halpern, Ruano-Borbalan, 2009: 303). Isto važi i za nacionalne identitete – što je veća identitetska upitanost i neizvesnost, postoji potreba da se jača sistem verovanja u sopstvenu posebnost i superiornost.

S druge strane, nadsacionalni ili supranacionalni, kakav je današnji evropski kulturni identitet, predstavlja strateško pozicioniranje više nacija i zasnovan je na zajedničkim ekonomskim, socijalnim, pravnim i najpre političkim interesima, a manje na kulturnim, osim kada je reč o zaštiti zajedničke kulturne baštine ili koprodukcijama u domenu savremenog stvaralaštva i kreativnih industrija, što se ogleda kroz transnacionalne programe/projekte u oblasti kulture (programi /projekti EU – Kreativna Evropa, *Europeana*; ⁵⁵ novi projekat EU *Time Machine* ⁵⁶). Na istim premisama, nezavisno od teritorijalnih granica i geolokacije, zasnovane su i druge zajednice i unije (Društvo ili Liga naroda, Afrička unija /AU/, ASEAN, BRIKS, kao i sama Evropska unija /EU/).⁵⁷

⁵⁴ EU primenjuje princip supsidijarnosti – načelo prema kome je odlučivanje o zajedničkim pitanjima preneto na najniži mogući nivo društvene organizacije.

⁵⁵ Projekat *Europeana* - <https://www.europeana.eu>

⁵⁶ Projekat *Time Machine* - <https://www.timemachine.eu>

⁵⁷ Društvo naroda, 1919; Afrička unija (AU), 1963; ASEAN, 1967; Evropska unija (EU), 1992; BRIK/S, 2006/2011.

2.2. Evropski kulturni identitet

Evropa predstavlja korpus različitosti, uobličeneh kroz prepoznatljivi evropski diskurs kao i zajednički kulturni identitet koji u svom ishodištu nosi hibridni karakter. Njihovo viševjekovno prožimanje, kao i procesi asimilacije, uticali su na stvaranje evropskog kulturnog ambijenta, uz permanentno definisanje (i redefinisiranje) evropskih vrednosti, ali i potrebu za definisanjem zajedničkog kulturnog identiteta.

Evropska kultura je obeležena raznolikošću klime, prirode, arhitekture, jezika, verovanja, ukusa i umetničkog stila. Takva raznolikost mora se zaštititi, ne rasipati. Ona predstavlja jedan od glavnih izvora bogatstva našeg kontinenta. Ali, u osnovi ove različitosti postoji afinitet, porodična sličnost, zajednički evropski identitet. Tokom vremena, napetosti između kulturne raznolikosti kontinenta i jedinstva, doprinele su spajanju drevnog i savremenog, tradicionalnog i progresivnog. To je nesumnjivo veličanstveni izvor najboljih elemenata naše civilizacije (Comission of the EC [1983] u Vitali, Willemen, 2006: 293).⁵⁸

2.2.1. Pojam kulturnog identiteta

Ronald Inglehart (Ronald Inglehart), objašnjavajući otpornost velikih civilizacija, koristi pojam *rezilijentnost*, navodeći da se „celokupno istorijsko nasleđe ogleda [se] u kulturi jednog društva” (Inglehart u Alpern, Ruano-Borbalan, 2009: 325). Kako kulturu tokom istorije stvaraju nizovi generacija, i svaka nova je nadograđuje, ona je jedan od važnih identifikatora identiteta, a jedna od značajnih odrednica u samoodređenju je kulturni identitet, svojevrsni konstrukt putem koga individua ili grupa/zajednica percipira sebe ali i druge.⁵⁹ Fenomen kulture, naime, uključuje akumulirano iskustvo,⁶⁰ tradiciju, znanja, umetnost, moral, pravo, kao i način života, te predstavlja suštinski deo svakog društvenog sistema, a Edgar Moren smatra i da „svaka kultura u sebi nosi dupli kapital: sa jedne strane, kognitivni i tehnički (prakse, znanja, veštine, pravila), sa druge, mitološki i ritualni – verovanja, norme, zabrane, vrednosti” (Morin, 1989: 182–185).

⁵⁸ „European culture is marked by its diversity of climate, countryside, architecture, language, beliefs, taste and artistic style. Such diversity must be protected, not diluted. It represents one of the chief sources of the wealth of our continent. But, underlying this variety there is an affinity, a family likeness, a common European identity. Down the ages, the tensions between the continent's cultural diversity and unity has helped to fuse ancient and modern, traditional and progressive. It is undoubtedly a source of the greatness of the best elements of our civilization.” (Commission of the European Communities, 1984: 29).

⁵⁹ Amílcar Kabral (Amílcar Lopes da Costa Cabral) smatra: „identitet nekog pojedinca ili društvene grupe je biosociološki kvalitet, nezavisan od volje pojedinca ili grupe, koji dobija značenje samo ako se izražava u odnosu na druge pojedince ili druge ljudske grupe. Dijalektička priroda identiteta se ogleda u činjenici da on i 'identifikuje i razlikuje'” (Kabral u Stojković, 2008: 25).

⁶⁰ Kultura poseduje, kao genetički materijal, svoj sopstveni jezik (vrlo diverzifikovan), koji omogućava sećanje, komunikaciju, prenos tog kapitala sa jedinke na jedinku i sa generacije na generaciju. Arhaična društva, društva bez države, organizuju se isključivo na osnovu svog kulturnog nasleđa. Na taj način, svako društvo dobija poseban identitet, kao i pojedinci koji ga čine (Morin, 1989: 182–183).

Prilikom upotrebe pojma kulture, razlikujemo francuski i nemački model. Francuzi terminom kultura (fr. *la culture*) označavaju ideju progresa i obrazovanja, koja se zasniva na tradiciji i kulturnom nasleđu, te predstavlja karakteristiku društva i nacije, dok pojam civilizacija (fr. *la civilisation*), označava akciju civilizovanja, tj. prevođenja u formu civilizovanosti, stavljajući sebe u centar. Za razliku od Francuza, Nemci pod pojmom kultura (nem. *Die Kultur*), već podrazumevaju civilizaciju, dok pod pojmom civilizacija (nem. *Die Zivilisation*), shvataju jednu otvorenu i pluralnu kulturu. Pored pojma *Die Kultur*, koji označava pripadnost određenoj kulturi, Nemci razlikuju i pojam *Die Bildung* koji predstavlja akt obrazovanja, kultivisanja, uzdizanja. Ova dva pojma (*Die Kultur* i *Die Bildung*) predstavljaju dva pogleda na istu realnost, društvenu i duhovnu. Razlike u shvatanju ovih pojmova ukazuju i na različiti kontekst shvatanja kulturnog identiteta, i u najrazvijenijim zemljama zajedničkog evropskog kulturnog nasleđa.

U savremenom svetu, kultura predstavlja osnov i jednu od glavnih odlika nacije/etničke grupe, utičući i na njihov kulturni identitet koji čine: religija, jezik, politički status i način života. Kultura, kao model na osnovu koga se konstruiše identitet, zapravo predstavlja oruđe kojim se identitet i njegov sadržaj formiraju. Nastanak i razvoj (kulturnog) identiteta rezultat su kontinuiranog dinamičnog procesa enkulturacije, putem koga se elementi kulture prenose s generacije na generaciju, te na taj način i kulturni modeli obnavljaju. Samosvešću svakog pripadnika jedne zajednice kao i protokom (istorijskog) vremena, utiče se na njen razvoj, kao i uspostavljanjem i razvijanjem odnosa prema drugim jedinkama i grupama, u zavisnosti od okolnosti i konteksta, a bez obzira na uticaje koji se generišu tokom interkulturene komunikacije. Tako se kulturni identitet uspostavlja, opstaje i predstavlja svojevrsni orijentir, ali i interpretativni model svakog pojedinca, obezbeđujući poziciju kao i osećaj povezanosti jedinke sa zajednicom.

Kulturni identitet,⁶¹ naime, izražava posebnost tog socijalnog, kolektivnog i, veoma često, nacionalnog identiteta, označavajući pojam u kome je akcenat na samoidentifikaciji i osećaju pripadnosti određenoj grupi, u određenom vremenu. Nacionalni identitet, zasnovan je na zajedničkom poreklu – etničkoj i nacionalnoj pripadnosti, na istoj kulturnoj matrici, često i u odnosu na pripadnost istoj teritoriji, te se kulturni identitet najčešće poistovećuje sa nacionalnim identitetom, sadržavajući elemente tradicije, verovanja, stavova i sećanja nacije.

Nacionalni kulturni identitet, tako, predstavlja odraz jednog entiteta, simbolizujući jedan narod i njegovu kulturu, najčešće i državu, i permanentno teži svome očuvanju, posebno u susretima s drugim narodima i kulturama, s obzirom da svaka kultura nastoji da bude autentična i da zadrži nacionalna obeležja odnosno, nastoji da bude autohtona i svojstvena samo jednoj grupi-naciji, te je tako, i jedan od načina za promociju nacionalnih interesa.⁶² Kultura je međutim, veoma često i poligon za sagledavanje razlika.

⁶¹ Jedna od čestih definicija pojma kulturnog identiteta je: „simbolički konstrukt kroz koji svaki pojedinac nalazi svoje mesto u svakodnevnom životu, ali na osnovu kojeg percipira svet oko sebe, a najpre svoju neposrednu okolinu” (Kuper i Kuper, 2009: 475).

⁶² Pojam *kulturne diplomatije* je usko vezan za promociju nacionalnih interesa, ali i nacionalnih identiteta.

[...] u svim nacionalno određenim kulturama postoji težnja ka suverenitetu [...] kulture nikako nisu unitarne, monolitne ili autonomne, već više 'stranih elemenata', različitosti i razlika prihvataju nego što svesno odbacuju te da su [...] istorijska i kulturna iskustva neobično hibridna (Said, 2002: 59).

A ta hibridna kulturna iskustva, mogu biti različita. Svedoci smo da međunarodni konflikti i sukobi, nastaju i usled težnje za potvrđivanjem / priznavanjem sopstvenog identiteta. „Ulazimo u konflikt kako bismo potvrdili identitet koji su naši suparnici negirali, te da ponovo povratimo ono što nam pripada” (Melucci, 1996: 31–32). Semjuel Huntington u knjizi *Sumrak civilizacija (Clash of Civilizations, 2000)*, navodi da upravo kultura i kulturni identitet, koji je, na najširem nivou, civilizacijski identitet, oblikuje modele kohezije, dezintegracije i sukoba u poslehladnoratovskom svetu (Huntington, 2000: 20).

Današnji nacionalni prioriteti, udruženi su najpre sa ekonomskim i političkim interesima, borbom za etničku nezavisnost i očuvanje zajedničkog sećanja, ali i za očuvanje kulture, a narod i nacija su politički entiteti koji predstavljaju moćne simboličke i afektivne izvore kulturnog identiteta (Bhabha, 1996: 134). Činjenica je i da je uspešnost neke političke ideje veća ukoliko je vođena ne samo zajedničkim interesima već i strastima, a da se strasti pokreću „jedino ako se osetimo pogođeni u samom svom identitetu” (Todorov, 2014: 217), čime se posebno naglašava i afektivna dimenzija kulturnog identiteta.

Obezbeđujući referentne tačke – identitetska obeležja, koja pomažu u samodefinisanju, osećaju pripadnosti i uspostavljanju odnosa prema drugima, a s obzirom da kultura pruža identitet individui i grupi, kulturni identifikatori se često vezuju i za grupne ili tribalne stigme. One predstavljaju osnovu *unutargrupne sličnosti, odnosno međugrupne različitosti*, kao i pogodno tle za nastanak stereotipa o određenim društvenim grupama (Gofman u Stojković, 2008: 27–28). Ova obeležja često prerastaju u temelj stereotipa,⁶³ identifikacione obrasce, u cilju prepoznavanja pojedinca ili grupe, koji predstavljaju konstruisani koncept. Reč je o izdvajanju određenog broja pojednostavljenih karakteristika, u odnosu na druge, koje su povezane sa (pre)generalizovanim, često pogrešnim uverenjima, a najčešće, ukazuju na stereotipe drugosti.

Homi Baba navodi da se drugost konstruiše upravo artikulacijom razlika: „Stereotip nije pojednostavljenje već je lažna reprezentacija date realnosti” (Bhabha, 1994: 75), dok Hol smatra da: „Stereotip

⁶³ Termin *stereotip* (gr. στερεός – čvrst, solidan i gr. τύπος – utisak) – kovanica u značenju *izuzetno jak utisak*. Ova identitetska obeležja, Gofman naziva stigmom, označavajući obeležje, znak ili žig. Razlikuje tri vrste stigmati: telesne, karakterne i grupne, pri čemu, samo one koje se odnose na kolektivne, predstavljaju ona obeležja koja konstituišu identitet grupe ili naroda. (Gofman u Stojković, 2008: 27–28). „Stereotip predstavlja konstruisanu, redukovanu koncepciju ili reprezentaciju složenih identiteta subjekta ili društvene grupe koja predstavlja matricu na osnovu koje se vrši prepoznavanje određenog subjekta ili društvene grupe”, iznosi 1922. godine Lipman (Walter Lippmann). Pojam stereotip definiše se kao *slike u našim glavama* na osnovu kojih se objašnjavaju događaji o kojima nema dovoljno informacija, te stoga i predrasude, na kojima stereotipi počivaju, izražavaju pozitivan ili negativan stav. Ove slike koje nastaju pod uticajem društva i kulture, u nedostatku stvarnog i validnog ličnog iskustva, iako uglavnom bazirane na nekom delu istine, često zamenjuju vlastito mišljenje o različitim društvenim pojavama, ali i o socijalnim grupama. Tako se obrazuje stereotipno mišljenje (Lippmann, 1922). Česti su stereotipi koji se odnose na etničku pripadnost i koji predstavljaju pogrešne generalizacije i antagonizme. Korišćeni najčešće zajedno sa diskriminacijom, stereotipi prate i različite diskurse, kao što je npr. postkolonijalni.

smanjuje, naturalizuje i ukalupljuje 'različitosti'" (Hall, 1997: 258). Kulturni stereotipi, ustvari, predstavljaju normativni sistem ili strukturu recepcije i/ili interpretacije sveta, u smislu serija shematizovanih zamisli, utičući tako na izgradnju i definisanje kulturnog identiteta (Natin u Golubović, 1999: 33).

Iako se pripadnost jednoj kulturi očitava u poštovanju uspostavljenih normi i vrednosti, kao važnih referentnih tačaka koje stvaraju i održavaju čvrstu vezu pojedinca i društva, može se govoriti o zajedničkom kulturnom identitetu i kada je reč o različitim kulturama koje stupaju u kontakt, pri čemu nastaje interkulturalni identitet koji čini mnoštvo autonomnih sistema, zaviseći najpre od konteksta u kojem se on aktualizuje.

2.2.2. Identitet i post-doba

Modernizam je zasnovan na hijerarhiji i autoritarnosti, samokritičnosti i ekskluzivnosti, samim tim, ne razmatra pitanje drugosti, te u periodu modernizma jačaju otpori prema svakoj vrsti različitosti, a posmatranje D/drugog, svodi se isključivo, na stanovište inferiornog entiteta, bez tradicije i individualnosti. Uprkos emancipatorskim idejama, redukcionizam modernizma vodi ka tome da se kao drugost sagledava sve nasuprot ustaljenih kategorija koje, za mnoge, predstavlja bela rasa, muškarac ili evrocentričnost. Tek površno bavljenje drugošću, onemogućava, međutim, da se kroz ovaj fenomen sagleda i fenomen pojma *Ja* (sopstvo), uprkos činjenici da modernisti s kraja XIX i početka XX veka upravo tragaju za suštinom. Prema shvatanju jedne od ključnih figura moderne, Jirgena Habermasa, moderna određuje novi odnos prema vremenu i refleksivan novi stav prema ulozi mislećeg subjekta u istoriji, dok postmoderna nema ništa svojstveno sebi (Habermas, 1988: 11–12).

Postmodernizam svoje temelje pronalazi upravo u negaciji modernizma, iako se delom zasniva na elementima ovog prethodnog pravca. Činjenica je i da, s obzirom na različite sfere ispoljavanja fenomena postmodernizma, ali i različite periode otpočinjanja,⁶⁴ stavovi i teorijski pristupi postmodernista,⁶⁵ iako suštinski jesu bliski, nisu koherentni. Postmodernizam se, naime, ispoljava kroz kakofonost teoretičara koji ne podrazumevaju neki zajednički centar, poseban fokus niti minimum konsenzusa, usmereni su ka najširem spektru ideja i teorija, koje funkcionišu kao zasebni autorski tekstovi, autonomno. Shvatanja o toj novoj društvenoj epohi, artikulišu se i afirmišu krajem 70-ih i početkom 80-ih godina XX veka, kroz dela ključnih autora postmoderne društvene misli: Liotara (Jean-François Lyotard), Džejmsona, Bodrijara i Fukoa.

⁶⁴ Različiti su stavovi o počecima postmoderne. Neki autori smatraju da ona počinje nakon Drugog svetskog rata, dok drugi za početka uzimaju smrt dva značajna pisca modernizma – Virdžiniju Vulf (Virginia Woolf) i Džejmsa Džojisa (James Joyce). Takođe, važni istorijski događaji, vezani za Holokaust, bacanje atomskih bombi na Hirošimu i Nagasaki, borba za ljudska prava, ali i napredak tehnologija, predstavljaju prag prelaska u postmoderna vremena.

⁶⁵ Teoretičari imaju različit stav po pitanju shvatanja postmodernizma, dok ga jedni posmatraju kao istorijski period, drugi ga sagledavaju kao promenu ugla posmatranja društvenih fenomena, kao novu paradigmu. Za neke teoretičare je postmodernizam izraz krize modernizma, u pogledu daljeg razvoja i *legitimizacije* kapitalizma (Džejmson, 1972; Habermas, 1975), za Liotara, novo doba predstavlja stanje uma (Lyotard, 1988), dok za Hansa Bertensa (Hans Berthens), postmodernizam predstavlja izraz kulture (Berthens, 1996).

Paradigme modernosti, bile su i ideje univerzalnog razuma i društvenog napretka, putem znanja, što se očitavalo u velikim narativima Zapadnog sveta (fr. *grands narratives* ili *grands récits*). Liotar tako navodi dve vrste arhetipskih ili *master narativa* (narativ emancipacije čovečanstva i ostvarenja ljudske slobode – *the narratives of emancipation* i narativ spekulativnog jedinstva svog znanja – *the speculative narratives*), kao dva velika mita koje on sagledava u duhu postmodernističkog skepticizma, a njihov krah povezuje sa gubitkom vere i liberalnim kapitalizmom, praćenim fenomenom fragmentacije.

Postmodernizam međutim, donosi mnoštvo malih narativa kojima se objašnjavaju društvene i političke prilike, i kojima se ističu posebnosti i različitosti (Lyotard, 1984: 24). Time se menja i odnos prema *drugosti* i njenim pojavnim oblicima, s tim da se fragmentacijom svakodnevnih iskustava, gubi mogućnost praćenja jedne hronološke niti, čime se doprinosi erodiranju ideje istorije. Postmodernizam,⁶⁶ donosi i nove odrednice: dok Liotara karakterišu termini metanarativa, paralogije, raskola i jezičkih igara, Bodrijar koristi pojmove simulacije, simulakruma i hiperrealnog, a Džejmson uvodi termine pastiša i šizofrenije.

I Liotar i Bodrijar postmodernu sagledavaju kao stanje u kulturi u kapitalističkim društvima.⁶⁷ Ovaj stadijum kapitalizma definiše se i kao treći stadijum njegovog razvoja – multinacionalni kapitalizam,⁶⁸ te su individualizam i identitet koje je afirmisao modernizam, u postmodernizmu prevaziđeni. Džejmson stoga, govori o današnjem vremenu kao o epohi *ukidanja suštine*, kojoj su prethodile globalizacija, multinacionalnost i transnacionalnost, kao odlike kasnog kapitalizma, a razvijene kapitalističke zemlje nalaze se „u polju stilističke i diskurzivne heterogenosti bez norme” (Jameson, 1995: 31).

Kada je reč o postmodernizmu kao kulturnoj dominanti, Džejmson zapaža i sledeće elemente, koji na amblematičan način čine postmodernost: uzdizanje estetskog populizma; razgradnja izražavanja; nestajanje strasti; euforija / halucinantna veselost i samouništenje; kompilacije bacaju u zasenak parodiju; *istoricizam* poništava istoriju; nostalgija je zamenjena *nostalgичnim* načinom (kao vrstom utopističkog posmatranja sveta); gubitak radikalne prošlosti; prekid u lancu označitelja; histerična sublimacija; veličanje kapitalizma; odbacivanje kritičke distance kao i potreba da se naprave *mape (društvena kartografija)* (Džejmson 1985: 181–228).

I dok je ključna reč modernizma bila *kreacija*, u postmodernizmu je to *recikliranje*, smatra Zigmunt Bauman (Zygmunt Bauman) (Bauman u Hall i Du Gay, 1996: 18). Prihvatanjem ideja i koncepata modernizma, postmodernizam, naime, podrazumeva njihovo mešanje i primenu različitih radikalnih intervencija, koje za rezultat imaju izmenjena značenja i stavljanje u novi kontekst. Mešanjem, spajanjem i dodavanjem različitih formi umetničkog izražavanja konstruišu se bezbrojne mogućnosti.

⁶⁶ Francuski list *Le Monde* je 1981. godine, u rubrici *Decadences*, preneo informaciju da *Evropom hodi utvara – utvara postmodernizma* (Gerard Georges Lemaire /18. oktobar 1981. godine, XIV/), u Dženks (2016:17).

⁶⁷ Realizam odražava stanje u kulturi ranog kapitalizma XIX veka, modernizam se vezuje za zreli kapitalizam s početka XX veka, dok postmodernizam predstavlja kulturnu logiku kasnog kapitalizma. Daniel Bel (Daniel Bell), 70-tih godina XX veka, u knjizi *Kulturne protivrečnosti kapitalizma (The Cultural Contradictions of Capitalism, 1976)* i Bodrijar, kao jednu od karakteristika postmodernizma ističu i konzumerizam, koji vodi u hedonizam, a rezultira dekadencijom Zapadne kulture. Džejmson navodi da „danas se razvijene kapitalističke zemlje nalaze u polju stilističke i diskurzivne heterogenosti bez norme” (Jameson, 1995: 31).

⁶⁸ Prve dve faze su: proizvodni (1) i imperijalistički (2) kapitalizam.

Postmoderna, naime, nosi temeljni koncept svih post-doba, u kome svi raniji pojmovi sada pronalaze svoj post-oblik – npr. postsocijalizam, kao izraz novog post-diskursa. Oblici *post-* crpu elemente iz prethodnih perioda, s tim da predstavljaju njihovu transgresiju, transformaciju, nadogradnju, te u mnogim slučajevima izražavaju i negaciju, a kroz njihovu dekonstrukciju, traže se novi narativi i nova ishodišta.

Ovde treba naglasiti da identiteti koji koriste vremensku odrednicu *post*, ma kako raznorodni bili njihovi primarni identiteti, svojim prelaskom u novi period postaju hibridni, posedujući osobine i prethodnog i novog doba. U poslednje vreme, javljaju se tumačenja da, pored postkolonijalnog i neki drugi društveno-istorijski periodi, nakon završetka Hladnog rata, obeleženi prefiksom *post*, takođe, generišu jake kolektivne identitetske promene, kao što su postmarksizam, postkomunizam i postsocijalizam.

[...] prefiks 'post-' spaja 'post-kolonijalizam' sa serijom drugih „post-: 'post-strukturalizam', 'post-modernizam', 'post-marksizam', 'post-feminizam', 'post-dekonstrukcionizam' – sve koji ukazuju na prethodni pokret. I dok ovi 'post-' referiraju na ukidanje modela filozofskih, estetskih i političkih teorija, 'post-kolonijalno' ukazuje na oba, ide izvan anti-kolonijane nacionalističke teorije kao i izvan specifične tačke u istoriji, kolonijalizma i nacionalne borbe Trećeg sveta. U tom smislu prefiks 'post' povezuje 'post-kolonijalno' sa drugim tipom pojma 'post' – 'post-ratno', 'post-hladno-ratovsko', 'post-nezavisnost', 'post-revolucija' – sve koji naglašavaju prelazak u novi period i završetak određenog istorijskog događaja ili epohe, koja je obeležena datumima (Šoa, 1992: 101).

2.2.2.1. Postmodernizam i (identitetska) Drugost

Identiteti [...] u kasnomodernom dobu postaju sve više fragmentirani i razlomljeni; nikada nisu singularni, nego se umnažaju, gradeći se preko različitih, antagonističkih diskursa, praksi i pozicija koji se često međusobno presecaju (Hall, 2001: 218).

Permanentno (re)konstruisanje i (re)definisanje identiteta postmodernog doba odvija se u stalnom dijalogu sa Drugim. Subjekat se posmatra kao višeznačan, često i kontradiktoran, s obzirom na mogućnost da svaki pojedinac i/ili društvo, upravo kroz dijalog, odlučuje o svom identitetskom izboru. „Današnji identitet je otvorena odabrana igra, pozorišno predstavljanje sebe” (Kelner, 2004). Od krajnje subjektivnog koncepta modernizma, postmodernizam nas vodi ka skoro poništavanju subjektivnosti, čemu umnogome dopinose savremeni procesi koji zahtevaju brzo prilagođavanje i promene identitetskih obrazaca – i dok s jedne strane nameću pluralnost, s druge, podstiču uniformnost. Postmoderni identitet je tako, multipliciran, nije više

pojedinačan, fluidan je i neodređen.⁶⁹ Postmodernistički identitet nema svoj fiksirani centar već rizomatski gravitira oko više imaginarnih tačaka. I dok je problem identiteta modernog doba bio *kako konstruisati identitet i zadržati ga solidnim i stabilnim*, u postmodernom dobu se postavlja pitanje *kako izbeći fiksiranje i držati ga otvorenim*. U sagledavanju fenomena identiteta, postmodernizam tako redefiniše ključne pojmove identitetskog diskursa i uvodi pojam *drugost* – odnosno konstelaciju *Ja* nasuprot *Drugi*, a oslobađajući ih univerzalnih konotacija, donosi jednu novu *revolucionarnu* dimenziju (Thomas Samuel Khun, 1962).⁷⁰ Ovim se sve dotadašnje referencijalne vrednosti relativizuju, menjaju se poznati identifikacioni okviri, menjaju se i kulturne, nacionalne i nadnacionalne distance, te time i njihov međusobni odnos, odnosno doživljaj pripadnosti određenoj zajednici i postojećem identitetskom obrascu, često, mnogo šireg područja od nacionalnog.

Žak Derrida navodi da „nema kulture ili kulturnog identiteta koji nema svoje drugo i sebe” (Derrida, 1992: 129), potvrđujući da se pojam identiteta definiše i determiniše *Drugim*. Uočavajući sopstvenu unutrašnju podvojenost, Julija Kristeva prepoznaje i drugost vlastitog bića, te ona ovako opisuje susret s tom različitošću: „Ja je neko drugi (fr. *Je est un autre*).⁷¹ [...] Priznavanjem (naše) tajanstvene stranosti [...] Mi ne treba niti da patimo zbog toga, niti da uživamo. Strano je u meni, dakle, mi smo svi stranci” (Kristeva, 1991: 192); pozivajući na sagledavanje sopstvene unutrašnje višestrukosti i vlastitu drugost, što je ujedno i početna tačka komunikacije i interakcije sa drugima. Kristeva sugerise priznavanje inherentne drugosti u svima nama, uprkos činjenici da ona često stvara neizvesnost ili indukuje ksenofobiju, jer je proces konstrukcije (kulturnog) identiteta uvek povezan sa željom za samodefinisanjem, koje se odvija u odnosu na nekoga/nešto, i razlikom u odnosu na to drugo. Svi smo mi ustvari stranci jedni drugima, ali i samima sebi jer, ukoliko je stranc immanentan našem biću i ako on predstavlja *skriveno lice našeg identiteta*, onda zapravo nema istinskih stranaca. Ambivalentan odnos prema strancu proizlazi iz onog dela njegovog bića sa kojim je moguća identifikacija, dok onaj drugi deo, nepoznat i različit, izaziva osećaj nelagode i nesigurnost, jer čini da granice identiteta postanu nejasne. Stoga se solidarnost sa drugima može graditi jedino spoznajom te vlastite različitosti. Kristeva (u okviru svoje političke vizije), iznosi i ideal-predstavu *paradoksalne zajednice ljudi* koju čine stranci koji se međusobno prihvataju i uvažavaju, budući da su u stanju da prepoznaju i prihvate tog vlastitog stranca. Ovaj ideal je teško ostvariv, smatra i sama autorka, a zasnovan je prvenstveno na činjenici da je tokom istorije, najveći problem u komunikaciji i u nastanku nesporazuma i konflikata između pojedinaca, naroda pa i država, bio upravo problem drugih i drugosti, odnosno ispoljenih razlika koje generišu negativne emocije. Tokom vremena, međutim, menja se stav prema strancu, koji prvobitno predstavlja opasnost i preti

⁶⁹ Lisa Baret (Lisa Feldman Barrett) govori o postojanju *polifonih* identiteta koji se ogledaju u istovremenom ispoljavanju različitih identitetskih elemenata (Barret, 1999: 318). Njima se npr. izražava i različit više-dimenzionalan ali sinhroni doživljaj *sebe* (eng. *self*), kroz lokalni, regionalni, nacionalni ili supranacionalni pa i globalni identitet, s tim da se svi nalaze u određenoj ravnoteži a očitavaju samo u specifičnom kontekstu. Stjuart Hol takođe, smatra da „identiteti [...] u kasnomodernom dobu postaju sve više fragmentirani i razlomljeni; nikada nisu singularni, nego se umnožavaju, gradeći se preko različitih, antagonističkih diskursa, praksi i pozicija, koji se često presecaju” (Hall, 2001: 218).

⁷⁰ (a) „*revolutionary*” *dimension* (kako T. S. Kuhn koristi ovaj termin). Khun, Thomas, Samuel. *The Structure of Scientific Revolutions*. 1962 / https://en.wikipedia.org/wiki/Philosophy_of_science/

⁷¹ „Je est un autre” izjavljuje i Rembo (Arthur Rimbaud), *kao upitanost između identiteta i drugosti* (pismo P. Demeniju, maj, 1871.).

mu eliminacija, jer njegova različitost predstavlja opasnost po identitet kolektiva, dok se u naprednijim društvima status stranca više ne posmatra kao nepoželjna karakteristika. U prirodi čoveka je naime, da odustane od svoje razlike i prikloni se dominantnoj grupi, gde se kroz proces asimilacije stranca, poništava i ksenofobični ton (lokalne) zajednice. U suprotnom, stranac i njegove razlike, i dalje bi izazivali negativne emocije zajednice. Opasnost koju stranac oličava, predstavlja paradigmu nečega što nam je blisko i poznato, ali je potiskivanjem sećanja postalo neobično i tuđe, a podseća nas na različitost u jednom delu vlastitoga bića. To je *odraz vlastitog nesvesnog*, koje ne doživljavamo kao vlastitu projekciju, već kao razliku (Freud, 1915). Osnovni problem koji Kristeva sagledava u svom promišljanju pojma identiteta, formulisan je u pitanju – *Kako prihvatiti stranca koji obitava u nama samima?* Suočavanje sa Drugim i priznavanje njegovog postojanja u središtu sopstvenog bića, na izvestan način, vodi i *potencijalnoj dezintegraciji vlastite subjektivnosti*, unoseći nesklad u simbolički poredak koji počiva na prividu jasno omeđenih granica i identiteta (Kristeva, 1991: 192–290). Drugost je međutim, konstitutivni element svakog identiteta, kao vidljiva ili prikrivena, naglašena ili hibridna, te sam identitet predstavlja kohabitaciju razlika.

Provocirajući neizvesnost i nestabilnost elemenata (n)ovog sistema vrednosti, postmodernizam ili *ontološka neizvesnost* (Hans Bertens, 1986), uspostavlja novi policentrični princip koji uvažava kulturni pluralizam, osobenosti i kulturnu raznolikost društava i zajednica, kulturne prakse manjinskih grupa, etniciteta i rasa, te i njihovu inkluziju, u okviru dominantne politike multikulturalizma. Multikulturalizam, kao odgovor na monokulturalizam, javlja se poslednjih decenija XX veka, i priznaje egzistencijalnu realnost i različitosti, čak i one nepremostive, s obzirom da kulture koje se podvode pod pojam multikulturalnosti, u istorijskom smislu nisu koegzistirale u odnosima jednakosti i uzajamnog poštovanja (Shohat, Stam, 1994: 358–359). Multikulturalizam naime, predstavlja „ideju ili ideal o zajedničkom životu različitih etničkih i kulturnih grupa u okviru istog pluralističkog društva. Osnovna značenja ovog termina odnose se kako na ideologiju tako i na skup kulturnih politika, odnosno kulturnih aktivnosti” (Dragičević Šešić, Stojković, 2003: 318). Pojam multikulturalizma, rezultat je emancipatorske distance od postkolonijalne retorike Trećeg sveta, kao koncept remapiranja političkih i kulturnih mogućnosti. U tom smislu, multukulturalizmu je veoma sličan raniji termin, *kulturni pluralizam*, kao jedan od principa kulturne politike UNESCO-a, u periodu dok je fokus bio više na zemljama Trećeg sveta (isto, 2003: 319–320).⁷² Princip multikulturalizma naime ne prepoznaje dominantni identitet, već svi kolektivi i nacije, etničke i rasne različitosti, imaju podjednake mogućnosti da izraze svoj kulturni identitet. Krajnji cilj nije prihvatanje druge perspektive, već njeno prepoznavanje i priznavanje, te i spremnost na promene.

Kako je kulturna istorija uvek u relaciji sa društvenom moći, Šoa i Stam sugerišu i postojanje tzv. *radikalnog policentričnog multikulturalizma*, u kome bi se skretala pažnja na sve kulture, i hegemone i one potlačene, i pružila mogućnost ugroženim identitetima da se kroz masmedije čuju i njihovi glasovi. Radikalni multikulturalizam poziva na restrukturisanje i rekonceptualizaciju odnosa moći između kulturnih zajednica,

⁷² „Kulturni pluralizam označava ravnopravan, tolerantan i otvoren odnos između nacionalnih kultura” (isto, 2003: 320).

odbijajući diskurs getoizacije manjinskih zajednica i hijerarhizovanih odnosa u odnosu na većinske i normativne zajednice, dok pojam policentričnosti globalizuje multikulturalizam, nudeći više dinamičkih kulturnih prostora. Policentrični multikulturalizam, kao polje energije i borbe, proizlazi iz liberalnog pluralizma na sledeće načine (u sedam tačaka): sagledava kulturnu istoriju u odnosu na društvenu moć; ne zagovara pseudojednakost; neguje pluralizam i dopušta *drugim* glasovima da postanu aktivni ravnopravni članovi; daje *epistemološku prednost* onome što je stvoreno istorijskim okolnostima, kao dvostruka svest, onome što je obavezano da pregovara i o margini i o centru, te je stoga, adekvatnije za dekonstrukciju dominantnih ili usko nacionalnih diskursa; odbacuje esencijalistički koncept identiteta, posmatrajući ih najpre kao nestabilne, multiple, istorijski situirane, kao proizvode diferencijacija i polimorfnih identifikacija; ide izvan uskih definicija politika identiteta; i na kraju, policentrični multikulturalizam predstavlja i uzajamni dijalog, gde svaka komunikacija utiče na promene kod oba sagovornika. Osnova multikulturalizma je stoga, pojam *uzajamne i recipročne relativizacije*, kao ideja o zajedničkom prevazilaženju granica sopstvenih društvenih i kulturnih perspektiva (ali i drugosti), uprkos činjenici da istorijske uslovljenosti moći i znanja nameću asimetrične odnose (Shohat, Stam, 1994: 46–49, 359). Princip multikulturalnosti prihvata različite kulture unutar jednog društva kao nezavisne i unutar sebe homogene, međutim, uprkos priznavanju više različitih kultura i određenih uticaja jednih na druge, kao i njihovom visokom stepenu tolerancije i razumevanja, one ostaju svoje, a sve njihove drugosti ostaju razgraničene.

Wolfgang Velš stoga, u eseju „Transkulturalnost – Forma današnjih kultura koja se menja” (1999) sugerise pandan pojam – *transkulturalnost*,⁷³ objašnjavajući ga kao sveprožimajući proces koji svedoči o dubokim kulturnim međuuticajima, u kome se kulture prepliću i postoje zasebno, ali kao jedan entitet, svojevrsni kulturni hibrid, sastavljen od različitih delića (eng. *puzzles*). Koncept transkulturalnosti sagledava sadašnjost i budućnost kultura, kao kroskulturnih formi, a karakteriše ga spoljno umrežavanje kultura, hibridizacija, sveobuhvatnost kulturnih promena na globalnom nivou, brisanje razlika između tuđe i sopstvene kulture, što se istovremeno odražava i na individualnom planu. „Spoljna socijalna pluralizacija sobom nosi i unutrašnju pluralizaciju pojedinca”, navodi još 30-ih godina XX veka Pol Valeri (Valeri u Velš, 1999: 78). Kulturni identitet pojedinca ne može se stoga ni izjednačiti sa nacionalnim identitetom, s obzirom da je reč „o integrisanju različitih kulturnih komponenti, iz različitih kulturnih izvora” (Zehra Cirak [1991] u Velš, 1999: 79). Velš zaključuje i da, „pojam transkulturalnosti teži višemrežnom i inkluzivnom, a ne separatističkom i ekskluzivističkom shvatanju savremene kulture” (Velš, 1999: 82).

Lucia Nagib smatra da koncepti prisutni u današnjem sveglobalizovanom svetu, kao što su *transnacionalno*, *multikulturalizam* i *hibridizacija*, uvode uniformnost masa, te poništavaju potrebu borbe za ukidanje granica, bilo da je reč o teritoriji, rasi, rodu, i dr., ali i ukidanje same figure Drugog (Nagib, 2014:

⁷³ Pored tradicionalnog koncepta pojedinačnih kultura, nalaze se i pojmovi multikulturalnosti, interkulturalnosti i kroskulturalnosti. Različite kulture vrše određene uticaje jedna na drugu, ali ostaju u određenoj meri svoje, te navedeni pojmovi ograničavaju polje delovanja i kulture svode na izolovana ostrva (Velš, 1999: 75).

21), kako autorka navodi u knjizi *Impure Cinema* (2013), zasnovanoj na Bazenovom (André Bazin) vizionarskom eseju i inspirativnom pozivu na *kinematografsku hibridizaciju*.⁷⁴

■ Rod i rodni pluralizam u post-dobu

Pitanje rodne perspektive ne spada u aspekte evropskog identiteta koje primarno analiziramo u ovom radu. Međutim, dekonstrukcijom ovog identiteta, rod se pojavljuje kao jedan od neizostavnih elemenata, a ispunjavanje rodni uloga i rodni identiteti najčešće su dati u normativnom, binarnom ključu, iako su predstavljeni asimetrično. Teoretičari feminizma, studija roda, a potom i *queer teorije*, koji proučavaju načine društvene konceptualizacije i reprezentacije roda, biološku predispoziciju tj. razliku između muškaraca i žena nazivaju polom, dok se pod rodom podrazumeva psihološki i socijalni nivo tih razlika (Stoller, 1968).⁷⁵

Za Juliju Kristevu identitet se konstruiše kao rezultat patrijarhalnog društvenog sistema i kulturno je uslovljen. Kristeva se bavi i pitanjem nastanka ženskog identiteta na nesvesnom planu, kao i kako se ta ženskost upisuje u različite tekstove kulture, kao subverzivno izražena Drugost. Ova premisa čini se važnom upravo za medij filma, koji kao i drugi medijski tekstovi aktivno učestvuju u konstrukciji roda, s obzirom da dinamika ekranskih umetnosti zahteva prisustvo i sukob razlika, o čemu najpre svedoče ženski likovi i njihove funkcije (u filmskom tekstu, narativu i žanru), kao i stereotipna medijska reprezentacija ženskog roda. Naime, dominantne predstave o ženi često su kreirane i determinisane putem medijske (re)prezentacije, tradicionalnom slikom žene u većinski patrijarhalnoj kulturi Zapada. Lora Malvi u eseju „Vizuelno zadovoljstvo i narativni film” („Visual Pleasure and Narrative Cinema”, 1973), navodi da se reprezentacija žena na filmu uglavnom, svodi na pasivnu ulogu. *Žena u filmu je nosilac značenja, ali ne i stvaralac značenja*. Film stoga predstavlja ideološko oruđe kojim se održava hegemoni poredak patrijarhata, a samo prisustvo žene, kao poredbeni element, ono je čime se određuje tradicionalni poredak u društvu, te i maskulino (Mulvey, [1973]1989: 25). Teorija i praksa drugog talasa feminizma stoga, pretpostavljaju istovremeno angažovanje, kako na oslobađanju žene *kao objekta* tj. izgradnji njenog identiteta, tako i na razgradnji fiksirane slike ženskosti (posebno u medijima).

Mišel Fuko u knjizi *Istorija seksualnosti* (*The History of Sexuality*, 1978), smatra da rod treba prihvatiti kao fluidnu, promenljivu društvenu kategoriju, koja se menja u odnosu na kontekst i vreme. Fuko navodi da na seksualnost generalno treba gledati kao na konstruisanu kategoriju, te da je pol kao najvažnija odrednica seksualnosti jedinke društveni konstrukt, a da su seksualne heterogenosti pokrenute u sadašnjoj epohi (Foucault, 1978: 37).⁷⁶ Postmoderne kvir (eng. *queer*) teorije imaju inkluzivan pristup, istovremeno

⁷⁴ Esej „Pour un cinéma impur: défense de l'adaptation“ (1987). Međutim, A. Bazin prvenstveno misli na adaptaciju jednog teksta u različitim medijima.

⁷⁵ Koreni razlikovanja pojmova roda i pola (eng. *gender and sex*), datiraju s početka šezdesetih godina XX veka, najpre u Americi, te tako i u engleskom jeziku, i to u cilju definisanja fenomena transseksualnosti. U doba poststrukturalizma i postmodernizma, odbacuje se teorija esencijalističko-biološke determinacije, te se i pol i rod svode na društveni i kulturni konstrukt.

⁷⁶ *Queer* – pripadnici seksualnih i rodni manjina koji odbacuju tradicionalne rodne identitete; šire i alternativnije odrednice (npr. LGBT). Pre M. Fukoa i Dž. Batler, termin *queer* skovala je i upotrebila Teresa de Lauretis u *Ženski subjekt feminizma* (1987).

razmatraju izgradnju i hetero i homo identiteta, a poseban fokus je na *trećim* identitetima, kao što su biseksualni ili transrodni identiteti (De Lauretis, 1991). Teoretičari kvira zagovaraju i nova *čitanja* materijala u cilju reinterpretacije nekog dela, u smislu pretpostavke homoseksualnog prisustva (konotacija homoseksualnosti u denotaciji heteroseksualnosti), ali da se moraju uzeti u obzir i ostali oblici seksualnosti (Cerulo, 1997: 392).

Reprezentacija roda u savremenim medijskim tekstovima odnosi se prvenstveno na različite društvene i kulturološke uloge i očekivanja, koja su u dominantno patrijarhalnom sistemu vekovima unazad oblikovana u skladu sa podelama na dva biološka pola, odnosno na njihove psihološke i sociološke razlike. Uprkos ukorenjenosti ovih tradicionalnih podela, svedoci smo da se rodne uloge u poslednje vreme ubrzano (re)definišu, a da društvene norme post- doba, u skladu sa (novousvojenim) društvenim vrednostima, donose i nove rodne podele, koje postaju društveno prihvatljive.

Džudit Batler, u knjizi *Nevolja s rodom (Gender Trouble, 1990)* takođe, postavlja pitanja u vezi sa značenjem roda kao i načinom na koji je on kroz ranije teorijske postavke percipiran. Ona rodni identitet shvata kao kolektivni proces, s obzirom da pojedinac ne postoji izvan društvenih odnosa u kojima učestvuje i koji na njega utiču, a osvrće se i na nametnutu heteronormativnost, kao na hegemoni kulturni diskurs. Batlerova u diskurs uvodi i pojam *performativnosti*, kao delovanje koje ne prati volju subjekta već društvene norme. Batlerova smatra da homoseksualne osobe ne pripadaju nametnutoj binarnoj heteroseksualnoj matrici dva roda, te da se mogu sagledavati kao *treći rod* (Batler, 2010: 78). Rod jeste društveno konstruisan, ali je ta konstrukcija isključujuća, s obzirom da je definisano šta se prepoznaje kao ženski rod, a istim je utvrđeno i šta se kao takvo ne prepoznaje.⁷⁷ Tokom vremena, napuštaju se međutim ustaljene kategorije, a dekonstruišu i (re)evaluiraju pojmovi roda, pola i identiteta. Akcenat postmodernizma i poststrukturalizma je tako, stavljen na razlike, umesto na istosti, čime se promoviše identitet *u procesu*.

Rod je društveni *kôd*, te rodni identitet predstavlja spoljnu manifestaciju društveno priznatog roda, koja se međutim, kao intimni koncept doživljava sebe, može razlikovati od pola, stečenog na rođenju. Poslednjih decenija, svedoci smo da postojeće norme (judeo-hrišćanske) o polu i rodnom identitetu te i seksualnosti, doživljavaju velike promene. Razvoj tzv. *rodnog pluralizma*, prema kome je svaka vrsta opredeljenja u odnosu na rod i pol moguća, podstiče rasprave u kojima rod postaje još jedno otvoreno društveno pitanje tj. polje za debatu. Rodni pluralizam⁷⁸ je teorija u oblasti sociologije, nastala 2005. godine, sa ciljem da identifikuje i razume rodne identitete i izraze koji ne korespondiraju, ali egzistiraju, uporedo sa konvencionalnom polno-rodnom podelom. Rodni pluralizam stoga, predstavlja opciju proširenih ideja o rodu,

⁷⁷ Batler citira Simon de Bovuar (Simone de Beauvoir), koja u knjizi *Drugi pol (Le Deuxième Sexe [1949]1983)*, sugeriše da se, *žena ne rađa kao žena, već to postaje*, što predstavlja začetak postmodernog feminizma. Ona takođe, ukazuje i na *nerecipročan kontekst rodne asimetrije*. De Bovuar ističe da se ženom *postaje*, ali uvek pod prinudom kulture (Bovuar u Batler, 2010: 59–66).

⁷⁸ Rodna raznolikost je veoma prisutna u medijima, međutim, ukoliko joj se ne daje legitimitet, ona kao takva ne predstavlja pluralizam (Peletz, 2009).

a cilj teorije je identifikacija i klasifikacija svih rodni i polnih identiteta koji ulaze u korpus tzv. *verovatnih identiteta*.⁷⁹

U partijarhalnom društvu, žena je nosilac *drugosti*, dok muškarac predstavlja podrazumevano normativno, te se maskulinitet predstavlja kao poželjan atribut, ali i povlašćen položaj. Postmoderno doba i svaka vrsta relativizacije, koju ono donosi, utiču na popularne kulture, kao i pitanje rodne ravnopravnosti, međutim, donose nova razmatranja o rodnim ulogama, čime se stiču uslovi za njihovo redefinisavanje. Rod je naime, „metakoncept, pojmovi 'muškarac' i 'žena' izvorno su prazne kategorije, jer nemaju značenje same po sebi, ali su u isto vreme i značenjski preopterećene, zato što se njihovo značenje stalno menja i nadograđuje” (Peto, 2009). Stoga se rod, kao politički neutralna površina na koju kultura deluje” (Batler, 2020: 58) zasniva prvenstveno na ličnom izboru i autonomiji kao glavnim načelima rodnog pluralizma.⁸⁰

Daljim identifikovanjem i širenjem mogućih opcija, rodni pluralizam dobija sve značajnije mesto u društvenom diskursu kao i filmskim narativima, predstavljajući zajedničke teme i pitanja koja dodatno utiču na izgradnju zajedničkog, ali, izuzetno heterogenog identiteta Evrope.

2.2.2.2. Postkolonijalno i identitet

Hegemone ambicije i imperijalistička ekspanzija koju Evropa sprovodi tokom poslednja četiri veka, postavljaju je u dominantnu (imperijalnu) evrocentričnu poziciju, koja ima kontrolu i isključivi uticaj nad kolonijama i granicama osvojenih vanevropskih prostora, a za koje je ona sama predstavljala Veliko Drugo. Naime, Lakanov *Veliki Drugi* kao kolektivni simbolički poredak, predstavlja i drugu osobu, ali i kulturu jednog društva, odnosno neophodan preduslov za pojedinačnu subjektivnost. Ugledajući se na De Sosira, za Lakan je tako lingvistički poredak primaran, jer sama subjektivnost nastaje na osnovu jezičkog poretka. Pod lingvističkim poretkom Lakan podrazumeva i narativ, te on ustvari Velikim Drugim naziva oblast jezika i narative koji preovlađuju u društvu. Odnos centar–periferija se tako, prenosi i na socijalnu, obrazovnu, ekonomsku, političku i kulturnu razmenu u kojoj su, hijerarhizovana evropska klasa kolonizatora i lokalna, obrazovana elita, formirale društvene slojeve, koji gravitiraju između Evrope *majke* nacija i kolonizovanih

⁷⁹ Analiza prikupljenih informacija služi kako bi društvo lakše moglo da identifikuje i pruži odgovor na socijalnu marginalizaciju, sa kojom se transrodne i interseksualne osobe (ranije, osobe koje ispoljavaju *hermafroditizam*), suočavaju u širem društvenom kontekstu, kao posledica tradicionalizma i različitih predrasuda, ali i drugih društvenih barijera, u cilju diskriminacije i nasilja nad njima.

⁸⁰ Trenutni definicioni okvir roda podrazumeva složenu terminologiju. Rodni pluralizam danas doživljava ekspanziju, te LGBT(QAI) opcije, dobijaju i nova značenja – akronimu se pridodaju nova slova (npr. Q – queer; T – transseksualno, A – aseksualno, I – interseksualno). Akronim, kojim se najčešće označavaju različite polno/rodne osobe je LGBTQ, i odnosi se na kategorije: lezbijke, gejeve, biseksualne, transrodne i *queer* osobe, koje se ne poklapaju sa standardnim definicijama roda, tj. izlaze iz heteronormativnog društvenog obrasca. Dok se homoseksualnost odnosi na polni identitet i drugačiju seksualnu orijentaciju (binarni model), transrodnost označava više rodni identiteta, (muški, ženski, ali i oba, ili nijedan). *Queer* tako predstavlja krovni pojam za seksualne i rodne manjine koje nisu u kategoriji heteroseksualnih ili *cis-rodni*, odnosno, da pol i rod odgovaraju onim na rođenju. Anonim ovim pojmovima je transrodni identitet, koji izražava razliku u odnosu na kulturološka očekivanja i tradicionalne binarne modele polno/rodni podela. Transrodnost se najpre definiše autoprojekcijom i rodnim izražavanjem tj. načinom na koji osobe žele da ih drugi vide, i oznaka je za rodni identitet *osobe*, nezavisno od njene seksualne orijentacije. Stoga se transrodne osobe mogu istovremeno identifikovati i kao transrodne i kao transseksualne.

autohtonih naroda. Postkolonijalna teorija tako, postavlja pitanja o istorijskom značaju Velikog Drugog, o politici reprezentacije, etnosa, rase, kao i o priznavanju drugosti identiteta. Ova teorija predstavlja ustvari, jedan master narativ postkolonijalizma,⁸¹ pri čemu važnu ulogu igraju ambivalentni pogledi kolonizatora i kolonizovanih.

Period kolonijalnih osvajanja, evropskih sila kakve su bile imperijalna Britanija, Francuska, Holandija, Španija, ali i Belgija, ostavio je traga u polju *kulturne topografije* (Shohat, 1992: 99–113), razmene kulturnih kôdova, ali i identitetskih formula te stoga, treba istražiti i razjasniti i neke teoretske i političke ambivalentnosti pojma *postkolonijalno*. Iako semantička dekonstrukcija termina ukazuje na određeni diskurs, svrstavajući ga u period nakon završetka evropske *kolonijalne geografije* (u Aziji, Africi i Latinskoj Americi), taj diskurs je čak aistoričan, univerzalan, a ponekad, delimično i depolitizovan. Naime, dok se kolonijalni diskurs odnosi na diskurs koji proizvode kolonizatori, kako u kolonijama tako i u domovini, a povremeno i na savremene diskurzivne prakse u književnosti i masmedijskoj kulturi, postkolonijalni diskurs se odnosi na savremene teorijske tekstove, Prvog i Trećeg sveta,⁸² koji pokušavaju da prevaziđu (pretpostavljena) problemska pitanja i binarizme Trećeg sveta.^{83/84} Edvard Said (Edward V. Said) u knjizi *Kultura i imperijalizam (Culture and Imperialism, 2002)*, prati tragove diskursa imperijalističke logike. Kroz interdisciplinarnu analizu dela zapadne književnosti i formu (uspešnih) romana, Said ukazuje na sveprisutnu etnocentričnu misao Zapada, koja kao takva, učestvuje i u konstruisanju kolonijalnog sveta i snaženju binarizma centar–periferija, a kojom se kultura instrumentalizuje. Nametnute slike kojima Prvi svet opisuje Treći predstavljaju, prema Saidu, sredstvo manipulacije izraženo kroz redukcionizam o drugim kulturama, vezujući mehanizme proizvodnje znanja za jedan *interesno-interpretivan proces*, u cilju stvaranja i održavanja razlika između kolonizatora i kolonizovanih, i nakon dekolonizacije, kao izučavanje postkolonijalnog, koje se odvija uz *uporno ukidanje suprotnosti između Orijenta i Okcidenta* (uporedi *Orijentalizam, 2002*). Said govori o postkolonijalnim narativnim strategijama kao i posledicama (kontinuirane) kulturne hegemonije zapadnog diskursa, nad drugim društvima, a Orijent vidi manje kao stvarno mesto, a više kao stanje duha i način razmišljanja. „Orijent koji se pojavljuje u Orijentalizmu je, dakle, sistem predstava” (Said, 2000: 40, 271), čime se ukazuje i da Evropa na Orijent gleda kao na Veliko Drugo. Odnos Zapada prema Orijentu, Said opisuje i kao *intimno otuđenje*. I dok je Evropa, koristeći različite diskurzivne mehanizme definisala Orijent, prvenstveno kako bi njime vladala, i sam Orijent je imao potrebu da se samodefiniše. Saidovo poimanje orijentalizma kao diskursa, zasnovano je na dve premise – prva se odnosi na orijentalizam i akademsku tradiciju njegovog proučavanja,

⁸¹ Postkolonijalizam predstavlja širi kontekst i obuhvata tekstove i studije o efektima kolonijalizma na kulture i društava, bavi se pitanjima kako su evropski narodi osvojili i kontrolisali kulture Trećeg sveta, i kako su ove grupe odgovarale i pružale otpor.

⁸² Alfred Sovi (Alfred Sauvy) prvi je pomenuo termin *Treći svet*, u članku francuskog magazina *L'Observateur*, pod nazivom „Tri sveta na jednoj planeti” (14. avgust 1952.).

⁸³ Ovaj geopolitički model tri sveta primenjen na Evrope, svrstao bi zemlje članice EU u zemlje Prvog sveta, zemlje Istočne Evrope (većina ih je u istom talasu 2004. godine, pristupila EU), kao zemlje Drugog sveta, dok bi zemlje Balkan predstavljale zemlje Trećeg sveta, istovremeno, i kao zemlje koje nisu imale aktivnu ulogu u Hladnom ratu.

⁸⁴ Hakim Bej (odnosno Piter Lemborn Vilson) na *Nettajm* skupu u Ljubljani (1997) održao je predavanje pod nazivom „Lepotica i Istok“ („Beauty and the East“), u kome je izneo zapažanje da je Drugi svet ustvari obrisan, a da su preostali Prvi i Treći svet. U toj promenjenoj konstelaciji, na mestu Drugog sveta, nalazi se velika *crna rupa* iz koje se direktno uskače u Treći svet, te oni s jedne strane, teže da ne preslikavaju Prvi svet, a s druge, teže da artikulišu sopstveni položaj u novim uslovima (Gržinić, 2002: 79).

a druga počiva na kolonijalnoj moći. Moderni orijentalizam zasniva se i na zapadnoevropskoj književnoj tradiciji i bogatom literarnom nasleđu Evrope, koji se bave temama Orijeanta (često kroz formu pustolovnog romana i putopisa), kako navodi i Katrin Fleming (Kathryn E. Fleming), u tekstu „Orijentalizam, Balkan i Balkanska historiografija” (Fleming, 2000: 1218–1233).

I dok je „Orijent uvek shvatan i kao samosvojna civilizacija, raskošna i u po nečemu čak i nadmoćna civilizaciji Zapada, Balkan, naprotiv, nikada nije bio ništa drugo do alter ego, mračna unutrašnja strana Evrope, bez ikakvih iskupljujućih vrlina” (Todorova, 1997: 188). Naime, bilo je više pokušaja da se Saidov interpretativni model – *orijentalizam kao diskurs*, primeni i na prostor Balkana, koji se često u zapadnom svetu percipira i kao neka vrsta *unutrašnjeg stranca* Evrope. Međutim, evidentan je nedostatak kolonijalnog nasleđa na Balkanu, kao i pretežno hrišćanska populacija ovog regiona, o čemu govori i Marija Todorova (Maria N. Todorova) u knjizi *Imaginarni Balkan (Imagining the Balkans, 1997)*, sa zaključkom da je ipak reč o različitim fenomenima (*orijentalizam* i tzv. *balkanizam*) (Todorova, 2006: 140).

Nakon završetka kolonijalnih osvajanja, postkolonijalna teorija identiteta razvila je dva teorijska koncepta koja se odnose na identitet – koncepte *Drugosti* i *Hibridnosti*. Identitet se, tako, pojavljuje kao koncept kojim se drugost upisuje, kao što je to npr. etnička drugost ili etnički identitet, ali i kao koncept koji svedoči o drugostima koje se brišu, odnosno nastanku hibridnih, tj. asimilovanih identiteta.

■ Drugost – identitet etničkog D(d)rugog

Drugost kao centralni koncept postkolonijalnog diskursa odnosi se na etničko Drugo, kao postojeći i nepromenjeni kulturni obrazac i identitet, nasuprot dominantnoj kulturi. Etnicitet je naime, u dijalektičkoj korelaciji sa okruženjem – društvenim, političkim i ekonomskim faktorima, a deljenje zajedničke kulture predstavlja centralnu osu oko koje etnicitet gravitira. Zajednička kulturna tradicija naroda i zajednički identitet mogu činiti i nacionalni identitet.⁸⁵ Identitet i kultura su naime, dva ključna elementa za građenje etniciteta, te etničke grupe predstavljaju važne nosioce kolektivnog identiteta, preko konstitutivnih elemenata kulture,⁸⁶ koje prepoznaju kao zajedničke i svojstvene svom etniju. Iako etniciteti ne moraju biti vezani za teritoriju kao što je to slučaj sa nacijom, važan element za etnički identitet, pored istorije, jezika i zajedničke tradicije, predstavljaju granice (Barth, 1969).⁸⁷

Distinkcija između različitih etničkih grupa koja se očitava u kulturnim crtama, predstavlja skup odabranih razlika i obeležja, što svedoči o tome da etnički identitet predstavlja konstrukt, ali i drugost koja se

⁸⁵ Etnicitet je društveni konstrukt sačinjen od osobina, iskustava, sećanja jedne etničke grupe, etnosa (gr. *ethnos* = narod) i predstavlja kolektivni odraz i kulturu nekog naroda.

⁸⁶ Npr. zajednički jezik, krvne veze, tradicija i kulturno nasleđe, društvene i nacionalne prakse.

⁸⁷ Fredrik Bart (Fredrik Barth) obrće proces posmatranja, te umesto nekog kulturnog jezgra, njegovo polazište je *periferija* tj. *međuetničke granice i njihovo održavanje* (Barth, 1969), dok Stenli Dž. Tambia (Stanley J. Tambiah) sugerise da se „kod razmatranja o etnicitetima ipak mora uzeti u obzir *dvostruka spirala* etničkih identiteta: esencijalizovana svojstva grupe i stvaranje fleksibilnih društvenih granica” (Formozo u Halpern, Ruano-Borbalan, 2009: 301).

upisuje i koja je naglašena (akcentovana). Etnički (kulturni) identitet tako, ima dinamičan, situacioni karakter, uslovljen društveno konstruisanim aspektima, i u konstantnom je procesu (re)konstruisanja; nije nepromenljiv i aistoričan, već je rezultat interakcija etničkih grupa, u okviru društvene organizacije (države). U okviru etničke teorije, glavno problemsko pitanje tiče se odnosa supremacije tj. moći, između predstavnika različitih etničkih grupa, uz prisustvo i korišćenje različitih oblika predrasuda i stereotipnih predstava.

Nacionalne kinematografije stoga, ističu svoja etnička ili nacionalna obeležja, te se filmski tekst često poziva na koncept prethodnih etničkih identiteta, čime se dobija i neophodna tenzija i dinamika narativa. Pomenućemo ovde evropska filmska ostvarenja koja govore o etno-identitetu i etničkim podelama, kao i pratećim stereotipima, kao filmovi Fatiha Akina (Fatih Akin), koji govore o susretu kultura, turske imigracije i nemačke sredine; kod Emira Kusturice, u prvom planu se nalazi romska populacija,⁸⁸ kao i kod Tonija Gatlifa (Tony Gatlif), koji govori o životu Roma, marginalne etno-klase u susretu sa Zapadnom kulturom.⁸⁹

Govoreći o regionu Balkana, u ovom kontekstu, treba pomenuti i sledeće filmove: *Lepa sela, lepo gore* (Srbija, 1996), Srđana Dragojevića, o građanskom ratu u Bosni; *Ničija zemlja* (BiH, 2001), Danisa Tanovića, o srpskom i bosanskom vojniku, na dvema zaraćenim stranama, koji se nalaze u apsurdnoj situaciji u kojoj trećem vojniku preta nagazna mina; *Grbavica* (BiH, 2006), Jasmile Žbanić, o silovanjima tokom rata u BiH i kasnijim posledicama; *Enklava* (Srbija, 2015), Gorana Radovanovića, priča o dva dečaka na Kosovu, od kojih je jedan srpske nacionalnosti, pravoslavne vere, a drugi Albanac sa KiM, muslimanske vere, i mnoga druga ostvarenja, koja govore i svedoče, o etnocentričnim sukobima u ovom regionu.

■ Hibridnost – identitet i (post)kolonijalno D(r)ugo

Danas u odnosima unutar jedne kulture, među njenim različitim načinima života, ima isto toliko tuđeg kao i u njenim spoljnim odnosima s drugim kulturama. Nestala je selekcija između sopstvene i tuđe kulture. Mi smo kulturni hibridi (Velš, 199: 78–79).

Hibridnost kao drugi koncept postkolonijalnog diskursa pokušava da na relativno neutralan način, predstavi sliku novonastalog kulturnog obrasca i zajedničkog identiteta, misleći prvenstveno, ali ne i isključivo, na kulturni identitet. Ovaj pojam predstavlja brisanje razlika drugosti kroz procese asimilacije,⁹⁰ koji suprotno principu multikulturalnosti, utiče na usvajanje karakteristika dominantne grupe. Reč je o transkulturalnoj formi, spoju i mešavini različitosti, bilo da je reč o svojstvima, kulturama, rasama, identitetima i dr. (eng. *hybridity, creolization, mestizaje*) (Shoat, Stam, 1994: 41). Hibridnost, kao društvena,

⁸⁸ *Dom za vešanje* (1988), *Crna mačka, beli mačor* (1998).

⁸⁹ *Latcho drom* (1992), *Gadjo dilo* (1997), *Geronimo* (2014).

⁹⁰ Asimilacija je jedna od faza akulturacije (poslednja), u kojoj se odvija proces odricanja individue ili grupe od kulture porekla i prihvatanje nove zajednice.

politička, jezička i verska mešavina, nastaje mešanjem različitih kulturnih praksi, međutim, dok duh kolonijalizma, počiva na jasnoj društvenoj hijerarhiji, posebno kada je reč o rasama, kraj kolonijalnih osvajanja donosi novi pogled na rasne podele, ali i na shvatanje fenomena hibridnosti. Neke od definicija idu u pravcu katalizacije i kreolizacije,⁹¹ kao etničkih i rasnih mešanja naroda i kultura. Postkolonijalna retorika naziva se stoga i retorikom hibridnosti, budući da je povezana sa efektima mešavina kultura, postkolonijalnim diskursom i kritikom kulturnog imperijalizma.

Centralni tekst na temu hibridnosti pod nazivom *Smeštanje kulture (The Location of Culture, 1994)*, piše Homi Baba, jedan od glavnih teoretičara ovog diskursa, u kome opisuje građenje kulture i identiteta u uslovima kolonijalnih antagonizama i neravnopravnosti, u kojima se hibridnost očitava i kao paradigma kolonijalnog straha. Baba sugerise da je sama priroda kolonijalnog identiteta hibridna, a da je novi kulturni obrazac ujedno, kolonizatora načinio ambivalentnim entitetom, čime se menja i međusobno značenje kultura, posmatrano kroz uzajamnu prizmu Drugog, a time i autoritet moći i pozicija superiornog subjekta. Hibridnost se stoga, pozicionira kao protivteža esencijalizmu. Homi Baba odbacuje svaku homogenost, kulturnu, istorijsku ili nacionalnu, zamenjujući je heterogenošću i hibridnošću orijentalizovanog Trećeg sveta. Otvaranje *tradicionalnih kultura* ka drugima podstiče i njihovu deteritorijalizaciju u različitom vremenskom okviru, koristeći kako stvarne tako i imaginarne prostore novih komunikacionih mreža i platformi.

S obzirom da hibridnost kao mesto izražavanja otpora dominantnoj kulturi premešta kolonijalni diskurs izvan moći i kontrole kolonizatora, stvara se tzv. *treći prostor* u kome se uspostavlja nova vrsta autoriteta, sa ambivalentnim sistemom značenja. Za Babu, *Treći prostor*, kao spacijalni trop, predstavlja *jukstaponiranost i presek različitih kultura, kao i kulturnih proizvoda koji proizlaze iz tog odnosa*, kao svojevrsno inkluzivno mesto. A upravo taj, liminalni prostor koji nastaje između ovih različito označenih identiteta, dopušta fluidnu identifikaciju i otvara mogućnost za kulturnu hibridnost u kojoj se zadržavaju razlike, bez neke već usvojene ili nametnute hijerarhije (Bhabha, 1994: 4). *Treći prostor/treće mesto*⁹² je tačka stapanja i susretanja i predstavlja koncept inkluzije, hibridnosti i sinkretizma, koji je posebno značajan za post-identitete, te i za postkolonijalni identitet (Bhabha, 1994; Soja, 2013). Ukazujući ironično, na kompromisnu prirodu postkolonijalnog diskursa, postkolonijalnog identiteta, ali i subverzivnog delanja, kako kolonizatora tako i kolonizovanih, Homi Baba razrađuje i strategiju kolonijalne *mimikrije-poistovećivanja* (ponavljanja, a ne reprezentacije), koja međutim, nije moguća u potpunosti, s obzirom da je osnovna uloga mimikrije, zapravo, prikrivanje. „Nije reč o slaganju sa podlogom, već, da se na šarenoj podlozi postane šaren – upravo kakva je i tehnika prikrivanja u ratnim operacijama kod ljudi”, navodi Baba (Bhabha, 2004: 161).

⁹¹ Katalizacija (*catalysis*): mešanje etničkih grupa, čime se dobija nova forma identiteta i iskustva; kreolizacija (*creolization*): etnička i rasna mešanja vode ka novom psihološkom i duhovnom samodefinisanju (Stam, 2000: 83–91).

⁹² Za Edvarda Sodžu (Edward W. Soja), *Treći prostor* je prostor koji istovremeno predstavlja i realno i imaginarno, kao deo njegovog koncepta *prostorne trijalektike*, zasnovanog na *teoriji prostora* Anri Lefevra (Henry Lefebvre, 1991). *Treće mesto* ukida uobičajenu binarnu logiku i fiksne podele na centar i periferiju, urbano i ruralno, elite i siromašne, ali i podelu između istorije i geografije. Sadržin *Treći prostor* je nadograđeni Lefevrov *trijadni koncept* (fizički, mentalni i društveni prostor). Sadržina društveno-prostorna i prostorno-vremenska dijalektika, kreiraju značajno različitu logiku i perspektivu, nudeći nov i različit način u razmišljanju i interpretiranju prostora (Sodža, 2013).

Činjenica je da se u današnje vreme, koncepti homogenih nacionalnih kultura, prenošenje istorijske tradicije ili život tzv. organske etno zajednice, nalaze u procesima transformacije i redefinisanja, te se time dodatno ukazuje smisao postojanja hibridnih kultura. Nametanje hibridizacije i sinkretizma u postkolonijalnim studijama, skreće pažnju i na uzajamne odnose centralne i periferne kulture. Sinkretizam ovde predstavlja proces u kome jedna ili više kultura, kroz međusobne uticaje, tvore jednu novu polivalentnu formu. Nosioci kulturnog sinkretizma pretpostavljaju da, Novi svet predstavlja amalgam različitih autonomnih izraza i kultura naroda Afrike, Evrope i Azije. Stoga, za zajednice koje se nakon slomova, iznova nalaze u procesu kreiranja identiteta, bez obzira na to koliko je hibridan taj identitet bio pre, za vreme, i posle kolonijalizma, pronalaženje i upisivanje fragmentirane prošlosti postaje ključno mesto za kovanje solidnog kolektivnog identiteta (Shohat, 1992: 12).

U promišljanju sintagme *evropska kultura*, Edgar Moren sugerise termin *dijalogike*, kao spoja dijaloga i dijalektike (nasleđa Hegela i Marksa), čime se ukazuje na proces promene, vezan prvenstveno za međusobnu komunikaciju društvenih grupa, u susretu raznovrsnosti i suprotstavljenosti, podrazumevajući međusobni odnos zemalja Evrope. Razmatrajući pitanje (tog hibridnog) identiteta, Moren navodi da evropska kultura ima poreklo u raznolikom judeo-hrišćansko-grčko-rimskom nasleđu, te istovremeno počiva na korenima ovih kultura, ali svaka od njih ima svoje različite principe koji se očitavaju u brojnim međusobnim razlikama i opozicijama ovog zajedničkog nasleđa, a da svi oni konstituišu evropsku kulturu danas (Moren, 1989: 58).⁹³

Predstavljajući inicijalno Drugost, različite kulture razvijaju vlastite identitete u okviru zajedničke kulture, kroz dijalog i interakciju, istovremeno utiču i na kreiranje zajedničkog multikulturnog evropskog identiteta, kao *kohabitaciono-hibridnog*, te u njega inkorporiraju predstave o svojoj zajednici i skup sopstvenih kulturnih i društvenih kôdova.

2.2.2.3. Postsocijalizam i identitet

Evropsko tlo je, nakon završetka Drugog svetskog rata, obeležio i Hladni rat,⁹⁴ kojim su artikulisane težnje za dominacijom, dve najmoćnije sile, na društvenom, političkom, ekonomskom, kao i kulturnom planu. Podelom Berlina, odnosno Nemačke, na Istočnu i Zapadnu, nakon Drugog svetskog rata, podizanjem Berlinskog zida avgusta 1961. godine, Nemačka je platila danak svojoj politici rata.⁹⁵ Berlinski zid, predstavljao je simbol represije i ugroženih ljudskih prava, tokom više od četvrt veka svog postojanja,⁹⁶ a

⁹³ „Ono što čini jedinstvo evropske kulture nije sinteza judeo-hrišćansko-grčko-rimskih kultura, to je ne samo polje komplemetarnosti, već i konkurencije i antagonizma između instanci od kojih svaka ima svoju sopstvenu logiku: to je njihova dijalogika” (Morin, 1989: 58).

⁹⁴ Orson Wells prvi pominje sintagmu *Hladni rat* (1947).

⁹⁵ Pored postratnog ekonomskog i privrednog pada nastao je i duboki socijalni jaz dve Nemačke. Dok je Zapadna Nemačka krenula putem liberalnog kapitalizma, u Istočnoj NDR (Nemačka Demokratska Republika / *Deutsches Demokratische Republic*), razvijala se ideologija straha i paradoksa (prikazano npr. u filmu *Život drugih*, F. H. Donersmarka, 2006), a Hladni rat je uticao i na njeno dodatno zatvaranje.

⁹⁶ Kraj hladnoratovskih odnosa, simbolično je okončan slomom Istočnog bloka, razgradnjom i padom Berlinskog zida, nakon 9. novembra 1989. godine.

Nemačka je zvanično, ponovo ujedinjena, 3. oktobra 1990. godine. Simboličko spajanje Istoka i Zapada Evrope uticalo je na evropske narode i društvenu misao i teoriju. Tradicionalna misao utemeljena u teoriji marksizma i lenjinizma, kao zvanična paradigma društvenih nauka u zemljama komunističkog/socijalističkog bloka urušava se i nestaje. Daskorašnja aktuelna tema političkih, najednom, postaje tema istorijskih nauka (Hladik, 2013). Ovaj period karakteriše i novi ideološki obrazac, post-marksizam, kao novi levičarski pravac, koji je zamenio doktrinu marksizma. Reč je najpre, o Centralnoj i Istočnoj Evropi (sa izuzetkom Rumunije, Jugoslavije i Albanije), i zemljama iza Gvozdene zavese, gde se iznenada ukazuje da je hegemono imperijalističko nasleđe bivšeg SSSR, slično iskustvima evropskog kolonijalnog „uz punu ili delimičnu vojnu okupaciju, direktnu političku kontrolu u formi centralnih ideoloških direktiva iz Moskve” (Imre, 1998: 5). Uprkos različitim političkim, ekonomskim i kulturnim iskustvima ova dva post-perioda, evropsko i sovjetsko hegemono delovanje, ipak se, sve češće poredi (Imre, 1998; Iordanova, 2001; Todorova, 2006).

Kada je reč o postkomunizmu i postsocijalizmu, zemlje koje su dugo bile pod dominacijom SSSR, ulaze u procese tranzicije i transformacije, a njihovom interferencijom sa Zapadnom kulturom, nastaju novi hibridni identitetski obrasci. Ideja da se postkolonijalna teorija primeni i na kognitivno mapiranje regiona postsocijalizma, postala je očigledna, 25 godina od rušenja Berlinskog zida, smatra Aniko Imre (Imre, 1998). Za mnoge od ovih zemalja, pad Berlinskog zida označio je povratak Evropi i Zapadu, uključivanje u neoliberalne ekonomske i tržišne tokove, ali i mogućnost pluralnog političkog mišljenja, što utiče i na obnovljenu hijerarhiju Istoka i Zapada, ali i na re-formatiranje identiteta, i jedne i druge strane. U epohi tranzicije i mobilisanja elita sa Istoka ka Evropi, većina postsocijalističkog stanovništva ipak oseća inferiornost i resantiman, koji jačaju i nacionalizme u ovim zemljama. Faktor prošlosti i kolektivnog sećanja, zaključuje Imre, ostaje ipak, opredeljujući, utičući na to da, novi identiteti koji se kreiraju u fazi postkomunizma i postsocijalizma deluju hibridno, kao i oni postkolonijalni (Imre, 1998: 7). Dina Jordanova (Dina Iordanova), baveći se pitanjima kroskulture saradnje, kao i samoreprezentacije Balkana u medijima, takođe uviđa izvesnu simetriju, te poredi tranziciju istočnih komunističkih zemalja Evrope, sa postkolonijalnim periodom (Iordanova, 2001).

Pomenimo ovde i da su raspad Jugoslavije, ponovno uspostavljanje Baltičkih država (Estonija, Letonija i Litvanija), podela Čehoslovačke na Češku i Slovačku i konačno nove nezavisne države koje potiču iz bivšeg Sovjetskog Saveza (Gruzija, Belorusija, Ukrajina), imale manje ili više katastrofalne posledice i za odgovarajuće filmske kulture ovih zemalja (Elsaesser, 2005: 70).

2.2.2.4. Postnacionalno i identitet

Jedna od ključnih odlika postnacionalnog doba je proces u kome prevagu nad nacionalnom državom i nacionalnim identitetima sve više preuzimaju globalni akteri. Pojam postnacionalno, donosi i novi post-oblik (nacionalnog) identiteta, koji je sam po sebi komplementaran pojmu nacionalno, a suprotstavljen pojmu

nacionalističko. Definicija nacionalnog, naime, pretpostavlja *politički princip* koji zahteva političko i nacionalno jedinstvo, dok je nacionalizam „teorija političke legitimnosti koja zahteva da se etničke granice slažu sa političkim” (Gelner, 1997: 11–12).

Treba uočiti da se nacionalno najpre odnosi na državu-naciju koja istovremeno predstavlja i „političko i nacionalno jedinstvo” (Ferry, 1990), dok je nacija istorijska konstrukcija i kao takva je *ekskluzivna*. Nakon Drugog svetskog rata, po prvi put se stiču uslovi da država-nacija realizuje neke od ideala demokratije, građanska i socijalna prava, liberalnu političku kulturu, međutim, evolucija i globalizacioni ⁹⁷ tokovi vode u drugom pravcu; država-nacija svoje funkcije poverava političkim akterima koji mogu da se nose sa izazovima transnacionalne ekonomije (Habermas, 2000: 25–32), što vodi ka postnacionalnom, ali i dalje, kao demokratskom principu uređenja sistema. „Za zagovornike post-nacionalnog identiteta, politička integracija je teža na regionalnom ili kontinentalnom nego na nacionalnom nivou” (Ferry, 2005: 1), ističe Feri (Jean-Marc Ferry) u članku „Šta je postnacionalna demokratija?” („Quelle démocratie postnationale ?”, 2005), u kome se bavi pitanjem nacionalnog i postnacionalnog koncepta uređenja.

Postnacionalno, kao savremeni rezultat industrijske revolucije, najpre ima transnacionalnu dimenziju, koja podrazumeva i nastanak jednog novog, postnacionalnog identiteta; zasniva se takođe, na političkom principu, kada i odgovarajući interesi moraju biti iznad nacije, kao najviša tačka političkog identiteta. Reč je o nadrastanju jednog društvenog sistema i identitetskog obrasca drugim, koji svojom sveobuhvatnošću i vrednosnim poretком prevazilazi fenomen nacionalnog. Često se postnacionalno izjednačava sa *transnacionalnim* ili *kosmopolitskim*. Širenju postnacionalnog doprinose i ekonomija, politika, kultura, ali i ljudska prava; internacionalizovane i pluralizovane ekonomije i tržišta, multiplikovani proizvodi i usluge, transnacionalno kretanje novca i kapitala, a umnogome i uticaj multinacionalnih aktera. Nacionalne ekonomije ostaju u podređenom položaju, dok primat preuzimaju globalni nadnacionalni subjekti, čime se i društveno-politička moć globalizuje (npr. G8 tj. G7, G20, Svetska banka, OECD, ili Savet Evrope, Ujedinjene nacije, UNESCO, NATO, Evropska unija, multinacionalne kompanije i dr. transnacionalni subjekti). Ovde treba pomenuti i važan uticaj digitalnog okruženja, novih medija, društvenih mreža kao i razvoj kreativnih industrija, koji poseduju moć umreženih komunikacija tj. rizomatskih poruka, čime utiču i na formiranje javno-globalnog mnjenja. Poseban aspekt uticaja u savremenom dobu predstavlja i migratorni trend, povećana fluktuacija pojedinaca i grupa različitih tradicija i iskustava, koji vodi ka boljem upoznavanju, ali i prožimanju kulturoloških i identitetskih obrazaca, iako njihova veza sa primarnim nacionalnim identitetom o(p)staje.

Kada govorimo o postnacionalnom dobu, evidentna su dva trenda. Prvi, u kome se do postnacionalnog dolazi prolaskom, prvo kroz fazu dezintegracije (uslovno, nacionalnog jedinstva, kao što je to bio slučaj sa SSSR i SFRJ), i drugi, pri kome se postnacionalno odmah ukazuje kao integrišuće (što karakteriše transnacionalno ekonomsko-političko umrežavanje). Oba trenda u krajnjoj instanci vode ka (novom)

⁹⁷ Globalizacija predstavlja „čitav niz osnovnih dimenzija svetske politike”, navode Kegli i Vitkof u knjizi *Svetska politika, trend i transformacija* (2004). „Globalizacija uopšte, opisuje internacionalizaciju i integraciju svetske zajednice u jedinstveno društvo bez barijera i nacionalnih granica” (Kegli, Vitkof, 2006: 64). Globalizaciju prate i izrazi „korporativno državljanstvo i akcionarski kapitalizam” (Pfaff, [1996] u Kegli, Vitkof, 2006: 440).

udruživanju na različitim poljima, od višeg zajedničkog interesa (npr. EU i slične unije), u nameri da se udruže kapaciteti na političkom, ekonomskom i društvenom planu, u cilju pružanja adekvatnih odgovora na sveopšti trend globalnog, posebno imajući u vidu da ovi procesi predstavljaju značajan izazov za društveno-ekonomski poredak, ali i za socijalnu državu. Činjenica je da postnacionalni identitet najpre karakteriše politička ideja, multiplicitet, zajednički nastup, ali je izvesno i da je on fluidan i nehomogen, budući da još nosi nasleđe i elemente nacionalnog, te je stoga, u konstantnom traženju i redefinisaju.

Svedoci smo danas i da postnacionalni proces, s jedne strane otvara granice nacionalnog, dok države-nacije i nacionalni identiteti gube svoj značaj.⁹⁸ Takav je i politički projekat *nove Evrope i evropeizacije* (i to, zemalja koje pripadaju Evropi), kao sistem koji uključuje nadsacionalne aktere, i koji se percipira u kontekstu postnacionalnog trenda (Ferry, 1990). Za multikulturalne zajednice/države današnje Evrope, kohabitacija različitih identiteta predstavlja stoga, jedno od najznačajnijih političkih pitanja, važnih i za samo identitetsko određenje. Koncept postnacionalnog kao i postnacionalni identitet zauzimaju značajno mesto i u okviru debate o konstrukciji nove Evrope, posebno u težnji za prevazilaženjem nacionalizama, kao mogućih odgovora na pokušaj definisanja zajedničkog identitetskog obrasca. Feri međutim, sagledava da ono što je evropskom građanstvu kroz više evropskih Ugovora (Mastriht, Amsterdam, Lisabon) predstavljeno „kao nova politička forma, koja bi čak mogla da zameni nacionalni identitet, jeste upravo evropejstvo, kao postnacionalni identitet” (Ferry, 1998). U tom smislu, konstrukcija Evrope praćena je i rekonstrukcijom evropskih nacija. I dok nacionalna država, izgrađena na istorijskim osnovama i zasnovana na jakoj nacionalnoj svesti, u doba postmodernizma pokušava da redefiniše sadržaj svog identiteta, s druge strane, Evropska unija danas, i dalje lavira između različitih identitetskih obrazaca u pokušaju da definiše svoje sopstvo, raznoliku identitetsku realnost, ali i perspektivu. Etjen Balibar (Etienne Balibar) stoga navodi da „izgradnja Evrope kao nove političke zajednice pretpostavlja izumevanje jedne demokratske forme koja prevazilazi protivstavljenost između 'nacionalnog suvereniteta', već uveliko fiktivnog, i 'kontinentalnog hegemonizma', lišenog uporišta u narodu” (Balibar, 2003: 15), nakon čega će tek biti moguće preciznije definisati i njen novi identitet.

2.2.3. Kulturalna drugost i Evropa

Viševjekovni suživot, susretanja i prožimanja kultura na evropskom tlu, kao i procesi asimilacije, doprineli su i stvaranju jednog posebnog kulturnog ambijenta Evrope. Ukoliko pratimo nastanak savremenog evropskog društva, od stare Grčke, začetaka evropske civilizacije, preko srednjevekovnih feuda, do kapitalizma i pratećeg kolonijalizma, sve do okončanja kolonijalnih osvajanja Evrope i formiranja

⁹⁸ Kao odgovor na ovaj trend, primetan je rast nacionalizama, važnih za identitetsko određenje. J. M. Feri navodi podelu J. Krulića (Joseph Krulic) na tri istorijska perioda značajna za razvoj evropskih nacionalizama: 1. nacionalni romantizam – od Bečkog kongresa do ostavke Bizmarka (1815–1890); inspirisani principima univerzalista Francuske revolucije; buđenje nacionalizama; 2. dekompozicija carstava (pruskog, austro-ugarskog, otomanskog, ruskog); ulančani ratovi; – od odlaska Bizmarka do pada Trećeg Rajha; 3. period od kraja Drugog svetskog rata do 1989. godine i pada Berlinskog zida.

neliberalnog koncepta društva, pojmovi *kultura i kulturni identitet* se pojavljuju kao ključni, za razumevanje odnosa različitosti, rastućih tenzija i antagonizama, odnosa superiornih, odnosno, inferiornih naroda, a samim tim i za bolje razumevanje Drugog.

Od perioda krunisanja Karla Velikog (unuk), koga nazivaju i *ocem Evrope (pater Europae)*, koji je ujedinio veći deo Zapadne Evrope (800. godine), nakon pada Rimskog carstva i prvi upotrebio naziv *Evropa* za ceo Stari kontinent, tokom istorije, različiti narodi su uticali na današnju evropsku realnost te i na identitet kulturnog prostora evropskog kontinenta (Morin, 1985).

Za Edmunda Huserla (Edmund Husserl, 1859–1938), termin Evropa označava da je „reč o jedinstvu jednog duhovnog života, delovanja, stvaranja” (Husserl, 1991: 247). Huserlova predstava Evrope počiva na Grčkoj helensko-antičkog perioda, odnosno, promišljanju realnosti koje danas čine *evropske vrednosti*,⁹⁹ te se kao tačka začetka evropske civilizacije, ali i nastanka savremenog evropskog društva, najčešće uzima epoha stare Grčke (Werner, 1999).¹⁰⁰

Definišimo pravog Evropljanina, čoveka u kome evropski duh može boraviti u svojoj punoći. Gde god su imena Cezar, Gaj, Trajan i Vergilije, gde god su imena Mojsije i Sveti Pavle, ma gde imena Aristotela, Platona i Euklida imala istovremeno značenje i autoritet, tu je i Evropa. Svaka rasa ili bilo koja zemlja koja je postepeno romanizovana, kristijanizovana i čiji je duh podvrgnut disciplini Grka, apsolutno je evropska (Paul Valéry, 1924).¹⁰¹

Jednom od ključnih tačaka, u istoriji Evrope, otkrićem Amerike (1492), ili *Amerindije* (Giddens, 1990), pokreću se različiti procesi kao i novo ideološko pozicioniranje drugosti koje dovodi do pomeranja shvatanja centra i periferije, u odnosu na dotadašnje poznate civilizacije. Društveno-istorijski procesi, tokom otkrića i osvajanja Amerike, manifestuju se kroz ekspanzionizam i kolonijalizam, čime Evropa stiče prednost u odnosu na Otomansko carstvo, Kinu i Indiju, u društvenom, ali i kulturološkom aspektu, a što rezultira i njenim hegemonim pozicijama (XVI vek). Tokom vekova, Evropa je, neretko, prevazilazila sopstvene granice,¹⁰² šireći uticaj na druge kontinente i time ostvarujući svoje ambicije i dominaciju, nad tom *rastućom periferijom* (Dussel, 1994: 4), što se pojavljuje kao evropski master narativ; mešali su se i kombinovali

⁹⁹ Zajedničke evropske vrednosti koje služe kao referentna tačka i temelj za takav poduhvat mogu biti one koje su se pojavile kao srž evropskih integracija i koje su zapisane u evropskim ugovorima, uključujući ljudsko dostojanstvo, toleranciju, slobodu i jednakost, solidarnost i demokratiju. Ovi osnovni principi EU navedeni su npr. u Preambuli *Povelje o osnovnim pravima Evropske unije* ([2000] 2012), koja je stupanjem na snagu Lisabonskog sporazuma 2009.g. postala i pravno obavezujuća u EU.

¹⁰⁰ Pojam Evrope kao politički koncept (grčki), upotrebljen je prvi put 480. godine p.n.e., tokom bitke kod Salamine pod pretnjom Azije. Potom se reč *Europenses* pojavljuje tek 759. godine, kako je zapisao jedan od istoričara, i odnosi se na Franke predvođene Karlom Martelom (Charles Martel), koji je branio Zapad od Islama (Werner, 1999). Bitka kod Poatjea 732. g. zaustavila je prodor muslimanske vojske i sačuvala hrišćanski karakter zapadne Evrope.

¹⁰¹ „Définir un véritable Européen, un homme en qui l'esprit européen peut habiter dans sa plénitude. Partout où les noms de César, Gaius, de Trajan et de Virgile, partout où les noms de Moïse et de saint Paul, partout où les noms d'Aristote, de Platon et d'Euclide ont eu une signification et une autorité simultanées, là est l'Europe. Toute race ou toute terre qui a été successivement romanisée, christianisée et soumise, quant à l'esprit, à la discipline des Grecs, est absolument européenne” (Paul Valéry, 1924).

¹⁰² Evropska kolonijalna osvajanja na drugim kontinentima od XV do XX veka.

tradicionalni, lokalni i evropski kulturni uticaji. Novovekovni evropski kolonijalizam se, međutim, suočio i sa pričom o različitim kulturama na sopstvenom tlu, ali i sa pretpostavkom da je Evropa, nekada davno, u začetku cele (zapadne) civilizacije, i sama bila feničanska kolonija (deo stare Grčke / Helade).¹⁰³

Ključno pitanje koje ovde moramo postaviti je, da li je i kako moguće sagledati evropski identitet sa svim različitostima koje on nosi, u svojoj sveobuhvatnosti, a kao logična nameću se pitanja, koja postavlja još Pol Valeri (Paul Valéry) u eseju „Evropljanin” („L’Européen”, 1924). Valeri se pita o posebnostima *koje samo Evropljani poseduju? A na pitanje, gde je Evropa?*, on predlaže i odgovore, ističući bar tri osnovna preduslova koji ukazuju na odgovor: posedovanje značenja, simultanog autoriteta, ali i hrišćanstva na tlu Evrope, navodeći velika istorijska imena ljudi koji su obeležili svoje epohe. „Čini se da je hrišćanstvo formiralo kulturu Evrope, tako što je postavilo strukturu evropskog odnosa prema svom kulturnom nasleđu prema slici odnosa hrišćanskog sveta prema prošlosti”, čime se ukazuje i na značaj religije na tlu Evrope. Valeri posebno ističe ulogu Istoka u formiranju značenja Evrope, smatrajući je za privilegovano mesto, kao i ulogu Evropljanina, odnosno evropskog duha; ali i to da je Evropa istureni rt, ali i produžetak Azije, te da je ona prirodno okrenuta ka Istoku (Valéry, [1924] 2000: 414–425).

Evropa je bila ovo privilegovano mesto; evropski, evropski duh, autor ovih čuda.

Šta je onda ova Evropa? To je neka vrsta rta Starog kontinenta, zapadnog dodatka

Azije. Ona prirodno gleda na Zapad (Valéry, [1924] 2000: 417).¹⁰⁴

Istorijske prekretnice u Evropi, posebno s kraja XX veka – posthladnoratovska era i pad Berlinskog zida ali i raspad SSSR-a, proizveli su „proliferaciju nacionalnih država i etno-kulturnih manjina” (De Grazia u Nowell-Smith, Ricci, 1998: 29). Raspad Jugoslavije i prateće tranzicije, uticali su takođe, na eroziju evropskog društava i izmenu granica. (Re)konstruisanje Evrope odnosno sprovođenje zajedničkog projekta supranacionalnog karaktera – Evropske unije, u kome se kroz sintagmu *evropski identitet*, ogledaju kolektivni duh i zajedničke vrednosti ovog prostora, dodatno je dalo povoda za razmatranje pitanja evropskog identiteta danas. Naime, identitet evropskog prostora čine elementi zajedničke istorije, sećanja i kulture, koje narodi na tlu Evrope vekovima dele (antičko – grčko i rimsko, vizantijsko, otomansko, komunističko, zapadno i dr. nasleđe), i čiji sadržaji osnažuju svest o zajedničkom evropskom društvenom konceptu i prostoru. Reč je o policentričnom uticaju na samom evropskom tlu, na kome granice, kako između epoha tako i kulturnih i umetničkih tokova, (p)ostaju fluidne i skoro imaginarne, osim kada je reč o granicama koje se ucrtavaju u

¹⁰³ Jedan od mitova opisuje kako je Stari kontinent dobio ime – po feničanskoj princezi Evropi,¹⁰³ ukazujući time i na (verovatnu) feničansku kolonizaciju Grčke (Helade), odnosno na inicijalnu drugost u (tadašnjoj) Evropi. Mit o zajedničkom izvoru, uprkos prošlih podela i teških iskušenja, o zajedničkoj sadašnjosti i o budućoj zajedničkoj sudbini, jedan je od osnovnih mitova svake političke ideologije, navodi Mitja Velikonja u knjizi *Evroza*, u delu III – *Euldorado*, koji se bavi pitanjem novog evrocentrizma (Velikonja, 2005: 72).

¹⁰⁴ „L’Europe a été ce lieu privilégié; l’Européen, l’esprit européen l’auteur de ces prodiges. Qu’est-ce donc que cette Europe ? C’est une sorte de cap du vieux continent, un appendice occidental de l’Asie. Elle regarde naturellement vers l’Ouest” (Valéry, [1924] 2000:417).

okviru (međunarodnih) političkih dogovora i kompromisa, pri kojima nijedna od kultura u tim kontaktima ne ostaje nepromenjena.¹⁰⁵

Političke odluke, odigrale su presudnu ulogu i u pokušaju kreiranja zajedničkog evropskog kulturnog identiteta današnjice, imajući u vidu da se evropska kultura i inkluzivni evropski identitet ne mogu pouzdano i objektivno definisati u smislu etničke pripadnosti; istovremeno počivaju na osnovama različitih kultura i religija. Evropski (kulturni) identitet ima političku i institucionalnu dimenziju, s tim da njegova podvojenost proističe iz asimetričnog odnosa Zapada i Istoka, ali i uspostavljanja Evropske unije, imajući prvenstveno u vidu da se prostor kontinenta Evrope (od Portugala na Zapadu, do Urala na krajnjem Istoku) i Evropske unije razlikuju. Evropu stoga posmatramo kao pojam i ideju Evrope, odnosno način na koji se ona doživljava, promišlja i sagledava u savremenom društvu XXI veka.

Evropa je prostor dinamičnog razvoja, bremenit istorijom, ali i mitovima i iluzijama. Evropski kulturni prostor, navodi Fuko, mogao bi se sagledavati i kao heterotopija,¹⁰⁶ mesto koje se dovodi u vezu sa prelaznim stanjem ili mestom koje remeti ustaljeni poredak, pa čak i *civilizacijske principe* jer ona ima tu moć da se na jednom mestu uspostavi koegzistencija više prostora koji su često međusobno nespojivi (Foucault, 1984: 46–49). S obzirom da se zasnivaju na akumulaciji vremena i prošlosti, Fuko smatra da ne postoji niti jedna kultura koja nije sačinjena od heterotopija, te time ni evropska.

Uprkos zahtevu za homogenošću, sam evropski kulturni prostor se suočava sa (ne)mestima, na kojima postoji problem uspostavljanja poretka usled različitog čitanja kulturnog konteksta, čime dolazimo i do politike identiteta. Jednom od heterotopija na evropskom kontinentu, kao *ne-mestu*, koje spaja nespojivo, može se označiti i Balkan, kao prostor evropske margine, u kome se, kroz unutrašnje podele kao i ponavljanje ali i prekrajanje istorije, permanentno proizvode nova značenja.

Kada je reč o projektu Evropske unije, akcenat je oduvek bio na integrativnim procesima. Inicijalna kapisla za posleratno ujedinjenje Evrope, bila je Evropska zajednica za uglj i čelik, nastala 1951. godine, koju su činile: Zapadna Nemačka, Francuska, Italija i zemlje Beneluksa – Belgija, Luksemburg i Holandija. Rimskim ugovorom 1957. godine, nastala je prva carinska unija – Evropska ekonomska zajednica (EEZ),¹⁰⁷ preteča Evropske unije, u kojoj je učestvovala *velika šestorka*, a koja je od tada imala više talasa proširenja.¹⁰⁸

Pojam zajedničkog identiteta pojavljuje se u Evropi 70-ih godina, izvan akademskih krugova, kao ideja o uspostavljanju evropskog (prevashodno političkog) idetiteta, u politici koja se, nasuprot procesa

¹⁰⁵ U cilju normalizacije odnosa, nakon Drugog svetskog rata, Francuska i Zapadna Nemačka uspostavljaju zajedničku nadležnost nad tržištem uglja i čelika. Evropska zajednica (EZ) za uglj i čelik nastaje 18. aprila 1951. u Parizu, a potom i Evropska ekonomska zajednica, 25. marta 1957. godine, takođe reguliše evropsko tržište. Sva pitanja vezana za uglj i čelik su regulisana Ugovorom o Evropskoj uniji (Mastriht, 1992).

¹⁰⁶ „Mesta koja su izvan svih mesta, no čiji se položaj ipak da stvarno odrediti” (Foucault, 1984: 46–49).

¹⁰⁷ Kasnije promenjena u Evropsku zajednicu (EZ), a sada je „prvi stub” Evropske unije.

¹⁰⁸ Prve države koje su se pridružile Evropskoj ekonomskoj zajednici (EEZ), 1. januara 1973. bile su Velika Britanija, Irska i Danska; 1981: Grčka ulazi u EEZ; 1986: Španija i Portugalija postaju članice; 1995: Austrija, Finska i Švedska postaju članice Evropske unije; 2004: *Veliki prasak* – 1. maja 2004. godine Evropskoj uniji je pristupilo 10 zemalja: Estonija, Poljska, Litvanija, Letonija, Mađarska, Slovačka, Republika Češka, Slovenija, Kipar i Malta (EU broji 25 članica); 2007: Još dve države bivšeg istočnog bloka, Rumunija i Bugarska primljene su u EU; 2013: Hrvatska postaje 28. članica Evropske unije 1. jula 2013. godine.

globalizacije, sprovodi kao sredstvo za dalje pozicioniranje Evrope kao svetskog aktera.¹⁰⁹ Na samom početku integracija u novu Evropu, evropske političke elite pokušale su da dodaju transnacionalni aspekt postojećim kolektivnim nacionalnim identitetima. Ovi napori zasnovani su na pretpostavci da postoji potreba za rađanjem osećaja pripadnosti Evropi koji prevazilazi ekonomsku i institucionalnu dimenziju. Tako se u *Deklaraciji o evropskom identitetu* (Kopenhagen, 1973), koju je potpisalo devet zemalja, navodi i da je *došlo vreme za izradu dokumenta o evropskom identitetu*, a da definisanje *evropskog identiteta* podrazumeva sledeće: – preispitivanje zajedničkog nasleđa, interesa i posebnih obaveza devet država članica, kao i do sada postignutog stepena jedinstva u Zajednici; – procenjivanje stepena u kojem devetorica već deluju zajedno u odnosu na ostatak sveta i odgovornosti koje iz toga proističu; – uzimanje u obzir dinamične prirode evropskog ujedinjenja (Prutsch, 2017: 18).¹¹⁰

Ugovorom o Evropskoj uniji (Mastriht, 1992), oformljena je zajednica pod sadašnjim nazivom, a samit EU u Kopenhagenu 1993. godine označio je novu prekretnicu, usvojivši odluku da se državama srednje i istočne Evrope omogući članstvo u Uniji. Proširenjem Evropske unije, koja je tokom četiri decenije porasla na 28 država članica, menja se duh i kulturna dimenzija, te i identitet Evrope.

Projekat Evropske unije je, u velikoj meri, postigao neposredne ciljeve u procesu ujedinjenja Evrope – pomirenje naroda, bezbednost, mobilnost i, u okviru granica, prosperitet (Tibi, 2013: 60), što je dovelo i do novog seta vrednosti. U fokusu te nove Evrope, političke unije i sistema administracije, nalazi se mirenje razlika i očuvanje nacionalnih i etničkih identiteta, kao preduslova za građenje novog, zajedničkog nadnacionalnog evropskog identiteta. Kao nekada *helenizam*, pojam *evropski* opisuje set ideala i vrednosti¹¹¹ koji se vezuju za civilizaciju kontinenta, principe, stil života i kulturu, ali i humanističke i klasične ideale izražene kroz znanje, nauku i umetnost, ekonomske i društvene norme i vrednosti – evropski duh, koji najpre definišu univerzalizam, istorijska svest i kritička refleksija (Citot, 2006: 2015–2016).¹¹² Međutim, „Evropski identitet nije moguć bez identiteta Evropljana. Jer, izvesno je da evropski identitet ne postoji kao hipostazirani 'generis sui' izvan svesti Evropljana – pojedinca” (Stojković, 2008: 46).¹¹³ Kako navodi i Pruč (Markus Prutsch), neki oblik identifikacije je neophodan za legitimitet i samo postojanje bilo kog političkog tela, s

¹⁰⁹ Evropski državnici poput francuskog predsednika Valeri Žiskara d'Estena (Valéry Giscard d'Estaing) i nemačkog kancelara Helmuta Šmita (Helmut Schmidt) nastoje da pronađu rešenja na evropskom i međunarodnom nivou (Tibi u Tamcke et al., 2013: 60).

¹¹⁰ Odlučujući korak ka zvaničnoj i normativnoj deklaraciji identiteta preduzet je tek 1973.g. kada je devet ministara spoljnih poslova tadašnje *Evropske zajednice*, usvojilo *Deklaraciju o evropskom identitetu / Declaration on European Identity* (Kopenhagen, 14. decembar 1973.).

¹¹¹ Jednu od referentnih tačaka Evrope svakako predstavljaju ideje Francuske revolucije (1789), gde se zajedničke evropske vrednosti definišu kroz slogan: sloboda, jednakost, bratstvo (fr. *liberté, égalité, fraternité*).

¹¹² Dinamični karakter evropskog društva (migracije, profesionalna mobilnost) daje prevagu razvoju koncepta zajedništva i multikulturalnosti, čime su stvoreni preduslovi za jačanje i širenje ideja i programa nadnacionalne tvorevine Evropske unije. „Evropa je dinamičan identitet. Ona nije nasleđe, već ambicija” (Citot, 2006).

¹¹³ Evropski identitet (trenutno), doživljava se kao drugost, iako je u svojoj osnovi koncept Evrope oduvek sadržao ideju različitosti kao svoj konstitutivni element. Nije samo reč o mitu o nastanku kontinenta, već i o narativu o izabranosti i posebnosti, kao idealne slike Evropljana, te se stoga javlja i potreba za novom evropskom inventivnošću. Pojam Evrope, kroz vekove, odražava fenomen i procese kulturnog zbližavanja različitih entiteta, svodeći ih na jedno ime – Evropa; slični integrativni procesi odvijaju se i u današnjoj Evropi, odnosno Evropskoj uniji.

obzirom da se postojeće razlike i podele moraju premostiti pretpostavljenom sveobuhvatnom i fundamentalnom istovetnošću koju prihvataju (svi) članovi tog političkog tela (Prutsch, 2017: 35).

Čini se, [međutim], da Evropa, i nakon pola veka od započinjanja projekta ujedinjene Evropske zajednice, među svojim članicama, nije u stanju da generiše jak osećaj kolektivnog, te stoga ni zajednički evropski identitet, te tako značajan izvor njenog identiteta leži u njenoj relaciji i interakciji, ali i distinkciji u odnosu na Drugo. Na njegovo formiranje, kao i kod drugih identiteta, svakako utiče prisustvo elemenata drugosti (i vanevropskih) kultura. Evropski identitet čini se, neodređen i neizvestan, što donekle i odgovara aktuelnom postmodernističkom kodu – kao fragmentirani, likvidni, identiteti, identiteti transformacija i sl. No, prema statistikama, sve više Evropljana se identifikuje sa Evropom, u određenom kontekstu, što u kontekstu pripadnosti, predstavlja pozitivan signal u odnosu na evropsku perspektivu i nastavak projekta zajedničke evropske budućnosti (Triandafyllidou, 2008: 280).

Evropska kulturna geografija danas, u susretu različitih nacionalnih identiteta, podstiče višestruke narative o različitostima, te se polivalentna evropska kultura nalazi u konstantnom procesu uticaja, sučeljavanja i prilagođavanja. Za definisanje evropskog identiteta poseban izazov predstavlja i dihotomna percepcija Evrope, koju možemo posmatrati i kao društveni proces i kao politički projekat:

Evropa kao kulturna zajednica sa zajedničkim vrednostima.¹¹⁴ Ideja o Evropi kao kulturnoj zajednici upisuje se u tradiciju koncepta identiteta koji se primenjuju na nacionalne države i fokusira se na istoriju i zajedničko kulturno nasleđe. Prema ovom shvatanju, supstrat evropskog identiteta u velikoj meri je određen zajedničkim vrednostima, koje potiču iz zajedničkog (kulturnog) nasleđa i (istorijskih) iskustava. Generički pojam *evropsko nasleđe* podvlači zajedničku kulturu kao ključni element evropskog identiteta, ne vezujući se za određeni element ili određeni istorijski period.

Evropa kao projekat, politička zajednica zajedničkih demokratskih praksi. Ideja Evrope kao političke zajednice ističe kapacitet demokratskih institucija i učešće aktivnog građanstva da stvori podršku članstvu, koja daje povoda za stvaranje političke demokratske kulture [...]. Ovim konceptom stavlja se naglasak na *politički identitet* i sugerise potreba odvajanja kulture od politike, kako bi se razvio panevropski osećaj pripadnosti (Prutsch, 2017: 16).

Pored ove podele, prisutna su danas i dva konstrukta koja takođe opredeljuju evropsku perspektivu (iznutra i izvana); u prvom su prisutna dva pola – Evropa država-nacija i Evropa super-država, dok drugi konstrukt varira oko (makro)regiona koji takođe, predstavljaju Evropu (Rusija, Mediteran, Balkan). Evropa je

¹¹⁴ Evropska unija danas broji 27 članica. V. Britanija je izašla iz EU – tzv. Brexit (1. januar 2021. godine).

danas pred izborom da ostane posvećena konceptu država-nacija koje čuvaju autohtonost i posebnost, iako aktivno učestvuju u zajedništvu nove Evrope (EU) ili da sledi put građenja globalne sile Evropske unije, kao super-države u odnosu na dve već postojeće supersile. Prvi koncept je zasnovan na njenom teritorijalnom integritetu, dok se drugi zasniva na široj kulturnoj geografiji, narodima odnosno zemaljama/regionima čiji je tek jedan deo povezan sa Evropom, ali kulturološki i istorijski, pripadaju evropskoj kulturi (npr. evro-mediteranski basen, evro-azijski narodi).

Uprkos opšte prihvaćenim vrednostima, stvaranje nacionalnih identifikacionih obrazaca učinilo je od granica istovremeno i linije razdvajanja pojedinačnih kultura, te evropska kultura ima donekle i problem određenja tog *evropskog*. Ne treba zanemariti ni činjenicu da su neke društvene zajednice, iako prostorno pripadaju Evropi, kulturološki veoma udaljene od nje; s druge strane, nalaze se društva koja ne dele evropsko tlo, ali imaju kulture ponikle na evropskim vrednostima.

Na svim tačkama Evropa [je] mnogostruka, ona je uvek žarište između napetosti između brojnih verskih, kulturnih, jezičkih, političkih pripadnosti, brojnih modaliteta odnosa sa ostatkom sveta – bilo da je reč o amerikanizmu ili orijentalizmu, posesivnom individualizmu 'nordijskih' pravnih sistema, ili pak tribalizmu mediteranskih porodičnih tradicija, a što on uslovno rečeno naziva i 'evropskim rasnim odnosima' (samo u odnosu na [...] istorijsko nagomilavanje verskih, jezičkih i genealoških referencija) (Balibar, 2003: 27).

U pokušaju davanja definicije, odnosno artikulacije ideje o Evropi, Žak Derida, u okviru predavanja *Drugi pravac*,¹¹⁵ na konferenciji pod nazivom *Kulturni identitet Evrope* (Torino, 1990), posebno ukazuje na pojam identiteta kao važnog elementa u konstruisanju ideje Evrope, odnosno evropskog kulturnog identiteta, uvodeći drugost kao realnost (Derida, 1995: 11). Pod *drugim pravcem*, Derida podrazumeva prvenstveno dve stvari: a) *pravac drugog*,¹¹⁶ kao prvi uslov identiteta ili identifikacije koja ne predstavlja *egocentrizam* (evrocentrizam) koji uništava kako drugog tako i sebe; i b) *drugo od pravca* – kao odnos identiteta sa drugim koje više nema oblik ili značenje pravca.¹¹⁷ Govoreći o očuvanju ideje Evrope i evropskog identiteta, Derida govori o potrebi *univerzalne suštine ljudskosti*, kao odgovornosti koju Evropa ima za druge, ali i o drugosti, kao važnom elementu evropskog identiteta; npr. azijski identitet, uzimajući u obzir razliku i pozivanje na

¹¹⁵ Podnaslov: *Pamćenje, odgovori i odgovornost*.

¹¹⁶ U tekstu stoji *glava drugoga*, ali pošto je reč zapravo o (drugom) pravcu i pošto sâm prevodilac naglašava da je upravo sa prevodenjem ove reči imao najviše problema, odnosno da Derida pod rečju *le cap* podrazumeva, pre svega, naravno pravac, ali i glavu, odnosno sve dalje iz nje izvedene reči, ovom prilikom bi ipak bilo bolje koristiti termine: *pravac drugoga*, *drugo od pravca* ili *anti-pravac*.

¹¹⁷ Derida se nadovezuje i poigrava rečju „rt“ (fr. *cap*) postavljajući dvostruko pitanje – pitanje prestonice, odnosno glavnog grada (fr. *la capital*) i pitanje kapitala, odnosno glavnice (fr. *le capital*). Pitanje prestonice, odnosi se ugl. na evropsku kulturnu hegemoniju, kao izraz određenih aspiracija. Drugi deo pitanja odnosi se na dominaciju svetom putem kapitala, pri čemu Evropski kulturni identitet pripada i futuralnosti, ono što je Derida nazvao *iskustvo mogućnosti nemogućeg* (Derida, 1995), a što pretpostavlja otvorenost, ali i novu odgovornost, a odnosi se prvenstveno na probleme kapitalizma i, što bi nužno trebalo da dovede do stvaranja nove, drugačije kulture – *Drugom pravcu*, ka novom kritičkom čitanju i analizi *Kapitala* Karla Marksa.

druge kulture, u odnosu na koje samoidentifikovanje. „Ono što je svojstveno kulturi je da ne bude identična samoj sebi” (Derida, 1992: 126). Ovaj iskaz, čitamo kao prihvatanje elemenata drugih kultura, kao mogućnosti identifikovanja samoga sebe, kao subjekta. Njime se naglašava i značaj (kolonijalnog) Drugog u procesu poimanja evropskog identiteta. Stoga, ni postkolonijalni subjekat ne može razmišljati o različitosti kao o odsustvu, već kao o delu sopstvenog identiteta. Derida, naime, Evropu zamišlja izvan evrocentričnog i anti-evrocentričnog diskursa, što je od fundamentalnog značaja za novu Evropu, čime je anticipirana i moguća promena odnosa prema Drugom.¹¹⁸ A kako upravo odnos prema Drugom čini osnovni konstitutivni element identiteta, ta različitost istovremeno, doprinosi i bogaćenju vlastitog (kulturnog) identiteta. Identitet utemeljen na fenomenu ogledanja u drugima predstavlja međutim i paradoks, jer se tokom tog procesa vrši i prilagođavanje tim drugima, a time i elementi identiteta variraju ili alterniraju (npr. proces akulturacije). Zahtev koji se stoga postavlja jeste i definisanje elemenata i sadržaja tog zajedničkog supranacionalnog identiteta. „Evropski (se) identitet dakle sastoji u načinu prihvatanja mnoštva entiteta koji tvore Evropu i izvlačenja koristi od toga. Evropa nije jedna nacija, nego oblik kohabitacije nacija” (Todorov, 2014: 233). Iz svega navedenog zaključujemo da priznavanje, suočavanje i komuniciranje sa drugim kolektivnim identitetom, kakav je na primer druga država odnosno nacija, a koji je pak sastavljen od individualnih identiteta koji ga sačinjavaju i vezan za njih, pretpostavlja određeni vid harmonizacije (Dinan, 2010: 52–55).¹¹⁹

Činjenica je da bilo da se Evropa doživljava kroz „jedinствeni panevropski kulturni prostor” ili kroz ideju o „Evropi kao bogatom kulturnom mozaiku i idejom o ’jedinstvu u raznolikosti’”¹²⁰ (Majnhof, Triandafilidu, 2008: 7), vrednosti koje se putem tradicije, a delom i ikonografskih i literarnih tragova, prepoznaju kao evropske, opstaju već dugo u javnom mišljenju i diskursu Evropljana, a ključ za njihovo razumevanje je pojam *pluralitet*. A upravo taj pluralitet kultura na tlu Evrope, identitet čini nestabilnim i neuhvatljivim, te zapravo, govorimo o identitetu u neprekidnom nastajanju i podložnom promenama.¹²¹ Ulrich Bek (Ulrich Beck) stoga predlaže „da se put kojim ide Evropska unija označi kao put ’kosmopolitizma’ i da se smesti u okvire pojmovnog modela koji integriše različite načine da se živi kulturna drugost” (Bek u Todorov, 2014: 234–235). Etjen Balibar međutim o Evropi govori kao o „konstrukciji fiktivnog etniciteta”,

¹¹⁸ „Nema odnosa prema sebi i poistovećivanja sebe, bez kulture, ali moje kulture kao kulture drugog, kulture sa dvostrukim genitivom i razlikom u sebi. Gramatika dvostrukog genitiva ukazuje takođe, da jedna kultura nikada nema samo jedno poreklo. Jedinствena genealogija je uvek mistifikacija istorije kulture” (Derida, 1995: 11).

¹¹⁹ O povezanosti kultura na evropskom tlu i toj harmonizaciji, govori najbolje činjenica da su samo nekoliko godina nakon strahota i miliona žrtava Drugog svetskog rata, četiri evropske zemlje odlučile da sa bivšim nacističkim zemljama započnu saradnju, uspostave temelje za nove odnose i krenu putem ujedinjenja Evrope. Belgija, Francuska, Nemačka, Italija, Luksemburg i Holandija započele su tako proces integracija 1951. godine, osnivanjem *Zajednice za uglj i čelik* (Dinan, 2010: 52–55), kao nukleusa supranacionalne tvorevine koju danas predstavlja Evropska unija.

¹²⁰ „Sa erozijom političkog legitimiteta na nacionalnom nivou tokom neoliberalnih 1980-ih, identitet postaje koncept u potrazi za kompenzacijom. Tako i [...] blizanački pojmovi jedinstva civilizacije i kulturne raznolikosti, kasnije prevedeni na jedinstvo u različitosti (eng. *unity in diversity*), dobijaju na značaju” (Tibi u Tamcke et al., 2013: 60).

¹²¹ Evropska komisija je 2012. godine objavila Pregled politika u kome se izveštava o glavnim nalazima proizašlim sa konferencije *Evropski identitet / identiteti*, a jedan od radova nosio je naslov *Razvoj evropskog identiteta / identiteta: nedovršeni posao* (autor prof. Robert Miller, Queen’s University). Međutim, upravo ta konačnost čini glavnu kontradikciju pojmu identiteta, te stoga najpre treba govoriti o *negovanju* evropskog identiteta, gde međutim, u prvom planu stoji politička volja.

smatrajući da je on potreban, ali da istovremeno predstavlja i svojevrsnu aporiju, između nužnosti i nemogućnosti, „da kolektivno izumemo jedan 'nov' oblik naroda, tj. odnosa između pripadnosti istorijskim zajednicama (ethnos) i ustrajnog stvaranja građanskosti (demos)” (Balibar, 2003: 33), a što bi ustvari i bio osnov za taj novi evropski identitet.

Naime, „ne treba ignorisati da istorija nije muzej već proces. I to je upravo naš zadatak: konstruisati Evropu ne samo na temeljima onoga što je bila, već na onome što želimo da ona bude. [...] Ne više putem kolonizacije i osvajanja, već mondijalizacijom ljudskih prava, demokratije i osnovnih sloboda” (Citot, 2006: 215–216). U tom smislu, može se uočiti da poslednjih decenija, Evropa sledi tendenciju homogenizacije, putem udruživanja naroda i država, definisanja zajedničkih pravila, donošenja novih i usklađivanja postojećih legislativnih okvira, kao i pokušajem definisanja pojmova evropskih vrednosti, identiteta i zajedničke evropske kulture u okviru Evropske unije. Međutim, suočava se i sa nepoznicama i izazovima, u kojima se ogleda *drugost* izvan-evropskog prostora – migranti, rastući islam, pretnja terorizma, pandemija, što vodi ka oslabljenoj političkoj moći, poroznim ekonomijama, krizama i nestabilnim tržištima, ali i jakoj desnici, te su sve češće prisutne tzv. *fikcije beznađa*, kao anticipirana evropska realnost. Pojam Evrope se međutim posmatra i kao neka vrsta *transcendentalne* utopije ili modela (Prutsch, 2017: 15).¹²² Naime, uprkos činjenici da evropska kultura počiva na hrišćanskoj religiji, sve su intenzivniji procesi migracija muslimanskog življa sa Bliskog istoka, zemalja Magreba i centralne Afrike, put Evrope i evropskih prestonica, koji čine evropski kulturni identitet ne samo heterogenim, već i kontinuirano menjaju strukturu evropskog identiteta u neevropski.¹²³

Evropa danas predstavlja otvoreni kulturni koncept, te smo svedoci da i sama visoka evropska administracija, na izvestan način, počinje da previđa inicijalnu ideju i osnovne razloge nastanka i razvoja projekta Evropske unije, te i samog kolektivnog identiteta Evrope,¹²⁴ kao optimalnog održivog okvira za osnaživanje zajedničkog kulturnog (ili civilizacijskog) identiteta, koji bi uz ekonomske i pravno-političke institucije mogao da ojača i samo političko delovanje Evropske unije (Todorov, 2014: 217). Jedan od fokusa EU je stoga veća vidljivost kulturne heterogenosti nove Evrope, kroz različite programe i podsticaje, uz insistiranje na jednakosti između različitih kultura, očuvanje nasleđa i zajedničku promociju raznolikih kulturnih izraza i aktivnosti, kako se navodi u različitim evropskim aktima, kao okvirima zajedničkog delovanja na očuvanju tog zajedničkog kolažno-mozaičkog identitetskog obrasca. Stoga i često mešanje identifikacije Evrope kontinenta i Evropske unije, reflektuje ustvari značaj uloge koju EU ima u oblikovanju zajedničkog identiteta na tlu Evrope (Risse [2004:255] u Prutsch, 2017: 15).

¹²² European Parliament. Prutsch, Markus, J. *Research for CULT Committee – European Identity*. Directorate General for Internal Policies. Policy Department for Structural and Cohesion Policies. Culture and Education. European Union, April 2017

¹²³ Godine 2003. u Evropi se vodila rasprava da li u Ustavnom sporazumu namenjenom zemljama EU, treba pomenuti *hrišćanske korene* Evrope ili ne? Konačna odluka bila je da se to ne učini (s obzirom da se radi o političkim instancama, te da ne bi nemeritorno procenjivali težinu hrišćanske religije) (Todorov, 2014: 229).

¹²⁴ Savremena društva odlikuju upravo procesi obrnuti od interne homogenizacije i eksterne izolacije, zasnovani prvenstveno na njihovoj neodrživosti kao samostalnih entiteta, te se kao osnovne karakteristike pojavljuju: nehomogenost i mnoštvo multikulturnih zajednica, što uzrokuje etničku nesolidnost, kao i dinamičnu komunikaciju sa drugim kulturama (transkulturalnu) kao i međusobne uticaje (Hepp, 2006).

Moto Evropske unije od 2000. godine glasi „Ujedinjeni u različitosti” (eng. „United in diversity”), a jedinstvo evropske kulture zasnovano je i na načinu ophođenja prema različitim identitetima, regionalnim, nacionalnim, verskim i kulturnim, koji je tvore, a koji i sami imaju benefit od tog pluralističkog pristupa. Tako i identitet Evrope vodi ka usvajanju i prihvatanju svih različitosti na njenom tlu (Todorov, 2014: 223).

’Leitkultur’ je evropski sistem vrednosti.¹²⁵ [...] Ovo nisu nacionalne vrednosti. Deutsche Werte su nacionalne vrednosti, one su dobre za neke Nemce, ali definitivno ne za sve njih, za one koji vole da budu Evropljani i jasno preferiraju evropske vrednosti. Evropske vrednosti su civilizacijske – i evropski identitet se zasniva na civilizacijskim vrednostima. Univerzalni argumenti protiv relativizma multikulturalizma idu u prilog građenju međucivilizacijskih mostova u nastojanju da uspostavi zajedničke vrednosti ljudi različitih kultura (Tibi u Tamcke et al., 2013: 51).¹²⁶

Projekat Evropske unije akcenat stavlja na integrativne procese, međutim, naizgled harmoničnu kohabitaciju različitosti u Evropskoj uniji ¹²⁷ prate i prividi, iluzije u kojima se očitavaju izraženi politički rivaliteti, nedostatak poštovanja Drugog, igre moći i potreba za dominacijom, nedovoljno poštovanja pravnih okvira, različite (ugl. teritorijalne) pretenzije, ali i finansijska (ne)ujednačenost, nestabilnost i zaduženost pojedinih članica i dr., što se odražava na države i njihove društvene zajednice, a najviše, na pojedinca, građanina Evrope. U tom smislu, uviđamo da i u sistemu evropskih vrednosti koegzistiraju *drugosti* – odnosno antipodi vrednosti kao što su: ksenofobija, rasizam, korupcija, hipokrizija, lažne elite i drugi derivati negativnog ekonomskog trenda neoliberalnog kapitalizma – pojmovi koji takođe ulaze u korpus *evropskih*, kao činoci, ali i generatori današnjeg evropskog identiteta. Ove antivrednosti predstavljaju, međutim, posebnu inspiraciju za umetnike, autore, a reflektuju se i na nacionalne kinematografije i evropski film.

Evropski kulturni tokovi, kroz susrete i preplitanja razlika, ali i sukobe, konstantno laviraju između etnocentričnih i nacionalističkih paradigmi koje su tokom istorije imale uticaj i bile uzrok netolerantnosti i čestih ratova. Uprkos priznavanju drugih kultura, evrocentrična perspektiva ostaje prisutna u svesti Evropljana, kako u ostvarenjima evropskih filmskih autora tako i onih koji dolaze izvan evropskog kulturnog prostora.

¹²⁵ Govoreći o evropskom identitetu, Basam Tibi u delu *Evropa bez identiteta?* (1998) koristi kovanicu *Leitkultur* (nem.), kojom ukazuje na važnost uvođenja sistema vrednosti koji se odnosi na evropske ali i civilizacijske vrednosti koje dele različite kulture (npr. civilno društvo, demokratija, univerzalna ljudska prava, sloboda mišljenja, ravnopravnost polova, verski pluralizam) iako one nisu istovetne za sve civilizacije. *Leitkultur* je najpre vrednosni sistem civilnog društva koji je sporazumno opšteprihvaćen kao sistem evropskih vrednosti, odnosno, civilizacijskih vrednosti koje spajaju ljude različitih kultura (Tibi, 2013: 51).

¹²⁶ Tamcke, Martin. *Europe – Space for Transcultural Existence?*, Göttingen University Press, Goetting, 2013

¹²⁷ U jednoj od novijih studija Evropske komisije, *Generalnog direktorata za komunikacije (Standard Eurobarometer, 2016)* o društvenim vrednostima koje dele današnji Evropljani, ličnim, kao i onim koje najbolje reprezentuju Evropsku uniju, kao nadnacionalnu strukturu, na visokom mestu rangirane, nalaze se npr. sledeće zajedničke vrednosti: ljudska prava, sloboda kretanja, poštovanje ljudskog života, mir, demokratija, lične slobode, poštovanje zakona, jednakost, solidarnost, tolerancija, samoispunjenje, tolerancija za druge kulture, religija. Različite evropske zemlje, različito rangiraju ove vrednosti, ali se radi o istom pojmovnom okviru, te se 66% ispitanika izjasnilo da ima jak osećaj pripadnosti EU (*Standard Eurobarometer 85, 2016: 17*). <http://ec.europa.eu/COMMFrontOffice/PublicOpinion> (Pristupljeno: 11.02.2017. u 21:30)

2.3. Film i identitet - Identitet filma i identitet u/na filmu

Život treba film i njegov fiktioni kapacitet jer, stvarnost mora biti fiktionalizovana kako bi bila istina (Ransijer, 2004: 38)

Film je umetnost koja „izražava realnost, reprodukujući realnost”, kaže Paolo Pasolini (Pier Paolo Pasolini),¹²⁸ te stoga, filmski tekst i narativ predstavljaju idealan poligon za ispoljavanje identiteta. Film, naime, od svojih početaka, predstavlja vizuelni tekst u kome se ostvaruje i konstrukcija identiteta.

Period modernizma koji svedoči o nastanku filma, označava prekid sa konvencijama realizma XIX veka, vremenski se poklapajući sa periodom uspona industrijalizacije, nastanka nacija i izgradnje i konsolidacije nacionalnih država, procesa koji svoj odraz imaju i u kulturi i umetnosti. Modernizam, kao umetnički pokret, zasnovan je na kontinuitetu umetničkih tradicija i estetskih refleksija na ranije periode, kao organski razvoj istorije umetnosti, te je sposoban da na autentičan način izrazi iskustvo savremenog sveta (Kovacs, 2007: 11, 16). Treba istaći da film, međutim, s obzirom na kratku umetničku tradiciju, ima druge postulate, u odnosu na ostale oblasti savremene umetnosti. Koristeći jezik tih novih slika koje su transformisale samu prirodu umetnosti, umetnost postaje politična, a film postaje prostor inovativnih značenja.

Činjenica je i da fenomen modernizma koincidira sa nastankom nacija i artikulisanjem njihovih identiteta. S obzirom na karakter novog medija, imajući najpre u vidu, da se ritual gledanja filma zasniva na kolektivnom aktu,¹²⁹ film kao tehnološko dostignuće ali i moderna društvena praksa,¹³⁰ u doba modernizma, poslužio je kao jedan od temelja u nastajanju masovne i popularne kulture,¹³¹ ali i kao pogodan mehanizam, upravo, za kovanje nacionalnog identiteta. Filmska fikcija, kao nova forma komunikacije, ima stoga i jasniju ali i odgovorniju društvenu ulogu, nego sve ranije nastale umetnosti. Dostupniji za masovniju recepciju od literature, medij filma ostvaruje veći uticaj u jačanju identiteta društvenih zajednica, te je film moderne posebno važan za izgradnju i oblikovanje identiteta novih država-nacija. Filmovi epohe, naime, često imaju jak nacionalni predznak, svedočeći o vremenu u kome se stvarao kolektivni odnosno nacionalni identitet.

¹²⁸ Videti: Pier Paolo Pasolini, *Pasolini on Pasolini: Interviews with Oswald Stack* (Indiana University Press, London, 1969), 29. U Christine Reeh, Chapter XIII, *On the Rise of Solaristic Philosophy*. / Christine Reeh, Jose Manuel Martins. *Thinking reality and Time through Film*. Cambridge Scholars Publishing, Cambridge, 2017

¹²⁹ Društvenu ulogu koju su nekada imali romani i štampani mediji, svojom pojavom, nasleđuje film. Narativni modeli u filmu s početka ne podražavaju strogo istorijske procese, ali predstavljaju iskustvenu strukturu „kroz koju se istorija upisuje a nacionalni identitet obrazuje; kao i roman” (Bakhtin).

¹³⁰ Svaki film koji nosi odrednicu *moderan*, ne mora istovremeno biti i *modernistički*. Za film u doba modernizma često se koristi i termin *klasičan*. Balint Kovač navodi teorijsko stanovište Erika Romera (Eric Romer) koji, na tragu Šarla Bodelera (Charles Baudelaire), relativizuje distinkciju između *klasičnog* i *modernog*, govoreći da je film kao forma reprezentacije moderna jer prikazuje modernu realnost, ali kao umetnička forma mora biti klasična (Kovacs, 2007: 35), čime se samo naglašavaju nove forme klasičnog filmskog narativa.

¹³¹ Ideološka distinkcija između elitne i masovne kulture u filmu je ideološka osnova za jačanje art-film industrije (Kovacs, 2007: 24).

Nacionalne kinematografije stoga posmatramo kao važnu veza između filmske umetnosti i razvoja društva i javnih sfera, posebno sfere politike; one su potisnuta društvena, ekonomska, a često i politička energija koja svoj izraz nalazi u *najvažnijoj umetnosti* (kako je Lenjin nazivao film). Posebno značajan aspekt je da je razvoj filma povezan, direktno ili indirektno, sa kulturom i tradicijom određene države i naroda, te na izvestan način, upravo film predstavlja lakmus društvenih kretanja i promena, koje se kroz *pokretne slike* odnosno filmsku umetnost, interpretiraju, ali i anticipiraju. I upravo analize nacionalnih kinematografija i upoznavanje sa tendencijama, temama i karakterima pružaju dodatni uvid u kulturni ambijent, ekonomske prilike, društveno-političko okruženje i prakse u određenoj zemlji, kao i u karakteristike etnosa te posledično, i u način oblikovanja njihovog identiteta. Uprkos činjenici da postoje obrasci i motivi preko kojih se vrši prepoznavanje socio-kulturoloških elemenata i osobnosti određenih nacija, mnogo je teže istraživati nacionalne karakteristike u filmu, nego u drugim vizuelnim umetnostima.

Značajno je uočiti promenu vizure koja se dešava upravo kod publike, s obzirom da je kod filma indirektno prisutna, za razliku od pozorišne umetnosti, sada se pretvara u kritiku, pre nego (samo) u gledaoce. Kako kamera imitira oko gledaoca, postavljajući se u njegovu perspektivu, ona postaje ključno oruđe u uspostavljanju odnosa između glumaca i publike u mediju filma, te i u procesu (samo)identifikacije publike/gledalaca. Kamera konstruiše narativ filma, a publika učestvuje u kreiranju značenja filma, kao dela koautorstva, čime film dobija moć i ogroman potencijal za društveno delovanje.¹³² Film u *doba mehaničke reprodukcije*, ustvari, zatvara (retoričku) distancu između stvarnog i imaginarnog tako da se imaginarno pojavljuje kao realno (Benjamin, 1936).¹³³

Ima nečeg [...] jedinstvenog u filmu, on spaja dve stvari koje do tada nisu kombinovane: brutalno prisustvo sveta i finoću ljudske reči.
Film, to je svet koji je napokon progovorio (Kristijan Mez, 1968).¹³⁴

Film moderne donosi i nove estetske poglede i kulturološki smisao, proklamujući se najpre kao visoka umetnost koja oponira hegemoniji američke odnosno holivudske filmske produkcije,¹³⁵ kao *evropski art film* (fr. *cinéma d'art*). Posebno je naglašena autorska refleksija i humanistički aspekti, čime film Evrope pruža otvoren otpor komercijalnom i populističkom filmu iz holivudskih studija. Modernizam naime koristi

¹³² Uvođenje zabave i spektakla, poništava, čak namerno, revolucionarni potencijal filma, tvrdi Benjamin (Walter Benjamin, 1936).

¹³³ V. Benjamin u svom kulturnom eseju o fotografiji i filmu „Umetničko delo u doba svoje tehničke reprodukcije“ („The work of Art in the Age of Mechanical Reproduction“, 1936) navodi da, za razliku od starijih umetnosti koje nastaju kao deo rituala, umetnost u doba široke reprodukcije, fotografija i film, kao forme komunikacije zasnovane na novim kontekstima i poretku, imaju stoga, i jasniju društvenu ulogu no sve ranije umetnosti.

¹³⁴ „Il y a [...] quelque chose d'unique dans le cinéma, il combine deux choses qu'on n'avait pas combinées jusqu'ici : la présence brute du monde et les subtilités et raffinements de la parole humaine. Le cinéma, c'est le monde devenu enfin parlant“ (Christian Metz, 1968). Iz rukopisa: „Exposé-conférence de caractère très général sur le cinéma comme moyen d'expression“.

¹³⁵ Proizvodnja holivudskih filmova u doba klasičnog Holivuda odvijala se u nekoliko studija koje su nazivali *Velika osmorka* (eng. *Big Eight*): pet velikih (eng. *major*) studija – MGM, Warner Bros., 20th Century Fox, Paramount Pictures i RKO, kao i tri manja (eng. *minor*) studija – Universal, Columbia i United Artists.

eksperimentisanje u domenu subjektiviteta i (samo)refleksivnosti, fragmentacije i nelinearnosti, preslikavajući ih i na filmsku umetnost. Ovde treba pomenuti i dva osnovna tehnička principa kojima se film služi – princip montaže, koji proizvodi značenjski niz, i princip izgradnje imaginarnog prostora, koji se postiže okom kamere; oba se poklapaju sa epohom modernizma (Kovacs, 2007).

U ovako shvaćenom društveno-političkom i kulturnom kontekstu modernizma značajnu ulogu igraju i estetska autonomija, evolucija narativa i umetničkih formi. A kada je reč o vizuelnom aspektu filmova, u kontekstu motiva koji se koriste u filmu modernizma, sumirajući period od 1950. do 1980. godine, Balint Kovač (Balint Kovacs) navodi četiri osnovna stila modernizma (minimalistički vs. ornamentalni, naturalistički vs. teatralni): a) *Minimalistički stil* temelji se na redukciji ekspresivnih elemenata u zadatoj formi, a predstavljaju ga Rober Breson (Robert Bresson), Mikelandelo Antonioni (Michelangelo Antonioni), Ingmar Bergman (Ingmar Bergman); b) *Teatarski stil* zastupaju Rajner Verner Fasbinder (Rainer Werner Fassbinder), Hans Jirgen Siberberg (Hans Jürgen Syberberg), Piter Grinevej (Peter Greenaway); c) *Ornamentalni stil* koriste Federiko Felini (Federico Fellini), Sergej Paradžanov (Sergei Parajanov), Pjer Paolo Pazolini; d) *Naturalistički stil* prepoznaje se u odnosu na organizaciju narativa i zapleta, kroz filmove: post-neorealizama, filma istine (*cinema vérité*) i novog talasa (Kovacs, 2007: 140–203). Kako zaključuje Kovač, ovi stilovi u krajnjoj instanci predstavljaju dve osnovne formalne tendencije: jednu koja pokušava da očisti sliku od veštačkih vizuelnih kvaliteta, i drugu, koja pokušava da ga zaspe istim (Kovacs, 2007: 204–205). Značajnu odliku epohe modernizma predstavlja i *mimetizam* (podražavanje), koji za razliku od postmodernizma ne generiše nova značenja.

U vezi sa modernističkom estetikom treba pomenuti i film dijaspora – *ber film* (eng. *beur cinema*) odnosno francuski (fr. *ciné beur* ili *beur cinéma*),¹³⁶ kao tip filma margine, nastao između francuske imigracione politike i popularne kulture,¹³⁷ u kome su zastupljena transnacionalna pitanja i identiteti kao što su bi-kulturalne grupe, dijaspora, migranti, kojima će se kasnije baviti i postmoderna kritika društva. Priliv emigranata u Evropi, nameće njihovu ekonomsku integraciju kao i demografske promene. Filmski stvaraoci u Francuskoj, severnoafričkog porekla, istražuju iskustva emigrantskih zajednica druge generacije, iz zemalja Magreba – Alžira, Tunisa i Maroka, na periferijama francuskih gradova, u generaciji koja dobija značaj tokom kasnih 1970-ih godina XX veka, usred porasta rasizma i rasnih napetosti, pojave ekstremnih desničarskih pokreta (kao što je *Le Front national*), ali i nacionalne debate o imigraciji, integraciji i asimilaciji u Francuskoj.¹³⁸ *Ber film* oličava stavove i atribute dveju suprotstavljenih kultura (Bloom, 1999).

U kontekstu globalnog transnacionalnog društva, postmodernizam relativizuje sva dotadašnja znanja; ukida se subjektivnost – odbacuje identitet *Ja* (Džejmson govori o *smrti individualizma*). Filmska umetnost

¹³⁶ *Beur* (*permutacija slogova*) od *rebeu* (fr. žargon) za pridev *arapski*. Francuski *beur* filmovi imaju narativ prikazan u realističnom maniru, a odlikuje ih zajedničko kolonijalno iskustvo imigranata iz Maroka, Alžira i Tunisa (Magreb) i francuski jezik.

¹³⁷ Akcentovane filmske forme razvile su se i u Britaniji (crnačke i azijske filmske zajednice), u Sjedinjenim Američkim Državama (iranski, afro-američki i azijsko-američki), a u manjoj meri i u Kanadi (južno-azijski).

¹³⁸ Enciklopedija filma (on-line) - <http://www.filmreference.com/encyclopedia/Criticism-Ideology/Diasporic-Cinema-BEUR-CINEMA.html> (Pristupljeno: 21.02.2020.)

postaje stoga proizvodnja i konzumacija simbola i znakova, s tim da umesto virtuelnog sveta koji su mediji proizvodili u ranijim periodima, dominira svet realne virtuelnosti medijskih predstava.¹³⁹ Važna, postmodernistička odlika je i *intertekstualna citatnost* kojom se preuzimaju i koriste delovi jednog teksta u drugom (i u okviru filmske umetnosti), uz radikalno menjanje inicijalnog značenja, i to, stavljanjem u drugi kontekst. Drugu značajnu odliku, karakteriše spajanje različitih umetničkih formi, ali i mnogostrukost stilova i žanrova. Tako se kao deo umetničkog prosedea, u filmovima često uočava žanrovska heterotopija, odnosno transgresija žanrovskih granica, pri čemu mešanjem drame, melodrame, mjuzikla, nastaju i novi žanrovi.

Značenje se naime konstituiše kroz nebrojene mogućnosti i opciju (dodatnog) učitavanja različitih značenja, čime se otvara široko polje za razumevanje identiteta u i na filmu. S obzirom da se savremeni postmoderni identitet može sagledavati kao narativ koji se promišlja kroz različite aspekte (društvene, kulturne, političke, psihološke), postmodeno doba donosi i demokratizaciju procesa (samo)identifikacije, koji omogućavaju relativizovanje, a potom i (re)definisavanje postojećeg identiteta, što ga izvesno čini fragmentiranim i nestabilnim. Kako je savremeni identitet izložen svakodnevnim izazovima, najpre u kontaktu i dijalogu sa drugima, u odnosu na koje se i relativizuje, on se menja i iznova pozicionira odnosno definiše.

Što se tiče elemenata estetike postmodernizma na filmu, evropski autori počinju da ih koriste 70-ih godina XX veka, a 80/90-ih godina javljaju se i najznačajniji filmski tekstovi režisera kao što su: Serđo Leone (Sergio Leone) – *Bilo jednom na Zapadu (Once Upon a Time In the West, 1968)* /prema Bodrijaru, prvi postmodernistički film/, Robert Altman (Robert Altman) – *M*A*S*H (MASH, 1970)*, Martin Skorseze (Martin Scorsese) – *Taksista (Taxi Driver, 1976)*, Ridli Skot (Ridley Scott) – *Istrebljivač (Blade Runner, 1982)*, Dejvid Linč (David Lynch) – *Plavi somot (Blu Velvet, 1986)*, Kventin Tarantino (Quentin Tarantino) – *Petparačke priče (Pulp Fiction, 1994)*, Džim Džarmuš (Jim Jarmusch) – *Mrtav čovek (Dead Man, 1995)*, braća Koen (Joel i Ethan Coen) – *Fargo (Fargo, 1996)*, filmovi Vudija Alena (Woody Allen), i dr. u SAD; a u Evropi: Aki Kaurismaki (Aki Kaurismaki) – *Lenjingradski kauboji idu u Ameriku (Leningrad Cowboys Go America, 1989)*; Deni Bojl (Danny Boyle) – *Trejnspoting (Trainspotting, 1996)*, Tom Tikver (Tom Tykwer) – *Trči Lola, trči (Lola rennt, 1998)*, Bernardo Bertoluči (Bernardo Bertolucci) – *Konformista (Il Conformista, 1970)*, *Sanjari (The Dreamers, 2003)*; generalno, filmovi Pedra Almodovara i Larsa fon Trira, kao i mnogi drugi filmovi, u kojima lako variraju i sinkretički se kombinuju različiti žanrovski obrasci, prelaze se ili skoro poništavaju granice pripovedne perspektive između realnosti, imaginacije i sećanja. Jedno od recentnijih evropskih postmodernih ostvarenja je na primer, film *Jastog (The Lobster, 2015)* grčkog reditelja Jorgosa Lantimosa (Yorgos Lanthimos).

¹³⁹ Teoretičari postmoderne društvene teorije smatraju da se društvo i svet najkompleksnije iskazuju kroz audio-vizuelnu medijsku reprezentaciju, te se film i ekranske umetnosti smatraju jednim od najuticajnijih fenomena današnjice. Film tako predstavlja paradigmu savremene kulture i opšteg društvenog stanja. Jedan od značajnih elemenata postmodernizma, kako naglašava Džejmson, jeste intertekstualnost, posebno kada je reč o mediju filma jer bilo da je reč o romanu ili ekranizaciji koji prethode, razumevanje filma se uglavnom odvija intertekstualno, kroz već postojeće tekstove.

Govoreći o suštinskim karakteristikama postmodernog filma, na koje se nailazi u postojećim tekstovima, zaključujemo da se one očitavaju kroz konvergenciju divergentnih žanrova i sinkretizam različitih konvencija, ali i intertekstualnost, istovremeno korišćenje različitih medijskih formata, nelinearnost narativnog toka, otvoreni kraj, erodirane granice između visokog umetničkog izraza i popularne kulture, i dr. Ovi elementi ukazuju i na samorefleksivnost postmoderne kinematografije koja uglavnom odražava stanje u savremenom društvu, svojevrsnu distopiju, disharmonične odnose, svaku vrstu diskontinuiteta i disbalansa, acentričnost, praćenu višestrukim identitetima, konceptom policentričnosti i sveopštom kakofonijom, simulakrumom, spektaklom, i dr. Na kraju ovog razmatranja, treba uočiti da se medij filma pojavljuje kao izuzetno pogodan okvir (samo)identifikacije, kao kulturni proizvod koji interpretira stvarnost, dok filmski identiteti nastaju kao rezultat kompleksne sinergije, ostajući pritom promenljivi, često kontradiktorni, ali i lako dograđivi, s obzirom na široku ponudu i mogućnost prihvatanja više identitetskih izbora.

2.3.1. Teorije : Prostorne ekspresije identiteta drugosti

Različite teorije bave se konstrukcijom i reprezentacijom identiteta na/u filmu, a kod svih njih važan element za izgradnju ili pozicioniranje identiteta čini prostor odnosno prostorna (i vremenska) drugost, kao i linije koje ga dele – razdvajaju ili spajaju. Pitanje prostora i shvatanja ovog pojma kroz različite discipline ukazuju na odnos između društvenog i medijskog (filmskog) prostora i pokušaja definisanja identiteta (gledaoca). Naime, iskustvo drugosti (filmskog) prostora, biva transponovano u elemente tog identiteta.

2.3.1.1. Efekat (faza) ogledala

Prostor filma predstavlja diskurzivnu konstrukciju subjekta odnosno njegovog identiteta, a govoreći o samoprepoznavanju odnosno samoidentifikaciji gledaoca, kao jednoj od ključnih premisa sedme umetnosti, osvrnućemo se na teoriju identiteta preuzetu iz psihologije Žaka Lakana. Naime, kako bi opisao procese odgovorne za (permanentno) formiranje *Ja* – subjektiviteta, odnosno Ega, svoj odnos prema sebi kao i sopstvenom okruženju, Lakan govori o fazi odnosno stadijumu ogledala, ukazujući i na tri poretka koja čine ovaj proces: imaginarni, simbolički i stvarni.

Prepoznavanje lika u ogledalu, u najranijem dobu odrastanja, kako su tvrdili neki psiholozi, predstavlja ključni momenat za razvoj identiteta kod dece, dok drugi smatraju da se identitet može shvatiti i bez mogućnosti sagledavanja sopstvenog odraza u ogledalu.¹⁴⁰ Prema Lakanu, „sama slika koja predstavlja dete,

¹⁴⁰ Tzv. *faza ogledala* (eng. *mirror stage*) odnosi se na najraniji period dečijeg odrastanja kada oni prepoznaju svoj odraz u ogledalu. Iako posmatranje odraza predstavlja određenu fascinaciju, u najranjoj dobi, deca istražujući vezu između svog tela i slike, ipak nisu u mogućnosti da shvate da je zapravo reč o njihovim telima, njima samima - tvrde pojedini psiholozi, npr. Henri Valon (Henri Wallon), sve do uzrasta od 15-18 meseci. Svi su ipak, saglasni da *faza ogledala* ima uticaj na formiranje identiteta kod dece.

deli njegov identitet na dva” (Lacan, 1996: 18), (ukazujući na imaginarni poredak), dok, roditelj, odnosno majka predstavlja Veliko Drugo (simbolički poredak), tj. predstavlja referencijalnu tačku (u ogledalu), navodi autor u *Polju Drugog* (Lacan, 1977: 257). Faza ogledala, naime, nije *početak nečega*, kako navodi Hol, bazirajući se na Lakanovoj teoriji, u članku *Kome treba identitet?* (Hall u Hall, du Guy, 1996: 18), već „prekid – gubitak, nedostatak, deljenje, jer nije reč o kognitivnoj sposobnosti već o rascepu pri pogledu s mesta Drugog” (Hall, 2001: 224). Simboličko je ustvari, određeno subjektivnošću, dok imaginarno čine slike i pojave, kao rezultat tog simboličkog. Poredak stvarnog, međutim, ne predstavlja sinonim stvarnosti; nalazi se izvan jezika, ali i izvan imaginarnog i simboličkog poretka, te ga je i najteže opisati (nametnut je, kao *creatio ex nihilo*).

Lakan je još 1936. godine predložio da se kao *faza ogledala* u obzir uzme uzrast dece od 6 do 18 meseci da bi pedesetih godina XX veka on sam izmenio ovaj koncept, sugerišući da se fenomen faze ogledala posmatra, ne više samo kao određeni trenutak u odrastanju deteta, već i kao permanentno građenje identiteta, i kada je reč o odrasloj jedinki – kroz proces identifikacije sa slikom u ogledalu. Proces posmatranja i implikacije koje nameće sopstveni odraz u ogledalu čine ključne i odlučujuće elemente razvoja identiteta osoba, dok *faza ogledala* označava i ilustruje formiranje Ega kroz proces objektivizacije (prvo, alijenacije, a potom identifikacije). Na osnovu istraživanja, došlo se do mišljenja da se koncept *faze ogledala* suprotstavlja svakoj filozofiji koja direktno proizlazi iz procesa mišljenja. Lakan sugerise akt identifikacije, koji podrazumeva i transformaciju subjekta kada se suoči sa slikom, a čiji bi efekat odgovarao upotrebi starijeg termina *imago*, u analitičkoj teoriji. Ova identifikacija ukazuje na primer simboličke matrice u kojoj se *Ja* nalazi u iskonskom obliku, pre nego što bude opredmećeno u dijalektici identifikacije sa Drugim, i pre no što ga jezik uspostavi u njegovoj funkciji subjekta. Tu formu Lakan naziva *Idealno-Ja*, uzimajući je i kao potonji izvor sekundarne identifikacije. Identifikacija tako predstavlja i proces prelaska iz ogledalne faze (eng. *mirror stage*) u fazu uživanja (fr. *jouissance*), kako iznosi Lakan. Ovaj oblik situira Ego, tj. pre njegove društvene determinacije, u izmišljenom pravcu koji će ipak zauvek ostati nedokučiv za samog pojedinca, odnosno, da će se samo vratiti u *dolazi-u-biće* subjekta (Lacan, 1949 : 503).

U tom smislu, *film je ogledalo*, sugerise Kristijan Mez, navodeći da je „aktivnost percepcije koju zahteva film, stvarna - film nije fantazija, ali da posmatrano nije zaista objekt, to je senka, to je fantom, njegov duplikat, replika, u novoj vrsti ogledala” (Metz, 1982: 45–46), ali se za razliku od Lakanovog dečijeg odraza u ogledalu, telo gledaoca ne vidi, uprkos njegovoj kontinuiranoj samoidentifikaciji. „Čudno ogledalo, [...] slično onom iz detinjstva, jer smo (mi) tokom gledanja, kao deca u sub-motornom i hiper-perceptivnom stanju, a paradoksalno, imaginarno predstavlja deo realne percepcije. S druge strane, ogledalo, pokazuje sve osim nas samih, jer smo mi u potpunosti izvan, za razliku od deteta koje je istovremeno i izvan i unutra. Naša pozicija svevidećeg subjekta, identifikuje se ustvari, sa pogledom kamere” (Baudry u Metz, 1982: 49). I kao što je ogledalo *utopija, jer predstavlja „mesto izvan mesta”*, tako i film nagoveštava promenu identiteta posmatrača.

Mišel Fuko, u eseju „O drugim prostorima: Utopije i heterotopije” („Of Other Spaces: Utopias and Heterotopias”, 1984), prvenstveno govoreći o prostoru, slično Lakanu, nagoveštava promenu koja se dešava nakon posmatranja sopstvenog odraza.

Ogledalo je, nakon svega, utopija, jer predstavlja 'mesto izvan mesta'.¹⁴¹ U ogledalu, vidim sebe tamo gde nisam, u nestvarnom, virtuelnom prostoru koji se otvara iza površine; ja sam tamo, tamo gde ja nisam, neka vrsta senke koja mi daje sopstvenu vidljivost, koja mi omogućava da vidim sebe tamo gde sam odsutan: to je utopija ogledala. Ali, isto tako je i heterotopija u onoj meri u kojoj ogledalo postoji u stvarnosti, gde ispoljava neku vrstu delovanja protivnu poziciji koju ja zauzمام. Sa stanovišta ogledala otkrivam svoje odsustvo sa mesta gde jesam, jer sebe vidim tamo. Polazeći od ovog pogleda koji je, kao što jeste, usmeren ka meni, iz ovog virtuelnog prostora koji se nalazi sa druge strane stakla, ja se vraćam prema sebi; ponovo počinjem da usmeravam svoj pogled prema sebi i da se rekonstruiše tamo gde jesam (Foucault, 1984: 4).

Ključna premisa ovog iskaza bila bi restituisanje sopstva na mestu polazišta, koje se može čitati i kao (novo)uspostavljanje identiteta. Ovo polazište može se primeniti kada je reč o identitetu posmatrača sebe u ogledalu, ali i kod posmatranja likova na filmu. Traženje sopstvenog odraza i (samo)identifikacija predstavlja važan element u teoriji filma. Film se tako, kao i ogledalo, može opisati i kao dvojno mesto, u kome obitavaju i utopije – mesta koja u stvarnosti ne postoje, ali i heterotopije – mesta koja postoje u realnom svetu (*svojevrstne utopije uprostorene posredstvom realnih smještanja*), odnosno prostori različitosti,¹⁴² te da između utopija i heterotopija, postoji doživljaj mešanja i graničenja, svojstvenih ogledalu.

Heterotopija kao spacijalni trop,¹⁴³ predstavlja asocijativni prostor akumuliranih evokativnih elemenata, kako Fuko definiše ovaj pojam; ogledala simultanog prisustva na više lokacija, u kome fragmenti i asocijacije omogućavaju putovanje kroz prostor i vreme. Kod heterotopija, kao realnih mesta, postoji svojevrsan doživljaj mešanja i graničenja, svojstven ogledalu jer prikazuje (realno) odsustvo s mesta na kome se subjekt nalazi. Isto je i sa filmom, s obzirom da ovaj medij predstavlja pogled u ogledalo, kako pojedincima tako i društvenim praksama, ali sa *drugog mesta*. Heterotopija služi ukidanju razlika koje, iako nisu

¹⁴¹ eng. *placeless place*

¹⁴² „Verujem da između utopija i ovih smještanja apsolutno drugih, heterotopija, postoji nedvojbeno svojevrsan doživljaj mešanja, graničenja svojstvena ogledalu” (Foucault, 1984: 46–49).

¹⁴³ Pojam heterotopije bi se mogao uporediti sa konceptom i pojmom koji Homi Bhabha naziva *Trećim prostorom* (Bhabha, 1994), kao svojevrsnim inkluzivnim mestom. Za Edvarda Sođu (Edward W. Soja) *Treći prostor* je takođe, prostor koji istovremeno predstavlja i realno i imaginarno, kao deo njegovog koncepta *prostorne trijalektike*, zasnovanog na *teoriji prostora* Anri Lefevra (Henry Lefebvre). Sadržin *Treći prostor*, kao usavršeni *trijadni koncept* Anrija Lefevra, predstavlja manifestaciju alternativne epistemologije koja proizlazi iz imaginacije kao i društvene heterogenosti. Sadržina društveno-prostorna i prostorno-vremenska dijalektika kreiraju značajno različitu logiku i perspektivu, nudeći nov i različit način u razmišljanju i interpretiranju prostora. Treće mesto ukida uobičajenu binarnu logiku i fiksne podele kao što su one na centar i periferiju, urbano i ruralno, elite i siromašne, ali i podelu između istorije i geografije (Soja, 2013).

kompatibilne, koegzistiraju, te ima sposobnost da spoji nespojivo; u centru ovog shvatanja je Fukoovo shvatanje prostora (eng. *other spaces – as significantly different space*) i prostornosti (Foucault, 1984: 46–49).

Film, kao tehnika imaginarnog, predstavlja prostor izvan realnog prostora, odnosno doživljaj/pogled kroz prozor jednog imaginarnog sveta koji međutim, proizvodi našu aktivnu percepciju; ogledalo u kome gledalac traži/pronalazi sopstveni odraz, sa drugog mesta, iako ne i svoje telo.

S jedne strane, kao i ogledalo, film funkcioniše kao kontinuirana (samo)identifikacija, nagoveštavajući promenu identiteta posmatrača. Činjenica je međutim da, za razliku od ogledala, film ipak projektuje nedostatak, s obzirom da je viđeni objekat/subjekat s duge strane fizički odsutan, ali i da se odvija proces transcendiranja iz imaginarnog u simboličko. Naime, aktivnost percepcije u filmu je stvarna (bioskop nije fantazija), ali percipirano zapravo nije objekat/subjekat, već njegova senka, njegov duplikat, odnosno njegova replika u toj novoj vrsti ogledala, jer se nigde ne pojavljuje telo gledaoca, odnosno on nema ekvivalent sopstvene slike. Apsurd filma je da, iako film čini „lanac mnogo (čudnih) ogledala [...] U filmu je, na ekranu uvek onaj drugi; što se mene tiče, tu sam da ga pogledam. Ne učestvujem u percepciji, naprotiv, sve vidim”. U tom smislu, smatra Metz, filmski ekran ipak nije isto što i ogledalo jer „ovo ogledalo nam uzvraća sve, osim nas samih“ (Metz, 1982: 51). Ključ ove *percepcije odsutnosti* leži u činjenici da je gledalac, ustvari, već prošao iskustvo ogledala (pravog ogledala), da je osvestio svoju sliku (već je formiran *ego*) i da je stoga u stanju da formira svet objekata, bez potrebe da prvo mora da prepozna sebe u tom svetu. Film se, stoga, na izvestan način, već nalazi na strani simboličkog.

Gledalac, međutim, u ovaj procesu, uključuje više nivoa identifikacije (sa ljudskim bićem):¹⁴⁴ identifikaciju sa sopstvenim izgledom (u odnosu na svoj odraz iz ogledala – primarna identifikacija), sa filmskim junacima, ali i sa glumcima (sekundarna identifikacija), kao i identifikaciju sa kamerom (kroz vezu sa *aparatusom* – projektorom, koja je najpre, u interakciji sa okom samog gledaoca) (Metz, 1982: 48–54).

Iz prethodnog se može zaključiti da film ustvari služi kao pogodan prostor, na kome se odigrava tranzicija iz imaginarnog u simboličko, a koje u okviru (procesa) netremičnog gledanja vizuelnog teksta i kroz različite forme (samo)identifikacije, posreduje u procesu formiranja identiteta.

Kada je reč o temama kao što je teritorija, ali i imaginarno udaljeni lokusi, jedan od izazova u filmskom tekstu je motiv putovanja i deteritorijalizacije, susretanja različitih etnija i identitetskih matrica, koji simbolično predstavljaju i prelazak neke zamišljene ili realne granice, posebno u odnosu Istok-Zapad. Iskustvo prostorne ili tranzicione drugosti odnosi se na napuštanje teritorije, proces promene mesta, preseljenja, migracije, prelazak praga i granica, koji utiču na transgresiju identiteta i uglavnom, ukazuju na naglašenost (akcentovanost) identiteta. Protok vremena međutim, utiče i da se razlike asimiluju, u novom prostoru, ukazujući na hibridne identitete.

Iz svega navedenog zaključujemo da prostor predstavlja jedan od važnijih indikatora za definisanje pojma identiteta, i to ne samo u fizičkom već i u duhovnom, metaforičkom i metafizičkom smislu. Govoreći

¹⁴⁴ Metz navodi pojam filmski *kosmomorfizam*, koji predstavlja (duže) filmske scene lišene ljudskog prisustva, a u kojima se kadiraju stvari, priroda, te nema ni mogućnosti za gledaočevom (samo)identifikacijom (Metz, 1982: 50).

o prostoru, često se koristi pojam teritorije, ali i deteritorijalizacije i reteritorijalizacije (Delez, Gatari), o čemu je reč u sledećem delu. Ovim se podrazumeva određeni omeđeni prostor i odlazak/povratak sa tog/na taj prostor, a samim tim, i izlazak iz određenih granica odnosno ograničenja. Tako teorija kulture Jurija Lotmana takođe značajno mesto posvećuje prostoru, izražavajući ga, međutim, metaforičnim pojmom *semiosfere* (Lotman, 2001),¹⁴⁵ kao prostornim modelom interpretacije kulture. Lotmanov pojam se najpre odnosi na semiotičke prostore u književnosti i kulturi, ali je ovde ključno istaći da prostore semiosfere okružuju *granice*.

Naime, uočava se da se tačka ukrštanja različitih teorija koje se bave prostorom može sagledati kroz demarkacionu liniju (prostora), koju sublimira upravo pojam granice. Granica se pojavljuje kao sveobuhvatan pojam, važna odrednica, i jedan je od identifikatora za sagledavanje i definisanje pojma identiteta, samim tim što se identitet određuje relacionistički, povlačenjem linije razlike tj. upisivanjem linije granice. S obzirom da da granica omeđuje različite prostore, ali i definiše razliku (npr. međuetnička granica), ovaj pojam nosi ambivalentnost, jer ona istovremeno izražava dva procesa – spajanje i razdvajanje. Ista veza i dvosmislenost uočavaju se i u vezi sa pojmom identiteta – identitetska polja kao različiti prostori – *ja / mi i oni*, imaju takođe zajedničku dodirnu tačku ili pre, liniju koja ih u isto vreme spaja i razdvaja – liniju granice. Cvetan Todorov o granicama misli kao o linijama koje spajaju: „Ako postoje granice, radije o njima mislimo ne kao o zidovima, nego kao o mostovima, spojnicama, interfejsima koji omogućuju posredovanja i povezivanja” (Todorov, 2010: 245). Stanford-Fridman (Susan Stanford-Friedman) takođe smatra da se granicama potvrđuje povezanost pre nego odvajanje, te u tom kontekstu sagledava i pitanje identiteta.

Granice poseduju način da insistiraju na odvajanju, u isto vreme kada priznaju postojanje veze. Kao i mostovi. One predstavljaju oznaku razdvajanja i distance koja se treba preći. Granice između individua, rodova, grupa, i nacija čine kategoričke i materijalne zidove između identiteta. Identiteti su ustvari nezamislivi bez nekakve zamišljene ili stvarne granice (Stanford-Friedman, 1998: 3).

S druge strane, govoreći o prostoru i pojmu semiosfere, Jurij Lotman prvenstveno govori o tekstu, jeziku i znaku kao semiotičkom prostoru, koji funkcioniše u okviru konstelacija opozicije i asimetrije, a u kome pojedinačni znaci dobijaju smisao tek u kontekstu, tj. korelaciji sa drugim znacima, ali i kroz ukupnost tog prostora – semiosfere. Lotman sugerise da je kultura samoreferencijalni sistem, ali da je za razumevanje kultura, koje su razdvojene granicama, najvažnije prepoznavanje različitih komunikacionih procesa u različitim jezicima (Lotman, 2001). Ovi procesi, u Lotmanovoj teoriji, predstavljaju permanentni dijalog i prevođenje, preko i unutar granica različitih kultura.

¹⁴⁵ Koncept *semiosfere* nastaje kao analogija sa pojmom *biosfera* geologa V.Vernadskog (Vladimir Vernadsky).

Granica [...] mehanizam za prevođenje tekstova iz tuđe semiotike u 'naš' jezik, ona je mesto na kojemu se ono što je 'vanjsko' transformira u ono što je 'unutarnje', ona je membrana za filtriranje koja tako transformira tuđe tekstove da postaju dio internalne semiotike semiosfere pri tome zadržavajući svoje karakteristike (Lotman, 2001: 137).

Lotmanova semio-teorija liniju granice posmatra kao onu liniju koja razdvaja kulturu od nekulture, a istovremeno i kulturu od drugosti. Granica razdvaja prostor/teritoriju dobre i harmonične kulture od loše, haotične ili čak opasne anti-kulture, predstavljajući barijeru između unutarnjeg i spoljnog prostora. Ovde se može govoriti i o identitetskom određenju i različitosti, s obzirom da prema Lotmanu, svaka kultura započinje sa deljenjem sveta na sopstveni unutrašnji svet i njihov spoljašnji prostor (Lotman, 2001:131).

Pomenuto je već da feminizam, kao fenomen kojim se tumači identitet, takođe naglašava ulogu granica, kako ličnih tako i nacionalnih, a u odnosu na njihovu poziciju i značenje tih granica, feminizam iz statusa nevidljivosti prelazi u domen politike identiteta, prelazeći i nacionalne i etničke granice.

Kada je reč o filmu i filmskoj umetnosti, važno je naglasiti (uzročno-posledičnu) vezu između društvenog, simboličkog i filmskog prostora čije se granice presecaju. Film kao medij predstavlja transgresiju granica u mnogim aspektima, počev od koprodukcionih projekata koji funkcionišu kao transnacionalni projekti, a takođe, česta je transgresija žanrovskih granica. Nije teško uočiti i da svaki proces tranzicije odnosno transgresije, proizvodi tzv. post-identitete.

S obzirom da je granica subjektivnosti kros-kulturna i interkulturalna, film koji prelazi granicu ima tendenciju da bude naglašen... Takva strategija poništava razliku između autohtonih i stranih kultura u cilju promovisanja njihove interakcije i intertekstualnosti. Kao rezultat, najbolji filmovi granica su hibridni i eksperimentalni – odlikuje ih multifokalnost, multijezičnost asinhronicet, kritička distanca, fragmentirana ili multipla subjektivnost i prekogranični neizvesni likovi – likovi koje bi najbolje možda bilo nazvati 'prilagodljivi'¹⁴⁶ (Naficy, 2001: 32).

2.3.1.2. Deteritorijalizacija / Nomadizam

U današnjem postmodernom vremenu, fluidne slobode i pojma *Tekuće modernosti* (eng. *Liquid Modernity*), Zigmunt Bauman, tvorac ovog termina,¹⁴⁷ navodi pojmove lualice, vagabunda (avanturiste), turiste i igrača, kao profile savremenika kojima je pokret imanentan, a ono što im je zajedničko je da

¹⁴⁶ eng. *shifters*

¹⁴⁷ Zigmunt Bauman, jedan je od idejnih tvoraca pojma *post-modernizma* i tvorac *teorije tekuće modernosti* (*Liquid Modernity*, 2000), prema kojoj promene (identiteta), pod uticajem globalizacije, liberalnog kapitalizma, ali i novih tehnologija, dobijaju takvo ubrzanje u savremenom svetu da ne postoji način, društvena forma ili autoritet koji bi ih učinio solidnim. U tom kontekstu, svakodnevnica i naši životi u *modernom tekućem vremenu*, postaju epizodno-fragmentirani, menja se i percepcija vremena i naših čula (Bauman u Hall; du Guy, 1996: 19–26).

predstavljaju metaforu postmoderne strategije, koju pokreće strah od vezivanja i ustaljenosti (Bauman u Hall, du Guy, 1996: 19–26), čime se transformišu i njihov identitet; iste one koja pokreće i nomade kod Deleza i Gatarija. Lutanje se, kao i kod nomadizma, pojavljuje kao kategorija imanentna egzistenciji.

I tako, prepreka nije više kako otkriti, izmisliti, izgraditi, sastaviti (čak kupiti) jedan identitet, već kako ga sprečiti da bude čvrst i da se prebrzo zalepi za telo. Lepo sašiven i trajan identitet nije više prednost; sve više i sve očiglednije, on postaje obaveza. Stav postmoderne životne strategije nije stoga, pravljenje identiteta već izbegavanje da on postane fiksna (Bauman u Hall, du Guy, 1996: 19–26).

Identitet prema Baumanu predstavlja individualni čin, kao način da se izbegne neizvesnost. Govoreći o hodočasnima nekada i procesu formiranja identiteta, u eseju „Od hodočasnika do turista – kratka istorija o identitetu” (”From Pilgrims to Tourist – or a Short Story of Identity”), Bauman navodi da za njih „jedino ulice (putevi) imaju smisla, ali ne i kuće” (Bauman, 1996: 20), u čemu se očitava njihova sloboda, a da je njihovo kretanje u vezi sa pronalaženjem značenja, te tako i sa građenjem identiteta. Pustinja je kod Baumana, metaforično (ne)mesto, idealno za samo-formiranje identiteta, i paradigma vrhunske slobode. Tako i hodočasnici, uprkos osobitoj slobodi, imaju određena mesta, a tokom puta (i kretanja), formira se i njihov identitet. Međutim, ovde treba uočiti da nije samo reč o elementima, nastanku i oblikovanju već i o očuvanju identiteta.

Pored pojmova prostora i teritorije, neki od važnijih pojmova koji figuriraju u vezi sa identitetom, a takođe se tiču prostora i kretanja su *deteritorijalizacija* i *reteritorijalizacija*. Pojam deteritorijalizacije kao napuštanja prostora i dotadašnjeg identiteta predstavlja važan koncept današnjice, kojim se ukazuje na ideju globalnog, a posledično i na fluidnu i nestabilnu prirodu ljudske subjektivnosti u savremenim kapitalističkim kulturama (kao tzv. post-teritorijalizacija). U knjizi *Hiljadu platoa (A Thousand Plateaus, 1980)*,¹⁴⁸ Delez i Gatarij funkciju deteritorijalizacije definišu kao čin ili pokret kojim se napušta poznati, utvrđeni prostor (poznat i kao *linija leta*). Praveći razliku između relativne i apsolutne deteritorijalizacije, oni navode i mogućnost *reteritorijalizacije* tj. povratka na isto mesto, bilo to i simbolično.

Nasuprot teritorijalizaciji, treba uočiti da deteritorijalizacija implicira slabljenje veza između kulture i mesta, kao i ideju o razgradnji i kidanju društvenih veza, a samim tim izvesno utiče na promenu identiteta i identitetsko pozicioniranje. Izmeštanje kulturnih subjekata i objekata sa određenih lokacija u prostoru i vremenu, podrazumeva i da određeni kulturni aspekti imaju tendenciju da (ubrzano) prevazilaze granice i izmeštaju se na drugo mesto, što je i jedna od glavnih odlika globalizacije. Treba istaći da deteritorijalizacija međutim, na izvestan način predstavlja i produžava samu teritoriju, s obzirom da svaki odlazak (sa nekog fiksnog mesta) označava prenošenje različitih društvenih obrazaca, a što se reflektuje i na stvaranje umnoženih

¹⁴⁸ Delez i Gatarij prave razliku i između relativne i apsolutne deteritorijalizacije, pri čemu je kod prvog principa, relativnosti, moguć i naredni korak, *reteritorijalizacija*, kao mogućnost eventualnog povratka na isto mesto, što može biti i simbolični čin.

identiteta. Prostorne forme utiču tako i na strukturu identiteta; često se i filmski zapleti grade oko teme deteritorijalizacije, što uzročno utiče na likove i njihove identitetske izbore.

Pojam deteritorijalizacije implicira i pojam *nomadizma*, odnosno napuštanja fiksne teritorije, kretanja, slobode, neposrednosti. U poglavlju pod nazivom „Rasprava o nomadologiji”, Delez i Gatari govore o nomadizmu kao o putanji koja se uvek nalazi između neke dve tačke, a da ta putanja vodi *u jedan otvoren prostor*, bez granica ili ograda. „Nomadi napuštaju zemlju, oni se kreću s tim da je njihova putanja kretanja neodređena. Nomadska putanja distribuira ljude (ili životinje) u jedan otvoren prostor, neodređen, nekomunikativan” (Delez, Gatari, 1996: 95). Nomadi naime, predstavljaju grupe ili individue koje prelaze barijere, između centra i periferije, koje su za njih, međutim, nepostojeće. *Nomos* je smisao koji se protivi ustaljenom, i dok je sedelački prostor izbrazdan zidovima, obeležen ogradama i putevima, nomadski prostor je gladak, označen je samo *crtama* koje se brišu i premeštaju tokom kretanja, zajedno sa putanjama. Nomadi su jedini koji imaju apsolutno kretanje. „Nomadizam predstavlja oslobađanje, oslobađanje od teritorije. Nomadi ne prisvajaju teritoriju, izbegavajući time da i sami budu prisvojeni” (Delez, Gatari, 1996: 109). Nomad je tako, *par excellence* deteritorijalizovan zato što za njih nema naknadnog povratka na inicijalno mesto boravka, nema reteritorijalizacije (što ih razlikuje od migranata).¹⁴⁹ Nomadi, naime, tretiraju prostor i teritoriju isključivo kao tlo, a ne kao zemlju, te time posredno učestvuju i u *ukidanju* granica identiteta, koji ostaje otvoren za promene. Treba primetiti da ove nomadske strategije menjaju poznate i primarno utvrđene kulturne kodove, a pokretom i promenom okruženja umeću ih u novi kontekst, čime se proizvode alternativni prostori (i vreme), u kojima se poštuju različitosti. S obzirom da nomad nije posredovan niti jednom tačkom, putanjom ili zemljom, to mu dopušta krajnje otvoren koncept i mogućnost pravljenja različitih identitetskih izbora.

Deteritorijalizovani identitet je tako, veoma čest na filmu, u kontekstu filmskih junaka koji napuštaju poznatu teritoriju i kreću u nepoznato, nekada besciljno lutajući, kao nomadi (npr. *road movie*), a nekada sa velikim očekivanjima i ciljevima, prelazi različite granice (faktičke ili simboličke), pružajući mogućnost za različite auto-identifikacije i nastanak multiplih identiteta.

2.3.1.3. Liminalnost

Treba imati u vidu još jedan pojam u vezi s prostorom, granicama, stvarnim ili simboličkim mestima, te samim tim i kretanjem, s tim da, iako je granica pređena, sledeći korak/prelazak praga (eng. *threshold*), još nije učinjen. Pojam i osnovni koncept liminalnosti,¹⁵⁰ predstavlja u isto vreme kraj i početak, zatvaranje i otvaranje, razaranje i izgradnju, uključujući sve ostale binarizme, koji pružaju mogućnosti učitavanja. Reč je

¹⁴⁹ „Nomad zna da čeka, ima beskrajno strpljenje. Nepokrenost i brzina, katatonija i užurbanost, 'nepokretan proces', nepokretnost kao proces [...], ove [...] crte su eminentno one nomada” (Delez, Gatari, 1996: 96).

¹⁵⁰ Ovo je interval između praga i novog mesta, sa puno potencijala, ali i mnogih *ako*, i na taj način je otvoren za multiperspektivno i višeslojno tumačenje, te Agnes Horvat (Agnes Horvat) zaključuje da „liminalnost ima široku primenu” (Horvat, 2013: 10). I dok Van Genep, na primer, uglavnom posmatra antropološke i fizičke aspekte, liminalnost poseduje i vremensku dimenziju.

o takozvanom *među-prostoru* (eng. *in-between passages*) i primerima kojima obiluje film Evrope, posebno nakon pada Berlinskog zida. Ključna reč je *iskustvo*, iskustvo izmeštanja, fizičkog ili mentalnog, prostornog ili vremenskog, koje nosi identitetsku nelagodu i neizvesnost (Turner, 1969). Liminalna faza predstavlja neizvesno trajanje i nepoznatu lokaciju *od granice ka nepoznatoj zemlji* (eng. *from borders to no man's land*), kao što su to npr. hibridnost, multikulturalizam, transnacionalizam, i druga stanja koja označavaju tranziciju. Prema Arnoldu van Genepu liminalnost je bitan (fizički) prostorni koncept, a čine ga „pragovi, kao što su portali ili ulazi [...] ali i demarkacija plemenskih društava, sela i gradovi” (Van Genep, 1960).¹⁵¹ Liminalnost ima i svoju vremensku dimenziju – od momenata do čitavih epoha, te Bjorn Tomasen (Bjørn Thomassen), pored prostornih, razlikuje i liminalne vremenske dimenzije (Thomassen, 1988).¹⁵²

Treba uočiti da se liminalnost naime, odnosi na bilo koje *ni jedno ni drugo*, stanje ili objekat, a da je fenomen liminalnosti i lično i društveno iskustvo koje predstavlja stanje *bez granica – bez rama (gubitak okvira)*. Kako i Van Genep navodi, prag i pojam liminalnog ukazuju na suspendovanu situaciju ili poziciju stavljenju ispred pojedinaca, grupa ili udruženja (kao što su skloništa, migranti, prognanici, hodočasnici). Kao univerzalni koncept, liminalnost ukazuje da ni ljudi, a ni kultura, ne mogu postojati bez iskustva tranzicije, i onih trenutaka i prostora u kojima se proživljavaju situacije sa oznakom *između*, a u kojima standardi, norme i hijerarhijski poredak više ne važe. To iskustvo u tranzicionim i transformativnim procesima utiče i na razumevanje identiteta. Za Van Genepa (1960) i Tarnera (1969), pojam liminalnosti predstavljao je *uništavanje individualnog identiteta, a na socijalnom planu, uslovne strukture društvenog poretka*. Tomasen, međutim, smatra da za pojedince, liminalna situacija znači stvaranje novog identiteta a za društva, formiranje zajedničkih veza (Thomassen, 2014: 92).

Govoreći o prostornim pojavama, treba ukazati da Van Genep, među prvima ističe značaj pojma granica. Prostor i njegove granice su važna tema za pojam identiteta; naime, termini marginalnog i liminalnog zapravo sugerišu da je reč o tranziciji i transformaciji subjekta (Bennett, 1993; Bhabha, 1996), dok je prema Tarneru reč o prostoru *između* (eng. *betwixt and between*) koji se odnosi na situaciju ili objekat (Turner, 1967), a koji u svakom slučaju identitet drže u neizvesnosti, ili ga čak poništavaju.

Vreme brzih društvenih promena, donosi susrete sa novim mogućnostima sagledavanja prostora a stoga i kontradiktornostima, te svaka doslednost u objašnjenju nastajanja i konstrukcije identiteta postaje bespredmetna. Ovde treba pomenuti i činjenicu da u globalnoj kapitalističkoj kulturi primat ima vizuelna pre nego auditivna percepcija, čime se i konstrukcija i reprezentacija savremenog identiteta najpre zasnivaju na vizuelnom, što ide u prilog i mediju filma kao značajnoj tački uticaja, kako na pojedince tako i na kolektive u savremenom društvu.

¹⁵¹ Van Genep razlikuje tri faze: separaciju, liminalnost i inkorporaciju, pri čemu srednja prelazna faza *ima veze sa smrću jednog praga i stoga sa tranzicijom*, a koja se danas naziva istim imenom – *liminalnost*, izražavajući dvosmislenost, ambivalentnost, stanje (ili ne), kao i tranziciju i nesigurnost. Dakle, ključne reči su, *tranzicija*, ali i *neizvesnost*.

¹⁵² Bjorn Tomasen (Bjørn Thomassen) razlikuje liminalne vremenske dimenzije kao što su: moment, period i epoha (ili vek trajanja), što ukazuje na različite vrste iskustava liminalnosti u odnosu na subjekta (Thomassen [1988] 2014: 90).

2.3.2. Film kao akcentovani i asimilovani identitet

Identiteti koji se upisuju / brišu

Ono što je osnova akcentovanog filma je da oni reflektuju dvostruku svest svojih kreatora (Naficy, 2001: 22).

Identitet filma Evrope zasniva se na prostornom i kreativnim aspektima – narativu, vizuelnoj estetici, karakterima likova koji iskazuju identitet na/u filmu, kao i u produkcionim kriterijumima koji se odnose na izvođačke i tehničke aspekte filma, u kojima se ogleda iskustvo različitih kultura. Oba, stoga, istovremeno reflektuju identitetske višeznačnosti i razlike, koristeći lingvistički koncept *akcenta*, kao tropa, kako bi ukazali na prožimanje različitih elemenata iz kojih nastaje jedan zajednički entitet – film.

Akcentovani (naglašeni) film proizlazi iz prakse umetničkih stvaralaca, produkcije ali i publike koji su raseljeni/deteritorijalizovani. Ovakav film Hamid Nafisi označava kao različit od standarda i dominantnog filma, kakav je na primer klasičan ili Holivudski film (bez vrednosnih sudova, oslobođen ideologije i naznačenosti). Nafisi ustvari nudi zanimljiv pregled na jedan trend – snimanje svedočanstava postkolonijalnih i drugih raseljenih lica koja žive na Zapadu.¹⁵³ Iako se iskustvo raseljenih razlikuje od osobe do osobe, filmovi pokazuju stilske sličnosti, od estetike, do nostalgичnih i sećanjima vođenih višejezičnih narativa, od naglaska na političkom uticaju do brige o identitetu i (neminovnoj) transgresiji identiteta (Naficy 2001).

Treba istaći da je po toj definiciji svaki alternativni film akcentovan, ali je svaki akcentovan na drugačiji i specifičan način. Ovde treba naglasiti i da svaki film egzila ili dijaspor, koji izražava iskustva drugosti jeste *akcentovani*, ali da svaki akcentovani film, ne mora biti film egzila ili bilo kakvog izraženog iskustva dijaspor, uprkos činjenici da autori u egzilu i dijaspori jesu nosioci elemenata različitih kulturoloških sredina.

I ne tretiraju svi akcentovani filmovi aspekt egzila ili dijaspor, ali svi oni koji se bave egzilom i dijasporom su, na najrazličitije načine, akcentovani čime je duboko prožeta i struktura filma: njegov narativ, vizuelni stil, karakteri, predmet, tema, zaplet (Naficy 2001: 23).

Treba imati u vidu da uprkos razlikama, ovi filmovi poseduju i mnoge sličnosti, počev od stila i estetike do nostalgичnih višejezičnih narativa koji obiluju sećanjima deteritorijalizovanih ljudi, koji predstavljaju „empirijske subjekte situirane u međuprostoru kultura i filmske prakse” (Nafisy, 2001:4). Akcentovana

¹⁵³ Način na koji se lična iskustva izgnanstva ili dijaspor pretvaraju u film u fokusu je Nafisijevog rada. Autor istražuje zajedničke karakteristike, uzimajući u obzir specifične priče pojedinaca i grupa koje generišu različita iskustva. *Naglašenost* je proizvod raseljenosti filmskih stvaralaca, ali i njihovih alternativnih načina produkcije i stila. *Akcentovani film* je žanr u nastajanju, koji zahteva nove veštine gledanja (publike), smatra Nafisi (2001).

(naglašena) filmska ostvarenja narativizuju tu identitetsku podvojenost autora, a istovremeno, svedoče i o transkulturalnosti (evropskog) filma. Naime, svako subjektivno iskustvo izmeštanja i raseljenosti pruža određeni estetski odgovor koji se može transponovati na film, čime se, govoreći o pojmu evropskog filma, podstiče i konstrukcija interne drugosti Evrope. Činjenica je da pozicija i perspektiva evropskog filma variraju u odnosu na stvaraoce i različite miljee iz kojih oni dolaze, ukazujući na njihove podvojene kulturološke matrice. Treba naglasiti i da Nafisi sugerise da „filmski autori koji žive u različitim modalitetima transnacionalnih drugosti, upisuju i prenose na svoja ostvarenja strahove, slobodu, kao i mogućnosti podeljenih subjektiviteta i multipliciranih identiteta” (Naficy 2001: 271), stvarajući u jednom „liminalnom prostoru, koji podrazumeva i ambivalentnost, otpor, skliskost, prikriivanje, udvostručavanje, i čak subverziju kulturnih kodova oba, i rodnog i društva domaćina” (Naficy u Shoat, Stam, 1994: 354).

Drugost se u filmu pojavljuje i umnožava u odnosu na fenomen granica, a u odnosu na stepen prepoznavanja i prihvatanja razlikujemo *akcentovanu* (naglašenu) drugost i *asimilovanu* (prevladanu/odbačenu). Akcentovana drugost ne samo filma već i elemenata u filmskom tekstu, prihvata različitost kao normativno. Tako, akcentovani filmski tekst u evropskim kinematografijama najčešće predstavlja elemente identiteta koji izražavaju drugosti ili pozivaju na njihovo prepoznavanje (eticitet, multikulturalizam, migracije, klasu, manjine, rod, pol, starost), iz čega se može zaključiti da je perspektiva drugosti dominantna u evropskim filmskim ostvarenjima. Iako prenose ta različita iskustva podvojenosti, akcentovane teme ne govore nužno o stvarnom kretanju tj. pomeranju s određene tačke, već je često reč o simboličkoj promeni *mesta*, pri čemu likovi nastupaju iz pozicije izmenjenog mesta u odnosu na normativno (eventualno, ideološko), te se prihvatanje prisustva Drugog često konstruiše i kroz prisustvo stranaca, ali i ljudi na društvenoj margini. Stoga je važno imati u vidu da akcentovane teme najpre ukazuju na uticaje i kreiranje identitetske razlike, odnosno novog preobraženog (evropskog) identiteta u procesu nastanka.

U tom smislu, akcentovani filmovi iskazuju zajedničke karakteristike transgresije identiteta, kao refleksije autora jer sve više je onih koji ne stvaraju samo u okvirima svojih nacionalnih kinematografija. Primarno, akcentovanost (naglašenost) obuhvata različite podvrste filma, autora (i drugih aktera u polju filma) koji rade u uslovima drugog okruženja, migracija, dijaspora, egzila, ali i postkolonijalnog etničkog diskursa, odnosno, autora dvojakog identiteta koji žive i stvaraju i van zemlje svog porekla. Akcentovani film na taj način, meša estetike i crpi stilske impulse iz kinematografskih tradicija, kako rodne tako i posvojene zemlje (Naficy 2001: 11ff), te se često postavlja pitanje zemlje porekla samog filmskog ostvarenja.

Može se uočiti da sintagmu *akcentovani film* prate i termini, *interkulturni film*, *transnacionalni film*, *podcrtani identitet filma* ali i *kroskulturni intimni susreti na marginama nacije* (Berghahn, Sternberg, 2010), čime se naglašava kohabitacija različitosti. Akcentovani film tako, predstavlja poligon za tvorbu multikulturnog prostora koji ujedinjuje reprezentacije različitih kultura i kulturnih izraza, multikulturalan je i transnacionalan, bilo da je reč o filmskom tekstu ili (ko)produkcijom ostvarenju.

Tomas Elsaesser smatra da filmski autori *bez pasoša*, odnosno autori koji žive i stvaraju u drugim zemljama, *decentriraju nacionalne kinematografije*, ne odustajući od epiteta *auteur*, čime ističu svoje napore – iako ne uvek uspešne ili priznate – pojedinaca koji su pokušali da snimaju filmove bilo u Evropi, bilo da se obraćaju evropskoj publici, u tranzicionim i transnacionalnim prostorima, uključujući i izričito političke prostore (Elsaesser, 2005: 23). Na taj način i filmsko ostvarenje postaje složeni pojam koji obuhvata više različitih podidentiteta, a koji se umnogome poklapaju sa idejom o evropskim vrednostima i zajedničkom identitetu. Zbog svega navedenog, koncept *evropskog na/u filmu* mora se posmatrati kao dinamičan proces koji podrazumeva transnacionalno i transkulturno prožimanje; ne samo kao labavi spoj različitosti, već i kao simbolički integrisana i koherentna struktura.

Film često predstavlja i *asimilovanu drugost*, onu koja se briše (prevladanu), kao društveni koncept koji se inicijalno zasniva na nekom hibridnom odnosno post-identitetu.¹⁵⁴ Svoj osnov, stoga, crpi iz više obrazaca, čineći njihov amalgam, u kome se gube razlike. Asimilovana drugost takođe može označavati i drugost koja se pojavljuje kao novi viši entitet i predstavlja nadnacionalni (hibridni), odnosno (asimilovani) post-identitet.

S obzirom da grupa/zajednica ima ulogu katalizatora, kako za individualnu tako i kolektivnu identifikaciju, procesi asimilacije koji se odvijaju u društvima, u krajnjoj instanci, ukazuju na brisanje određenog obrasca, uglavnom manjinskih kultura, podrazumevajući time odricanje od primarne kulture, svog istorijskog identiteta, poznatih tradicija i praksi, čime se gube i sve prethodne osobenosti a usvajaju vrednosti i norme novog okruženja. Asimilacija¹⁵⁵ naime, predstavlja deo politike integracije,¹⁵⁶ jer ne čuva prvobitni kulturni identitet, niti *originalne* kulturne karakteristike, već se u jednom procesu usvajaju i prihvataju karakteristike dominantne zajednice. Odricanjem od primarnog identitetskog obrasca, kreirajuju se najpre novi, hibridni, koji nastaju kao rezultat postepenog odustajanja od jednog i prihvatanja drugog identiteta, iz različitih razloga, kao što je to slučaj kod: tranzicionih, trans-, nad-, post- i drugih identiteta, koji izražavaju drugost koja stremlji poništavanju (brisanju), a s obzirom da teže i homogenoj strukturi. Krajnji cilj ovakvog homogenizujućeg identiteta je inkluzija i prihvatanje u novom okruženju.

Milton Gordon (Milton Myron Gordon) među prvima pravi listu subprocesa ili varijabli, koje on gradira (npr. *akulturacija*, *amalgamacija*), a koji karakterišu proces asimilacije. Milton razlikuje sedam osnovnih subprocesa koji se odvijaju tokom asimilacije: 1) *promena kulturnog obrasca (kulturna ili bihevioralna asimilacija – akulturacija)*; 2) *ulazak u strukture domaćina, na nivou primarne grupe*; 3) *brakovi*

¹⁵⁴ Često je reč o tendenciji brisanja manjinskih kultura (npr. starosedeoeci).

¹⁵⁵ Neke od prvih definicija asimilacije glase: 1. „Asimilacija je proces međusobne isprepletenosti i fuzije u kome osobe i grupe stiču uspomene, osećanja i stavove drugih osoba ili grupa i deljenjem svog iskustva i istorije uključuju ih u zajednički kulturni život.” (Robert E.Park. i Ernest Burgess [1921], u Gordon, 1964: 62); 2. „Ime koje se daje procesu ili procesima kojim narodi različitog rasnog porekla i različitih kulturnih baština, koji zauzimaju zajedničku teritoriju, postiču kulturnu solidarnost koja je dovoljna, za održavanje nacionalne egzistencije.” (Robert E.Park [1930] u 1964: 63); 3. „Procesi u kojima grupe sa različitim kulturama počinju da imaju istu kulturu” (Brewton Berry, 1951).

¹⁵⁶ Okolnosti i razlozi koji mogu voditi ka asimilaciji su npr. kolonijalna osvajanja, vojne okupacije, iscertavanje nacionalnih granica u cilju uključivanja različitih etničkih grupa, trgovinske aktivnosti, tehnička pomoć nerazvijenim zemljama, raseljavanje starosedalačkog stanovništva, ali i dobrovoljna imigracija kojom se povećava etnička raznolikost zemlje domaćina (1964: 60–131).

u većem obimu (bračna asimilacija – amalgamacija); 4) razvoj osećaja za ljude, zasnovan isključivo na domaćinu (identifikaciona asimilacija); 5) odsustvo predrasuda (asimilacija prihvatanja stava); 6) odsustvo diskriminacije (asimilacija prihvatanja ponašanja); 7) odsustvo konflikta u pogledu vrednosti i moći (građanska asimilacija) (Gordon), 1964: 70–71).¹⁵⁷ Reč je o procesima prilagođavanja i usvajanju novih društvenih vrednosti i stavova (akulturacija¹⁵⁸), a nakon određenog vremena (druga generacija imigracije), o potpunom stapanju sa novim kulturnim obrascem dominantnog društva. Asimilacija, kao društveni odnos, često posmatrana i kao kontroverzni pojam, podrazumeva *smanjenje specifičnosti društvenih, kulturnih i verskih običaja* ([Tribalat, 1995], Milza u Alpern, Ruano-Borbalan, 2009: 317). Treba imati u vidu da se asimilacijom prihvata potpuno učešće u novom kulturnom okruženju, pri čemu se taj novi kulturni model prihvata kao sopstveni, nezavisno od toga da li su prethodno elementi dveju kultura bili komplementarni ili čak toliko različiti, te i u konfliktu.

S druge strane, proces integrisanja podrazumeva, međutim, zadržavanje elemenata originalne kulture, s tim da se u sopstveno poimanje sveta i običaja, usvajanjem, integrišu elementi i premise novog kulturnog okruženja. Pokazalo se naime i da procesi asimilacije nisu uvek u mogućnosti ili ne postoji spremnost učesnika da se u potpunosti ponište osobine i kulturne osobenosti duboko ukorenjene u zemlji porekla. Takođe, s obzirom na veliku heterogenost zajednica, često je celovita slika tog novog (koherentnog) društva, u čiji bi se okvir trebalo integrisati, nejasna, te izmiče. Stoga se, kao reakcija na neuspeh primene modela asimilacije, javlja model multikulturalizma, koji upravo priznaje, prihvata i afirmiše drugosti i različite identitetske obrasce. Priznavanje različitih identiteta kroz princip multikulturalizma, odnosi stoga prevagu nad modelom i procesima asimilacije.

Govoreći Lakanovim jezikom, dok *mali drugi* predstavlja *drugost* kao projekciju subjektiviteta (sopstveni odraz u ogledalu) i može biti asimilovan, *Veliki Drugi* predstavlja autoritet (kultura jednog naroda), koji proizlazi iz simboličkog poretka, a on ne može biti asimilovan jer, pripada svakom subjektu.

¹⁵⁷ Milton, Gordon. *Assimilation in American life: the role of race, religion, and national origins. Chapter 3. The nature of Assimilation. Table 5. The Assimilation variable.* New York, Oxford University Press, 1964 (pdf) p. 60–131

¹⁵⁸ Značenja pojmova asimilacije i akulturacije se ugl. preklapaju, s tim da je pojam *asimilacija* bliži sociolozima, dok je pojam *akulturacija*, bliži antropolozima (1964: 60–131).

3. EVROPSKI KULTURNI IDENTITET I EVRPSKE/A KINEMATOGRAFIJE/A

Kakvu ulogu može igrati film, u podsticanju društvenih ciljeva ili političkih ideala kao što su evropske integracije, multikulturalna tolerancija i osećaj 'evropskog' identiteta koji je nadnacionalni, ali se ipak zalaže za zajedničke građanske vrednosti?
(Elsaesser, 2005: 68).

Ideja Evrope, odražava se na kinematografiju i (evropski) koncept filma, kao eksponente evropskog kulturnog identiteta. Treba imati u vidu da je film ustvari, oružje odbrane nacionalnih interesa, a time i ideologije same Evrope. Genealogija ideje *evropskog filma*, obeležena je sa dva važna trenutka u istoriji Evrope, gde se ovaj pojam pojavljuje kako bi odgovorio ne samo na industrijsku krizu već i šire, krizu kulturnih identiteta koja nastaje iz međunacionalnih konflikata, odnosno kao rezultat (re)pozicioniranja Evrope kao globalnog tržišta. U tom kontekstu, prvi period su 30-e godine XX veka, pod nacističkim Novim poretkom (*Nazi New Order*), gde se film najpre posmatra kao državna propaganda ili kao glavni komunikacioni kanal za plasiranje nacionalne estetike (Nemačka); potom i 60-ih godina, prošlog veka, u vreme Hladnog rata, kada su vlade anticipirale funkciju javnog servisa (najpre televizije, kasnije filma) – u kontekstu stvaranja tzv. *Evrope nacija*, u cilju odbrane nacionalnih tržišta i kulture, ali i u ime odbrane same Evrope, od hegemonije SAD. Ideja da će proces integracije i ujedinjeno evropsko tržište prirodno stvoriti i jedinstveni kulturni identitet, i osećaj zajedništva, završilo se krizom identiteta koja je prisutna i danas (de Grazia u Nowell-Smith, Ricci, 1998: 19–22).

Evropski (kulturni) identitet, u svakom slučaju, postoji u percepciji medija kao i političkih struktura, a pitanje o tome koliko je on realan i koherentan, otvara nova pitanja, među kojima i ono o različitostima i drugostima koje ulaze u konstrukciju identiteta Evrope.

Pitanja koja se stoga iznova postavljaju su: *Šta tačno predstavlja pojam evropski film? Koji je njegov odnos sa nacionalnim kinematografijama?* Da li topografska, geopolitička i demografska realnost pružaju dovoljan legitimitet da se ceo korpus nacionalnih kinematografija stavi pod jedan imenitelj – evropski? Naime, pored sagledavanja žanra, najčešće odrednice filma su zemlja porekla autora i produkcije. Tako se dešava da, filmovi koji dolaze iz Francuske, Velike Britanije ili Nemačke, budu promovisani samo generičkim nazivom *francuski, britanski ili nemački*, bez navođenja žanra, međutim, svi oni zajedno podvode se pod sintagmu, *evropski film*.

3.1. Evropski kulturni identitet u filmu/kinematografiji

Evropski identitet se danas razvija u prvom redu kao neka vrsta dogradnje nacionalnih i kulturnih identiteta evropskih nacija i država, a ni u kom slučaju kao zamena za te identitete (Lopandić, 2006: 42).¹⁵⁹

Istorijski događaji tokom XX veka uticali su na velike promene u samoj Evropi kao i u nacionalnim kinematografijama, posebno od 1989. godine i pada Berlinskog zida. Činjenica je da su uprkos periodu Hladnog rata, socijalističke kinematografije u prethodnom periodu, imale jaku mrežu kulturnih, ekonomskih, političkih kretanja i saradnje u celoj Evropi, čime je dolazilo do preplitanja *dve* Europe. Time se naime, dovodi u pitanje slika regiona (iza zida) kao odsečenog od evropskih tokova kulture i ekonomije, a u kojem dominira Sovjetski socijalizam. U kinematografiji su naime, socijalističke ideje imale široki uticaj koji je 60-ih godina XX veka uspevao da prevaziđe rasep na relaciji Istok-Zapad. Filmska saradnja pa i ona koprodukciona, uveliko je prelazila granice Varšavskog pakta, ali i predstavljanje isključivo nacionalnog filma (npr. primeri iz Poljske – Andžej Vajda (Andrzej Witold Wajda) i Kšištof Zanusi (Krzysztof Zanussi). Nakon završetka Hladnog rata, iz ruševina državnih kinematografija, osiromašena Istočna Evropa postaje mesto za transnacionalno poslovanje, nudeći jeftine resurse za proizvodnju i novo tržište (Imre, 1998).

Današnji film i filmski radnici ne poznaju granice, a velike transkulturalne teme i multikulturalni pristup prisutni su u svim nacionalnim kinematografijama (Evrope); filmski narativi bave se globalnim temama kao što su nezaposlenost, imigracija, socijalni nemiri, ali i istorijskim narativima, temama sukoba i ratova, koje i dalje izvire iz kolektivnog sećanja, kao opomena istorije današnjici.

Imajući u vidu postojeće napetosti u traženju zajedničkih crta između – evropskog, i očuvanja nacionalnih specifičnosti, mnogi teoretičari govoreći o evropskom filmu, bilo da se bave žanrom, industrijom, stilom i estetikom, postavljaju i pitanje o prirodi evropskog kulturnog identiteta: da li postoji kao jedan entitet ili je reč o pačvorku nacionalnih identiteta? (Finney, 1996; Dyer & Vincendeau, 1992). Činjenica je da težnja ka definisanju zajedničkih evropskih vrednosti vodi isključivo preko složene interakcije nacionalnih identiteta. Iako se kulture trude da ostanu autonomne i pored različitih uticaja, mogu se naći zajedničke tačke koje povezuju različite nacionalne u jedan zajednički hibridni (politički, kulturni, ekonomski), odnosno transnacionalni identitet.

Uprkos različitosti u poetikama i estetikama, pretočenim u supranacionalni koncept EU, tržišni i ekonomski parametri međutim, ukazuju se presudnim za film i filmsku produkciju, posebno kada je reč o nacionalnim kinematografijama, čime se iznova pokreće i otvara krug i pitanje zajedničkog evro(EU)centričnog koncepta.

¹⁵⁹ Lopandić, Duško. *Evropski identitet kao deo nacionalnog identiteta*. U zborniku: *Identitet kao osnova tranzicije*. Evropski pokret u Srbiji, okrugli sto. Beograd, Sava Centar, 22.04.2014. str. 41, 42 <http://arhiva.emins.org/uploads/useruploads/knjige/04-identitet.pdf> (Pristupljeno: 24.12.2020.)

3.2. Evropski kulturni identitet i evropske (ko)produkcije

Filmovi oblikuju istorijsko vreme ali i nacionalnu istoriju, a istovremeno su i odraz vremena u kome su nastali. Stoga film kao medij, nosi kolektivni pečat i doprinosi razvoju kolektivnog duha, dok istovremeno, ima subjektivni uticaj, predstavljajući svojevrсно ogledalo, s obzirom da se iz filmova iščitava i sopstveni identitet (Hall, 2001: 218).¹⁶⁰ Evropski film je naime, ogledalo evropskog društva.

Kakvu ulogu može imati film, u podsticanju društvenih ciljeva ili političkih ideala kao što su evropske integracije, multikulturalna tolerancija i osećaj 'evropskog' identiteta koji je nadnacionalni, ali se ipak zalaže za zajedničke građanske vrednosti? (Elsaesser, 2005: 86)

3.2.1. Nacionalne kinematografije i evropski film

Istorijski relevantno razumevanje kinematografije kao društvene prakse je i da ona utiče na izgradnju nacionalnog identiteta, ali i na definisanje samog pojma nacionalnog filma, kojim se ustvari, obuhvataju imaginarne tačke koje bi trebalo da pokažu monolitnost identiteta i kulture, a koje dele pripadnici jedne nacionalne zajednice.

Definisanje nacionalnog filma uvek obuhvata konstruisane zamišljene homogenosti identiteta i kulture, i očito je podeljen među svim nacionalnim subjektima. Ono sadrži u sebi mehanizme inkluzije i ekskluzije na osnovu kojih je jedna definicija 'nacije' povlašćena a druge marginalizovane u onome što se odnosi na proces 'unutrašnjeg kulturnog kolonijalizma', pri čemu film igra snažnu ulogu u izgradnji kolektivnog pamćenje i identiteta (Gavrić, 2012: 28).

Imajući posebno u vidu da film istovremeno predstavlja i industriju, ali i diskurzivnu praksu, to dinamično polje, postalo je i novo mesto za upisivanje tradicionalnog pripovednog nasleđa, kao što su npr. legende, kao i (nacionalni) mitovi, ali i druge vrste naracija i poetika, izražene u *duhu vremena* (nem.

¹⁶⁰ „Iako izgleda da svoje poreklo prizivaju iz istorijske prošlosti s kojom su i nadalje u vezi, prava se bit stvarnih identiteta nalazi u pitanjima povezanim s upotrebom resursa istorije, jezika i kulture u procesu postajanja, pre negoli bivanja: ne 'ko smo' ili 'odakle dolazimo', nego šta bismo mogli postati, kako smo reprezentovani i kako to utiče na našu reprezentaciju, nas samih” (Hall, 2001: 28).

Zeitgeist).¹⁶¹ Događaji kao i verovanja, koji su ranije nastajali u formi usmenih predanja i priča, danas nam se prenose u formi nizanja filmskih kadrova, te tako medij filma, obuhvatajući mnogo veći auditorijum, postaje idealan poligon za projektovanje nacionalnih narativa, dok istovremeno predstavlja i značajno (nacionalno ali i globalno) koheziono sredstvo, budući da film pretpostavlja kolektivni čin (gledanja). Nacionalna svest time dobija značajnog saveznika, u mediju kojim se dodatno podstiče zajedništvo, promovise zajedničko poreklo, te i teritorija, ideologija, običaji i drugo kolektivno nasleđe, čime se značajno utiče i na formiranje nacionalnog identiteta.

Nacionalni film je nosilac „istorijski specifičnih kulturnih formi semantičke modulacije [...] na određenoj geografskoj teritoriji” (Vitali, Willemen, 2006: 7), te on participira i u građenju kao i redefinisaniu evropskog filma ali i evropskog identiteta.

Da bi se sveobuhvatnije sagledao identitet nacionalnog filma, Endrju Higson (Andrew Higson) u ključnom eseju „Koncept nacionalnog filma“ („The Concept of National Cinema“), koji je i otvorio temu *nacionalnog filma*, sugerise da je „potreban [je] pogled iznutra, gde se nacionalni film konceptualizuje u relaciji sa postojećim nacionalnim, političkim, ekonomskim, i kulturnim identitetima i tradicijom”, ukazujući na čest slučaj selektivnog prisvajanja istorije i tradicije, koje Higson naziva i *mit konsenzusa* (eng. *the myth of concensus*), ali i na „značajan stepen amnezije ili pritvornog neznanja o drugim istovremeno postojećim tipovima identiteta i pripadanja” (Higson [Screen, 1989] u Durovičova, Newman, 2010: 125), „koji su utkani u telo nacije, a koji često prelaze i nacionalne granice” (Crofts u Durovičova, Newman, 2010: 125). Higson naime, na nacionalni film gleda dvojako, s jedne strane, pogled ka unutra odražava samu naciju, dok pogled preko sopstvenih granica, afirmise različitosti u odnosu na druge kinematografije, te time promovise i Drugost.

Filip Rosen (Philip Rosen), u knjizi *Teorišući o nacionalnom filmu (Theorising National Cinema)*, postavlja i pitanje, kako se to *nacionalna specifičnost*, manifestuje u filmu, sugerisući da nacionalni film predstavlja sledeću konceptualizaciju: 1) odabrani nacionalni filmovi/tekstovi su u međusobnom odnosu koji ih povezuje kao generalni *simptom*; 2) razumevanje *nacionalnog* u sinhronosti je sa svojim *simptomom*; 3) razumevanje prošlih i tradicionalnih *simptoma*, kao zajednička istorija ili historiografija, doprinosi aktuelnom sistemu i *simptomima*. Simptomi predstavljaju intertekstualnost i mogu referisati na stil, medij, sadržaj, narativ, narativne strukture, kostim, scenografiju, karaktere. Može se odnositi i na kulturno poreklo onih koji stvaraju film, kulturnu pozadinu onih u samom filmu, gledalaca, samog spektakla (Rosen u Vitali, Willemen, 2006: 8).

Treba uzeti u obzir da je više faktora koji problematizuju pojam *nacionalno*, a jedan od značajnijih svakako je pojam granice koji (u *analognom* svetu), prati i politička geografija, migriranje kapitala i radne snage, posebno nakon završetka Hladnog rata, ali i formiranje Zajednice evropskih naroda. S druge strane,

¹⁶¹ Hegel razlikuje *Volksgeist* – duh nacije i *Weltgeist* – svetski duh (1807).

digitalno doba, brze komunikacije i cirkulacija filmova, novi formati (od DVD-a do *streaming-a*), čine granice fluidnijim, menja se globalni ambijent, ali i same pozicije *nacionalnog*, te i svih pojmova sa ovim predznakom, uključujući i film.¹⁶²

Nacionalni film je koncipiran kao drugo [...]; kao manjinska ili marginalizovana grupa koja proizvodi osećaj identiteta naspram referentnog, homogenog ali i multikulturnog okvira; identifikovan je kroz produkciju 'značenja i identiteta kroz razliku' u odnosu na veliko i normativno Drugo (Higson [1989] u Daković 2008: 38).

Nacionalne produkcije sve češće prelaze granice, tako da su poslednje decenije obeležene brojnim koprodukcionim ostvarenjima koja obiluju drugostima koje su postale važan element u rekonstrukciji nacionalnih kinematografija, ali i samog evropskog filma. Šta karakteriše nacionalni identitet filma, pita se stoga i Žinet Vensendo, ističući da je posebno teško uhvatiti nacionalni koncept u sve češćim koprodukcionim ostvarenjima koja imaju različite evropske identifikacione elemente. Međutim, uprkos fluidnosti granica, za većinu evropskih filmova smatra se da imaju jasan nacionalni predznak ili čak identitet, posebno kada je reč o određenim pravcima i autorima (Vincendeau, 2000: 56–59), a identitet autora se često poistovećuje i sa identitetom filma. Ovde treba primetiti da Evropske nacionalne kinematografije koje se razvijaju različitim intenzitetom, tokom nešto više od jednog veka postojanja filma, imaju i svoje druge specifičnosti koje se, uglavnom, odnose na produkcione uslove i zakonodavni okvir. Međutim, odabir narativa, „zavisi isključivo od prethodnog iskustva koje je svaka kinematografija posebno iskusila”, u odnosu na ispoljavanje nacionalnog identiteta, a što je posebno uočljivo u periodima kriza i transformacija (npr. period nakon Drugog svetskog rata) (Martin-Jones, 2006: 35).

Filmska industrija, na svom početku, predstavljala je metaforu modernosti, ali i asocijaciju za industrijalizaciju kulture, ali nije bilo jasne slike o nacionalnoj reprezentaciji. Posledično međutim, nastaje i interaktivan odnos filmske industrije i države, u cilju razvoja i ujedinjenja tržišta, ali i ostvarivanja interesa i dobiti. Na taj način, ekonomski aspekti, praćeni političkom dimenzijom, pretvaraju medij filma u nacionalni proizvod. Činjenica je i da se u ovoj industrijsko-ekonomskoj utakmici, različite nacije odnosno *nacionalne kinematografije*, ipak ne takmiče pod istim uslovima.

Iako Higson u svom eseju (1989) navodi da ne postoji univerzalno definisan niti prihvaćen diskurs nacionalnog filma, nacionalni film se danas može posmatrati dvojako, kao: industrija i/ili kao deo zvanične (državne) kulturne strategije. U oba slučaja, počiva na konceptualnoj vezi pojmova – *domaća filmska industrija* i *nacionalni film*, koji se odnose na privredni tj. ekonomski potencijal, ali i na strateško pozicioniranje u međunarodnim krugovima. Nacionalni film se naime, definiše i putem distribucije, recepcije kod publike kao i kritičkim diskursima, a korišćenje pojma *nacionalni film* pretpostavlja da film i filmska

¹⁶² Prema Suleimanu (Elia Suleiman), pojam „nacionalno nije lokalizovan u fiksnim geopolitičkim granica, već bi trebalo da predstavlja horizont koji se stalno čuva otvorenim prema kritičkom angažmanu” (Suleiman u Vitali, Willemen, 2006: 7).

kultura prevazilazi granice nacionalnih država. Nacionalni film stoga, kao oblik promocije (ranije, propagande) i reprezentacije jedne države, na međunarodnom planu, posredno vrši i stratešku ulogu javne i kulturne diplomatije, ciljajući pritom na (pozitivnu) recepciju i promenu sopstvene slike u inostranoj javnosti.

Nacionalni film je određen kao specifična tekstualnost tj. 'sistem tekstualnih konvencija, uglavnom žanrovskih' (Crofts, 1998: 387), koje prepoznaje i publika i kritika (Daković, 2008: 41).

Film očito predstavlja pogodan alat za brendiranje odnosno *re-brendiranje* nacije, posebno čestim ponavljanjem iste matrice (npr. *Ilepa Italija, romantična Francuska, stabilna Nemačka*). Međutim, kod određenih *nacionalnih slika* (Nemačka i nacizam; Francuska i pokret otpora; Britanija i tajna služba MI6), često je reč o samoreferencijalnosti ili čak, autokomičnom kontekstu prikazivanja. Treba stoga imati u vidu da koncept nacionalnog filma kod lokalne publike pokreće proces (samo)prepoznavanja, proizvedeći emotivni naboj i interakciju koja se ogleda u uspostavljanju veze individualnog pripadanja naciji, igrajući na taj način, važnu ulogu u (re)konstruisanju slike cele nacije.

S druge strane, Elseser npr. uviđa paradoks koji nastaje zato što nacionalna kinematografija pretpostavlja perspektivu koja uzima gledište produkcije filma, dok filmska industrija akcent stavlja na perspektivu promocije ili prodaje filmova na međunarodnim festivalima, odnosno tržištu. Činjenica je naime da oni koji idu u bioskop nemaju (posebnu) *nacionalnu* filmsku kulturu; odnosno, svačija nacionalna filmska kultura, za razliku od nacionalnog filma, istovremeno je multinacionalna i generička: takav filmski kapital sadrži holivudske blokbastere, filmove koji se prikazuju u umetničkim bioskopima po gradu, filmove u kojima glume zvezde i *autorski film* (Elsaesser, 2005: 37–38).

Treba istaći da na samim počecima filma nije postojala veza sa pojmom *nacionalno*, te ni sa nacionalnim identitetom; za filmsku umetnost se vezivalo isključivo ime i reputacija produkcijskih kuća koje su *odnegovale evropski filmski ukus* (Gaumont, Pathé). Nemačka filmska industrija pod Erihom Pomerom (Erich Pommer), pokušala je da stvori projekat *Film Evrope (Cinema Europe)*, u koji su bile uključene i Francuska i Britanija; projekat je propao, a Holivud postaje ne samo dominantna filmska sila, već i veoma uspešna poluga u podeli samih Evropljana među sobom. Međutim, jedinstven stav evropske kinematografije može se potvrditi i ukazivanjem na to koliko su se uporno različite nacionalne kinematografije pozicionirale u opoziciji sa Holivudom, bar od kraja Prvog svetskog rata, a još više nakon Drugog svetskog rata, kada su njihove filmske industrije počele progresivno i nepovratno da opadaju. S druge strane, geopolitički posmatrano, gledajući na Evropu, iz američke perspektive, evropski kontinent je entitet, dok je za bioskopsku publiku, čini se, ona i dalje najvažnije holivudsko inostrano tržište (Elsaesser, 2005: 13,16).

I dok je holivudski film početkom XX veka, predstavljao američki model i Ameriku kao državu bez nacija, klasični evropski film, kao nacionalni konstitutivni projekat, kojim se izražavaju brojne heterogenosti, bio je važan upravo za nacionalne identitete. Filmske škole i pravci koji tada nastaju, dobijaju nazive upravo po imenima nacija – *nemački ekspresionizam* (Fric Lang / Fritz Lang), *francuska avangarda* (Luj Delik /

Louis Delluc, Žan Epstein / Žan Epstein / Jean Epstein) i francuski nadrealistički filmovi (Salvador Dali, Louis Bunjuel / Luis Buñuel), italijanski *neorealizam* (Federiko Felini, Vittorio de Sica / Vittorio de Sica), sovjetska *revolucionarna škola* (Dziga Vertov, Sergej Ejzenštajn / Sergei Eisenstein), francuski *novi talas* (Žan Lik Godar / Jean-Luc Godard, Fransa Trifo / François Truffaut), jugoslovenski *crni talas* (Aleksandar Saša Petrović, Živojin Žika Pavlović, Dušan Makavejev, Želimir Žilnik). Svaka od ovih škola/pravaca ima svoje osobenosti te se tako, kao ključni motiv npr. kod nemačkog *ekspresionizma* javlja pitanje identiteta, dok je kod francuske *avangarde*, često reč o nekakvoj pobuni i oslobađanju, itd.

U nameri da utiče na formiranje nemačkog nacionalnog identiteta, Nemačka je 1921. godine usvojila zakon o pravljenu filmova, kao *umetničke i nacionalne umetničke vrednosti*, po osnovu koga se ostvarivao popust od 50% od takse za ulaznice, pod kategorijom *film kvaliteta* (eng. *quality film*), a po ugledu na francuski model filma *visokog umetničkog kvaliteta*, koji ipak ne privlači mnogo publike (Tedesco, 1924). U oba slučaja, umetnički kvalitet se odnosio isključivo na nacionalni kontekst, čime su i Francuska i Nemačka priznale značaj filma u podizanju nacionalne svesti (kao zajedničkog pripadanja odnosno identiteta), a time je i sam film kao *nacionalni proizvod* dobio značajniju pažnju i podršku (Kovacs, 2007: 25). Nacionalne kinematografije su ovim dobile važan podstrek za umetnički film, iako ne neminovno i širu, odnosno brojniju publiku. Ovde treba pomenuti i Italiju, da su studio *Cinecittà* u Rimu, najveći i najbolji studio u celoj Evropi, 1937. godine otvorili italijanski fašisti, koji su, poput nemačkih nacista i ruskih komunista, shvatili moć filma kao propagande i plasiranja *istina*, i kada su došli na vlast, preuzeli su vlastitu industriju. Iako je to značilo da oni koji se suprotstavljaju fašizmu ne mogu da snimaju filmove ili podleži cenzuri, fašisti su pomogli da se uspostave suštinski uslovi za *bogatu posleratnu* filmsku industriju u Italiji. Osnovani su čak i (nacionalnu) filmsku školu (1935), *Centro Sperimentale* u Rimu, koju je vodio Luiđi Kiarini (Luigi Chiarini), koji je i predavao filmsku produkciju, a pohađao ju je značajan broj italijanskih reditelja toga doba (Kardullo, 2011: 21).¹⁶³

Nakon rata, usledio je period od 1945. do 90-ih godina XX veka, u kome su dominirale nacionalne kinematografije, odnosno period kada su novi talasi, nacionalni filmovi i pojedini autori činili (promenljivi) set referenci kojima se sagledavalo i (re)definisalo šta se sve podrazumevalo pod pojmom *evropska kinematografija*.

Francuska je takođe s posebnom pažnjom posmatrala film kao nacionalni proizvod. Tako je nakon dugotrajnih pregovora, 28. maja 1946. godine, potpisan bilateralni francusko-američki *Blum-Byrns sporazum*, kojim je smanjen deo francuskog duga prema SAD, nakon Drugog svetskog rata. Jedan od ciljeva sporazuma bio je i okončanje sistema kvota, nametnutog američkim filmovima 1936. godine, koji je ostao na snazi i posle oslobođenja. Američki državni sekreta Džejms Birns (James F. Byrns) želeo je povratak sporazuma iz 1933. godine, koji je predviđao fiksnu godišnju kvotu za projekciju američkih filmova u francuskim bioskopima, dok je francuska strana, Leon Blum i Žan Mone (Leon Blum i Jean Monnet), zahtevala sedam od trinaest nedelja, rezervisanih samo za francuske filmove. Postignut je kompromis kojim se odustalo od kvote

¹⁶³ Sniman je i filmski žurnal *Bianco e Nero* (*Crno i belo*), koji je kasnije postao zvaničan glas italijanskog neorealizma.

američkih filmova i ekskluzivnost, kvota dodeljena francuskim filmovima, četiri nedelje. Kao odgovor na ovaj izazov, francuske vlasti 25. oktobra 1946. godine stvaraju Nacionalni centar za kinematografiju (CNC), sa misijom da zaštite francusku kinematografsku kreaciju.¹⁶⁴

Filmska istorija nastajala je tako ugneždena u okvire društvene istorije. Sukob dve supersile, hladnoratovska atmosfera sredinom XX veka, polarizovani politički ambijent i revolt, odrazili su se i na nacionalne kinematografije.¹⁶⁵ „U doba Hladnog rata, apsolutni drugi je po mišljenju zapadnog sveta pripadao komunističkom sistemu; u intelektualnom i kulturološkom smislu bila je to 'druga strana Zapada'” (Mojsi, 2020: 35). Kraj Hladnog rata donosi i *otkriće tih drugih važnih kinematografija iza Gvozdene zavese* (u Mađarskoj, Poljskoj, Čehoslovačkoj, Istočnoj DR Nemačkoj), značajnih autora, osobenih diskursa i narativa (npr. Miloš Forman), kao i nakon procesa dekolonizacije, kada se film Evrope reflektuje i redefiniše odrednicom *post-*, odnosno pojmovima kao što su postkomunistički, postsocijalistički, postkolonijalni, a koji se pojavljuju kao nosioci alternativne estetike. Binarizam koji se generiše, međutim, nije više Evropa/Holivud, već Evropa/Treći svet, kao odraz *drugosti*, izvan ali i u samom srcu Evrope, posebno na Balkanu.

S obzirom da je „film [...] još jedna od medijski posredovanih komunikacija koja aktivno učestvuje u tvorbi osećaja nacionalnog zajedništva” (Daković, 2008: 37), nacionalni film, posmatramo kao diskurs u kome se očitava i istorijski kontekst, društveno-politička agenda, subjektivne interpretacije i drugi narativi važni za određenu naciju, gde „nacija vidi drugu kao reperno drugo i različito” (Daković, 2008: 55). Elseser tako, smatra da se evropski film upravo kroz nacionalne kinematografije, reprodukuje i ponavlja na mikro i makro nivou, kao neka fraktalna struktura. Evropski film kao dispozitiv, putem sećanja i identifikacije, predstavlja poseban oblik obraćanja, istovremeno je veoma individualan, ali i sposoban da neguje osećaj pripadnosti. Elseser stoga veruje da film Evrope, iz više razloga, može predstavljati lakmus za testiranje savremenih artikulacija nacije (Elsaesser, 2005: 21, 59–61). Naime, nacionalne kinematografije u Evropi predstavljaju i inicijalnu tačku za sagledavanje evropskog filma, kao i otvorenog pitanja zajedničkog identiteta, „jer on stoji u dijalogu sa idejom nacije u političkom i istorijskom smislu, a s druge strane, sa funkcijom, [...] da film služi u formiranju identiteta gledalaca” (Elsaesser, 2005: 20). Kako Elseser navodi, to ima veze sa master-tropom *o filmskom istorijskom imaginarnom*, koji počiva na ideji o ogledalu i slici, o sebi i drugom.

Evropskom filmu je oduvek priznavan visok estetski i kulturološki značaj. Tradicionalno, on se definisao kao visoka umetnost – opozicija klasičnom holivudskom filmu, sa tendencijom da se ili svodio na radove nekolicine autora, pod konceptom *evropski art cinema*, ili je razvrstavan prema nacionalnim kinematografijama i pojedinačnim autorima (Federiko Felini, Mikelandelo Antonioni, Ingmar Bergman). Prvobitna forma umetničkog filma, kao forme nacionalnog, stvorila je tokom 60-ih i 70-ih godina XX veka ambijent u kome se nacionalni film pretače u *art cinema*, sa jedinstvenim predznakom *evropski*. „Nacionalni ponos i priznavanje nacionalnog kulturnog identiteta kod kuće i u inostranstvu” predstavljaju glavne

¹⁶⁴ Sporazum Blum-Byrns: <https://www.icff.co.uk/?p=221> (Pristupljeno: 24.12.2020.)

¹⁶⁵ Italijanski *neorealizam*, francuski *novi talas*, britanski *novi film*, ali i *nemački film*, koji se razvijao u zapadnom delu tada podeljene Nemačke.

argumente za *art cinema*, kaže Elsaesser (Elsaesser [1989: 108] u Vitali, Willemen, 2006: 45). *Art cinema* teži da se razlikuje od holivudskih produkcija, afirmišući jedan drugi model ali i proizvod.¹⁶⁶ *Evropski art cinema* ponudio je gledaocu različita iskustva – neodređene, kontemplativne, dvosmislene narative, karaktere koji su radije u potrazi za suštinom nego u akciji (heroji potrage, lualice),¹⁶⁷ sporiji ritam i visok stepen realizma, dok originalnost i lični pečat autora čine da se evropski film razlikuje od industrije i generičkog holivudskog filma. U zalaganju za *art cinema*, važni faktori bili su nacionalni ponos i potvrđivanje nacionalnog kulturnog identiteta u zemlji i inostranstvu. Treba istaći da su značajni bili i argumenti o nacionalnim kulturnim i književnim tradicijama i kvalitetu, kao i o njihovoj konsolidaciji i oživljavanju kroz nacionalni film. Otuda i česti književni izvori u ovom evropskom modelu nacionalne kinematografije (Elsaesser [1989: 108, 333] u Vitali i Willemen, 2006: 45).

Tokom 70-ih i 80-ih godina XX veka, film je okarakterisan kao *institucionalni* (Neale, 1981) i *estetski fenomen* (Bordwell, 1979), navodi Vensendo (Vincendeau, 6, u Hill et al., 2005: 56). Dok se holivudski film tretirao kao žanr, industrija,¹⁶⁸ tehnološki napredak, u mnogim referentnim istorijama filma (e.g. Cook, 1985; Allen and Gomery, 1985; Nowell – Smith, 1996), evropski filmovi¹⁶⁹ tradicionalno važe za nacionalne, pri čemu se posebno ističu britanski, francuski, nemački i ruski, potom i italijanski film. Kinematografije ostalih zemalja, nalaze se međutim, pod oznakom regiona – Centralna Evropa, Severna Evropa, Jugoistočna Evropa (u poslednje vreme), s tim da se neke zemlje i ne pominju: npr. Portugal, Švajcarska, Grčka, Austrija, (Vincendeau, 6, u Hill et al., 2000: 57). Film je naime globalna industrija, te jačanjem nadnacionalnih entiteta/zajednica, nastaje tendencija grupisanja i nacionalnih kinematografija, iako raznorodnih žanrovskih i identitetskih obrazaca u isti, uglavnom geo-politički klaster (skandinavski film, mediteranski film, baltički film, balkanski film, i najzad, evropski film), kako produkcijski tako i reprezentacijski (Higson, 1989). U svakom slučaju, evropski film će dugo još pratiti paradigma – *evropski art film*, koji ide zajedno sa *autorskim filmom*, a čija je estetika široko upisana, ali ostaje prvenstveno na liniji *nacionalnog*, s obzirom da većina teoretičara opisuje pojave u nacionalnim kinematografijama u kojima se iznose stilske i reprezentativne strategije nacionalne produkcije i ukazuje na kulturno-istorijski i društveno-politički ambijent u zemljama nastanka tih kinematografija.

¹⁶⁶ *Art film* kao dominantan koncept u evropskom filmu počiva na autorima avangarde nakon 1920-ih godina, kao što su Žan Renoar (Jean Renoir), Ingmar Bergman, Federiko Felini, a, nakon Drugog svetskog rata, pravicima koji su bili estetski inovativni, društveno posvećeni i humanistički opredeljeni (npr. *neorelizam, novi talas*).

¹⁶⁷ Evropski autorski film u osnovi poznaje tri vrste junaka koji su bliski rođaci: Odiseja, Orfeja i Parsifala – tzv. Heroje potrage, lualice koje su često dovoljno spremne da žrtvuju Euridiku na putu, pre nego što se nevoljno, vrate Penelopi, koja je u svakom slučaju njihova majka... a za razliku od američkog, edipovskog junaka (Elsaesser, 2005: 49).

¹⁶⁸ „Film je umetnost, ali je istovremeno i industrija”, podsećao je Andre Malro (André Malraux) 60-ih godina XX veka, nakon što je postao De Golov (Charles de Gaulle) ministar kulture; a ideja da je film nešto drugo do proizvodnja, odavno je izgubljena, smatra Matelar (Mattelart, 1984: 478).

¹⁶⁹ Evropski umetnički film nije se dovodio u vezu sa industrijom, osim u retkim slučajevima kada je bilo reči o kućama *Pathé* i *Gaumont* u Francuskoj, *UFA* u Nemačkoj, ili *Cinecittà* u Italiji; zemlje centralne i istočne Evrope, pod socijalističkim režimom, imale su malu i nedovoljno organizovanu produkciju.

Film kao svojevrsna platforma za prenošenje ideja, ali i kao kulturni proizvod kojim se reprodukuje stvarnost, utiskuje i svoj ideološki okvir i poziciju. Ovde treba uzeti u obzir da svaki film istovremeno predstavlja i mesto procesa označavanja i rezultat procesa označavanja, a što se materijalizuje tokom njegovog nastanka. U periodu modernizma angažovani film ima svoju značajnu ulogu i kroz kritički subverzivno delovanje, pored anticipatorskog. U tom smislu, treba imati u vidu da je naglašen (politički) značaj autorskog filma npr. u borbi protiv dominantne ideologije, s obzirom da se ti filmovi ne mogu podvesti pod kategoriju ideološkog proizvoda jednog društva (Lebel, 1974: 14–16). S obzirom na složenost, a u isto vreme i relativnost značenja kojima svaki film obiluje, kako u procesu nastanka tako i kao gotov proizvod, od autora zavisi da li će i koje (ideološke) determinante preovladati. Treba uočiti da je kod evropskog filma, opredeljujuća figura upravo autor/režiser.

Evropski film, pored filmova *značajnih autora*, ima i bogatu tradiciju filmova čiji su tvorci *popularni autori* u zemljama u kojima su filmovi nastali (npr. Teo Angelopoulos u Grčkoj). Osamdesete i devedesete godine XX veka prate *povratak na autora*, čemu je doprineo i razvoj studija filma, čime se menja i kritički diskurs. Evropski film obeležavaju i popularni žanrovi (komedije, melodrame, horor, muzički i policijski filmovi), koji međutim, ne odgovaraju internacionalnoj ideji evropskog filma, te se evropskim filmom najpre smatra umetničko delo visoke kulture, kao *izvozni* proizvod. Za razliku od američkog filma, evropski film je zastupljen na svetskom tržištu sa udelom manjim od 2% (podatak iz 1990-ih), sa tendencijom smanjenja, a dva glavna žanra su *art film* i *film epohe* (kostimirani, istorijski), koji uglavnom počivaju na literarnom predlošku, dok je mesto *zvezde* u okvirima evropskog filma, na neki način, rezervisano za režisere (Vinsendeau, 2000: 62).¹⁷⁰

Treba primetiti da su, međutim, brojne kulturne, formalne, stilske, estetske i ideološke razlike, koje na kraju konstituišu prepoznatljivost *evropskog filma*, koji stoga istovremeno nosi odlike i nacionalnog i transnacionalnog. Naime, ukoliko se film posmatra kao industrija, posebno u duhu kreativnih industrija, ali i sve prisutnijeg udruživanja u transnacionalna koprodukciona ostvarenja, film se ne može shvatati kao isključivo nacionalni proizvod. S obzirom na globalne procese i uticaje filma, te i sve češće udruživanje nacionalnih produkcija i autora u nadnacionalni okvir, ovde možemo zaključiti da film Evrope danas, generiše rasepljeno i neodređeno Drugo.¹⁷¹

¹⁷⁰ Kada je reč o evropskim filmskim zvezdama, brojne su one koje su slavu stekle u okvirima nacionalnih kinematografija, ali ne i na međunarodnom planu. Ono što mnoge filmske zvezde čini zanimljivim u lokalnom okruženju, ironično, predstavlja poteškoći identifikacije na međunarodnom planu (lokalizmi, jezičke igre, mimika i dr. Razumljivi samo toj jednoj kulturi). Za razliku od američkih, ređi su primeri evropskih glumaca koji su stekli internacionalnu slavu, oni koji govore univerzalnim jezikom.

¹⁷¹ Kultura u Evropskoj uniji rešena je po principu supsidijarnosti, te države EU same podržavaju svoje audio-vizuelne delatnosti na različite načine: sredstvima iz nacionalnih poreskih prihoda, televizijskih pretplata, a u nekim slučajevima i iz fonda lutrije. Sve one imaju nacionalne filmske institute ili slična tela koja podržavaju njihove filmske industrije. Kod filmske produkcije, postoje pravila koja sve države članice moraju da slede kako bi se osiguralo pošteno takmičenje za sve filmove širom EU. Na primer, državna pomoć u načelu, ne bi trebalo da premašuje 50% produkcijskih troškova filmskog ostvarenja: <http://europa.rs/images/publikacije/kultura-audiovizual-sr.pdf> (Pristupljeno: 24.12.2020.)

3.2.2. (Trans)Nacionalni identitet evropskog filma

Transnacionalni film podrazumeva:

[...] filmsku pismenost publike koja ima očekivanja van nacionalnih narativa sa kojima mogu da se identifikuju. [...] Koncept transnacionalnosti omogućava da bolje shvatimo i sagledamo način na koji promene u savremenom svetu sagledavaju filmski autori kao deo sistema, pre nego same autonomne kinematografije [...] nastaje na preseku između globalnog i lokalnog pri čemu [...] svaki od filmova ima svoj presek kulturnih, intelektualnih, estetskih ali i političkih elemenata koji odražavaju kako individualnu viziju tako i globalni uticaj (Ezra, Rowden, 2006: 1–4).

Transnacionalno najpre predstavlja globalizam i antihegemone stavove, a sve češće i postnacionalno, stavljajući fokus na povezivanje nacija i koegzistenciju različitosti,¹⁷² što postepeno rezultira slabljenjem uloge nacionalnog suvereniteta. Prefiks *trans* predstavlja opoziciju prefiksu *inter* označavajući univerzalnost, te je film transkulturalni fenomen koji poseduje moć *da transcedira kulturu*, stvarajući lako dostupne načine fascinacije i angažujući široku publiku „nezavisno od lingvističkih i kulturnih specifičnosti” (Chow u Hill, Gibson, 1998: 174). Zahvaljujući svojoj intrinzičnoj prirodi, film je transnacionalan od samih početaka, što se ogleda i u kontinuiranoj težnji da publika prevaziđe potrebu za nacionalnim narativima, a koje prepoznaje kao isključivo svoje (Ezra, Rowden, 2006: 3). Transnacionalni format *par excellence* je i *Europudding film*,¹⁷³ koji figurira kao pogrdan termin za određena koprodukciona ostvarenja i tekstove panevropskog identiteta koji „predstavljaju haotičnu transnacionalnu mešavinu” bez nekakve umetničke „koherencije, individualnosti, nacionalnog obeležja i autentičnosti” (Hjort u Durovičova, Newman, 2010: 14).

Govoreći o međunarodnoj filmskoj koprodukcionoj saradnji, s obzirom na obuhvatnost i dinamičnost termina transnacionalno, Hjortova sugerise termin filmski *transnacionalizam*,¹⁷⁴ koji dalje sistematizuje kao *epifani, afinitivni, stvaralački, oportunistički, kosmopolitski, globalizujući, autorski, modernistički i eksperimentalni* (Hjort u Durovičova, Newman, 2010: 12–13). Dok *epifani* izražava jaku nacionalnu pripadnost i oslonac na nasleđe, *afinitivni* se zasniva na sličnostima i solidarnosti, kao i *stvaralački*, koji nosi zajednički odgovor malih kinematografija; *oportunistički* pak ima isključivo ekonomski razlog koji utiče na izbor partnera izvan nacionalnih granica; *kosmopolitski* transnacionalizam zasniva se na pojedincima koji imaju *multiple* korene, te stoga i veću mogućnost unakrsnog sagledavanja tema od opšteg interesa, što bi se

¹⁷² Kinematografsko ostvarenje može sadržati elemente transnacionalnog u svom tekstu, ali se transnacionalnost podjednako odnosi i na produkciju, distribuciju i recepciju.

¹⁷³ *Europudding* – termin je prvi put upotrebljen u *Gardijanu* (*Guardian*, UK), 1980. godine.

¹⁷⁴ „Fer je reći da je do sada diskurs 'filmskog transnacionalizma' manje karakterisan od strane konkurentskih teorija i pristupa nego zbog tendencije da se termin 'transnacionalno' koristi kao uglavnom očigledan kvalifikator koji zahteva minimalno konceptualno razjašnjenje” (Hjort u Durovičova, Newman, 2010: 12–13).

moglo uporediti i sa Nafisijevim terminom *egzila* tj. *akcentovanog* (transnacionalnog) filma. Tu je još i termin *globalizujući*, gde je reč o komercijalnom transnacionalnom filmu, autorskom, i najčešćesu u pitanju omnibusi i dr., a kako sugeriše autorka, ovakvih podela, kao razloga za koprodukciono delovanje može biti još (Hjort u Durovičova, Newman, 2010: 12–33). Hjortova zaključuje da su transnacionalni filmski projekti istovremeno otvoreni fenomeni koji se mogu razvijati u različitim pravcima (Hjort, 1998: 30).

Koncept transnacionalnog filma u Evropi danas, naime, ima zapadnu logiku, optiku i diskurs, čemu doprinosi i zvanična podrška evropskih institucija, programa i fondova Saveta Evrope i Evropske komisije, kao i podrška Evropske filmske Akademije (EFA). Ova podrška važna je u kontekstu kreiranja objedinjujućeg (nad)pojma *evropsko* kojim se zapravo permanentno (p)održava *evro* ali i *EU-centrični* diskurs. Ideologija evrocentrizma, naime, najčešće akcenat stavlja na dihotomiju *evropsko/neevropsko*, ističući važnost odnosa *centra* i *periferije*, pri čemu se članstvo u EU posmatra kao dominantna, a interni hegemoni diskurs – evro(EU)centrizam, prihvaćen je kolektivnom saglasnošću. U tom smislu, čini se da je nacionalni film u senci tog *evro* diskursa, uprkos činjenici da upravo kinematografije različitih zemalja učestvuju u konstrukciji pojma *film Evrope*. Međutim, ovaj odnos pravda se formalno, najpre kao omogućavanje šire platforme za podršku evropskom filmu. Stoga se kao poseban aspekt kinematografske politike nameću pitanja u vezi sa koprodukcijama, poreskim režimom, autorskim pravima kao i vitalno pitanje državnog finansiranja; naime, Evropska unija već godinama pokušava da uskladi različite nacionalne modele subvencionisanja filmova i reguliše uslove pod kojima pojedinci iz različitih zemalja mogu da borave i rade u industrijama država članica i imaju koristi od ovih programa.¹⁷⁵

Tako na primer, zemlje poput Austrije, Belgije i Norveške s ponosom gledaju svoje najbolje filmove s oznakom *evropski*, ne obavezujući te režisere da, recimo, predvode neki *novi talas* sopstvenih nacionalnih kinematografija. Tomas Elseser kao primer navodi Mihaela Hanekea: reditelja rođenog u Nemačkoj, sa boravištem u Austriji, koji danas pretežno radi u Francuskoj. S druge strane je Lars fon Trir, zajedno sa svojim saradnicima *Dogme*, koji se najednom deklarise kao isključivo danski režiser, iako se njegovi filmovi gotovo nikada – ako uopšte – odnose na Dansku, za razliku od režisera prethodne generacije, poput npr. Karla Drajera (Carl Dreyer) (Elsaesser, 2005: 15–70). Jedan od primera je i Emir Kusturica, koji se deklarise kao srpski reditelj, rođen je u Sarajevu (BiH), živi i radi u Srbiji i Francuskoj, a predstavlja značajno ime evropskog kao i svetskog filma; francusko-srpski je državljanin, i podjednako važno ime i za srpsku i za eksjugoslovensku kinematografiju. Svojim primerom, Kusturica zastupa i iskazuje identitetski pluralizam, ali i kosmopolitizam, u kontekstu složenog odnosa nacionalno-evropsko-svetsko, odnosno transnacionalno.

¹⁷⁵ Četiri slobode EU, garantovane 1986. godine – protok robe, usluga i kapitala, i ljudi.
<https://institutdelors.eu/wp-content/uploads/2018/01/171024jdigrundfreiheitenenwebeinzeite4.pdf>

3.2.3. Identitet evropskog filma i drugost

Evropska kultura, već decenijama, podstiče tendenciju evro(EU)centričnog poimanja sveta i istorijskih tokova, a stvorena globalizovana jednoobrazna matrica obuhvata i polja filma i drugih (novih) medija, medijskih narativa i praksi. I dok evropski film, s jedne strane, predstavlja opoziciju ne-evropskom filmu Drugog i Trećeg sveta, te i holivudskim produkcijama, s druge strane, pojam evropske kulture i evropskog prostora ukazuju na postojanje različitosti i drugosti i u granicama same Evrope.

Film je prostor proizvodnje različitih nacionalnih i kulturnih Drugih spram koje sve umešane strane određuju identitet, a svaka želi da očuvadignitet i integritet (Daković, 2008: 50).

U tom smislu, evropski film se nalazi u permanentnom procesu potvrđivanja te drugosti, a s obzirom da je prepoznat i kao eksponenat evropskog (kulturnog) identiteta, važno je ovde uočiti i dva paralelna procesa na kojima se evropski film zasniva, a kojima se potvrđuje i sama drugost koja definiše njegov identitet. Naime, to priznavanje drugosti odvija se paralelno, kako između nacionalnih (evropskih) kinematografija – interno, tako između evropskih i ne-evropskih kinematografija – eksterno, kako navodi Daković, u članku „The notion of the European cinema: Nesting the Otherness” (Daković, 2005).

U sledećem prikazu (Tabela 1) predstavljeni su parovi koji odslikavaju identitete ispoljene kroz različite pojmove kao što su Evropa, evropski film, nacionalna kinematografija, kao i njihove međusobne relacije. Reč je upravo o tome da svaki od ovih pojmova istovremeno ima i interni (*endo identitet*) i eksterni identitetski izraz (*egzo identitet*), s kojim međutim nije kontradiktoran već komplementaran, iako ga nadilazi. Egzo identitet sadrži zapravo svojevrsnu ekstenziju drugosti u odnosu na endo (id)entitet, čime se i vrši međusobno potvrđivanje – kroz identifikaciju razlike Drugog.

<i>egzo identitet</i>		<i>endo identitet</i>
globalni prostor	↔	Evropa
Evropa	↔	Evropska unija
Evropska unija	↔	region
region (transnacionalno)	↔	nacionalna država
film	↔	Evropski film
Evropski film	↔	regionalne (transnacionalne kinematografije)
regionalne (transnacionalne kinematografije)	↔	nacionalna kinematografija

Tabela 1

Posmatrano iz perspektive *egzo identiteta*, on predstavlja spoljašnji deo uslovnog identitetskog para, široku *perifernu zonu*, u čijem se fokusu nalazi drugi, *endo identitet*. Identitet unutrašnjeg definiše se

potvrđivanjem razlike spoljašnjeg identiteta, kao i u obrnutom procesu. Iako postoji distinkcija, endo identitet je inherentan egzo identitetu, tako da ovde nije reč o dihotomijama, odnosno čistim opozicijama. Recipročni odnosi na koje ukazuje ova tabela odnose se na drugosti koje obitavaju na obe strane, koje se dopunjuju i koje međusobno ulaze u građenje navedenih pojmova/fenomena. Na primer, nacionalna kinematografija pod uticajem je drugosti regionalnog i šireg evropskog polja uticaja, dok se pak regionalne (transnacionalne kinematografije) nalaze pod višestrukim uticajem, (evropskih) nacionalnih te i vanevropskih kinematografija. Evropski film, tako priznaje različitost vanevropskog filma, a istovremeno potvrđuje da i sam sadrži drugosti regionalnih kinematografija (npr. skandinavska, istočno evropska, balkanski film, itd.); te ove relacije ukazuju na uzročno-posledičnu povezanost endo i egzo identiteta, te i njihov uticaj na formiranje identiteta evropskog filma.

Pojam *evropsko* se u filmu iskazuje i u cilju vrednovanja evropskih ostvarenja. Tako oznaka *evropsko* koju nosi nekolicina filmskih nagrada, na vidljiv način promovise kako evropsko poreklo tako i evropski kvalitet filmskih ostvarenja: EFAs (nagrada Evropske filmske akademije), kao i BAFTA (nagrada Britanske akademije za film i televizijsku umetnost), ali i CEZAR (francuska nacionalna nagrada Akademije filmske umetnosti), LOLA (nagrada nemačke Filmske akademije) i dr.; odnose se na ostvarenja nastala na teritoriji Evrope, u određenim evropskim kinematografijama i poseduju određene kvalitativne prednosti, koje se najviše očitavaju u prisustvu *evropskih elemenata*, čime se, na određeni način, izražava, ali i podržava težnja ka evro(EU)centričnom diskursu.

Da bi poneo epitet *evropski*, film mora da izražava evropski duh i evropski sistem vrednosti, kako to propisuje *Evropska konvencija o filmskoj koprodukciji* Saveta Evrope (Strazbur, 1992 – ETS No. 147 / Aneks II, 2.4.). Ovaj akt direktno određuje kvalitet koprodukcionih ostvarenja, uređuje partnerske odnose, definiše kategoriju evropskog ostvarenja, a samim tim podstiče i udruživanje u koprodukcione, transnacionalne projekte.¹⁷⁶ Ciljevi ovog međunarodnog akta su: promocija razvoja evropske kinematografske koprodukcije; osiguranje uslova stvaranja i slobode izražavanja; odbrana kulturne raznolikosti koprodukcionih partnera. Transnacionalna koprodukcija nastaje u saradnji različitih aktera, produkcijskih kuća iz više zemalja (najmanje tri), koji imaju zajednički projekat i nastupaju koprodukciono. Naime, ovde treba naglasiti da, posmatran kao industrija, film nije isključivo nacionalni, već međunarodni poduhvat, u kojem različite nacije ipak ne učestvuju pod istim uslovima.

Nova, (revidirana) *Konvencija Saveta Evrope o filmskoj koprodukciji* (Rotterdam, 2017 – CETS No. 220),¹⁷⁷ dodatno podstiče susrete drugosti i saradnju različitosti, te se u preambuli poziva na *Evropsku kulturnu*

¹⁷⁶ Svaka zemlja, koprodukcion partner, vodi projekat kao nacionalni (većinska/manjinska koprodukcija), čime se omogućava pristup lokalnim fondovima, poreske olakšice i dr. pogodnosti namenjene filmskoj i TV industriji zemlje učesnice. Međunarodne koprodukcije se realizuju i izvan zvaničnih okvira, kada ne postoji zakonodavni okvir ili produkcije ne zadovoljavaju kriterijume koprodukcionog stvaranja.

¹⁷⁷ <https://www.coe.int/en/web/conventions/full-list/-/conventions/treaty/220> – Srbija je zajedno sa Češkom, Grčkom, Holandijom, Italijom, Luksemburgom, Maltom, Norveškom, Slovenijom, među prvim potpisnicima ove konvencije zemalja Evrope, čime više nema obavezu sklapanja posebnih bilateralnih ugovora sa zemljama potpisnicama Konvencije, osim ukoliko postoji poseban bilateralni interes (npr. Francuska, Italija).

konvenciju Saveta Evrope (Pariz, 1954 – ETS No. 18) o očuvanju ideala i principa zajedničkog evropskog nasleđa, koja poziva i na veće međusobno razumevanje naroda Evrope, kao i na *Konvenciju o zaštiti i unapređenju raznolikosti kulturnih izraza* (UNESCO, Pariz, 2005), „koja prepoznaje značaj kulturne raznolikosti kao najistaknutije karakteristike čovečanstva i ima za cilj da ojača stvaranje, proizvodnju, širenje, distribuciju i uživanje u kulturnim izrazima”,¹⁷⁸ čime se olakšava i stimuliše upravo put transnacionalne saradnje.¹⁷⁹ Revidirana Konvencija omogućava učešće u koprodukcionim projektima i sa zemljama izvan Evrope. Naime, u članu 9. stav 1. tačka c), Konvencije (1992), u kome se navodi da „doprinosi promociji evropskog identiteta”, u tekstu Revidirane konvencije (2017) stoji da „doprinosi promociji kulturne raznolikosti i interkulturalnog dijaloga”, u čemu se može uočiti i odstupanje od dosadašnjeg evrocentričnog diskursa. Ovom formulacijom dodatno se naglašava transkulturalna i transnacionalna dimenzija evropskog filma, a moguće i anticipira izvestan (meta)evropski karakter budućih koprodukcija.¹⁸⁰

Na evropsku dimenziju filma ukazuje i filmski narativ, te evropsko filmsko ostvarenje predstavlja višeslojan koncept, sistem različitih (pod)identiteta povezanih zajedničkom idejom o evropskim vrednostima¹⁸¹ i jedinstvenim (prostornim) identitetom – kao simbolički integrisanoj strukturi i slikama prepoznatljivim i izvan granica Evrope. Pojam evropskog filma, međutim, često ne korespondira sa realnošću; različita čitanja filmova u različitim delovima Evrope najčešće ne rezultiraju ni sličnom, a još manje identičnom slikom Starog kontinenta. Na jednoj strani, čini se da, što više autori pokušavaju da evropski identitet prikažu jedinstvenim, film gubi na autentičnosti. „Ne može se proizvesti film s namerom da se obraća svim ljudima u svim mogućim zemljama” (Edelman).¹⁸² Na drugoj strani, nacionalne kinematografije se trude da sačuvaju elemente svog nacionalnog bića i osobeni izraz, naglašavajući svoj prepoznatljivi identitet.

Oba procesa argumentuju i našu pretpostavku da evropski film jeste zbir umnoženih, raznovrsnih identiteta. U prilog tome ide i zaključak da, „dobar evropski film ne pokušava da bude specifično evropski, već da iskaže uverljivo jedinstveno iskustvo” (Edelman).

¹⁷⁸ Preambula sadrži niz preporuka Komiteta ministara državama članicama, koje se odnose na podsticaj i promociju filma i audio-vizuelnog sektora, posebno na preporuku (Rec 86)3, o promociji audio-vizuelne produkcije u Evropi i Preporuku (CM/Rec 2009)7, o nacionalnim kinematografskim politikama i raznolikosti kulturnih izraza, kao i na Rezoluciju o ustanovljenju Evropskog filmskog fonda za podršku koprodukciji i distribuciji kreativnih kinematografskih i audio-vizuelnih dela Saveta Evrope – Eurimages (Res 88)15, kojom se potvrđuje izmena i dopuna – otvorenost za pristupanje i neevropskim državama.

¹⁷⁹ Jedna od razlika stare i nove verzije konvencija je u bodovnom sistemu. Sa 19 poena (1992) zbir je povećan na ukupno 21 (2017). Režiser dobija još jedan bod, a novi bod je namenjen i vizuelnim efektima, kojih ranije nije bilo.

¹⁸⁰ Evropska audiovizuelna opservatorija, telo Saveta Evrope, kao važan akter na tlu Evrope, u svom godišnjem izveštaju beleži trendove i analizira nacionalne i panevropsku statistiku filmskih produkcija i koprodukcija, kao i plasman evropskih ostvarenja na druga tržišta (http://www.obs.coe.int/en/industry/film/-/asset_publisher/rylJnLWiFD0p/content/film-production-in-europe-julio-talavera-2017).

¹⁸¹ Iako Evropska unija nema definitivnu listu, pojmovi koji se, prvenstveno na osnovu upitnika građana EU, povezuju sa evropskim vrednostima su uglavnom: lična sloboda, sloboda kretanja i rada, porodica i društvo, birokratija, glas naroda, politika, demokratija. Istraživanja pokazuju da pojam uglavnom referira na korpus zajedničkih vrednosti vezanih za kulturne potrebe, ali i šire, na kulturološki plan i prepoznavanje specifičnosti koje se ogledaju u drugostima. / Eurobarometer 75, Spring 2011; *Public opinion in the European Union* / Ovi pojmovi pojavljuju se i kod autora koji učestvuju u koprodukcionim projektima, a posebno su zanimljive različitosti udružene na filmskom setu (http://ec.europa.eu/public_opinion/index_en.htm).

¹⁸² Pawel Edelman – scenarista filma *Pijanista* (2002); nagrađen nagradom EFAs za scenario (2003).

3.3. Panevropska politika kinematografija

Filmovi su, u većini evropskih zemalja, od 70-ih godina XX veka, finansirani objedinjavanjem vrlo diverzifikovanih izvora novca, ugovorenih u okviru različitih sporazuma o koprodukciji, pri čemu je televizija igrala ključnu ulogu i kao producent i kao prikazivač dugometražnih filmova. TV kanali kao što su: *Channel Four* u Britaniji, *Das Kleine Fernsehpiel* u Nemačkoj, *VPRO* u Holandiji i *Canal+* u Francuskoj, negovali su evropsku kinematografiju. Ovaj model, zavisio je od javno finansiranih televizija i komercijalnih emitera u saradnji sa javnim servisom ili umetničkim programima, a pokazao se kao veoma uspešan. Međutim, nastupio je „pritisak za što većim rejtingom javnih televizija [...], a kao posledica toga, drastično su umanjena izdvajanja za finansiranje produkcije igranih filmova.” Filmska produkcija u Evropi je stoga, morala da se preorijentiše, tražeći drugi ekonomski model, navodi Elseser (Elsaesser, 2005: 68).

Zrelost ideje o evropskom, supranacionalnom zajedništvu, zasnovane na političkoj odluci, odrazila se i na kinematografiju, u koprodukcijom delanju u okviru kinematografskih ostvarenja. Evropski prostor dobio je tako, novo političko oruđe u ostvarivanju svojih aspiracija za moći i dominacijom,¹⁸³ ali i za slanjem slike jedinstva Evrope, tim pre što vezivni element nacionalnih kinematografija koje zajedno čine *evropski film* izvesno nisu ni zajednički jezik, ni estetika, niti zajednički razvojni put. Nije ista podrška filmu u svim zemljama kontinenta, te se sufinansiranje ostvarenja podržanih od strane Fonda Eurimages, MEDIA potprograma ili nekog drugog filmskog fonda (npr. nekada francuski fond *Le Fonds Sud Cinéma* – CNC, a danas *Les Cinémas du Monde* – L’Institut français u saradnji sa CNS), za frankofone koprodukcije, iako ne samo evropske, ili nemački filmski fondovi kao što su MDM (*Mitteldeutsche Medienförderung*) i MBB (*Medienboard Berlin-Brandenburg*)¹⁸⁴ i drugi, odvija pod različitim uslovima.

Važna poruka je, međutim, da se kultura tj. kinematografska ostvarenja, u spoljnim poslovima Evrope percipiraju kao razvojni faktor evropskog zajedništva ali i kao oblast tzv. *meke moći* (eng. *soft power*) (Naj, 1990: 153–171).¹⁸⁵ Koprodukcijom ostvarenja i transnacionalnost su, takođe, u skladu sa politikom nove Evrope u kontekstu podrške konceptu kreativnih industrija,¹⁸⁶ te je ovaj aspekt pospešen i podrškom sektoru filma, za zajedničke projekte odnosno filmske koprodukcije evropskih aktera. Podrška i jačanje zajedničkog

¹⁸³ Govoreći o evropskoj hegemoniji, činjenica je da pojam *hegemonije* (Gramši, 1971) nužno vodi i ka pitanju *moći* (Fuko, 1994), kojom se uređuje ljudski odnos, oblikuje ljudska zajednica i realizuje poredak. Realizacija društvenih odnosa prema konstitutivnoj moći jeste politička praksa, te se neumitno i umetnost, odnosno i film, odigravaju u odnosu na tu moć. Naime, umetnost je, često, u odnosu direktne zavisnosti od društvenih moći i interesa institucija koje zastupaju moć u društvu. Podrška evropskom filmu predstavlja svojevrsni odraz te moći.

¹⁸⁴ *Les Cinémas du Monde* (L’Institut français) – <https://www.lescineumasdumonde.com/fr>; nemački filmski fondovi: MDM (*Mitteldeutsche Medienförderung*) – <https://www.mdm-online.de> i MBB (*Medienboard Berlin-Brandenburg*) – <https://www.medienboard.de>.

¹⁸⁵ Nye, Joseph S. “Soft Power.” *Foreign Policy*, no. 80, 1990 – www.jstor.org/stable/1148580

¹⁸⁶ „[...] one industrije koje imaju svoje poreklo u individualnoj kreativnosti, veštini i talentu koji ima potencijal za stvaranje dobrobiti kroz generacije i eksploataciju intelektualne svojine“, navodi se u jednom od prvih dokumenata posvećenih kreativnim industrijama - *Creative Industries Mapping Document, DCMS, UK, 1998* / https://webarchive.nationalarchives.gov.uk/http://www.culture.gov.uk/reference_library/publications/4740.aspx

evropskog kulturnog identiteta može se stoga razumeti, kao vrsta odbrane evropskog zajedništva i vrednosti, ali i kao odgovor na brojne, a prvenstveno ekonomske i političke izazove današnjice.

3.3.1. Savet Evrope i audiovizuelni sektor

Evropski filmski fond – Eurimages. Osnivanje Evropskog filmskog fonda Saveta Evrope za podršku koprodukcije, distribucije i prikazivanja – Eurimages (1989),¹⁸⁷ koincidira sa jednim od najznačajnijih socio-političkih i kulturoloških događaja novije istorije Evrope – padom Berlinskog zida (novembar, 1989). Simbolički, ali i konkretan čin ujedinjenja dve Nemačke označio je i ponovno uspostavljanje jedinstvenog prostora Evrope, što je rezultiralo otvaranjem ka Istoku, ka centralno-evropskim i zemljama Jugoistočne Evrope. Istovremeno, značajne promene erozije i fragmentacije beleže se i unutar tog novoujedinjenog prostora, kao rezultat raspada SSSR-a, podele Čehoslovačke, nestanka zajednice jugoslovenskih naroda.¹⁸⁸ ”Paralelno sa ovim procesima i Evropska zajednica evoluirala” (Dinan, 2010: 52–55) šireći svoj uticaj na više zemalja; priznaje im status članica Evropske unije. Ovi događaji koji su obeležili noviju istoriju evropskog kontinenta ostali su zabeleženi i u filmskim tekstovima. U kontekstu koprodukcionih ostvarenja, period 2004–2007. godine, iz istorijskih kao i političkih razloga, priliva umetničkog potencijala iz kinematografija istočne Evrope,¹⁸⁹ predstavlja posebno značajnu tačku podrške evropskom filmu, kao i pojedinačnim nacionalnim kinematografijama, bilo da je reč o većinskim ili manjinskim koprodukcijama.¹⁹⁰ Inicijalna tačka ove evropske ideje i podrške je orijentisanost ka kvalitetu uprkos tržištu i ukusu publike, odnosno filmovima unutar Evrope koji reflektuju evropsko društvo i kulturu, odnosno evropski identitet, kao i promocija i distribucija ovih ostvarenja. Uloga Saveta Evrope i Fonda Eurimages u kreiranju evropskog filma je u kanalisiranju polifonije glasova, interkulturalnom dijalogu i razmeni, a sa ciljem konceptualizacije i promocije (pan)evropskog filma (Daković, 2005). Stoga je film, kao eksponent, prvenstveno nacionalnog (kulturnog) identiteta, važan element, kako za identitet zemalja učesnica, tako i u (re)definisiranju samog evropskog kulturnog identiteta.¹⁹¹

¹⁸⁷ Fond Eurimages broji 39 članica, od ukupno 47 zemalja članica Saveta Evrope, uz 2 pridružena člana iz van-evropskih zemalja (Argentina i Kanada). R.Srbija je članica od 1.1.2005. godine (do 26. maja 2006.g. R.Srbija je deo Državne zajednice Srbija i Crna Gora).

¹⁸⁸ Film s prostora Balkana npr. svedoči o tom rasparčanom idenitetu ili, o više identiteta koji počinju da se oblikuju kao samostalni, ukazujući uglavnom na posledice, pre no uzroke, dok istovremeno „Evropska zajednica evoluirala u Evropsku uniju” (Dinan, 2010: 52–55).

¹⁸⁹ Proširenjem Evropske unije na centralno-istočne zemlje značajnih kinematografija, 2004. i 2007. godine, što je slučaj sa Češkom (npr. Jaromil Jireš/Jaromil Jireš; Jiří Mencl/Jiri Menzel; Miloš Forman/*Jan Tomáš* Forman), Poljskom (Krzysztof Kieślowski, Andrzej Wajda /Andrzej Witold Wajda), Rumunijom (Kristijan Mundiū/Christian Mungiu) i Bugarskom (Aleksandar Popov), nova Evropa dobija i nov pogled na filmsku umetnost.

¹⁹⁰ Važan period i za kinematografiju Srbije, iako, iz drugačijih razloga. U ovom periodu, i srpski film se upisuje u registar evropskog filma sa značajnim filmskim koprodukcionim ostvarenjima, kroz kontinuiranu podršku Evropskog fonda Eurimages.

¹⁹¹ Posebno važna je uloga Francuske. *Kreacije uma*, kako je Mitteran (François Mitterrand) nazivao filmsku umetnost, postaju važne tokom pregovora sa Svetskom trgovinskom organizacijom (STO), 1993. godine, kada je Francuska dobila poseban tretman za audiovizuelni sektor u okviru pregovora o liberalizaciji roba i usluga – tzv. *kulturni izuzetak*. Pojam *kulturni izuzetak* (eng. *cultural*

[...] svaki narod ima korist od neotuđivog prava da razvija svoju kulturu kao i da u isto vreme ima pristup izvoru kultura drugih naroda. [...] važno je da filmu i drugim načinima audio-vizuelnog izražavanja bude dopušteno da doprinese razumevanju o zajedništvu i kulturnom procvatu. Održavanje i jačanje snažnog kulturnog identiteta u Uniji je danas neophodno ukoliko se želi da evropska konstrukcija uspe (iz Sporazuma STO-GATT, 1993 u Hill et al., 2000: 96).

Evropa se, poslednjih decenija, susretala sa periodima kriza koje su se odrazile na njenu ekonomiju i tržište, a u cilju suočavanja sa novim izazovima globalne ekonomije i borbe protiv *centrifugalnih tendencija*, evropski donosioci odluka su shvatili važnost i potrebu integracija na svim nivoima i u svim aspektima društva, uključujući i kulturu. U tom smislu, svedoci smo da „Potreba da se podrži film kao evropski, kao relativno mali akter na polju ekonomije u velikoj audio-vizuelnoj industriji [...] predstavlja deo šireg pitanja, zaštite evropskog identiteta” (de Grazia u Nowell-Smith, Ricci, 1998: 29). Stoga je, veoma važna uloga koju Evropski filmski fond Eurimages ima u vođenju interkulturnog dijaloga, ali i regulisanju i kanalisanju razlika i polifonije nacionalnih kinematografija, s obzirom da (pan)evropski film predstavlja jedno od gradilišta *evropejstva* (Daković, 2005).

Činjenica je da, koprodukcionni projekti¹⁹² imaju veće predispozicije da ispolje zajedničko poimanje i razumevanje evropskih vrednosti, transnacionalne evropske kulture, te i jedinstvenog identiteta evropskog filma.¹⁹³ Osobine i uspeh evropskog filma moguće je, međutim, objasniti i kroz njegovo ispoljavanje specifičnih heterogenosti i alternativne estetike.

Filmska koprodukciona ostvarenja na teritoriji Evrope i evropske vrednosti koje povezuju kulture različitih zemalja predstavljaju jedinstvo multiplikovanih kulturnih identiteta i poruka koje se ogledaju u tzv. evropskom filmu, a koji najozbiljniju podršku ima u Evropskom filmskom fondu – Eurimages (Savet Evrope).¹⁹⁴

Politika Fonda Eurimages stoga bliže određuje poželjan karakter pojma evropskog projekta,¹⁹⁵ definišući najpre da projekat moraju realizovati najmanje dva koproducenta, sa sedištem u različitim

exception / fr. *exception culturelle*), predstavlja pravilo namenjeno zaštiti nacionalnog kulturnog identiteta (Sporazum STO-GATT, 1993).

¹⁹² Međunarodne filmske koprodukcije su u Evropi prisutne 50-ih, 60-ih i 70-ih godina XX veka, posebno između Italije, Španije i Francuske. Jedan od primera panevropske koprodukcije 70-ih godina je film *Ostrvo sa blagom* (*Treasure Island*, 1972), kao britansko-francusko-nemačko-italijansko-španska koprodukcija, u kojoj glumi Orson Vels (Orson Welles, USA) / <http://www.imdb.com/title/tt0069229/>.

¹⁹³ Luiza Rivi (Luisa Rivi) u knjizi *Evropski film nakon 1989: kulturni identitet i transnacionalne produkcije* (2007), smatra da je pitanje pripadnosti filma jednoj nacionalnoj kinematografiji postalo još upitnije sa pojavom pojma *supranacionalizam* i razvojem međunarodnih fondova podrške, kao što je to Fond Eurimages, ali i rastućim brojem međunarodnih koprodukcija (Rivi, 2007).

¹⁹⁴ <http://www.coe.int/eurimages>

¹⁹⁵ Evropski karakter igranih filmova npr. zasnovan je na bodovnom sistemu *Evropske konvencije o kinematografskoj koprodukciji* (1992, Aneks II, 2.4). Koprodukciona saradnja procenjuje se na osnovu nacionalnosti i/ili boravišta odgovornih lica i nosioca glavnih uloga (prva, druga i treća uloga), kao i u odnosu na lokacije snimanja, postprodukcije, laboratorijskih kapaciteta i usluga.

državama, članicama Saveta Evrope, odnosno Fonda (tačke 2.5. i 2.6. / Regulations 2018).¹⁹⁶ Kod igranih filmova, evropski karakter procenjuje se na osnovu istog bodovnog sistema predstavljenog u *Evropskoj konvenciji o kinematografskoj koprodukciji* (Strazbur, 1992, Aneks II, 2.4), a vrednost budućeg projekta se anticipira i unapred definiše, na osnovu eksplicitnih, merljivih kategorija, koje predstavljaju zajedničke evropske vrednosti, ali i subjektivnih stavova i mišljenja koji međutim, ostaju u domenu implicitnog, prvenstveno s obzirom na različite percepcije i uglove posmatranja zemalja članica. Primera radi, u ranijim godišnjim pravilnicima Fonda Eurimages (npr. Regulations 2008–2017) bilo je reči i o *evropskom poreklu i karakteru* (tačka 1.6, Reg. 2008), potom o *evropskom projektu* (tačka 1.6 Reg. 2012 i tačka 2.6. Reg. 2015), što nekoliko godina kasnije više nije slučaj (npr. Regulations 2018). Sintagme *evropski projekat*, *evropsko poreklo* i *evropski karakter*, više se ne pominju u novijim pravilnicima, u čemu se, takođe, kao i u tekstu (revidirane) *Konvencije Saveta Evrope o kinematografskoj koprodukciji* (Rotterdam, 2017), uočava određeno odstupanje Fonda Eurimages od evrocentričnog diskursa i koncepta podrške evropskim filmskim koprodukcijama (Tabela 2). Shodno politici Fonda Eurimages, nacionalne kinematografije stiču evropsku dimenziju, a filmska ostvarenja su obogaćena heterogenostima, različitim simboličkim i kulturnim kapitalom (Burdije, 1986: 47).¹⁹⁷ Promocija evropskog multikulturalizma i transnacionalizma, preobražava se, dakle, u ideju suprotnu očekivanom evrocentričnom konceptu, iako evropski kontekst ostaje osnova politike Fonda.¹⁹⁸ Evropski narativi koji se podržavaju su nelinearni, mozaični, fragmentarni, prateći kompleksna zbivanja (dekonstrukcije i rekonstrukcije), na širem društveno-političkom planu Evrope. Teme kojima se bave evropski autori korespondiraju tako sa društvenim tokovima i aktuelnim (istorijskim ali i socio-političkim) dešavanjima, a prikazane su kroz tvorbu i (samo)reprezentaciju identiteta, sećanje i proizvodnju novih značenja, primerenih novom kontekstu i post-dobu.¹⁹⁹

Primera radi, Filmski fond Saveta Evrope Eurimages od 2012. godine razmatra i pitanje rodne ravnopravnosti²⁰⁰ u filmskoj industriji. Osnovana je Radna grupa za ravnopravnost polova sastavljena od predstavnika više država članica sa ciljem: proučavanja trenutne situacije prisustva žena u filmskom sektoru Evrope, na nacionalnom i međunarodnom nivou, u saradnji sa drugim nacionalnim i međunarodnim telima; analiziranja trenutne situacije Fonda Eurimages u pogledu rodne ravnopravnosti u izboru projekata; prikupljanja informacija o *polu projekta* i o sadržaju skripte (*Bechdel test*), za prijave predate Fondu.²⁰¹

¹⁹⁶ Fond je u 2018. godini, ukupno iznosio 19.940.344€ - za 63 dugometražna, 10 dokumentarnih i 5 animiranih filmova (78 filmova ukupno) <https://www.coe.int/en/web/eurimages/co-production-funding-history>.

¹⁹⁷ Bourdieu, Pierre. *The Forms of Capital*, 1986 / <http://econ.tau.ac.il/papers/publicf/Zeltzer1.pdf> (Pristupljeno: oktobar 2013.)

¹⁹⁸ U okviru politike Fonda Eurimages, odredbe podrazumevaju da se na konkurs mogu prijaviti igrani, animirani, kao i dokumentarni filmovi minimalne dužine od 70 minuta, namenjeni bioskopskom prikazivanju, s tim da se podrazumeva njihov evropski predtekst. Prijavljeni projekti moraju se zasnivati na umetničkoj i/ili tehničkoj saradnji između najmanje dva nezavisna koproducenta iz dve različite države članice Fonda,¹⁹⁸ kao i da moraju biti u skladu sa zakonodavstvom i bilateralnim ugovorima na snazi između zemalja učesnica u koprodukciji i *Evropskom konvencijom o kinematografskoj koprodukciji* Saveta Evrope (Strazbur, 2.10.1992).

¹⁹⁹ U periodu od 2004. do 2014. godine, na filmskom Fondu Eurimages, podržano je i 20-ak filmskih, većinskih ili manjinskih, koprodukcija Republike Srbije, žanrovski različitih ostvarenja. (Tabela 7).

²⁰⁰ Akcija *UN Women Planet 50/50 by 2030: Step It Up for Gender Equality* pozvala je vlade država širom sveta na dostizanje rodne ravnopravnosti do 2030. g. donošenjem i implementiranjem novih zakona i podizanjem svesti o tome, kroz različite javne aktivnosti.

²⁰¹ Fond Eurimages je 2017. godine usvojio *Strategiju za rodnu ravnopravnost za period 2018–2020. godine*. Među definisanim merama su, npr.: podizanje svesti o rodnoj ravnopravnosti, povećanje vidljivosti najboljih praksi sprovedenih u okviru Fonda

■ Pravilnik - **Regulations 2008**

U Pravilniku 2008. godine, Filmskog fonda Eurimages, tačka 1.6. odnosi se na bodovanje i kvalifikaciju projekata, te govori i naglašava da je reč o *projektu evropskog porekla i karaktera*, navodeći i neophodnost da reditelj filma poseduje važeći pasoš države članice Saveta Evrope (ili status rezidenta).

1.6. European origin and character of the project

1.6.1. Projects must be European in terms of origin, investments and rights.

1.6.2. The director of the film must possess a valid passport issued by one of the member States of the Council of Europe or have permanent resident status in one of those countries.

■ Pravilnik - **Regulations 2012**

U Pravilniku 2012. godine, Fonda Eurimages, tačka 1.6. koja se odnosi na bodovanje i kvalifikaciju projekata, samo naglašava da je reč o *evropskom projektu i evropskom karakteru*.

1.6. European project

1.6.1. In the case of fiction projects, the European character will be assessed on the basis of the points system included in the European Convention on Cinematographic Co-production. These projects must achieve at least 15 out of 19 points, according to the points system set out below: [...]

1.6.2. In the case of animation projects, the European character will be assessed on the basis of the points system set out below. The project must achieve at least 14 out of 21 points: [...]

1.6.3. In the case of documentary projects, the European character will be assessed on the basis of the points system set out below. The project must achieve at least 50% of the total points: [...]

■ Pravilnik - **Regulations 2018**

U Pravilniku 2018. godine, Fonda Eurimages, sada u tački 2.6. koja se odnosi na bodovanje i kvalifikaciju projekata, sintagme *evropski projekat i evropski karakter* su izbačene.

2.6. Qualifying project

2.6.1. The points described in the below provisions shall be awarded in accordance with the elements originating in member states of the Council of Europe or member states of the Fund.

2.6.2. Fiction projects must achieve at least 15 out of 19 points, according to the points system set out below: [...]

2.6.3. Animation projects must achieve at least 14 out of 21 points, according to the points system set out below: [...]

2.6.4. Documentary projects must achieve at least 50% of the total points, according to the points system set out below:[...]

Tabela 2

Eurimages, podrška istraživačkim inicijativama, zastupanje većih šansi za žene profesionalce u filmskoj industriji, i dr. Na svom 160. sastanku Upravnog odbora u Strazburu (Francuska), 16. oktobra 2020. godine, UO Eurimages je ponovio posvećenost rodnoj ravnopravnosti, usvajanjem svoje treće *Strategije za rodnu ravnopravnost u evropskoj filmskoj industriji za period 2021–2023*. koja odražava posvećenost Fonda rešavanju problema nedovoljne zastupljenosti žena ispred i iza kamere, te napor za poboljšanje vidljivosti talentovanih rediteljki i razmenu najboljih praksi i znanja u Evropi; uz Preporuku Saveta Evrope o rodnoj ravnopravnosti u audio-vizuelnom sektoru / <https://www.coe.int/en/web/eurimages/gender-equality>.

²⁰² <https://www.coe.int/en/web/eurimages/regulations-coproduction>

Iako veoma različita, neka od (ko)produkcioni ostvarenja koja dele evropski karakter projekata, propisan politikom Fonda Eurimages su i: *(Le) Couperet* (Costa Gavras, 2005), *(L') Enfant* (braća Jean-Pierre i Luc Dardenne), 2005), *Grbavica* (Jasmila Žbanić, 2006), *Iklimer* (Nuri Bilge Ceylan, 2006), *Taxidermia* (Gyorgy Palfi, 2006), *Perfume* (Tom Tykwer, 2006), *Fados* (Carlos Saura, 2007), *Trilogy II: The Dust of Time* (Teo Angelopoulos, 2008), *Into Eternity* (Michael Madsen, 2010), *Mission London* (Dimitar Mitovski, 2010), *Az Ajto* (Magdea Szabo, 2012), *Cirkus Columbia* (Danis Tanović, 2010), *Hannah Arendt* (Margarethe von Trotta, 2012), *Provizoriu* (Christian Mungiu, 2012), s tim da su neki od njih i dobitnici EFA nagrade: npr. *Caché* (M.Haneke, 2005), *Melancholia* (Lars von Trier, 2011), *Amour* (ex *Ces Deux*) (M.Haneke, 2012).



Slika 1. Logo Filmskog fonda Saveta Evrope Eurimages

Evropski filmski fond Eurimages svojom podrškom, politikom i smernicama, predstavlja evropsku ideju očuvanja sinematičkih vrednosti samih ostvarenja, ali i onih opštih. Slika Evrope kao centra, a svih ostalih (vanevropskih teritorija) kao periferije, datira još u diskursima antičkog doba, a danas se (p)održava i kroz trku za uvećanjem novca i tržišta, kao dominantnom obrascu koji prati i filmsku industriju.

Kako bi se razumeo značaj i stepen podrške koji Savet Evrope pruža evropskoj audio-vizuelnoj industriji, u sledećem prikazu sagledaćemo ukupan godišnji budžet Fonda Eurimages²⁰³ namenjen podršci evropskom filmu i koprodukcioni projektima (s tim da su selektivno birane godine u kojima su iznosi podrške varirali, u periodu od 1989. do 2014. godine) (Tabela 3).²⁰⁴

Godina	Broj podržanih igranih filmova	Iznos podrške		Ukupan broj podržanih ostvarenja za tu godinu ²⁰⁵	Ukupan godišnji bužet (igrani, dokumentarni i animirani film)
2014	66	20 439 000 €		74	22 234 000 €
2011	67	20 570 000 €		72	22 350 000 €
2009	46	17 000 000 €		55 ²⁰⁶	19 460 000 €
2005	57	19 204 000 €		61	19 536 145 €

²⁰³ <https://www.coe.int/en/web/eurimages/co-production-funding-history>

²⁰⁴

2019	58	€15 925 300	73	19 335 900 €
------	----	-------------	----	--------------

²⁰⁵ Pored igranih, ovaj broj uključuje i dokumentarne i animirane filmove.

²⁰⁶ U 2009. godini, po prvi put su podržana tri (3) animirana filma, u ukupnom iznosu od 1 430 000 €.

2000	43	16 186 000 €		45	16 486 000€
1999	63	17 508 771 €		72	17 933 342€
1995	83	23 613 156 €		99	24 386 073 €
1992	52	18 090 213 €		60	18 633 695 €
1990	40	13 702 578 €		44	13 976 987 €
1989	15	6 194 004 €		15	6 194 004 €

Tabela 3

Kada je reč o evaluaciji koprodukcioni projekata, treba uočiti da opstaje ideja o podršci *evropskom konceptu* – koja uključuje i očuvanje evropske hegemonije, uprkos uočenoj promeni regulative i Pravilnika koji se revidira na godišnjem nivou (*Regulations*), a da diktat pojma evropskog ostaje jedna od glavnih karakteristika Fonda Eurimages, te i nastanka (opstanka) evrocentričnog diskursa, u okviru politike pružanja podrške koprodukcioni filmskim ostvarenjima.

■ **Evropska audio-vizuelna opservatorija (EAO)** jedan je od aktera važnih za film i audio-vizuelni sektor Evrope. Ova organizacija ²⁰⁷ je strukturalno povezana sa Savetom Evrope, sa sedištem u Strazburu, u Francuskoj (1992), i ima ulogu javnog servisa. Njen osnovni cilj je prikupljanje i distribucije informacija o audio-vizuelnim industrijama u Evropi.²⁰⁸ Čineći ove informacije dostupnim, Opservatorija ima za cilj i promovisanje veće transparentnosti i jasnijeg razumevanja načina na koji funkcionišu evropske audio-vizuelne industrije, kako ekonomskih aspekata tako i u pogledu legislative. Opservatorija pruža informacije o različitim audio-vizuelnim tržištima u Evropi i njihovom finansiranju. Takođe, Opservatorija vrši evaluaciju podataka i sačinjava izveštaje o pravnim pitanjima koja se tiču različitih sektora audio-vizuelne industrije. Prikupljaju se informacije o audio-vizuelnim industrijama u 41 zemlji,²⁰⁹ što je omogućeno kroz mrežno upravljanje; za svaki sektor audio-vizuelnih industrija, umreženi su nacionalni i pan-nacionalni kontakti ²¹⁰ koji dostavljaju relevantne podatke, nakon čega Opservatorija primenjuje svoju metodološku ekspertizu, kako bi se podaci usaglasili, u cilju pružanja uporednog pregleda audio-vizuelnih industrija u Evropi.

Analizom su pokrivena sledeće oblasti: film, radiodifuzija, *kućni* video (VOD),²¹¹ audio-vizuelne usluge na zahtev i javna politika audio-vizuelnog sektora. Sve informacije i uporedni podaci dostupni su na u sledećim formatima: štampanim i elektronskim publikacijama ²¹² (60 publikacija godišnje, na tri jezika); 5

²⁰⁷ Evropska audio-vizuelna opservatorija (European Audiovisual Observatory) <https://www.obs.coe.int/en/web/observatoire/about>

²⁰⁸ Aktivnosti Evropske audio-vizuelne opservatorije se finansiraju iz kontribucija država članica i Evropske unije, koju predstavlja Evropska komisija, a delom i od prihoda od prodaje svojih proizvoda i usluga.

²⁰⁹ Podatak iz decembra 2019. godine. Od zemalja u regionu SEE, prisutne su: Albanija, BiH, Bugarska, Hrvatska, Grčka, Crna Gora, Severna Makedonija, ali i Slovenija od eksjugoslovenskih zemalja; više skandinavskih zemalja, ali i Gruzija, Malta, Maroko, Turska. / <https://www.obs.coe.int/en/web/observatoire/members/-executive-council>

²¹⁰ Kontakti mogu biti pojedinačni dopisnici ili nacionalne institucije kao i profesionalni konsultanti.

²¹¹ Različiti biznis modeli na on-lajn servisima: VOD = Video on Demand; SVOD = Subscription VOD; TVOD = Transactional VOD; AVOD = Advertising VOD; OTT = Over-The-Top Content; <https://www.reelnreel.com/tvod-svod-avod-and-ott/>

²¹² Npr. Publikacija: *Film i TV sadržaji u VOD katalogima* – Izdanje 2019 / <https://rm.coe.int/film-and-tv-content-in-vod-catalogues-2019-edition/168098f119>

onlajn baza podataka sa besplatnim pristupom;²¹³ elektronskim najavama i prezentacijama putem konferencija. Ova organizacija odnosno platforma, predstavlja značajan izvor podataka, jer pruža sveobuhvatan uporedni uvid u evropski film i stanje u rastućem sektoru audio-vizuelnih industrija u Evropi.



Slika 2. Naslovna strana kataloga Evropske audiovizuelne opservatorije (EAO)

3.3.2. Evropska unija i audio-vizuelni sektor

Glavni instrument Evropske unije za podršku audio-vizuelnom sektoru **MEDIA – potprogramu EU programa „Kreativna Evropa”**. U cilju sveukupne podrške i pružanja podsticaja evropskoj audio-vizuelnoj industriji²¹⁴ – kao praksi promocije evropskih vrednosti i kulturnog nasleđa, odnosno projekata sa jasnom evropskom dimenzijom, te i uspostavljanja kontrateže proliferaciji američkih produkcija u Evropi, Evropska komisija je 1991. godine, usvojila program MEDIA, namenjen podršci i učenju,²¹⁵ (ko)produkciji, distribuciji i prikazivanju evropskih filmova, i drugih audio-vizuelnih dela. Danas, potprogram MEDIA uz potprogram Kultura,²¹⁶ čini deo programa EU Kreativna Evropa (2014–2020),²¹⁷ najvažnijeg instrumenta za podršku kulturnom i kreativnom sektoru u Evropi, a ima za cilj da, pozitivno utiče na razvoj filma, pored ostalog i podrškom nacionalnim kinematografijama za učešće u koprodukcionim projektima.

²¹³ Onlajn baze (5) - <http://avmsd.obs.coe.int/cgi-bin/search.php>; <http://lumiere.obs.coe.int>; <http://lumierevod.obs.coe.int>; <http://mavise.obs.coe.int>; <http://merlin.obs.coe.int>;

²¹⁴ Audio-vizuelna politika Evropske unije regulisana je članovima 167. i 173. Ugovora o funkcionisanju Evropske unije (FEU). Ključni zakonodavni akt u ovoj oblasti je Direktiva o „audio-vizuelnim medijskim uslugama”, revidirana 2018. godine.

²¹⁵ Program MEDIA - https://eacea.ec.europa.eu/creative-europe/actions/media_en

²¹⁶ Sprovodi ih *Izvršna agencija za obrazovanje, audio-vizuelnu oblast i kulturu* (DG).

²¹⁷ Fond Kreativne Evrope (KE) čine kontribucije zemalja članica EU kao i zemalja kandidata. Pored država članica EU, od 2015. godine u programu Kreativna Evropa učestvuju i sledeće države: Norveška, Island, Albanija, Bosna i Hercegovina, Crna Gora kao i Republika Severna Makedonija i Republika Srbija (puno učešće u potprogramima Kultura i MEDIA) i Tunis (puno učešće u potprogramu Kultura i delimično učešće u potprogramu MEDIA, odnosno samo učešće u obukama, festivalima, razvoju publike i pristupu tržištu). Budžet programa Kreativna Evropa, za period 2014–2020.g. iznosio je: 1.462.724.000,00 evra. (Politički sporazum o novom programu Kreativna Evropa između (2021–2027), postignut je između Evropskog parlamenta i država članica Evropske unije, 25. decembra 2020. godine. Predviđeni budžet iznosi 2,4 milijarde evra.) Srbija je potpisala Sporazum o učešću u prethodnom programu Kreativna Evropa, 19. juna 2014. godine, a MEDIA programu je pristupila u martu 2016. godine.

Potprogram MEDIA, omogućava evropskim filmovima i audio-vizuelnim delima, uključujući igrane filmove, televizijske drame, dokumentarne filmove i nove medije, da pronađu tržišta izvan nacionalnih i evropskih granica; finansira programe obuke i razvoja filmova. U svim zemljama potpisnicama, osnovani su MEDIA Deskovi i Antene, nacionalne tačke koordinacije, kako bi se olakšalo sprovođenje ciljeva MEDIA (pot)programa koji su definisani kao:

- Jačanje evropskog audio-vizuelnog i multimedijalnog sektora, naglašavajući evropski identitet, nasleđe i kulturnu raznolikost;
- Veća prisutnost evropskih audio-vizuelnih dela na međunarodnom tržištu;
- Jačanje i podsticanje inovativnosti i konkurentnosti evropskog audio-vizuelnog sektora.²¹⁸

Podsticaj evropskom filmu,²¹⁹ potprogram MEDIA sprovodi kroz međunarodni fond za koprodukcije,²²⁰ i to, pružanjem finansijske podrške za:

- Proizvodnju igranih filmova, animacija i dokumentarnih filmova, minimalne dužine od 60 minuta, namenjenih bioskopskom prikazivanju;
- Implementaciju konkretne strategije za distribuciju i osnaživanje cirkulacije podržanih evropskih audio-vizuelnih dela.



Slika 3. Logo MEDIA potprograma EU

Ispunjenje kriterijuma za dobijanje podrške donosi ukupno mogućih 100 poena: kvalitet sadržaja i aktivnost (30 poena); diseminacija rezultata projekata, uticaj i održivost (25 poena); organizacija produkcionog tima (5 poena). Najveći broj poena dobija se ispunjenjem kriterijuma *relevantnost i evropske dodate vrednosti* (40 poena), od kojih se polovina (50%) odnosi na teritorijalnu pokrivenost. Ovaj standard se odnosi na: evropsku i međunarodnu dimenziju i kapacitet za privlačenje kulturno različitih međunarodnih koprodukcija (20 poena), a kriterijum procenjuje dodatnu vrednost u odnosu na trenutne aktivnosti evropskih

²¹⁸ Finansiranje je dostupno u nekoliko kategorija koje obuhvataju: podršku producentima za razvoj inovativnih i konkurentnih projekata iz oblasti filma, TV programa i video igara, podršku distribuciji evropskih audiovizuelnih dela, razvoj publike i profesionalno usavršavanje i umrežavanje evropskih aktera. / <http://europa.rs/pomoć-republici-srbiji/eu-programi/?lang=sr-Cyrl>

²¹⁹ Ovde se podrazumevaju filmovi proizvedeni u zemljama članicama Evropske unije ili zemljama članicama programa Kreativna Evropa, potprograma MEDIA i Švajcarskoj. Ne postoji, međutim, jedinstvena baza na kojoj se može naći lista svih evropskih filmova. U cilju provere, da li je reč o evropskom filmu, koriste se ugl. sledeće baze podataka: EUROPA CINEMAS database, EACEA database, the Movie Database (TMDb), the Internet Movie Database (IMDb), kao i baza podržanih evropskih koprodukcionih ostvarenja Filmskog fonda Eurimages.

²²⁰ Učešće mogu uzeti međunarodni koprodukcion fondovi sa sedištem u zemlji koja učestvuje u potprogramu MEDIA, koji kao glavnu delatnost pružaju podršku međunarodnim koprodukcijama i aktivni su u ovoj oblasti najmanje 12 meseci. U 2017. godini, npr. maksimalni iznos kontribucije po aplikantu, bio je 400.000,00 evra.

koprodukcioni fondova; strategije čiji je cilj privlačenje kulturno raznolikih aktera i koprodukcija; te strategiju fonda za efikasnu, evropsku distribuciju projekata.²²¹ MEDIA potprogram, posvećen je specifičnosti kulturno i jezički raznolikog kontinenta, a evropsko delovanje na ovom području u potpunosti je usmereno ka transnacionalnoj distribuciji / cirkulaciji dela.

Noviji EU potprogram **MEDIA Mundus**, iniciran 2011. godine, ima za cilj podsticanje mobilnosti i razmenu između evropskih filmskih stvaralaca i njihovih kolega širom sveta. Osnovna ideja je da se poboljša pristup međunarodnim tržištima i ojača distribucija evropskih filmova na neevropskim tržištima i obrnuto.

Evropski filmski forum (European Film Forum – EFF, 2015)²²² kreiran je kao platforma za razvijanje konstruktivnog dijaloga između evropskih kreatora politika i zainteresovanih strana u audio-vizuelnom sektoru, o pitanjima važnim za evropski film u novom, digitalnom dobu. Forum je pokrenut od strane Evropske komisije, sa idejom da se razvija zajednička strateška politika koja bi otvorila nove perspektive u odnosu na izazove i mogućnosti koje nosi digitalna revolucija. Cilj Evropskog filmskog foruma je da unapređuje dijalog zainteresovanih strana i država članica, pružajući mogućnost za poboljšanje sinergije između javnih akcija i omogućava razmenu iskustava i najboljih praksi. Dijalog se vodi na različitim mestima, a idealan okvir su veliki festivali (Kan, Berlinale, San Sebastijan, Sarajevo, Venecija...), kao i TV marketi, u okviru različitih formata kao što su konferencije, okrugli stolovi i radionice.²²³ Cilj Foruma je i da olakša uslove u evropskim sistemima finansiranja, uz slanje jasnih (pre)poruka državama članicama i sektoru audiovizuelne industrije (filmske, TV i industrije video igara), čime i potprogram MEDIA, programa Kreativna Evropa, stiče dodatnu vrednost.



Slika 4. Logo Evropski filmski forum (EFF)

²²¹ Program MEDIA je tokom 25 godina postojanja i podrške, učinio evropske autore i evropski film prepoznatljivijim, (re)pozicionirajući i sam *evropski identitet*. U fokusu programa MEDIA su odgovori na izazove tehnoloških inovacija: zaštitu intelektualne svojine, finansiranje, ravnomerna distribucija kinematografskih dela. Mreža Deskova i Antena Kreativne Evrope nalazi se širom kontinenta, u zemljama koje su pristupile programu i kojima su dostupni ovi fondovi. Program MEDIA 2007 (2007–2013) raspolagao je fondom od ukupno 755 miliona evra, kao četvrti višegodišnji program podrške, od 1991. godine.

²²² <https://ec.europa.eu/digital-single-market/en/european-film-forum>

²²³ Proces okuplja široki spektar učesnika, uključujući državne vlasti članica, Evropski parlament, Evropsku audiovizuelnu opservatoriju, EFADs (European Film Agency Directors association - www.efads.eu), kao i nacionalne i evropske organizacije koje podržavaju filmsku, TV i industriju video igara.

Evropska unija ima određeni broj inicijativa i pravila koja se odnose na filmsku industriju, kao što su zakonodavstvo o autorskim pravima, o pravima konkurencije, direktive o pružanju audiovizuelnih medijskih usluga, potprogram MEDIA, i dr., međutim, važno je napomenuti, da je javno finansiranje, zajedno sa velikim brojem regulatornih aspekata, u nadležnosti država članica.²²⁴ Stoga i koprodukcije više (nacionalnih) entiteta, dovode do paradoksalne situacije, kada im treba pripisati svojstva zajedničkog evropskog identiteta (Vensendo, 2000).²²⁵ Kada je reč o očuvanju evropskog identiteta, pored nacionalnih kinematografija, koje inherentno doprinose evropskom identitetu filma, Evropa koristi i dinamičnost umreženih uspešnih nezavisnih i lokalnih bioskopa, kao što je npr. UNIC,²²⁶ na 38 teritorija, koji uz uspešne lokalne filmske produkcije, čuvaju vitalnost evropskog filmskog ekosistema,²²⁷ ali i svih drugih aktera, sa istim ciljem.

Evropska mreža bioskopa *Europa Cinema*²²⁸ predstavlja mehanizam za promociju raznolikosti i podsticaj cirkulacije evropskog filma. Ova mreža podstiče programiranje nenacionalnih evropskih filmova, kao i diverzifikovan repertoar u odnosu na zemlje porekla filmskih ostvarenja, koja se prikazuju. Mreža, u čijem su fokusu bioskopi koji prikazuju evropske filmove, od samog formiranja ima podršku Evropske komisije (Kreativne Evrope / MEDIA potprograma) i Nacionalnog centra za kinematografiju i pokretne slike (CNC, Francuska). *Europa Cinema* osnovana je 1992. godine, na inicijativu trideset filmskih prikazivača, a mreža danas okuplja više od 1.200 bioskopa u 43 zemlje. Osnovna svrha ove mreže je da se obezbedi operativna i finansijska podrška za bioskope koji inače, veliki procenat svojih projekcija posvećuju nenacionalnim evropskim filmovima, kao i podrška aktivnostima za mlađu publiku. Zahvaljujući Fondu Eurimages i Ministarstvu spoljnih poslova i međunarodnog razvoja Francuske, aktivnosti *Europa Cinemas* prostiru se i na zemlje Istočne Evrope, Balkana, Rusije i Turske. Pored toga, 44 ekrana / bioskopska platna /, u 42 grada u 31 zemlji u Evropi i širom sveta su takođe povezani sa mrežom *Europa Cinemas*, putem partnerstava sa Francuskim institutom (Institut Français). Ova mreža je otvorena za sve vrste bioskopa, od opštinskih do multipleksa, a proširila se i van granica Evrope, u okviru programa podrške koji su implementirani: u Aziji i Latinskoj Americi, kroz EU program MEDIA Mundus, a u Kanadi preko Fonda Eurimages. Evropa na taj način doprinosi tome da se evropske ideje i njena kulturna raznolikost dodatno i konstantno upoznaju i promovišu širom sveta.

²²⁴ U ukupnom iznosu, države članice podržavaju javno finansiranje audio-vizuelnog sektora sa 30 puta višim sredstvima nego što se u EU izdvaja za audio-vizuelni sektor, na godišnjem nivou.

²²⁵ Kada je reč o očuvanju evropskog identiteta, pored nacionalnih kinematografija, Evropa koristi umrežene nezavisne i lokalne bioskope, kao što su npr. UNIC / https://www.unic-cinemas.org/wp-content/uploads/2017/06/UNIC_AR2017_EN_online.pdf

²²⁶ *Union Internationale des Cinémas (UNIC)* okuplja evropske bioskope sa ciljem da se promovišu kulturni i društveno-ekonomski benefiti vibrantne bioskopske kulture u Evropi, i evropski film. Suorganizatori su *CineEurope* (ranije, Cinema Expo International - b2b susreti). / <https://www.unic-cinemas.org/>

²²⁷ https://www.unic-cinemas.org/wp-content/uploads/2017/06/UNIC_AR2017_EN_online.pdf

²²⁸ <https://www.europa-cinemas.org/en>



Slika 6. Logo mreže *Europa Cinema*

Treba pomenuti i da poslednjih godina tehnološki progres nameće i promenu paradigme gledanja filmskih ostvarenja. Sve je prisutnija forma gledanja audio-vizuelnih sadržaja iz udobnosti sopstvenog doma (tzv. „iz fotelje“), umesto odlaska u bioskopske dvorane, te se globalno veoma brzo razvijaju i usluge koje podržavaju ovaj vid potreba publike.

Video na zahtev, dostupan je tako na različitim mrežama (Internet, IPTV, kablovska, satelitska, televizija i digitalna zemaljska televizija), a putem različitih modela (iznajmljivanje, kupovina, pretplata), postaje sve prisutniji način gledanja filmskih ostvarenja. Ovde ćemo pomenuti sledeće forme: VOD (eng. *video on demand* /video na zahtev), SVOD (eng. *subscription video on demand*) i TVOD (*transactional video on demand*) i AVOD (*advertising-based video on demand*), koji podrazumeva gledanje video zapisa uz pretplatu (slično TV paketu), transakтивni video na zahtev (koji se plaća po prikazu), uz neograničen (EST) ili ograničen pristup (DTR), kao i video na zahtev na osnovu oglasa.

Zanimljivo je sagledati udeo evropskih ostvarenja koja se preuzimaju odnosno gledaju ovim putem. U godišnjem izveštaju Evropske audio-vizuelne opservatorije (EAO) za 2019. godinu, može se naći podatak da je više evropskih sadržaja bilo dostupno na TVOD-u, odnosno da su evropska dela činila 30% celokupnog sadržaja dostupnog na TVOD-u i 26% celokupnog sadržaja na SVOD-u (računajući i TV naslove ili sezone),²²⁹ iz čega se može izvesti zaključak da je većinska ponuda na VOD-u zasnovana na neevropskim filmovima. Značajan podatak je i da je udeo evropskog filma (EU – 28) znatno veći za filmove prikazane u bioskopima (40% prisustva u katalogu je TVOD), nego za ostale filmove (18%), što najpre govori u prilog ekonomske logike pružanja ovih usluga. Realnost je da us bioskopska platna sve češće zamenjena kućnim ekranima, te se tako menja i aradigma evropskog konzumenta audio-vizuelnih dela u Evropi.

Promocija evropskog filma (European film promotion – EFP, 1997),²³⁰ neprofitna organizacija, sa sedištem u Hamburgu je međunarodna mreža 37 profesionalnih organizacija, instituta za promociju filma iz 36 zemalja širom Evrope, od kojih svaka predstavlja svoje nacionalne filmove i talente u inostranstvu.

²²⁹ Međutim, kada se uzmu u obzir i epizode na TV-u, udeo evropskih sadržaja pada na 27% na TVOD-u i 20% na SVOD-u. Činjenica je da evropske TV serije imaju u proseku manje epizoda od američkih ili azijskih. Npr. SVOD ima veliku ponudu međunarodnih sadržaja (animirane serije iz Japana, ili TV sapunice iz Turske, Azije i Latinske Amerike), i veći broj TV epizoda evropske ponude. Iako je većina evropskih sadržaja na VOD-u nenacionalna, nacionalni filmski naslovi i TV epizode na TVOD-u dostigli su 45% ukupnog sadržaja (u poređenju sa 22% na SVOD-u). / <https://rm.coe.int/yearbook-keytrends-2019-2020-en/16809ce58d>

²³⁰ <https://www.efp-online.com/en/about.php>

Organizacije se udružuju pod okriljem EFP-a, kako bi zajednički promovisale različitost i duh evropske kinematografije i talenata na ključnim filmskim festivalima i tržištima, naročito izvan Evrope. Mreža EFP je finansijski podržana od strane programa Kreativna Evropa – potprograma MEDIA, kako bi se audiovizuelni sektor Evrope učinio konkurentnijim i dodatno podstakla kreativnost.

EFP nudi i prati široki spektar promotivnih strategija za evropsku filmsku industriju, koje uključuju umetničke i biznis platforme, usmerene na tri glavne oblasti: 1. Promocija filmova i talenata; 2. Pristup međunarodnim tržištima i 3. Podršku prodaju filmova (FSS). EFP je stoga prvenstveno razvio „B-to-B” programe i inicijative u saradnji sa relevantnim partnerima, sa ciljem stvaranja održivog (eko)sistema koji podržava evropsku kinematografiju unutar i izvan Evrope.



Slika 5. Logo mreže *European Film Promotion (EFP)*

EFP se stoga oslanja na nacionalnu ekspertizu i znanje svake od 37 organizacija članica koje predstavljaju njihove nacionalne filmske industrije i teritorijalno pokrivaju većinu Evrope. Ovo je bilo ključno za sposobnost EFP-a da postane vodeća međunarodna organizacija za promociju i postigne održivost dugoročnim pristupom približavanja evropske kinematografije međunarodnoj industriji, različitim medijima i publici širom sveta. Brojni i raznovrsni projekti EFP-a na festivalima i tržištima na svim kontinentima, direktni su rezultat različitih interesovanja ali i zajedničkih ciljeva organizacija članica.

Naglašeno je i da su evropska raznolikost i evropski duh od suštinskog značaja za sve EFP inicijative: promociju evropskih vrednosti, slobodu govora, potpunu integraciju kulturno bogate i jedinstvene prirode nacionalnih kinematografija u okviru članstva u EFP.

3.3.3. Evropski filmski festivali

Filmski festivali su oduvek predstavljali važna mesta za promociju nacionalnih kinematografija i posebno evropskog filma, te i za širenje globalne filmske kulture. Elseser navodi da je filmski festival evropska institucija, koja ima dve specifične karakteristike: a) geografsko-prostornu ekstenziju odnosno amblematična mesta i gradove, domaćine filmskih festivala, i b) posebne vremenske sekvence tokom godišnjeg programiranja velikih svetskih festivala, pri čemu su njihovi termini sinhronizovani, opisujući i genezu evropskih festivala. A kako bi se sagledao njihov pun značaj, Elseser sugeriše da bi međunarodne filmske festivale trebalo posmatrati kao mrežu. „Može li ova mreža i njeni prostorno-vremenski krugovi biti motor koji održava evropsku kinematografiju istovremeno stabilnom i dinamičnom, neprestano sklonoj krizi, ali koja preživljava...” (Elsaesser, 2005: 82–107).

U Evropi su se, malo pre Drugog svetskog rata, stekli uslovi za nastanak filmskih festivala, ali su oni svoj ekonomski status i političku zrelost dostigli 40-ih i 50-ih godina XX veka. Od tada, imena Venecije, Kana, Berlina, Roterdama, Lokarna, Karlovi Vari, Oberhauzena, San Sebastijana, vremenom dobijaju na značaju, kako kod filmofila, kritičara i medija, tako i filmskih poslenika, ali i tržišno. Gradovi festivali ukazuju na politička promišljanja i uticaje. Filmski festival u Veneciji je na primer, osnovan u saradnji Italijanskog hotelskog saveza (*Italian Hotel Assosiation*) i propagande Benita Musolinija, 1932. godine, te je s početaka negovao fašističku pristrasnost tj. isključivost; kontroverzni Filmski festival u Lokarnu (1946) tron je preuzeo od Lugana, osnovanog kao nastavak *mostre* u Veneciji, tokom ratnih godina, samo nekoliko dana uoči otvaranja festivala u Kanu (1946); Filmski festival u Karlovim Varima je pokrenut iste godine (1946), kao inicijativa novonacionalizovane češke filmske industrije, ali i kao *izlog* socijalističke filmske produkcije; dok je Berlinski festival (1951) služio ciljevima Hladnog rata, planiran za predstavljanje holivudskog glamura i zapadnog šou-biznisa, kao provokacija Istočnom Berlinu i Sovjetskom Savezu. Do 1968. godine, tri A-festivala delila su godišnju filmsku produkciju, dodeljujući nagrade – Venecija *Zlatnog lava*, Kan *Zlatnu palmu* i Berlin *Zlatnog medveda*.²³¹ Ovim A-festivalima pridružuju se i Moskva i San Sebastijan, kao i određeni broj B-festivala, uglavnom situiranih duž Sredozemnog mora, Jadrana i francuske obale Atlantika. Mesta održavanja prestižnih filmskih festivala moraju se naime sagledavati i u odnosu na njihovu istoriju, politiku i ideologiju, *to jest u njihovom tipično evropskom kontekstu vremenskih slojeva i geografske sedimentacije*.²³²

²³¹ Manje je poznata činjenica da su svi novi evropski talasi svoje otkriće dugovali filmskim festivalima. Kan je tako od 1959. godine, stvorio zvezde od Fransa Trifoja i Žan Lik Godara, ali i francuski novi talas (*Nouvelle Vague*), kao svojevrsnu pokretačku platformu. Na festivalu kratkog i dokumentarnog filma u Oberhauzenu 1962. godine, predstavnici minhenskih filmskih stvaralaca proglasili su svoj novi talas – *mladu nemačku kinematografiju*, dok je grupa *Dogma* objavila svoj manifest – *Zavet čednosti*, na festivalu u Kanu 1995. godine.

²³² Mnogi od filmskih festivala održavaju se u gradovima koji konkurišu jedni drugima, služeći razvoju održivog kulturnog turizma. Jedan od primera su stare banje (npr. Karlovi Vari) koje su umesto aristokratskoj klijenteli, sada domaćini festivalskoj publici. Mnogi evropski festivali smešteni su i u industrijskim gradovima, koji menjaju imidž tih gradova i promovišu ih kao centre kulture (npr. Festival kratkog filma u Oberhauzenu ili Međunarodni filmski festival u Roterdamu), nadmećući se po atraktivnosti lokacije i ekskluzivnosti filmova. Međunarodni filmski festivali, privlačeći lokalno stanovništvo kao i posetioce izvana i strance, pomažu u razvoju društvene infrastrukture i rehabilitacije objekata čineći ih održivim tokom godine. Festivalna konkurencija podiže

Evropski filmski festivali „A“ kategorije	Termin	Država /Grad
Berlinale – Berlin International Film Festival	februar	Nemačka / Berlin
Moscow International Film Festival *	april	Ruska Federacija / Moskva
Cannes Film Festival	maj	Francuska / Kan
Karlovy Vari Film Festival *	jul	Češka / Karlovi Vari
Venice International Film Festival	septembar	Italija / Venecija
San Sebastian International Film Festival *	septembar	Španija / San Sebastian

Tabela 4

Kada je reč o radu ovih evropskih filmskih festivala, treba pomenuti da su prvobitno figurisale nacionalne selekzione komisije, u kojima su predstavnici filmske industrije odlučivali o nominacijama. U godinama koje su usledile, dolazilo je do određenih promena, dodavanjem više sekcija za filmske stvaraoc²³³. Glavne promene u festivalskoj politici usledile su nakon 1968. godine,²³⁴ a presudni iskorak odigrao se 1972. godine, kada je doneta odluka u Kanu da direktor festivala ima krajnju odgovornost izbora, a ne nacionalni odbori. Ovim činom, Kanski festival²³⁵ je postavio obrazac festivalima širom sveta, koji su, u velikoj meri, sinhronizovali svoje organizacione strukture i procedure odabira, a počeli da stavljaju i svoj pečat kako bi održali sopstveni profil i identitet. Promenom selekzione procedure selekcije, desila se i značajna promena u načinu na koji se evropska kinematografija sada doživljava.²³⁶

Treba naglasiti da filmski festivali, kao mreža koju čine čvorišta i *neuralgične tačke* (npr. gradovi festivali u Evropi),²³⁷ predstavljaju mesta akumulacije kulturnog kapitala, ali i kritičku snagu, potrebnu za kasniji ulazak na nacionalna i lokalna tržišta, a na osnovu festivalskih priznanja. Iako postoji strogi princip rangiranja, npr. između festivala A i B kategorije, koji je pod nadzorom međunarodne organizacije (FIAPF),²³⁸ ovaj sistem je u suštini, veoma porozan.

standarde i dodaje vrednost predstavljenim filmovima, a festivali iako liče po svojoj unutrašnjoj organizaciji, istovremeno teže da se razlikuju u svojoj samoprezentaciji.

²³³ Tako, Kan pored sekcija: *In Competition* (za nagradu – Palme d’Or), *Out of Competition* (special invitation), *Un Certain regard* (world cinema), *Cannes classics* i *Cinéfondation* (kratki i srednji metar filmskih škola) ima i: *Quinzaine des réalisateurs* i *Semaine internationale de la critique*. Venecija nudi slične kategorije: *Official Selection*, *Out of Competition*, *Horizons* (world cinema), *International Critics’ Week*, *Venice Days*, *Corto Cortissimo* (short films). Berlin ima sledeće sekcije: *Competition*, *Panorama*, *Forum*, *Perspective German Cinema*, *Retrospective/ Homage*, *Showcase*, *Berlinale Special*, *Short Films*, *Children’s Cinema*. Širenjem lepeze takmičarskih i nekonkurentskih sekcija, festivali demokratizuju pristup, ali i uvode nove strukture moći: npr. delegiranje izbora za određene sekcije kritičarima ili drugim telima izvesno stvara nove oblike uključivanja i isključenja, a pre svega nove vrste hijerarhije unutar festivala.

²³⁴ Tada su u okviru Kanskog festivala Trifo (Truffaut) i Godar (Godard) protestovali protiv smene Anri Langloa (Henri Langlois), direktora francuske Kinateke, i to festivalsko izdanje, u jeku majskih događaja u Parizu 1968. godine, nije se održalo.

²³⁵ Kan je tokom decenija ostao kreator festivalskog kruga i zadržao je autore kao osu sistema, dok su zvezde, starlete i glamur osiguravali pažnju javnosti. *Hollywood na rivijeri* dodao je i filmsko tržište, isprva neregulisano i mesto za rastuću pornografsku industriju, ali je od 1976. godine, kanski market (*Le Marche du film*) postao regularan i od tada samo dobija na značaju.

²³⁶ Dok manje zemlje dolaze do međunarodne pažnje putem promocije novog talasa (sa autorima koji predstavljaju naciju, umesto zvaničnika koji su birali nacionalnu prijavu), zlatni standard evropskih festivala postaje autor.

²³⁷ <https://europaregina.eu/trade-shows/film-industry>

²³⁸ FIAPF – Fédération Internationale des Associations de Producteurs de Films (1933)

Filmski festivali, posebno evropski, globalno posmatrano, čine atraktivnu kombinaciju ekonomskih, kulturnih, političkih, umetničkih faktora ali i ličnosti, koji utiču jedni druge u svojevrsnoj *društvenoj areni*, ali i na dinamiku konstantnih *migracija* (godišnji festivalski ciklus), kako filmova, tako i autora, režisera, producenata, medija, promotera i publike.²³⁹ Festivali su ujedno i tržišta *sedme umetnosti* na kojima, pored producenata, evropske televizijske kuće takođe prodaju svoje koprodukcije i kupuju svoju kvotu autorskog filma, a koji se potom obično emituje pod nazivom *svetske kinematografije* ili *novog talasa* (određene zemlje ili kontinenta). U tom smislu, razvija se i simetrična međuzavisnost, putem koje se sublimira nova vrsta društvene moći, koja donosi sve značajnije implikacije i na funkcionisanje nove privredne grane, kreativne industrije.²⁴⁰

Kako dalje navodi Elseser, treba imati u vidu i da je uprkos nevidljivom upravljanju festivalom, njegova arhitektura veoma vidljiva, artikulirana programiranjem filmova u takmičarskom delu, i nadograđena različitim programskim sekcijama, posebnim i pratećim festivalskim događajima. Među ključnim funkcijama međunarodnog filmskog festivala su stoga kategorizacija, klasifikacija, sortiranje i pravljenje preseka godišnje svetske (odnosno evropske) filmske produkcije. Pri tome, profesionalna posvećenost, posebno evropskih festivala umetničkoj izvrsnosti utiče i na dodatu vrednost kulturnog kapitala, kako gradova-festivala (Kan, Venecija, Berlin, Sarajevo, itd.) tako i same Evrope, odnosno evropskog filma (selekcije). To dodavanje vrednosti deluje i kao oblik samoreference, „samopotvrđivanje je stoga jedan od aspekata uspeha, a filmovi i festivali međusobno se potvrđuju dodeljujući jedan drugom vrednost.” Međunarodni festivali čine i da evropski film ima obezbeđenu platformu u okviru koje je otvorena mogućnost da se razmatraju raznorodne teme i procesi koji se tiču nacionalnih kinematografija ali i same Evrope (evropske kinematografije). Elseser stoga smatra i da je krug evropskih filmskih festivala „posebna vrsta javnih sfera u kojima se medijacija i politizacija nalaze u 'prijatnoj' kohabitaciji, te i da filmski festivali, posebno oni evropski, predstavljaju i simboličke agore demokratije” (Elsaesser, 2005: 82–101).



Slika 7. Logo festivala u Kanu, Veneciji i Berlinu

²³⁹ 80-ih godina, menja se svetski centar održavanja filmskih festivala, te festivali u Aziji (posebno Hong Kong), Australiji (Sidnej), a pre svega Severnoj Americi (Sundance, Telluride, Montreal, Toronto) preuzimaju primat od festivala u Evropi, postavljajući globalne trendove koje prate i drugi, manji festivali, a koji takođe utiču na nacionalne distributivne krugove i lokalne prikazivače.

²⁴⁰ *Kreativne industrije* svoje poreklo pronalaze u individualnoj kreativnosti, veštinama i talentu, ali imaju i potencijal za kreiranje bogatstva i radnih mesta kroz generisanje i eksploataciju intelektualne svojine.

3.4. Evropska filmska akademija (EFA) i Evropska filmska nagrada (EFAs)

Interes za evropski film i evropsku filmsku industriju, naglašen je i na prvoj dodeli *Evropske nagrade za film* (Berlin, novembar 1988). Osnivanjem Evropskog filmskog društva (1989), kasnije Evropske filmske akademije (*European film academy* – EFA), zaživeo je i zajednički cilj – promovisanje evropske filmske kulture.²⁴¹ Ovo priznanje, po značaju i preseku najboljih produkcija na godišnjem nivou, predstavlja evropski pandan nagradi *Oskar* (1929), američke Akademije za filmsku umetnost i nauku (1927).²⁴² I dok se za nagradu *Oskar* u kategoriji najbolji film godine, bore produkcije sa svih meridijana, EFA je usresređena isključivo na evropske autore i ostvarenja. Takođe, kategorije *Oskara*, za najbolje ostvarenje na engleskom jeziku i za ostvarenje vanengleskog govornog područja, kod evropske nagrade EFAs, nisu relevantne. Specifičnost evropske nagrade EFAs je prvenstveno, u traženju odnosno isticanju elemenata evropskog identiteta filma.

Kako bi bili nominovani za nagradu EFAs, filmovi moraju da ispune bar jedan od sledećih kriterijuma: – da su nagrađivani na velikim festivalima;²⁴³ – da su dobili priznanje na međunarodnim festivalima; – da su bili prikazani u najmanje tri zemlje ili prodati za takvo prikazivanje.

Centralni događaj, predstavlja dodela nagrada Evropske filmske akademije (EFA), u 24 kategorije,²⁴⁴ među kojima su i nagrade, za najbolji evropski film (EFAs), evropskog reditelja i evropskog glumca/glumicu; dodeljuju se na godišnjem nivou, za doprinos evropskom filmu (*prim.* nagrada se zvala *Felix*, do 1997.g.).

Osnovni kriterijumi ove nagrade su da filmski elementi nose predznak *evropskog* (kreativna, izvođačka i tehnička grupa), i da su u saglasnosti sa ciljevima EFA: da prepoznaju i slave izvrsnost i različitost evropskog filma, privlače novu publiku i da skreću pažnju na nove evropske talente.²⁴⁵ Napomena je i da se evropskim

²⁴¹ Dve godine kasnije, ovo udruženje postaje *Evropska filmska Akademija* (EFA).

²⁴² Nagrada *Oskar*, američke Akademije za filmsku umetnost i nauku – *Academy of Motion Picture Arts and Sciences* (USA) - <http://www.oscars.org>

²⁴³ https://www.europeanfilmacademy.org/fileadmin/user_upload/MAIN-dateien/pdf-downloads/Festivallist2021_EFAFeatureFilmSelection.pdf

²⁴⁴ Od 24 kategorije EFAs, nagrade su sledeće (Regulations 2019, tačka 1.4): evropski film, evropska komedija, evropsko otkriće – nagrada FIPRESCI, evropski dokumentarni film, evropski animirani dugometražni film, evropski kratkometražni film; evropski reditelj, evropska glumica, evropski glumac, evropski scenarista, evropski snimatelj - nagrada *Carlo di Palma*, evropski producent, evropski scenograf, evropski kostimograf, evropski stilista (frizura i šminka), total evropski bodovi, evropski zvuk, evropski vizuelni efekti; / nagrada EFA za životno delo, evropska nagrada za doprinos filmu u svetu, evropska nagrada za koprodukciju – nagrada Eurimages;/ nagrada publike za najbolji evropski film, nagrada mlade publike kao i nagrada studenata evropskih univerziteta (EUFA).

²⁴⁵ Kriterijumi se takođe, baziraju na *Revidiranoj Konvenciji Saveta Evrope o filmskoj koprodukciji* (Rotterdam, 2017 – CETS No. 220) gde se film kvalifikuje kao evropski sa minimum 16 bodova od 21. Upravni odbor EFA može smatrati film evropskim i u slučaju manjeg broja neophodnih bodova (bodovni prag je 13), ukoliko film ima evropskog režisera. Režiser mora biti rođen u Evropi ili imati evropski pasoš, navodi Pravilnik o dodeli nagrada, u članu 2.4. (Regulations 2021).

EFA – kriterijumi evropskog u nagrađenim filmovima (2019)		
Kreativna grupa	Reditelj	4
	Scenarista	3
	Kompozitor	1
Izvođačka grupa	Glavna uloga	3
	Druga uloga	2
	Treća uloga	1
	Šef odseka – kamera	1
	Šef odseka – zvuk	1

smatra prošireni prostor Evrope i ne-EU zemlje, kao što su to npr. Izrael i Palestina (EFA, 2017: 2), čime Evropska filmska akademija, *a priori* prihvata različitosti evropskog filma kao imanentne. Takođe, Upravni odbor Evropske filmske akademije ima pravo da film razmatra kao *evropski* i u slučaju manjeg broja neophodnih bodova, ukoliko film ima reditelja iz evro(mediteranskog) basena.

U prilog ove nove i obuhvatnije Evrope, govore i evropski autori koji stvaraju u *egzilu* ili *dijaspori*, odnosno van zemlje porekla, kao što su to Fatih Akin, Mihael Haneke, Roman Polanski, koji tekstove evropske drugosti ispisuju na razmeđi i u prožimanju različitih elemenata zemalja porekla, kultura i nasleđa. Uprkos raznolikosti autorskih poetika laureata EFA i izvesnoj sumnji u okvir zajedničke pripadnosti, upravo se raznolikost integriše u transnacionalni karakter evropskog kulturnog identiteta. Treba imati u vidu da se evropski film grafički može predstaviti i kao mreža tačaka kojom su spojene nacionalne kinematografije u jedinstvenu reprezentaciju Evrope i evropskog identiteta, s tim da (re)mapiranje evropskog filma izvesno prati i političke prioritete nove Evrope.

Nagrada za najbolji evropski film EFAs je i polazna tačka za studiju slučaja, u kojoj će kroz tekstove nagrađenih ostvarenja kao i kroz optiku njihovih autora, biti dekonstruisan pojam Evrope i evropskog, kako bi se sagledalo prisustvo i uticaj razlika u procesu konstantnog nastajanja i potvrđivanja evropskog kulturnog identiteta, koga u slučaju filma ne bi bilo bez ličnih poetika autora, ali i uticaja nacionalnog koji npr. čine italijanski neorealizam, francuski poetski realizam, francuski novi talas, film nemačkog privrednog čuda i drugi. Napomenimo i da većina nagrađenih reditelja, pored nacionalne priznatosti predstavlja i amblematična imena evropskog filma, osvešćujući važne teme, ne samo za filmsku umetnost, već i u kontekstu društvene odgovornosti evropskih reditelja. Mihael Haneke važi za jednog od značajnih pobornika i branitelja evropskog filma,²⁴⁶ kao alternative američkim produkcijama²⁴⁷ i američkom modelu filma zabave, te on staje u odbranu *evropskog*, kao njegova *savest*. Hanekeove vizije imaju i anticipatorskih elemenata, upravo u polju izgradnje i budućeg redefinisavanja evropskog kulturnog identiteta.

Tehnička grupa	Šef odseka – postprodukcija slike	1
	Šef odseka – kostimograf	1
	Studio ili lokacija snimanja	1
	Vizuelni efekti ili kompjuterski generisana slika (CGI)	1
	Lokacija post produkcije	1
	Ukupno	21 poen

²⁴⁶ Austrija je 2005. godine nominovala Hanekeov film *Caché (Skriveno)* za nagradu Oskar, za najbolji film na stranom jeziku, međutim Američka filmska akademija je film odbacila, s obzirom da je reč o austrijskom filmu, koji je na francuskom jeziku, te je film bio sporan kao austrijski nacionalni predstavnik. Nekoliko godina kasnije, Akademija je izmenila ova pravila. <https://newrepublic.com/article/112482/amour-and-fate-european-film-industry>

²⁴⁷ U kontekstu binarizma kinematografija Evrope i Amerike, Tomas Elseser smatra da, „dok se američki filmovi zasnivaju na pretpostavci da vam život predstavlja probleme, evropski filmovi zasnivaju se na uverenju da vas život suočava sa dilemama – i dok su problemi nešto što rešite, dileme se ne mogu rešiti, one se samo proveravaju” (Elsaesser, 2005: 44).



Slika 8. Plakat za Evropsku filmsku nagradu (EFA)

Od 2007. godine, Filmski fond Eurimages postaje partner Evropske filmske akademije, kada se osniva i nagrada – *Evropsko priznanje za koprodukciju – nagrada Fonda Eurimages (Co-Production Award – Prix Eurimages)*,²⁴⁸ kojom se nagrađuju uspješni producenti iz država članica Fonda Eurimages, koji aktivno učestvuju u koprodukcijama.²⁴⁹ Glavni cilj ove nagrade je da prepozna presudnu poziciju koju koprodukcija zauzima u filmskoj industriji. Od 2009. godine, Evropsko priznanje za koprodukciju – nagrada Fonda Eurimages, dodeljuje se tokom zvanične ceremonije uručjenja Evropskih filmskih nagrada (EFAs).²⁵⁰



Slika 9. Statueta - *European Film Award (EFAs)*

²⁴⁸ Co-Production Award - Prix Eurimages – <https://www.coe.int/en/web/eurimages/co-production-awards>

²⁴⁹ Ankica Jurić Tilić, 2019; Konstantinos Kontovrakis / Giorgos Karnavas (GR), 2018; Cedomir Kolar (FR), 2017; Leontine Petit (NL), 2016; Andrea Occhipinti (IT), 2015; Ed Guiney (IE), 2014; Ada Solomon (RO), 2013; Helena Danielsson (SE), 2012; Mariela Besuievsky (ES), 2011; Zeynep Özbatur (TR), 2010; Diana Elbaum (BE) / Jani Thiltges (LU), 2009; Bettina Brokemper (DE) / Vibeke Windeløv (DK), 2008; Margaret Menegoz (FR) / Veit Heiduschka (AT), 2007.

²⁵⁰ Godine 2006., za potrebe produkcijske ceremonije Evropske filmske nagrade za televizijsko emitovanje, EFA je osnovala sopstvenu produkcijsku kuću (EFA Productions gGmbH).

U kontekstu pružanja podrške filmu Evrope, treba pomenuti i *Evropsku filmsku nagradu LUX (Lux Film Prize)* koja takođe postoji od 2007. godine, čija se dodela organizuje u okviru sesije Evropskog parlamenta u Strazburu,²⁵¹ a fokus je na distribuciji. Predstavnicima Evropskog parlamenta glasaju za svog favorita u okviru godišnje selekcije. Evropski parlament i Evropska filmska akademija (EFA), u partnerstvu sa Evropskom komisijom i *Europa Cinemas*, uručuju nagradu – nagradu publike LUX.

Treba ukazati da ova nagrada predstavlja simbol posvećenosti Evropskog parlamenta kulturi i EFA nagradi (People's Choice Award), te da skreće pažnju na filmove koji doprinose evropskoj javnoj debati o važnim društvenim i političkim temama, a kao rezultat pruža podršku osnaživanju evropskog identiteta. Evropski parlament naime, posmatra film kao medij masovne kulture, te stoga i kao idealnu platformu za raspravu i promišljanja o Evropi i njenoj budućnosti. Nagrada naime, ima za cilj jačanje veza između politike i građana, pozivanjem evropske publike da postane aktivni učesnik glasanjem za svoje omiljene filmove.



Slika 10. Logo - *European Lux Audience Award (by European Parliament)*

²⁵¹ LUX Film Prize Award Ceremony - <https://luxprize.eu/>

4. STUDIJA SLUČAJA

Evropski identitet i perspektiva drugosti



4.1. Laureati nagrade Evropske filmske akademije za najbolji evropski film (1988–2014)

252

Nagrada za	Naslov filma	Ime i zemlja porekla reditelja	Producenti, (ko)produkcioni partneri, podrška, (zemlje učesnice)
1988.	<i>Kratki film o ubijanju</i> (Krotki film o zabijaniu / A Short Film About Killing)	Krištof Kješlovski (Poljska)	Prod. Zespoly Filmowe, Film Unit "TOR" Poljska
1989.	<i>Pejsaž u magli</i> (Topio stin omichli / Landscape in the Mist)	Teo Angelopulos (Grčka)	Prod. The Greek Film Centre, Paradis Films, , Basic Cinematografica, La Generale d'Images (UniFrance), La Sept Grčka, Francuska, Italija
1990.	<i>Otvorena vrata</i> (Porte aperte / Open Doors)	Đani Amelio (Italija)	Prod. Angelo Rizzi Italija
1991.	<i>Rif-Raf</i> (Riff-Raff)	Ken Louč (Velika Britanija)	Prod. Sally Hibbin, Parallax Pictures / Channel Four London Velika Britanija
1992.	<i>Kradljivac dece</i> (Il ladro di bambini / The Stolen Children)	Đani Amelio (Italija)	Prod. Angelo Rizzoli, Erre Produzioni /Alia Film, Rai 2, Arena Films, Vega Film ■ Fonds <i>Eurimages</i> - Council of Europe Italija, Francuska, Švajcarska
1993.	<i>Urga</i> (Close to Eden / Urga – The Territory of Love)	Nikita Mihalkov (Ruska Federacija)	Prod. Michel Seydoux Camera One (co-production), Hachette Première, UGC Images, Studio Trite, Arion Productions, Ministère de la Culture et de la Communication (France), Centre National du Cinéma et de l'Image Animée, Aria Francuska, Ruska Federacija
1994.	<i>Amerika</i> (Lamerica)	Đani Amelio (Italija)	Prod. Cecchi Gori Group Tiger Cinematografica, Alia Film, Arena Films, Rai 1, Canal+, Vega Film, Centre National du Cinéma et de l'Image Animée (CNC) ■ Fonds <i>Eurimages</i> - Council of Europe Italija, Francuska, Švajcarska, Austrija
1995.	<i>Zemlja i sloboda</i> (Land and Freedom)	Ken Louč (Velika Britanija)	Prod. Parallax Pictures, Messidor Films and Road Movies Dritte Velika Britanija

²⁵² Nagrada EFAs je prvi put dodeljena 1988. godine za ostvarenje iz tekuće godine, međutim, od 1997. godine nagrada se dodeljuje za najbolji film u prethodnoj godini. Tako je nagrada za najbolji EFAs film 2013. godine, dodeljena 2014. godine. Nominalno, tema rada se odnosi na period od 1989. do 2013. godine, od pada Berlinskog zida do poslednjeg proširenja Evropske unije.

1996.	<i>Kroz talase</i> (Breaking the waves)	Lars fon Trir (Danska)	Prod. Zentropa Entertainments ARTE, Argus Film Produktie, Canal+, CoBo Fonds, Coproduction Office, Det Danske Filminstitut, European Script Fund, Finnish Film Foundation, Icelandic Film, La Sept Cinéma, Liberator Productions, Lucky Red, Media Investment Club, Memfis Film, Nederlands Fonds voor de Film, Nordisk Film- & TV-Fond Northern Lights, Norwegian Film Institute, October Films, SVT Drama, Slot Machine, Svenska Filminstitutet (SFI), TV1000 AB, The European Script Fund, Trust Film Svenska, Villealfa Filmproductions, Vrijzinnig Protestantse Radio Omroep (VPRO), Yleisradio (YLE), Zweites Deutsches Fernsehen (ZDF) ■ Fonds <i>Eurimages</i> - Council of Europe Danska, Švedska, Francuska, Holandija, Norveška, Island, Španija, Velika Britanija
1997.	<i>Do gole kože</i> (The Full Monty)	Peter Kataneo (Velika Britanija)	Prod. Redwave Films, Uberto Pasolini, Channel Four Films, Twentieth Century Fox (copyright) Velika Britanija, SAD, (Italija)
1998.	<i>Život je lep</i> (La vita e bella / Life Is Beautiful)	Roberto Beninji (Italija)	Prod. Cecchi Gori Group Tiger Cinematografica, Melampo Cinematografica Italija
1999.	<i>Sve o mojoj majci</i> (Todo sobre mi madre / All About My Mother)	Pedro Almodovar (Španija)	El Deseo, Renn Productions, France 2 Cinéma, Vía Digital, Canal+ Španija, Francuska
2000.	<i>Ples u tami</i> (Dancer in the Dark)	Lars fon Trir (Danska)	Prod. Zentropa Entertainments Trust Film Svenska, Film i Väst, Liberator Productions, Pain Unlimited GmbH Filmproduktion, Cinematograph A/S, What Else? B.V., Icelandic Film, Blind Spot Pictures Oy, France 3 Cinéma, Danmarks Radio (DR), Arte France Cinéma, SVT Drama, ARTE, Angel Films, Canal+, FilmFour, Fine Line Features, Filmek A/S, Constantin Film, Lantia Cinema & Audiovisivi, TV 1000, Vrijzinnig, Protestantse Radio Omroep (VPRO), Westdeutscher Rundfunk (WDR), Yleisradio (YLE), Centre National du Cinéma et de l'Image Animée (CNC), Memfis Film, Slot Machine Danska, Nemačka, Holandija, Italija, SAD, Velika Britanija, Francuska, Švedska, Finska, Island, Argentina, Norveška, Tajvan, Belgija

2001.	<i>Čudesna sudbina</i> <i>Amelije Pulen</i> (Le fabuleux destin d'Amélie Poulain / Amélie)	Žan-Pjer Žene (Francuska)	Claudie Ossard Productions, Union Générale Cinématographique (UGC), Victoires Productions, Tapioca Films, France 3 Cinéma, MMC Independent, Sofica Sofinergie 5, Filmstiftung Nordrhein-Westfalen, Canal+ Francuska, Nemačka
2002.	<i>Pričaj s njom</i> (Hable con ella / Talk to Her)	Pedro Almodovar (Španija)	Prod. El Deséo, Antena 3 Televisión, Good Machine, Vía Digital Španija
2003.	<i>Zbogom, Lenjine!</i> (Good bye, Lenin!)	Wolfgang Becker (Nemačka)	Prod. X Filme Creative Pool GmbH, Westdeutscher Rundfunk (WDR), ARTE Nemačka
2004.	<i>Glavom kroz zid</i> (Gegen die Wand / Head-On)	Fatih Akin (Nemačka, Turska)	Prod. Wüste Filmproduktion, Corazon International, Arte, Bavaria Film International, Norddeutscher Rundfunk (NDR), Panfilm Nemačka, Turska
2005.	<i>Skriveno</i> (Caché / Hidden)	Mihael Haneke (Austrija, Francuska)	Les Films du Losange, Wega Film, Bavaria Film, BIM Distribuzione, France 3 Cinéma, Arte France Cinéma, Centre National du Cinéma et de l'Image Animée (CNC), Canal+, ORF Film/Fernseh-Abkommen, Westdeutscher Rundfunk (WDR), StudioCanal, Österreichisches Filminstitut, Filmfonds Wien, Filmstiftung Nordrhein-Westfalen ■ Fonds Eurimages - Council of Europe Francuska, Austrija, Nemačka, Italija
2006.	<i>Život drugih</i> (Das Leben der Anderen / The Lives of Others)	Florijan Henkel fon Donersmark (Austrija, Nemačka)	Prod. Wiedemann & Berg Filmproduktion/ Bayerischer Rundfunk, ARTE, Creado Film Nemačka, Francuska
2007.	<i>4 meseca, 3 nedelje i 2 dana</i> (4 luni, 3 saptamini si 2 zile / 4 Months, 3 Weeks and 2 days)	Kristijan Mundiu (Rumunija)	Prod. Mobra Films SRL, Centrul National al Cinematografiei (CNC), Mindshare Media, BV McCann-Erickson, Televiziunea Romana (TVR1) , Fundatiei Anonimul, Saga Film, The Hubert Bals Fund of the Rotterdam Festival Rumunija, Belgija
2008.	<i>Gomora</i> (Gomorra / Gomorrah)	Mateo Garone (Italija)	Prod. Fandango, RAI Cinema, Sky, Ministero per i Beni e le Attività Culturali (MiBAC) ■ MEDIA Programme of the European Union Italija, Nemačka
2009.	<i>Bela traka</i> (Das Weisse Band / The White Ribbon)	Mihael Haneke (Austrija, Francuska)	Prod. X-Filme Creative Pool, Wega Film, Les Films du Losange, Lucky Red, ARD Degeto Film, Bayerischer Rundfunk (BR), ORF Film/Fernseh-Abkommen, France 3 Cinéma, Canal+, TPS Star / (Mini-Traité Franco-Canadien)

			Nemačka, Austrija, Francuska, Italija, Kanada
2010.	<i>Pisac iz senke</i> (The Ghost Writer)	Roman Polanski (Francuska, Poljska)	Prod. Robert Benmussa, Alain Sarde & Roman Polanski - R.P. Productions, France 2 Cinéma, Studio Babelsberg, Runteam III Ltd., Pathé, Canal+, StudioCanal, France Télévisions, CinéCinéma, Schleswig-Holstein Film Commission, Summit Entertainment Francuski, Nemačka, Velika Britanija
2011.	<i>Melanholija</i> (Melancholia)	Lars von Trier (Danska)	Prod. Zentropa Entertainments, Memphis Film, Zentropa International Sweden, Slot Machine, Liberator Productions, Zentropa International Köln, Film i Väst Danmarks Radio (DR), Arte France Cinéma, Sveriges Television (SVT), Canal+, Centre National du Cinéma et de l'Image Animée (CNC), CinéCinéma, Edition Video, Nordisk Film Distribution, Det Danske Filminstitut, Nordisk Film- & TV-Fond, Swedish Film Institute, Filmstiftung Nordrhein-Westfalen, BIM Distribuzione (co-production) ■ Fonds <i>Eurimages</i> - Council of Europe Danska, Švedska, Francuska, Nemačka
2012.	<i>Ljubav</i> (Amour)	Mihael Haneke (Austrija, Francuska)	Prod. Margaret Menegoz, Stefan Arndt, Veit Heiduschka & Michael Katz - Les Films du Losange, X-Filme Creative Pool, Wega Film, France 3 Cinéma, ARD Degeto Film, Bayerischer Rundfunk (BR), Westdeutscher Rundfunk (WDR) ■ Fonds <i>Eurimages</i> - Council of Europe Austrija, Francuska, Nemačka
2013.	<i>Velika lepota</i> (La Grande bellezza / The Great Beauty)	Paolo Sorrentino (Italija)	Prod. Indigo Film, Medusa Film, Babe Film, Pathé, France 2 Cinéma, Mediaset, Canal+, Ciné+, France Télévisions, Regione Lazio, Ministero per i Beni e le Attività Culturali (MiBAC), Banca Popolare di Vicenza, Roma Lazio Film Commission ■ Fonds <i>Eurimages</i> - Council of Europe ■ MEDIA Programme of the European Union Italija, Francuska
2014.	<i>Ida</i> (Ida)	Pavel Pavlikovski (Poljska)	Prod. Opus Film, Phoenix Film Investments, Canal+ Polska, City of Lodz, Danish Film Institute, Phoenix Film Poland, Polski Instytut Sztuki Filmowej, Portobello Pictures ■ Fonds <i>Eurimages</i> - Council of Europe Poljska, Danska, Francuska, Velika Britanija

Tabela 5

* Više detalja o (ko)produkcijama : izvori **EFA** i **IMDb** (<https://www.europeanfilmacademy.org> i www.imdb.com)

** U tabeli je uz naslov filma, prikazana zemlja porekla reditelja i navedeni koprodukциони partneri, odnosno zemlje učesnice u (ko)produkcijama, čime se ukazuje na njihovu transkulturalnu prirodu.

*** Od 27 filmova, podršku Fonda *Eurimages* ima 7, dok samo 2 filma imaju i podršku EU fonda MEDIA.

4.1.1. Model analize Studije slučaja

Posljednjih decenija, evropski film je obeležen dvema tendencijama. S jedne strane, prisutna je paneuropeizacija, pri čemu se uspešni nacionalni autori obeležavaju prvenstveno kao evropski, s obzirom na njihovu ličnu prepoznatljivost (Almodovar, Fon Trir, Haneke, Sorrentino), dok se s druge strane nalaze evropske teme (društvene, političke, ekonomske itd.), u kojima do izražaja dolaze različiti (kulturni) identiteti koji kohabitiraju na tlu Evrope.

Stoga se postavljaju i sledeća dva pitanja – o identitetima koje predstavlja evropski film, kroz narativ, izabrane teme i likove, i o identitetu samog evropskog filma, kao (ko)produkcionog ostvarenja. Ova pitanja ukazuju na težnju da se dodatno razvija panevropska filmska industrija i jača audio-vizuelni sektor, u čemu važnu podršku, pored zvaničnih evropskih institucija i programa (npr. Fond Eurimages, MEDIA program, itd.), donosi i dinamična koprodukciona saradnja aktera u polju filma.

Imajući u vidu da je filmski tekst nosilac više identitetskih obrazaca, od individualnih do nacionalnih i nadnacionalnih, kinematografija, ali i koprodukciona ostvarenja, predstavljaju poligon (susretanja i razmene) različitih identitetskih iskustava, te se u jednom filmskom ostvarenju istovremeno može nalaziti više različitih kategorija upisa. Jedno od pitanja koje se stoga u radu postavlja je i kako film prenosi i promoviše kulturnu raznolikost i drugost, redefinišući odnose različitosti i kreirajući novu interkulturalnu estetiku. Te odgovore pokušaćemo da dâ studija slučaja kroz primere filmova koji imaju za cilj da se kroz njih sagleda i (ne)postojanje tog zajedničkog evropskog identiteta koji ove filmove eventualno (ne) spaja u jedan reprezentativni entitet – *evropski film*. Svako od izabranih ostvarenja proverava se u odnosu na svoj specifičan kontekst i način na koji konstruiše i reprezentuje evropski identitet, ne odričući se pritom nacionalnog karaktera, ali je važno naglasiti da tek izdizanjem iznad sopstvenog habitusa pojedinačne kinematografije postaju tj. prerastaju u fenomen *evropskog filma*.

Identitete drugosti koji problematizuju evropski kontekst razmatraćemo preko sledećih kategorija koje se oslanjaju na prethodno iznet teorijski okvir – filmske i kinematografske upise, u pokušaju identifikacije akcentovanih i asimilovanih identiteta, odnosno identiteta drugosti u produkcionom kontekstu.

Za ispunjenje ovog zadatka, važni su svi faktori koji čine okosnicu filmskih ostvarenja, diskursa i narativa, koji artikulišu nacionalnost/transnacionalnost, do različitih elemenata i učesnika u produkciji, imajući u vidu da je pored teme i upisa u tekstu (*drugost koja se upisuje* i *drugost pod brisanjem*), film određen i poreklom izvođača, kreativnog tima na čelu sa rediteljem, ali i tehničkog osoblja. Prema datoj podeli, predmet naše provere biće prvo oni obrasci u filmskom tekstu koji ukazuju na akcentovani (naglašeni) identitet čija se razlika *upisuje* u interakciji sa društvom, a koji su nosioci npr. etničke, nacionalne, rodne, klasne, verske

drugosti. Akcentovani identiteti ukazuju na uticaje i kreiranje identitetske razlike, odnosno novog preobraženog identiteta u procesu nastanka. Činjenica je da akcentovani filmski tekst u evropskim kinematografijama predstavlja dominantne kategorije. S duge strane, identiteti čija je razlika *pod brisanjem*, predstavljaju drugost koja se u procesu asimilacije potire, takođe u interakciji sa okruženjem; oni ukazuju na hibridnu odnosno tzv. *post-* prirodu tih identiteta.

Kroz fenomen identiteta i različite pojmove koji ga definišu, kvalitativnom analizom razotkrićemo i objasniti kako navedeni filmski tekstovi proizvode značenja kojima se generišu identitetski obrasci, kako pojedinaca tako i zajednica. Ovde treba imati u vidu da filmski tekst predstavlja naturalizaciju i interpretaciju društva i njegovih različitih aspekata: istorijskih, socio-političkih, ekonomskih, kulturnih, a stoga i kulturnih identiteta drugosti u filmskom ostvarenju. Istorijski i društveni odnosi, drame, tragični ili komični zapleti, antagonizmi, emotivni odnosi, kao i karakteri junaka, preispitivanje sopstva i istorije, etička i moralna pitanja, empatija, eskapizam, populizam, humanost, politička korektnost, ali i teme različitosti, političke, klasne, rodne, te pitanje etniciteta, egzotizacije, različitih stereotipa, kao i mnoge druge, neke su od okosnica narativa evropskih filmskih produkcija.

Imajući u vidu da su predmet provere u disertaciji i filmski i kinematografski upisi drugosti, dalje razmatranje i sagledavanje identiteta, ima dva pravca. Studiju slučaja čine dva segmenta, pri čemu prvi deo „Mapiranje identiteta drugosti (I)” (u filmskom tekstu) odnosno *Horizont analize drugosti* prate opisi i tekstualna analiza laureata EFAs. Redosled dvadeset sedam (27) analiziranih ostvarenja ne prati se hronološki, već kroz opise, grupisanjem srodnih tematskih celina i pojmova, a prema analogiji sa ranije iznetim teorijskim okvirom. Drugi deo studije slučaja, pod nazivom „Mapiranje 'dvostruke svesti' (II)”, odnosi se na produkcijsku drugost: analizu identiteta filmskih autora i produkcija, koji (se) stvaraju u drugom okruženju, i takođe donosi nehronološki prikaz, sistematizovan prema sličnosti prisutnih drugosti.

Shodno teorijskom okviru, predmet provere su prvo oni obrasci u filmskom tekstu koji ukazuju na prostor i neku vrstu tranzicije, bilo da je reč o fizičkoj ili simboličkoj promeni, promeni prostora ili samopercepcije, deteritorijalizacije, promene granica ili zakočenosti u trenutnom bitisanju, liminalnom prostoru ili u iskustvu heterotopije, itd. uz napomenu da se u jednom filmskom ostvarenju istovremeno može nalaziti više različitih kategorija upisa.

4.2. Mapiranje identiteta drugosti u filmskom tekstu (I)

Akcentovana i asimilovana identitetska drugost

4.2.1. Drugost koja se upisuje (akcentovani identiteti)

Dimenzije drugosti *koja se upisuje* i koja za rezultat ima akcentovane identitete, odnosno one identitete koji potcrtavaju različitost, a proizvod su društvenih načela, kao socijalni konstrukti su i neke od sledećih: etnička, rodna, ideološka, manjinska, verska, rasna, klasna (socio-ekonomska) drugost, koje se i najčešće pojavljuju u filmskom tekstu. Treba pomenuti da i **prostorna, ali i tranziciona drugost**, koja ukazuje na kretanje, kao rezultat ima uglavnom naglašene (akcentovane) identitete. U daljem tekstu nalaze se primeri drugosti koja rezultira naglašenošću identiteta i njihova reprezentacija.

Među nagrađenim filmovima EFAs, jedna od najčešće percipiranih drugosti je svakako **etnička**, kao najvažnija za poimanje identiteta zajednice, a koja počiva na dva ključna elementa građenja etniciteta – kulturi i kulturnom identitetu, gde su uglavnom etničke grupe nosioci tog kolektivnog identiteta koji sadrži one elemente kulture koji čine osobenim jedan etnos. Distinkcija između različitih etničkih grupa, koja se očitava u kulturnim crtama, odnosi se na skup odabranih razlika i obeležja. Naime, iako je etnicitet u korelaciji sa društvenim, političkim i ekonomskim faktorima, deljenje i prenošenje zajedničke kulture tj. kulturnih tradicija i obrazaca zapravo je osnovna uloga koju etniciteti tokom vremena ispunjavaju. Tema etničkog identiteta, kao izdvajanje određenog naroda, nacije i nacionalnog identiteta, odnosno način njihovog ogledanja u očima drugih, uprkos različitostima, i uspostavljanja komunikacije, zauzima značajno mesto u sledećim filmskim tekstovima EFAs:

Film *Urga* (1990, Mihalkov), donosi sučeljavanje junaka, Rusa i Mongola, ali istovremeno i razlike istočnog i zapadnog etniciteta; film *Rif-Raf* (1991, Louč) predstavlja teme iz savremene Britanije, pozicionirajući britanski nacionalni identitet prvenstveno kao politički konstrukt; drugi nagrađeni film istog autora, *Zemlja i sloboda* (1995, Louč) – predstavlja Španiju tokom Građanskog rata u kome se bore dobrovoljci iz različitih zemalja, pri čemu je kroz priču glavnog junaka istaknut britanski identitet; film *Do gole kože* (1997, Kataneo) je slika-ogledalo britanskog društva i nacije; *Život je lep* (1998, Beninji) predstavlja dihotomiju ideologija nacista/Nemaca i Jevreja, za vreme Drugog svetskog rata; u filmu *Ples u tami* (2000, Fon Trir) – naglašena je reprezentacija češkog (istočno-evropskog) naspram američkog nacionalnog identiteta; film *Čudesna sudbina Amelije Pulen* (2001, Žene) sublimira (nacionalnu) reprezentaciju Pariza i Francuske kao idealne slike u koju veruje većina Francuza i ističe francuski identitet; *Zbogom, Lenjine!* (2003, Beker) dihotomna je predstava dve Nemačke – o unifikaciji ova dva identiteta; kao i *Život drugih* (2006, Fon Donersmark), koji donosi priču o podeljenoj nemačkoj naciji i narodu sa obe strane Berlinskog zida; film

Skriveno (2005, Haneke) odslikava sučeljenost Alžiraca i Francuza u postkolonijalnom periodu; u filmu *4 meseca, 3 nedelje i 2 dana* (2007, Mundiu) radnja je smeštena u godine tranzicije postkomunističkog perioda rumunskog društva; film *Gomora* (2008, Garone) prikaz je napuljske mafije kao dela italijanskog društva i njihovog pečata koji se utiskuje u sliku nacionalnog identiteta; film *Velika lepota* (2013, Sorrentino), posvećena je stilu i načinu života u Italiji. Ovde takođe, treba pomenuti i odnos političkog drugog koji se npr. ogleda u filmovima: *Otvorena vrata* (1990, Amelio), u kome se prikazuje fašistička ideologija koju nosi glavni muški lik, nasuprot demokratskog principa lika glavnog sudije; *Amerika* (1994, Amelio) predstavlja različite političke sisteme i ideologije Italijana i Albanaca, pri čemu i jedni i drugi streme ka Americi kao *trećem prostoru* u kome različiti identiteti (idealistički gledano) mogu doživeti pomirenje.

Ovi filmovi često predstavljaju, stereotipizirane rodne uloge, čiji su nosioci (mnogo) češće žene, oslikavajući, ali i podstičući tako patrijarhalni kulturni princip kroz identitetske obrasce podređenosti i/ili dominacije roda. Reprezentacija roda i rodnog identiteta zauzima značajno mesto u sledećim filmskim tekstovima EFAs: *Urga* (1993) – podređena uloga žene Istoka odražena je kroz lik tradicionalne mongolske žene (Pagma rađa troje dece uprkos kineskom zakonu *jednog deteta*), sličan obrazac oslikan je i u epizodi kada Gombo ne kupuje sredstvo za kontracepciju jer u apoteci radi žena, a potom će on svoju odbeglu ženu loviti konopom/lasom kroz *urgu*; *Kroz talase* (1996) – supremacija muškog principa, krivica za otkriće seksualnog uživanja žene, samožrtvovanje (*Bes žrtvuje svoje telo*) u nadi da će paralizovani suprug ozdraviti kada mu ispuni želju da ima odnos sa drugim muškarcima, zbog čega od lokalne zajednice biva proganjana kao grešna; – žrtvena uloga žene u patrijarhalnom društvu upisana je kao patrijarhalna hegemonija; *Sve o mojoj majci* (1999) – ženski kvir identitet, transrodni identitet (*Agrado/Lola*), moguća biseksualnost (*Rosa*), ženski karakteri koji nose akcenat na pojmu *majčinstva* (npr. definisanje Manueline uloge isključivo kao majke); *Ples u tami* (2000) – samožrtvovanje majke za bolesnog sina, poništavanje sopstva zarad višeg cilja počiva na hrišćanskom principu spasenja kroz patnju; *Pričaj s njom* (2002) – igra prevazilaženja uobičajenih društvenih konvencija o odnosu muškarca i žene, koja ipak počiva na stereotipu hetero odnosa; *Glavom kroz zid* (2004) – borba mlade žene turskog porekla (*Sibel*) odrasle u Nemačkoj uz tradiciju i običaje patrijarhalnog modela turske kulture (*Da li si Turčin? Hoćeš li da me oženiš?* – pita ona), do samodestrukcije, uprkos savremenom okruženju; film *4 meseca, 3 nedelje i 2 dana* (2007) – borba protiv podređene pozicije žene u autoritarnom društvu,²⁵³ žena kao žrtva hegemonog diskursa, samožrtvujuća majka kao rodni stereotip; *Melanholija* (2011) – žena kao žrtva savremenog doba i depresije i drugost kao posledica njene mentalne bolesti; *Ida* (2014) – mogućnost izbora, kao izraz fluidnog identiteta današnjice – Ida bira religiju, Vanda smrt.

Teme koje se tiču teritorije, kada je reč o zajednici ili etnosu, ali i imaginarno udaljenim lokusima, npr. kroz motiv putovanja i deterritorijalizacije, susretanja različitih etničkih grupa i kulturno-identitetskih obrazaca, što simbolično predstavlja i prelazak neke zamišljene ili realne granice, posebno u odnosu Istok-Zapad, neki su od izazova u filmskim tekstovima laureata EFAs. Iskustvo ove drugosti odnosi se na napuštanje

²⁵³ Kristian Mungiu aktualizuje pitanje abortusa tri godine pre nego što je legalizovan u Rumuniji (1990).

određene teritorije/mesta i prelazak praga/granica, uz sticanje različitih iskustava koja se potom održavaju na identitet. Reč je o pojmovima čije smo teorije izneli u prvom delu rada.

Prostorne ekspresije identiteta drugosti

Iskustvo prostorne ili tranzicione drugosti odnosi se na napuštanje teritorije, proces promene mesta, preseljenja, migracije, prelazak praga i granica, uz prolazak kroz nomadsko, liminalno ali i iskustvo heterotopije, kao mesta na kojima se akumuliraju evokativni elementi i značenja, a koja utiču na transgresiju identiteta i uglavnom ukazuju na naglašenost (akcentovanost) identiteta. Protok vremena međutim utiče i da se razlike asimiluju u novom prostoru.

Efekat (faza) ogledala kao fenomen samoprepoznavanja gledaoca filma predstavlja restituisanje sopstva na mestu polazišta, koje se može čitati i kao (novo) uspostavljanje identiteta. Ovo polazište, osim kada je reč o identitetu posmatrača sebe u ogledalu (Lakan, 1936), može se primeniti i kod posmatranja likova sa ekrana, na filmu, *kao novoj vrsti ogledala* (Metz, 1982). Film se kao i ogledalo može opisati kao dvojno mesto u kome obitavaju i utopija i heterotopija, odnosno različiti prostori koji su irelevantni (fizičko i mentalno iskustvo). Neki od primera su: *Rif-Raf* (1991, K. Loaç) predstavlja ogledalo/portret moderne Britanije; *Urga* (1993, N. Mihalkov) – ogledanje u tradicionalnom; *Do gole kože* (1997, P. Kataneo) predstavlja ogledalo i samoidentifikaciju klase prekarnih i potlačenih; *Zbogom, Lenjine!* (2003, V. Beker) – kolabiranje glavnog ženskog lika poklapa se sa kolapsom Istočne Nemačke, film je ogledalo samoidentifikacije; *Skriveno* (2005, M. Haneke) – glavni junak, Francuz, ogleda se u liku Alžirca iz svog detinjstva; *Ida* (2014, P. Pavlikovski) – glavna junakinja takođe svoj lik u ogledalu pronalazi u prošlosti itd. U tom kontekstu **heterotopija** predstavlja realan prostor koji se ostvaruje i kao virtuelni, ali i vanvremeni, kao različita mesta nekonvencionalnih rešenja sa mnoštvom društvenih značenja i različitih (nespojivih) smeštanja, u istom prostoru. Motiv putovanja (*road movie*) jedna je od najčešćih heterotopija na filmu, pri čemu prostor predstavlja *preklapanje* više različitih prostora (Fuko, 1967). Primeri reprezentacije heterotopija su npr. filmovi: *Pejsaž u magli* (1989, T. Angelopoulos), *Kradljivac dece* (1992, Đ. Amelio); *Urga* (1993, N. Mihalkov) kao *road-movie*; *Ples u tami* (2000, L. fon Trir); *Velika lepota* (2013, P. Sorrentino) itd.

Sveobuhvatni pojam i tačka ukrštanja različitih teorija koje se bave prostorom – **granica**, važna je odrednica i jedan je od identifikatora za sagledavanje i definisanje pojma identiteta, samim tim što se identitet određuje povlačenjem linije razlike tj. upisivanjem linije granice. „Sve granice, naime, stoje u funkciji izvesne kartografije, a naročito, pak, jedne kartografije identiteta i pripadnosti”, navodi Balibar (Balibar, 2003: 77). Sam pojam granice nosi ambivalentnost zbog činjenice da ona istovremeno izražava dva procesa, spajanje i razdvajanje. Ista dvosmislenost uočava se i u vezi sa pojmom identiteta – identitetska polja kao različiti prostori – *ja / mi i oni*, imaju takođe zajedničku dodirnu tačku ili pre liniju koja ih u isto vreme spaja i razdvaja

– liniju granice, stvarnu ili simboličku. Primeri laureata EFAs su npr.: *Amerika* (1994, Amelio); *Kroz talase* (1996, Fon Trir) i *Melanholija* (2011); *Glavom kroz zid* (2004, Akin); *Ljubav* (2012, Haneke) itd.

Nomadizam kao izraz deterritorijalizacije implicira slabljenje veza između kulture i mesta, kao i ideju o razgradnji i kidanju društvenih veza, čime se utiče i na promenu identiteta i identitetsko pozicioniranje. Ovo izmeštanje pretpostavlja da određeni kulturni aspekti imaju tendenciju ubrzanog prevazilaženja granica i implementiranja na drugom mestu, a to karakteriše i pojam nomadizma. Nomadi predstavljaju grupe ili individue koji prelaze barijere između centra i periferije, koje su za njih, međutim, i inače nepostojeće. Nomad nije posredovan niti jednom tačkom, putanjom ili zemljom, što (mu) dopušta i različite identitetske izbore (Delez, Gatari, 1980). Primeri EFAs: *Kratki film o ubijanju* (1988, Kješlovski) – glavni lik Jacek, kreće se besciljno; *Amerika* (1994, Amelio) – lutanje obeležava i ovog glavnog junaka, iako iz drugih razloga i okolnosti; *Do gole kože* (1997, Kataneo) – simbolički nomadizam/eskapizam itd.

Liminalnost – liminalni prostor čine tzv. ne-mesta kao što su aerodromi, hoteli, bolnice, metro, itd., koji kao zajednički imenitelj imaju to da predstavljaju fenomen kojim se sintetiše depersonalizovana egzistencija ljudskog bića, te i njegovog identiteta (npr. Almodovarov film *Pričaj s njom*, 2002). Fenomen liminalnosti predstavlja individualno i kolektivno iskustvo koje podrazumeva stanje „bez granica – bez okvira” (eng. *no boundaries – no frame / loss of frame*). Liminalnost može imati prostornu (Van Genep, 1960), ali i vremensku dimenziju (Thomassen, 1988). Prag koji se prelazi i pojam liminalnog ukazuju na zakočenu situaciju koja se nametnula individui ili zajednici (kao što su to putnici, izbeglice, migranti, azilanti, hodočasnici i dr.) u filmovima: *Pejsaž u magli* (1989, Angelopulos) – *road movie* predstavlja dvoje dece u potrazi za ocem, na putu/avanturi između Grčke i Nemačke; *Kradljivac dece* (1992, Amelio) – drugi *road movie* sa italijanskim karabinjerom Antoniom, koji sprovodi dvoje dece u sigurnu porodicu, pošto im je majka uhapšena zbog prostitucije; *Otvorena vrata* (1990, Amelio) – predstavlja problem etičkih granica; *Pisac iz senke* (2010, Polanski) – simbolični liminalni prostor između političke moći i krivice; *Kratki film o ubijanju* (1988, Kješlovski), kao prvi nagrađeni film EFAs (1988), govori o liminalnosti kao mentalnom stanju. Glavni lik Jacek prolazi kroz tranziciono iskustvo (liminalnu fazu) nakon smrti sestre; *Urga* (1993, Mihalkov) – automobilska nesreća utiče na život glavnog junaka, on počinje da živi transformativno iskustvo usled susreta sa drugom kulturom i različitošću; *Kroz talase* (1996, Fon Trir) – pokušavajući da pomogne mužu nakon teške nesreće, Bes prelazi društveni prag, zanemarujući moralne vrednosti i ulazi u transformativnu fazu koja će je koštati života; *4 meseca, 3 nedelje i 2 dana* (2007, Mundiu) – mlada Rumunka ostaje trudna, u vreme kasnog perioda komunizma i odlučuje se za ilegalni abortus. Ovi filmovi predstavljaju individualna tranzicionalna iskustva i perspektive u kojima se dešavaju iznenadni događaji koji utiču na živote junaka, te i na njihove identitete. Prikazi individualnog, na filmu, obično ciljaju na širu sliku društva koje takođe, može biti u liminalnoj poziciji. Primer je Mundiov film (2007), čija junakinja Gabrijela glasno govori o značajnim socijalnim problemima u ambijentu erodiranog rumunskog društva.

Reprezentacija grupnog liminalnog iskustva može se posmatrati u još širem kontekstu, kao u filmu *Do gole kože* (1997, Kataneo) – liberalni kapitalizam je kreirao nedostatak samopouzdanja, samoponištavanje,

prelazak svih normi i granica, a likovi se nalaze u traženju rešenja (liminalnoj fazi); *Melahnholija* (2011, Fon Trir) – kao stanje iščekivanja, u kome članovi porodice čekaju udar plave planete koja će uništiti Zemlju; *Zemlja i sloboda* (1995, Loaç) – mladi Englez se bori u Španskom građanskom ratu; a u filmu *Život drugih* (2006, Fon Donsersmark) – grupa intelektualaca u Istočnoj Nemačkoj, za vreme Hladnog rata, živi na ivici sistema; a oba iskustva se mogu posmatrati kao *prag* istorije i liminalni prostori. I Mundiu i Fon Donersmark govore o poslednjim danima komunizma u Evropi, kao u filmu *Amerika* (1994, Amelio) – u kome glavni junaci, Đino i Spiro, žive individualne rituale prelaska u drugu kulturu. Obojica, međutim, završavaju u procesu dezintegracije na isti način kao i celo albansko društvo, u periodu poznog komunizma; u filmu *Život je lep* (1998, Beninji) – dečak Đozue živi sopstveno iskustvo rata, dok cela Evropa prolazi kroz veliku transformaciju usled strahota koje je proizveo Drugi svetski rat; u filmu *Bela traka* (2009, Haneke), nakon više dramatičnih incidenata u patrijarhalnom nemačkom seocu, liminalno iskustvo iščekivanja otkrivanja počinioaca, deli cela društvena zajednica. Iskustvo u tranzicionim i transformativnim procesima, odnosno u liminalnoj fazi, utiče i na promenu identiteta i čini ga uglavnom naglašenim (akcentovanim).

4.2.2. Drugost pod brisanjem (asimilovani identiteti)

Asimilacija odnosno drugost *koja se briše*, kao proces suprotan principu multikulturalnosti, predstavlja jednu od faza akulturacije, kreiranje amalgama različitosti. Kroz proces asimilacije kao deo politike integracije, gubi se prvobitni kulturni identitet, a usvajaju i prihvataju karakteristike dominantne grupe. Asimilaciju karakteriše slabljenje etničkih i svih drugih veza sa primarnim kolektivom, što vodi ka potpunom iščezavanju inicijalnog identitetskog obrasca. Odricanjem od primarnog identitetskog obrasca, kreiraju se novi, hibridni identiteti, koji nastaju kao rezultat odustajanja od jednog i prihvatanja drugog identiteta iz različitih razloga, kao što je to slučaj kod tranzicionih, trans-, nad-, post- i drugih identiteta, koji izražavaju drugosti uglavnom manjinskih kultura, koje streme poništavanju, a takođe teže homogenoj strukturi. Krajnji cilj ovakvog homogenizujućeg identiteta je inkluzija i prihvatanje u novom okruženju, dominantne kulture.

Posebno mesto ovde zauzimaju identiteti *post-doba*. Prefiks *post-* čita se kao generator razlike. Posledice postkolonijalnog u Francuskoj, nakon alžirskog rata za nezavisnost, pojavljuju se npr. u filmskom tekstu ostvarenja *Skriveno* (2005), koji prate udruženi stid i krivica kao ogledalo evropske savesti, ali i viktimizacija. Narativi se odnose i na postkomunizam²⁵⁴ u Evropi. Kao i u slučaju postkolonijalnog, postkomunizam predstavlja metanarativ kojim se mogu objasniti i drugi narativi vezani za pojam (post)komunističkog perioda. U filmu *Amerika* (1994) gledalac se suočava sa slikom siromašne Albanije, neposredno i nakon pada komunizma; to je slika i Istočne Nemačke, post-identiteta nakon pada Berlinskog

²⁵⁴ Dina Jordanova, npr. pravi paralelu post-kolonijalnog sa postkomunističkim periodom (Jordanova, 2001).

zida u filmu *Zbogom, Lenjine!* (2003); dok film *Ida* (2014) predstavlja Poljsku iz perioda 60-ih godina XX veka, poststalinističke zemlje u borbi sa senkama prošlosti, koju prati interna drugost.

Sintagme sa prefiksom *post-*, postkomunizam/postsocijalizam, predstavljaju i periode propustljivih granica, pri čemu dolazi do stapanja nekadašnjih različitosti, u amalgam hibridnih identiteta – Zapadna i Istočna Nemačka postaju SR Nemačka, događa se raspad i prekomponovanje SSSR i SFR Jugoslavije, kao i migracije stanovništva širom Evrope, a pojavljuju se i različite inicijative i umrežavanja nekadašnjih opozitnih blokova, dok se zemlje oba bloka danas udružuju u Evropskoj uniji, čime se neminovno pokreću i procesi asimilacije, a njihov rezultat su hibridni identiteti, kao npr. hibridni *East-West* identitet (npr. kod Amelia (*America*, 1994) prisutna je reprezentacija bogatog Zapada koji koristi neukost siromašnog i obespravljenog Istoka, Italijan (Spiro/Mikele) živi kao socijalni slučaj u Albaniji, poprimivši kulturu te sredine; u Bekerovom filmu (*Zbogom, Lenjine!*, 2003) reč je o spajanju Istočne i Zapadne Nemačke i nastanku *post-* prostora ujedinjene Nemačke); kod Akina (*Glavom kriz zid*, 2004) pratimo identitetske promene turskih imigranata islamske vere u nemačkom društvu, u procesu prihvatanja novog okruženja i početaka asimilacije).

4.3. Horizont analize drugosti: Tekstualna analiza laureata EFA

Angelopulosov (Teo Angelopulos) film *Pejsaž u magli (Topio stin omihli / Landscape to the Mist, 1989)*, donosi nam antinomiju Istoka i Zapada, kao prostornu ekspresiju drugosti, odnosno heterotopij, koja se problematizuje kroz putovanje dece (*road movie*), Vule (Tania Palaiologou) i Aleksandrosa (Michalis Zeke), koji, nailazeći na različite opasnostu, ali i nasilje (Vula je silovana u kamionu), putuju sa jugoistoka Evrope (Grčka) na Zapad (Nemačka) u potrazi za nestalim ocem, za koga veruju da živi u Nemačkoj. Opsesivna potraga za ocem dovodi junake do granica postojećeg i potrage za novim sopstvenim identitetom, na prelasku između detinjstva i adolescencije. U želji da pronađu oca, koga nikada nisu videli, deca gaje iluziju da će ga naći i pišu mu pismo, najavljujući svoju potragu. Napuštanjem (rodnog) mesta i lutanjem, oni ulaze u kategoriju nomada u delezovskom smislu, uprkos označenom cilju. Putovanje se odvija od periferije prema (zamišljenom) centru (Grčka–Nemačka), a sam centar je određen ciljem putovanja. Odnos Istoka i Zapada, različitih standarda, najpre ima politički aspekt odnosa periferije i centra, a delom i kulturološki. Putovanje u Nemačku odraz je deterritorijalizacije junaka, bekstva sa (jugo)Istoka, ali i opstajanje EU-centrične perspektive, isticanjem Zapadne Evrope kao instance koja jedina nudi rešenja. Junaci su u permanentnom kretanju. Napuštanje poznatog tla i prelazak granice, kroz svojevrsni *road movie* koji predstavlja i heterotopiju, deo su *trajektorije* odrastanja, tokom koje se potvrđuje i/ili negira njihov dotadašnji sistem vrednosti, a identiteti preoblikuju. Treba podsetiti da je heterotopija prema Fukou i putovanje s jednog mesta na drugo, nezavisno od vrste prevoza. S obzirom da putovanje zauzima kompaktan deo vremena, s povećanim uzbuđenjem, kao i da je neobično iskustvo, ne spadajući u svakodnevnu rutinu, ono nosi atmosferu

heterotopije, ne-nekog mesta. Međutim, skala heterotopičnosti zavisi isključivo od subjektivnog doživljaja i reč je najpre o osećaju jake ili slabe percepcije upravo atmosfere.

Kulturne različitosti sa kojima se deca sreću na tom putu,²⁵⁵ paradigma su opasnosti, dok im identitet koji žele da dopune kroz osećaj porodice sve više izmiče. Jedna od tema koju Angelopoulos ponavlja je, upravo, nepotpunost, koja je, u ovom slučaju identitetski manjak, te otac, čiju tajnu deca pokušavaju da spoznaju i razotkriju, figurira kao deo njihovog (dela) identiteta koji nedostaje. Iako je potraga za ocem u filmu realna, simbolika oca je ustvari ono u šta verujemo i ono što želimo da pronađemo, a što odgovara pojmu i shvatanju (celine sopstvenog) identiteta. Kretanje sa poznate tačke, kao prelazak praga, odnosno granica i neizvesnost stizanja na cilj, sugerišu i liminalnu fazu, i u prostornom i u vremenskom određenju. Neizvesni ishod puta predstavlja i metaforu odnosa Istoka i Zapada Evrope. Naslov filma koji sugerise na meteorološki fenomen magle, referira i na dečiju percepciju obećane zemlje, Zapada (Nemačke) koja, naime, već u tački polazišta, predstavlja neizvesnost. Magla referira i na njihovo osećanje konstantnog straha od nedostatka i/ili gubitka oca, te stoga i sopstvene identitetske nepotpunosti. Odgovor na to pitanje ostaje nepoznanica i nalazi se u maglovitom evropskom pejzažu kojim likovi prolaze na svom putu u nepoznato.



Slika 7. Plakati za film *Pejsaž u magli* (*Landscape in the Mist*, 1989)

Angelopoulos se bavi temom lutanja i sećanja, podsećajući na jedan grčki mit, kao metaforu helenskog nasleđa – Odisejeva putovanja (kao i naziv njegovog kasnijeg filma *Odisejev pogled*, 1995), koji je utkan u evropsku kulturu. Film ima jak socio-politički kontekst, kao reprezentacija savremenog grčkog društva, te i tog kolektivnog, odnosno nacionalnog identiteta, ali i kao jaka anticipacija osećaja pripadnosti (zapadnom) *evropskom kulturnom prostoru*. Reprezentacija deterritorijalizacije nacionalnog identiteta u ovom slučaju ipak ne predstavlja akt nomadskog lutanja, kao besciljnost, već potrebu za nadomeštanjem nedostajućeg dela identitetskog mozaika, kao ultimativnog cilja junaka. Odugovlačenjem stizanja do cilja, usled različitih

²⁵⁵ Autor sublimira istorijske i političke alegorije.

okolnosti, junaci istovremeno bitišu na prostoru *ne-mesta* (heterotopije), što ih, zbog neizvesnog vremenskog okvira kao i samog ishoda, smešta u liminalni prostor između rodnog tla i ciljane tačke (Istok–Zapad / Grčka–Nemačka).

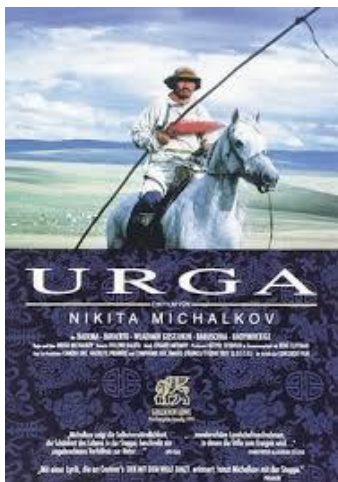
Još jedan *road movie*, deterijalizovani likovi i prelazak granica, onih simboličkih, u filmu ***Kradljivac dece (Il Ladro di Bambini, 1992)***, Đanija Amelia (Gianni Amelio), predstavlja dihotomni odnos Sever–Jug savremene Italije, ali i vrlinu i etičnost glavnog junaka. Nakon hapšenja napuštene majke (sicilijanske imigrantkinje) zbog podvođenja maloletne ćerke, mladi karabinjer Antonio (Enrico Lo Verso), dobija zadatak da devojčicu Rozetu (11) i njenog mlađeg brata Lućana (9) sprovede do katoličkog hraniteljskog doma. Tamo odbijaju da ih prime zbog grehova njihove majke, a karabinjer, nakon toga odlučuje da ih, bez obaveštavanja nadležnih, kako ne bi stavio kolegu u nepriliku, odvede na Siciliju, gde živi i njegova porodica. Putovanje se odvija u međusobnom upoznavanju i sticanju poverenja dece, koja se tokom ovog puta i sama menjaju. Od početnog nepoverenja dece, razvija se jedna posebna veza, jer Antonio preuzima odgovornost, naivno preuzimajući pravdu u svoje ruke i trudi se da im tokom puta pruži iskustvo kakvo stiču deca iz uobičajenih porodica, radeći stvari za koje do tada nisu imali priliku (provode divan dan na plaži, odlazak na kućnu proslavu, i dr.). Odvodi ih na kratko i u kuću svojih roditelja, na porodičnu proslavu.

Narativ deteritorijalizacije čine junaci u pokretu. Iako deluje da je reč o liminalnom prostoru, ovaj *road movie* predstavlja prelaženje apstraktnih granica, kao metaforičko putovanje, koje se odvija paralelno sa realnim, dok krajnji cilj ima simboličko značenje i najavljuje promenu (identiteta). Konstrukcija identiteta odvija se kroz samospoznaju kako dece tako i samog Antonia. Krađa dece, koja figurira u naslovu, ima za cilj i njihovo zakljanjanje od svega lošeg što su preživeli, ali i od loše budućnosti. Antonio im pruža nadu, ali će za svoju naivnost i nepromišljenu samoinicijativu i sam biti kažnjen. Film nema političke niti druge izražene ideološke reference. U prvi plan, stavljena je ideologija dobrote i ljudskosti, o tome kako se stiče poverenje a o ljubavi uči kroz zajedničke trenutke. Film se upisuje u registar nacionalnog, kroz prikaz Italije (bogat i siromašni Jug), ali i kao odnos centra i periferije (Milano – Sicilija), sugerišući težnju za normalnim, porodičnim, vrednostima, ali i optimističan pogled u budućnost, kao zajednički italijansko-evropski narativ.



Slika 8. Plakati za film *Kradljivac dece (Il Ladro di Bambini, 1992)*

U drugoj, izmeštenoj dihotomiji Istok – Zapad, Mongolije u odnosu na Evropu (Rusiju), u drami Nikite Mihalkova (Nikita Michalkov) *Urga (Urga – Close to Eden / The Territory of Love, 1993)*, takođe se pojavljuje motiv putovanja, s tim da se ono odvija u obrnutom smeru, sa Zapada na Istok, od centra ka periferiji, i gde paradoksalno, Rusija predstavlja Zapad, oponirajući ustaljenoj evrocentričnoj perspektivi. Sergej, pripiti ruski vozač kamiona koji *crnči u inostarnstvu umesto da pristojno živi kod kuće* i mongolski pastir Gombo koji mu nakon nesreće pomaže, naći će se upućeni jedan na drugog usred mongolske stepe. Ovi junaci predstavljaju susret dve kulture, dva sveta, koji se uprkos jezičkoj barijeri i kulturološkim razlikama, ipak razumeju. Gombo, tradicionalan, porodičan i Segej, buntovan (tetoviran), bivši vojni muzičar, oličavaju dva identitetska obrasca koja se na začudan način dopunjuju, a svaki od njih u svom identitetu, usvojiće i neki od elemenata onog Drugog. Drugi se ogleda u Drugom, kao u iskrivljenom ogledalu. Lakanov efekat ogledala ovde se očitava kroz individualno međusobno sagledavanje, kao proces u kome se utiče na promenu identitetskih obrazaca oba učesnika-posmatrača tog *iskrivljenog* sopstva. Pred očima gledalaca, odigrava se tzv. *pregovaranje* (eng. *renegotiation*) identiteta glavnih junaka. Sergejevo putovanje predstavlja simboličko upisivanje potrage za identitetom, dok je njegov lik nomadski, delezovski, deterritorijalizovanog nacionalnog identiteta. Njegov identitet stoga prolazi proces transgresije u većoj meri, te nastaje novi, hibridni, koji se oblikuje i dopunjuje u susretu sa različitošću druge nacije, kroz samospoznaju. Reč je o drugosti koju junak prepoznaje i u sebi samom, a proces asimilacije je postepen, ali i neizvestan u potpunosti. Istovremeno gledanje predsedničkih izbora u SAD u mongolskoj zabiti (Gombo i Segej) i lošeg lokalnog pevačkog kabaretskog programa, dve su sučeljene dimenzije, koje, međutim, predstavljaju simboličko izjednačavanje ova dva TV formata, čime autor na svoj način želi da izrazi svoj stav prema (stvarom) Zapadu. U metaforičkom iskazu, naime, identitet Zapada prikazuje se kao negativan. U filmu se obrađuje i pitanje rodnog identiteta. Podređena uloga žene Istoka izražena je kroz lik tradicionalne mongolske žene (Gombo svoju odbeglu ženu Pagmu, lovi konopom/lasom kroz *urgu*). Ovaj primalni odnos mongolskih supružnika ukazuje na status maskulinog kao normativnog identiteta, što jeste slučaj u patrijarhalnim zajednicama, u bilo kom kraju sveta.



Slika 9. Plakat za film *Urga (Urga - The Territory of Love, 1993)*

Toponim *Urga* koji označava teritoriju, ustvari je izvor i simbol postojanog identiteta, jer teritorija označava stabilno tlo, ali i kolektivni / nacionalni identitet, koji je u filmu najpre oličen u tradicionalnom junaku, liku pastira Gomba. U izmeštenom horizontu, iz perspektive mongolske stepe, Evropa se čini udaljenom čak pomalo i sama, deluje kao neka periferija.

U susretu Istoka i Zapada najvažnije su kulturne, generacijske, a često i verske razlike imigracije, između kojih se junaci opredeljuju, gradeći svoj novi mikrosvet, ali i izabrani, sopstveni kulturni identitet, kao što je to u filmu *Glavom kroz zid (Gegen die Wand / Head-On, 2004)*, Fatiha Akina. Konstrukcija tog novog identiteta dešava se u univerzumu između tla na kome su koreni, koje, iako je napušteno, nalaže poštovanje tradicije i usvajanja kodeksa i konvencija novog okruženja koje se odvija erodiranjem „etnoklaustrofobije imigrantskih zajednica” (Daković, 2008: 188). Individualni identitet u osnovi poseduje i jaku vremensku dimenziju. On se i u ovom tekstu gradi u sadašnjem trenutku, ali je neminovno da brojne elemente crpi i iz (individualnog) sećanja na prošlost. Kroz multilingvalnost, fluidne i hibridne karaktere likova, sećanje na staro okruženje uz novi urbani prostor, nastao kao interakcija između različitih kultura, pomalja se i fenomen transkulturalnosti ali i tzv. *nešto-između, treći prostor* kako ga naziva Homi Baba, u kome nastaju hibridni identiteti. Akin istražuje „logiku izopštenosti unutar margina” stavljajući akcenat na subkulturu i njen zatvoreni identitet, a koja opstaje na osnovama (radikalnog) tradicionalizma, predrasuda i netolerancije (turska imigracija u Nemačkoj). Reditelj u stvari, istražuje granice odnosno unutarnje konflikte, unutar turskog imigrantskog identiteta, s tim da „margine” nisu predodređene (turskom) nacionalnošću već su uslovljene novim okolnostima, nezavisno od zemlje prijema, Nemačke. Razotkrivanjem lažnog morala zatvorenih getoizovanih migrantskih zajednica, koje se nalaze u sopstvenom limbu, Akin nam otkriva hipokriziju tradicionalnih običaja, muslimanske bračne zajednice i dogovoreni brak. Sibel (Sebel Kekilli), žena koja uživa u svim zadovoljstvima i poročni Kahita (Biol Nel), oboje muslimanske vere, druga generacija Turaka u Nemačkoj, istovremeno proživljavaju eklatantnu promenu identiteta, od poročnog i neobuzdanog, do smernog i savesnog modela ponašanja, kako zbog poštovanja očekivanja društvene zajednice, tako i usled njihove ljubavne priče koju pratimo. Kako bi na svoj način, dokazala nezavisnost svojoj (primarnoj) tradicionalnoj porodici, Sibel se udaje za potpunog stranca. Taman kada njih dvoje shvate da su zapravo zaljubljeni jedno u drugo, u naletu ljubomore izazvane etničkim i seksističkim izjavama / psovkaama jednog od prethodnih Sibelinih nemačkih ljubavnika, Kahit ga ubija i završava u zatvoru. S obzirom da se porodica odriče Sibel, ona ne može više da ostane u Nemačkoj, već je primorana da ode u Tursku, zemlju svog porekla, ali gde nikada nije živela i prinuđena je da se tamo na različite načine snalazi. Nakon izlaska iz zatvora, Kahit odlazi u Tursku u potrazi za Sibel, koja je sada udata i ima dete. Nakon strastvenog ponovnog susreta, Kahit ubeđuje Sibel da napusti muža i da zajedno odu u selo iz koga on potiče. Međutim, na dan kada je trebalo da krenu, ona se ipak nije pojavila na autobuskoj stanici.

Uprkos slici s početka, u kojoj Sibel odbija tradicionalnu ulogu turske žene, a praveći različite izbore, njen identitet tokom filma doživljava promenu. U traženju sopstvenog identiteta potcrtan je osećaj *raseljenosti* (eng. *displacement*), ali i marginalnosti u zemlji porekla: Sibel ni u Nemačkoj ali ni u Turskoj ne prihvata turski identitet (niti tradicionalan niti tzv. vesternizovan), te se njen unutarnji identitet, konstantno dovodi u pitanje, s obe strane granice. Film naime, najpre suprotstavlja Sibelin ionako već podvojen identitet kroz borbu pojedinca sa tradicijom, ali i sopstvom. Gledalac prati identitete junaka koji su u procesu re-konstrukcije, kao i sama nemačka, usled priliva imigrantske (kao i migrantske) populacije koja ima jaku potrebu da (o)čuva svoju kulturu i tradiciju, a koje se u uređenom nemačkom društvu percipira kao *arhetipska drugost*. Tokom filma, ovi likovi proživljavaju višestruku psiho-fizičku transformaciju. Međutim, njihov lični unutarnji prostor je liminalizovan, te nema simboličkog prelaska praga (kao drugačijeg shvatanja sopstva). Tema odlaska sa rodnog tla, kao put i deterritorijalizacija, završavaju se povratkom junaka u Tursku, svojim korenima, kao svojevrsna re-teritorijalizacija.

Reč je o primeru *akcentovanog filma*, kako ga naziva Nafisi (2003), u više kategorija. Likovi u filmu su nosioci akcentovanih identiteta, u pokretu i tranziciji; govore više jezika, nemački, turski i engleski, a publika se suočava i sa njihovom višeslojnom *trans-* realnošću. Ne samo da autor Fatih Akin reprezentuje drugost, već i koprodukciono ostvarenje (nemačko-turski reditelj, britanska producentska kuć), a i sam filmski tekst, bremeniti su različitim naglašenim razlikama (etničke, religijske, identitetske, karakterne).



Slika 10. Plakati za film *Glavom kroz zid* (*Gegen die Wand*, 2004)

Tema putovanja, ali i migracija, odnosa Istoka i Zapada, koja prerasta u san o boljem životu i društvu, obeležava i Ameliovi drugi nagrađeni film *Amerika* (*Lamerica*, 1994), predstavljajući portret jednog dela postkomunističke Evrope, kao svojevrsne heterotopije, ali i moralni sumrak likova-junaka. Đino, biznismen iz Italije, i Spiro, Italijan koji živi u Albaniji na margini društva, kao socijalni slučaj, nakon brojnih peripetija u Albaniji, na kraju filma prate albanski egzodus u SAD, dok se isti simultano odvija i sa italijanskim etnosom. Amelio problematizuje fenomen imigracije, kao značajne društvene pojave u XX veku, istražujući krhkost

identiteta u svetu koji se stalno menja, a istovremeno povlači vremenske i prostorne paralele u filmu – u kome Albanija 1991. godine predstavlja ogledalo Italije iz 1945. godine; paralela je kojom reditelj pozicionira istraživanje fenomena drugosti u filmskom tekstu. Elementi neorealističkog nasleđa mešaju se sa konceptom filma Trećeg sveta.

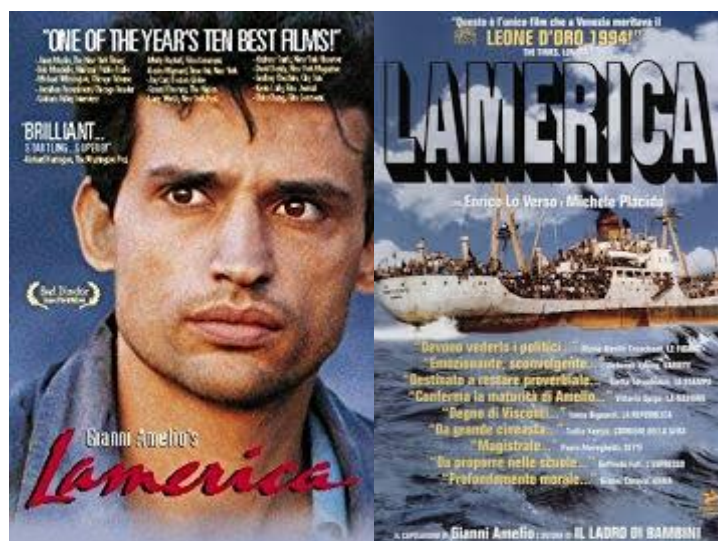
„Za imigrante, izgradnja identiteta je neprekidna dinamika sukoba sa dominantnim vrednostima društva zemlje useljenja, i afirmacije sopstvenih individualnih vrednosti. [...] postoji vrlo jaka tenzija između želje za potpunim pripadanjem i nezavisnosti” (Halpern, Ruano-Borbalan, 2009: 10).

Više je elemenata koji utiču na međusoban pogled u posmatranju Drugog. Stranci i marginalne grupe (radnici, siromašni, deca, stari) predstavljaju nosioce različitih kulturnih identiteta drugosti koji su u fazi dezintegracije, dok je postmodernistički pristup refleksija na liberalno kapitalističko društvo, moralno posrnulo, degradirano i blizu kolapsa. Uspešna sinteza faksije i fikcije,²⁵⁶ oslikava postkolonijalni diskurs, u kojima se dve kulturne matrice prepliću – ideološko-politički obojen diskurs, u postkomunističkoj Albaniji, i nadolazeći kapitalizam, nakon pada komunizma. Zapadni identitet prikazan je kao kompleksan i negativan, a jugo-istok se bori sa siromaštvom i samodefinisanjem, zaustavljen u nekoj tački između prošlosti i budućnosti (kao zamrznuta slika).

U obrnutom procesu dezintergracije i ponovne integracije, dva lika, prvi Italijan koji predstavlja imigranta u Albaniji, gledaocu ne otkriva odmah svoj italijanski identitet (Spiro / Mikele), dok drugi, mlađi Italijan (Đino) sticajem okolnosti, usled biznis preokreta, iznenada gubi svoj konzumerističko-materijalistički status te i identitet, počinjući da poprima sličnosti i da se asimiluje sa albanskim siromašnim življem. Đino doživljava delezovsku deteritorijalizaciju, njegov nomadizam je iznuđen, ali je na kraju filma anticipirana njegova reteritorijalizacija tj. povratak na početnu tačku puta, u svoju domovinu Italiju. Interkulturalni proces i identitetske zamene, tj. simultano postojanje multiplih identiteta, stvaraju određenu tenziju, prisutnu uvek kod *graničnih prostora* (Baba, 1994). Film predstavlja portret mračne prošlosti post-komunističke Evrope a, prevladava evrocentrični diskurs, najpre, kroz zagovaranje zapadnih vrednosti kao jedinih pravih (skupa kola, skupe cipele). Etniciteti čine značajno obeležje ove *istoriografske metafiksije*, naglašavajući razliku između razvijenog Zapada (Italija) i siromašnog (jugo-istoka) Evrope (Albanije). Sama Amerika iz naslova, predstavlja drugost, inherentnu evropskoj kolonijalnoj prošlosti, ali i tačku nade u budućnost, čime se na izvestan način anticipira tj. negira isključivi evrocentrični diskurs. Kolone Albanaca na kamionima, koji se iseljavaju put Amerike i rasplet filma, ostavljaju upitanost nad današnjim albanskim postkomunističkim, ali i zapadnim italijanskim identitetom, kao posledicom italijanske kolonijalne prošlosti. Ko je ustvari Italijan, i šta uopšte znači deklarirati se danas kao Albanac ili Italijan, (Amerikanac) ili pak... Evropljanin? Period postkomunizma otvara naime, prostor i za pojašnjenje postojećih kao i za traženje novih identitetskih obrazaca postmodernizma. Napuštanje tla Evrope, u osiromašenoj zemlji izgladnelih ljudi, svedoči o drugom procesu deteritorijalizacije, koji nudi nadu u moguće izbavljenje, u kome se neki od elemenata identiteta gube dok se

²⁵⁶ Ovako su film *Amerika* okarakterisali mediji pred projekciju na Njujorškom filmskom festivalu 1995. godine.

novi stiču, u procesima enkulturacije i asimilacije, ali i o poništavanju evrocentrične perspektive – Zapad se seli na Zapad.



Slika 11. Plakati za film Amerika (*L'America*, 1994)

Suočavanje identiteta Istoka sa Zapadom predstavljeno je i u ostvarenju Larsa fon Trira – *Ples u tami* (*Dancer in the Dark*, 2000), muzičkoj drami, čija se radnja odvija u Americi, u državi Vašington 60-ih godina prošlog veka. Film donosi pomerenu realnost, kroz polunostalgičnu melodramu i pseudotragediju. Ulepšana sumnjiva stvarnost događaja koji se nisu desili, ukazuje na formu pastiša kao mešavine žanrova, u kojoj se ovaj provokativni film očitava, kao *hiper-prozvodnja značenja ili drskost autora*. Glavna junakinja, Selma Jezkova (Björk), imigrantkinja iz Češke, pati od genetskog poremećaja od koga polako gubi vid. Ona naporno radi u fabrici, prikupljajući novac za operaciju sina Genea koji, kao i ona, gubi vid, a čija je operacija jedino bila izvodljiva u Americi. Selma obožava mjuzikle *zlatnog doba* Holivuda, a kako joj se vid pogoršava, iz svoje mračne stvarnosti, ona beži u slušanje muzike i maštanja o šarenim mjuziklima, kao eskapističko-utopistički koncept, ali i metaforičnu deteritorijalizaciju (pored stvarne koja se već odigrala, dolaskom iz Češke). Selmin komšija, istovremeno i stanodavac, policajac Bil (David Morse), koristi Selminu slabovidost i krade joj uštedeni novac, kako bi sakrio sopstveni bankrot od svoje žene, i pokrio dugove. Dok pokušava da mu uzme taj novac iz ruku, Selma ga ubija (jer on traži da ona to učini, iako nije najjasnije zbog čega). Selma potom prolazi kroz istražni proces pred američkim pravosudnim organima, sudi joj se, biva optužena za ubistvo i osuđuju je na smrt vešanjem. Selmino pogubljenje čini i finalnu scenu filma, kao prelazak poslednje granice, a što njenu deteritorijalizaciju čini konačnom. Slično kao i u drugom Fon Trirovom filmu *Kroz talase* (1996), junakinja se bori protiv sila koje je nadmašuju. Prisutna je takođe i tema invalidnosti kao manjinskog identiteta, kao platforma za ispredanje priče o žrtvovanju, koju prate nadrealni momenti i elementi apsurdna, iz Selminog života. Film obrađuje i temu najteže kazne, iako je Selma splotom okolnosti nepravedno osuđena na smrt. Fon Trir se upušta i u kritiku američkih vrednosti, uključujući i pitanje zdravstvene zaštite, pravnog, sudskog i kaznenog sistema (iz perspektive Evrope), ali istovremeno, on se bavi i pitanjima raseljenih i

marginalnih, a forma mjuzikla, zabavnog žanra, izabrana je kao kontrapunkt. Tama u nazivu filma uz slabovidost glavne junakinje, moguće da ukazuje da *film privlači čula koja nisu samo vizuelna, da sama vizija može biti taktilna i da su slike multisenzorne*. Različito od filmske tehnike Dzige Vertova *film-oko* (eng. *cine-eye*), Fon Trirov koncept zasniva se na konceptu *film-uho* (eng. *cine-ear*) (Talijan, 2017).

Selmin identitet ukazuje na više defavorizovanih razlika, drugosti: žena, imigrantkinja, stranac, invalid, siromašna, osudjena... Pojava stranca npr., kako to razmatra Kristeva (1991), izaziva strah i pozornost novog okruženja, međutim, drugost je ovde okarakterisana najpre kao slabost, a potom i kao zločin. Ubistvo za koje će Selma biti optužena, a za koje je kriv policajac, ukazuje na stereotipnu predstavu identiteta sa Istoka; evrocentrični diskurs je, međutim, izbledeo. Selmin identitet se tako, definiše kao akcentovani, rodni i etnički, dok inverzija Zapad – Istok, ukazuje na položaj Evrope izvan evrocentričnog diskursa. Svi pojedinačni identiteti u filmu su nestabilni, razlomljeni, dok je kolektivni američki identitet prikazan kao uniforman, masovan, a simbolično ga predstavlja zvuk (buka) fabričkih mašina, što ukazuje i na ekonomsku moć Amerike. Sam film predstavlja heterotopiju, odnosno transgresiju žanrovskih granica, s obzirom da se melodrama ukršta sa mjuziklom, kao žanrovska heterotopija.



Slika 12. Plakati za film *Ples u tami* (*Dancer in the Dark*, 2000)

Film (n)ostalgije ***Zbogom, Lenjine!* (*Good by, Lenin!*, 2003)**, Volkanga Bekera (Wolfgang Becker), satira je o epohi post-unifikacije Nemačke i poigrava se sa nacionalnim, ali i ideološkim, asimilovanim identiteteom drugosti. Film govori o (hibridnom) nacionalnom post-identitetu nemačke nacije u postkomunističkom periodu, koji se prelama u jednoj tipičnoj porodici, kroz sučeljavanje različitih ideoloških matrica; život u Istočnoj Nemačkoj donosi i temu osude bivših režima, nacizma i komunizma, koja alternira sa komičnim podtekstom. Film predstavlja paradigmu starog režima, dok potku filma čini satirično-sentimentalna priča o ljubavi sina, dečaka (Aleksa) prema majci. Filmska diva Istočne Nemačke Karin Sas (Christiane Kerner) pada u komu usled emotivnog šoka izazvanog rušenjem Berlinskog zida. Osam meseci kasnije, kada se probudi, promenjeni su socijalni, politički kao i kulturni identitet zemlje, okruženja te i

porodice, nastupio je kapitalizam (uz prateći konzumerizam). Međutim, zbog njenog zdravstvenog stanja, porodica i blisko okruženje, prave se pred njom, da se nikakve promene nisu desile.

Kako se naš lični identitet temelji na svesti o našem postojanju kroz vreme, njime se izražava i kontinuitet pojedinca, a tokom života, glavni instrument identiteta je ustvari, lično pamćenje. U ovom filmskom tekstu zaplet se postiže upravo ukidanjem tog, za proces (samo)identifikacije, najvažnijeg mehanizma. Glavna junakinja je zatočena u liminalnom prostoru, između prošlosti koje se ne seća i budućnosti koja će joj (moguće) povratiti pamćenje, a u okolnostima vremena sadašnjeg koje ne sme da sazna. Kolabiranje glavne junakinje filma, poklapa se sa reprezentacijom kolapsa države, te film predstavlja svojevrsno ogledalo nacionalne samoidentifikacije, odraz kolektivnog u individualnom, čime se teži poništavanju, kroz istoriju osvedočene, negativne slike Nemačke. Ovaj pastiš sa pseudoistorijskim faktima, reflektuje binarni odnos Istočne i Zapadne Nemačke – (n)ostalgiju za periodom komunizma i socijalizma, koji je doživeo poraz kroz lik glavne junakinje. Ovo metaforično putovanje, kao simbolična deteritorijalizacija, odvija se od traumatične prošlosti ka neizvesnoj budućnosti, dok se narativizacija prošlosti odvija u cilju sagledavanja i predviđanja sadašnjosti, a koja upravo, onemogućava reteritorijalizaciju junaka i odr(a)žava stanje „in-between.”



Slika 13. Plakati za film *Zbogom, Lenjine!* (*Good bye, Lenin!*, 2003)

Tokom istorije Evrope, različite ideologije nastaju i prisutne su na evropskom tlu, bilo kao dominantne ili kao potisnute, a činjenica je i da svaki filmski tekst, oslikavajući društvo, u osnovi sadrži i okvir reprezentacije različitih ideoloških i političkih matrica; uprkos tome što postmodernizam negira svoje veze sa ideološkim i političkim diskursima. Naime, film kao reprodukcija realnosti, neminovno reprodukuje i ideološki okvir.²⁵⁷ Istorijsko vreme neposredno pre i nakon pada Berlinskog zida u kinematografijama Evrope

²⁵⁷ Predstavljajući određeni sistem vrednosti i ideologija, filmsko ostvarenje pruža idealno polje za filmski tekst u kome se sučeljavaju antagonizmi koji film, upravo, čine dinamičnim i privlačnim, ali i akcentovanim, s obzirom da dominantne ideologije služe za reprodukciju društvenih odnosa moći, dominacije ili podređenosti, npr. ideologija klase, roda, etnosa. Luj Altiser ističe: „Ideologija je predstava imaginarnog odnosa individua prema njihovim realnim uslovima egzistencije”(Altiser, 2009: 53). Tako ideologija klase, promovise reprezentaciju elita, omalovažavajući potčinjene; ideologija roda promovise mizogine reprezentacije

svakako je obojeno različitim ideologijama, s obzirom da se u tom periodu odvija proizvodnja novih značenja i vrednosti, ali i ubrzana promena identitetskih okvira, kako pojedinaca tako i zajednica, u skladu sa novim društvenim okolnostima u Evropi.²⁵⁸ Stoga i polje politike i političkih borbi ima svoje reprezentacije u filmskim tekstovima laureata EFAs, iako ovi tekstovi uglavnom ne donose ni političku motivaciju niti angažovanost, kao što je to bio slučaj u periodu modernizma.²⁵⁹ Filmska umetnost, pre i nakon pada Berlinskog zida, uprkos istorijskim datostima, nije u službi direktne političke akcije, već su političke poruke najčešće date implicitno i nose višeslojna značenja, kao i sam identitet filma. To međutim, ne znači da autor iskazuje indiferentan stav prema upućivanju određenih političkih poruka i predstavljanju određenih ideologija, kroz filmski tekst, što se može uočiti već kod prvog nagrađenog filma nagradom EFAs, *Kratki film o ubijanju* (1988) Kješlovskog, a potom i kod Amelia u filmu *Otvorena vrata* (1990), kao i u Loučevom *Zemlja i sloboda* (1995), Akinovom *Glavom kroz zid* (2004), filmu *Pisac iz senke* (2010) Polanskog, kao i u filmu *Ida* (2014) Pavlikovskog, koji predstavljaju stav i angažovanost autora, njegov kritički odnos prema stvarnosti, odnosno uglavnom, izražavanje politike različitosti u odnosu na uočeni društveni problem ili otvorena pitanja.

Ideologija fašizma boji Ameliov drugi film *Otvorena vrata (Porte Aperte, 1990)*.²⁶⁰ Kroz dihotomije fašizam–komunizam ubica–nevinost, poštenje–korupcija, u filmu je prikazana slika jednog dela Evrope, u vreme Musolinijeve Italije, grada Palermo, 30-ih godina XX veka. Nakon dvostrukog ubistva, supruge i njenog ljubavnika, glavnom junaku, Tomazu Skalii (Ennio Fantastichini), nameće se izbor između slobode i prihvatanja smrtne kazne. Iako bira smrt, paradoksalno, njegov izbor je sloboda odnosno ukidanje svih granica (što smrt i donosi). Radnja koincidira upravo sa periodom, kada i Evropi preta zatvaranje, poraz, gubitak sloboda, neposredno pred Drugi svetski rat. Skaliin izbor je simbolička deterritorijalizacija, kojom će on izbeći rat. Nasuprot jednom nasilničkom identitetu, nalazi se ideal pravičnosti, oličen u sudiji Di Frančesku (Gian Maria Volonté), koji se u procepu između fašističke administracije i osude javnosti, bori za život osuđenika. Pravda na kraju pobeđuje, što može biti i simbolička poruka odnosno predstava Evrope. Ćani Amelio u *Otvorenim vratima*, prikazuje nasilje koje potom biva kažnjeno od same države.²⁶¹ Nasilje naime, predstavlja različitost koja se kažnjava, osim u slučaju kada ga primenjuje država. Paradoksalno, dok država poseduje granice u fizičkom realitetu, u simboličkom ih ona ovim postupkom krši tj. negira. Naime, glavni lik Tomazo

žena, ili seksističke, usmerene ka LGBT populaciji, dok istovremeno ideologija manjina koristi ksenofobne predstave manjinskih grupa. Ovi odnosi moći i dominacije, često su kodirani u kulturnim tekstovima, u filmu ili na televiziji.

²⁵⁸ Brojne su promene, uglavnom u zemljama Centralne i Istočne Evrope. Vlada u Budimpešti donosi istorijsku odluku 10. septembra 1989.g. i Mađarska postaje prva zemlja socijalističkog bloka koja otvara granice izbeglicama iz Istočne Nemačke; na hiljade njih prelazi Gvozdenu zavesu 9. i 10. novembra te 1989. godine. Istočna Nemačka doživljava veliku krizu. Nekadašnji predsednik Istočne Nemačke (prvi sekretar Jedinstvene socijalističke partije 1971–89), idejni tvorac Berlinskog zida, Erih Honeker (Erich Honecker) podnosi ostavku na mesto predsednika RDA (Istočni Berlin) u oktobru 1989. godine. Pada Berlinski zid, izgrađen avgusta 1961. godine, zemlje komunističkog bloka se otvaraju. Godine 1993, 1. januara, jedinstveno evropsko tržište postaje realnost (fiskalno i tržišno), a potpisivanjem Šengenskog sporazuma 1995. nestaju granice među državama članicama EU.

²⁵⁹ Jean-Luc Godard, Agnes Varda, Claude Lelouche, Alain Resnais (Kovacs, 2007: 368).

²⁶⁰ Prema fašističkoj propagandi, uvođenje i postojanje smrtne kazne bilo je dovoljno da Italijani mogu da bezbedno žive držeći *otvorena vrata*, čak i noću.

²⁶¹ Kantova doktrina – princip osвете *lex talionis* (osnovna pravila tzv. *oko za oko* pravde), pojavljuje se i ovde, a za koju on tvrdi da je jedan od najčešćih motiva nasilja i ubistava (Kant, 1797: 102–106).

Skalia, nakon trostrukog ubistva u istom danu – šefa, kolege i na posletku svoje supruge, prolazi kroz sudski proces koji vodi ka izricanju najteže kazne. Ova tri ubistva su različita, različite motivacije, a splet okolnosti mu čak omogućava eventualni izbor lakše kazne. Međutim, Skalia se opredeljuje za samokažnjavanje i smrtnu kaznu. Izvršenje iste, odnosno streljanje, očekuje se na kraju filma a iako nije eksplicitno prikazano, ostaje pomenuti etički problem. Tako, kada jedan od glavnih junaka, stariji sudija Di Frančesko izgovara: „Biti protiv smrtne kazne nije pravna pozicija, već politička odluka” – jasno je izražen sugestivan stav autora upućen državi, ali i celoj Evropi, i to, upravo uoči ukidanja smrtne kazne u Italiji, čime se još jednom ukazuje da film ima ne samo anticipatorsku već i angažovanu ulogu u evropskom društvu. Zatvor predstavlja liminalni prostor ali i tzv. ne-mesto, čineći Skaliin identitet akcentovanim, dok njegov čin izbora oličava prelazak *praga* ali i poslednje granice, te i konačnu deteritorijalizaciju.



Slika 14. Plakat za film *Otvorena vrata* (*Porte Aperte*, 1990)

Reprezentacija drugosti, kroz sukob ideologija komunizam–fašizam, prati i film *Zemlja i sloboda* (*Land and Freedom*, 1995), Kena Louča (Ken Loach), ali i kroz temu klasa, u ideološkom ali i idealističkom kontekstu. Louč koji promišlja angažovane teme, u ovom ostvarenju istražuje politički ambijent i kulturu zasnovanu na kolektivnim akcijama i solidarnosti, ali istovremeno, oslabljenu unutrašnjim podelama i hipokrizijom. U nameri da brani (evropske) demokratske vrednosti, mladi britanski komunista bez zaposlenja, Dejvid Kern (Ian Hurt), odlazi 1936. godine iz Liverpula da se bori u Španskom građanskom ratu, u međunarodnim brigadama, protiv fašističkih snaga, i priključuje se jednoj levičarskoj republikanskoj organizaciji (POUM milicija, Aragonski front), ali i zagovornicima pro-staljinističke opcije i propagande. Odnosi i prijateljstva koja se u specifičnim uslovima razvijaju između Britanaca, Francuza i Španca, kao i emotivni naboj, kulminiraju grumenom španske zemlje koju Dejvid po povratku donosi u Veliku Britaniju, a koja će na kraju simbolično biti bačena upravo na njegov grob. Reteritorijalizacija glavnog junaka je simbolično okončana. Nakon Dejvidove smrti, ovu priču saznajemo od Dejvidove unuke. Narativi rekonstrukcije kolektivne istorije, reprezentuju se tako kroz jedno post-sećanje, u kome rat postaje metafora istorije. Povezivanje sadašnjosti i referenci iz prošlosti u filmskom tekstu (korišćenje tehnike *flashback-a*), predstavlja tačku njihovog ukrštanja kao *mesta sećanja* (fr. *lieux de mémoires*, u teoriji kulture sećanja Pjera

Nore), kao tačku ukrštanja političke, individualne i kolektivne, nacionalne ali i nadnacionalne mračne prošlosti dela Evrope. Prikazi Kena Louča, ukazuju nam na doba ideoloških previranja, raslojavanja i sukoba, revolucionarnih odluka i akcija, koji utiču i na običnog čoveka. Sukobu klasa i konceptu eksploatacije, data je istorijska i međunarodna artikulacija (Bromeley, 2000: 55).



Slika 15. Plakati za film *Zemlja i sloboda* (*Land and Freedom*, 1995)

Jedan drugačiji ideološki koncept prošlosti prati i filmski narativ italijanskog autora Roberta Beninjija (Roberto Benigni). Iako jedan od najtragičnijih perioda u ljudskoj istoriji, život u musolinijevskoj fašističkoj Italiji, ideologija nacizma, poigravanje sa istorijom, ljudskim vrednostima i dostojanstvom, u filmu *Život je lep* (*La vita e bella*, 1998),²⁶² predstavlja pastiš. Autor tendenciozno idealizuje istoriju mešajući elemente karnevalizacije (Bakhtin, 1984), i tradicije burleske i *commediae dell'arte*. Prvi deo filma liči na romantičnu komediju, punu optimizma i radosti, sa elementima komičnog, a razvija se i ljubavna priča između Gvida (sam Roberto Benigni) i Dore (Nicolletta Braschi), u predvečerje Drugog svetskog rata. Iz te ljubavi rađa se sin Đozue Giorgio Cantarini). Drugi deo filma je međutim, tragi(komi)čan, odvija se u nacističkom logoru i predstavlja pokušaj održanja granice razuma, u cilju da se dečija nevinost zaštiti od nečovečnosti ovog istorijskog perioda. U velikoj očinskoj ljubavi i želji da zaštiti malog Đozua, od tragične realnosti i traume boravka u liminalnom prostoru koncentracionog logora, otac Gvido izmišlja pravila za igru skrivanja u kojoj pobednik dobija tenk (što je simbolično i jedna od poslednjih scena), a čime obezbeđuje neophodnu veliku pažnju dečaka, čime mu i spašava život. U ovom ostvarenju, osuda nacizma, Holokausta i koncentracionih logora, dešava se upravo udaljavanjem od realizma, smehom protiv nečovečnosti,²⁶³ kroz *smešnu tragediju*, a istovremeno se imitira deo istorije koji se nije desio (*prim.* kamp u koji Gvido odlazi nikada nije postojao). Identitetska razlika je naglašena samim tim što je reč o opozicijama: Nacisti–Jevreji, i partizani–fašisti, kao *mi* i *oni*, kroz čiju se perspektivu prelama i sam evropski identitet.

²⁶² <http://webpage.pace.edu/abelardo/Italyweb/ItaCinema/ITALife.html>

²⁶³ Humor ovde služi kao otklon od strahota, čime je omogućen dijalog između apsurdna i realnosti. *Sećanje mora biti iskazano u okviru komičnog konteksta čime se umanjuje pretnja od ponavljanja ili zaboravljanja Holokausta.*



Slika 16. Plakati za film *Život je lep (La Vita e bella, 1998)*

Još jedna безусловna ljubav, kroz žrtvovanje, kao ideal i glavni pokretač, čini i identitet glavne junakinje, Bes (Emili Watson) u Fon Trirovom filmu *Kroz talase (Breaking the Waves, 1996)*, fragmentiranim i nestabilnim. Bes je devojčica *zlatnog srca*,²⁶⁴ duboko religiozna, sa jakim osećajem pripadanja lokalnoj hrišćanskoj zajednici. Međutim, uprkos negodovanju lokalnog paroha, udaje se za stranca, Norvežanina, radnika na naftnoj platformi. Naime, pojava stranca, kao pretnja drugosti, kako navodi Kristeva (1991), unosi nemir u malu učmalu zajednicu škotskog ostrva Skaj (eng. Skye). Unutrašnje i lokalne granice, kao barijere kolektivnog identiteta, postavljaju se kao nepremostiva prepreka individualnoj različitosti čineći identitet junakinje fragilnim i razlomljenim, u postmodernističkom ključu. Paradosk granica je da *one istovremeno spajaju i razdvajaju* (Stanford-Friedman, 1998: 3), a da lokalne granice često predstavljaju veću prepreku za individuu, od globalnih, koje očitavaju slobodu. Smenjivanje enterijera i eksterijera kao i meteo pojava korespondiraju sa unutrašnjim svetom likova – crkva, kuća, bolnica (Perić, 2016: 124). Paralizovani muški lik, Jan (Stellan Skarsgård), iako ograničenog kretanja, slobodnog je uma, dok Bes, u velikoj želji da ga spase, deluje susprotno od ustaljenih društvenih normi i kulturnih identitetskih obrazaca. U maloj sredini, Bes i sama predstavlja oličenje drugosti, posedujući samo veru kao opravdanje za svoje odlučne, ali od zajednice (i njene majke), neprihvatljive postupke. Njen izmenjeni identitet ukazuje na unutrašnju snagu koju crpi iz (sveprisutne) velike ljubavi prema drugosti (suprugu Janu). Ta drugost, odnosno motiv stranca, kod Bes ne izaziva strah, već ga ona prepoznaje i kao sopstvenu drugost, a daje joj odlučnost (na žalost, žrtve), stvarajući mogućnost da pokaže svoju dobrotu. Njen novi identitet izražava razliku, te stoga predstavlja neprihvatljivu drugost za zatvorenu lokalnu zajednicu koja živi u liminalnom prostoru ostrva. Osim lika Bes, individualnost ostalih vernika utapa se u širokim planovima reditelja, i u grupnim scenama. S obzirom na ustaljene konvencije, tradicija i običaji presuđuju o tome šta je normativno i ispravno, ali i društveno prihvatljivo a šta to nije. Bes

²⁶⁴ Film *Kroz talase*, deo je Fon Trirove trilogije *Zlatno srce*, inspirisane istoimenom bajkom koaj govori o devojčici koju krase vrhunska dobrota i strpljenje.

će stoga platiti najvišu cenu, svojim životom. Njena deteritorijalizacija je fizička i konačna, ali i glorifikovana, a „autor pokušava da nam vizuelno predstavi to nevidljivo mesto koje žena zauzima u maskulinoj geografiji” (Perić, 2016: 133). Uloga žene iako nije pasivna, vezana je prvenstveno za reprezentaciju muškarca, u čijoj je ona funkciji, dok su muškarci uglavnom nosioci rodno zasnovane represije. Kulturni identitet Evrope, koji se pomalja u ovom filmu, ostaje razlomljen, između osećanja i autovrednovanja pojedinca, roda (ženskosti) i društvene stigme, kao tradicionalnog koncepta obračuna sa različitošću.



Slika 17. Plakati za film *Kroz talase* (*Breaking the Waves*, 1996)

U Loučevom drugom filmu, društvenoj drami *Rif-Raf* (*Riff-Raff*, 1991), naturalističkom portretu moderne Britanije, glavni lik Stivi (Robert Carlyle), građevinski radnik, glasno izražava svoja opoziciona levičarska opredeljenja u borbi protiv vladajuće Konzervativne stranke koju tih 80-ih godina XX veka predvodi Margaret Tačer (Margaret Thatcher). Nakon nedavnog izlaska iz zatvora, on se iz Glazgova doseljava u London, gde dobija posao na gradilištu, rekonstrukciji i adaptaciji nekada zapuštene bolnice, u luksuzne apartmane. Stivi upoznaje zanimljivu ali nezaposlenu pop pevačicu Suzan (Emer McCourt), koju podržava na njenim nastupima, a potom počinju da žive zajedno, srećni, nakratko. Nagomilana nezadovoljstva rezultiraju turbulentnu vezu, na šta utiče i njihova pripadnost britanskoj siromašnoj klasi. U tom mikrookruženju, film prati nekoliko radnika i njihove međusobne odnose. Oni su socijalno nezaštićeni radnici, koji rade pod lažnim identitetima; žrtve su kapitalističke eksploatacije, koju prati ekonomska depresija i gde nije lako pronaći novi posao. Obespravljani, nebezbedni, junaci su zatvoreni u skučenom liminalnom prostoru svojih (ne)mogućnosti i ograničenja, dok njihovi identiteti sve više klize ka marginalnom. Siromaštvo ovde predstavlja drugost. U filmu je najpre reč o klasnom, ali i o nacionalnom identitetu. Film predstavlja istinsku kritiku britanskog društva i odnos prema prekarijatu, siromašnim nevidljivim slojevima (radnici najureni sa posla), njihovoj bezbednosti (pad radnika na gradilištu), ali donosi i kritiku bogatih i bahatih (podmetanje požara, zarad koristi). Sam Louč, član više različitih partija i liga, tokom cele svoje karijere slovi za reditelja

koji se bori za prava radnika, ali i svaku drugu pravdu u cilju boljitka društva.²⁶⁵ Film čine elementi soc-realizma, drame i satire. Čin paljenja zgrade je osuda koju autor upućuje najpre elitama, za stanje u društvu, kao poziv na reagovanje, ali granice između radnika i elite ostaju nepremostive. Britanski socijalni aspekt definitivno je propao 1980. godine, nakon što su pogrešne politike administracije bivše premijerke Ujedinjenog kraljevstva, Margaret Tačer, uništile društveno tkivo Britanije. Filmska realnost i percepcija publike, predstavljaju lakanovski odraz u ogledalu, gde dolazi do jasnih heteroidentifikacija, kako Britanaca, tako i drugih Evropljana (posebno tema prekarijata).



Slika 18. Plakati za film *Rif-Raf* (*Riff-Raff*, 1991)

Kataneovo (Peter Cataneo) ostvarenje *Do gole kože* (*The Full Monty*, 1997), takođe govori o prekarijatu britanskog Severa, uz nametanje novih kontrakulturalnih obrazaca u post-industrijskom dobu. Film donosi teme rodni uloga, naglašenog muškog identiteta, telesnosti, uz sve efekte koji prate dugotrajnu nezaposlenost. Odraz u ogledalu glavnog junaka Garija Gaza (Robert Carlyle) predstavlja deo procesa samoidentifikacije (Lakan, 1949), i većeg broja gledalaca koji se lako identifikuju sa nezaposlenim i potlačenim likovima. Danak politici liberalnog kapitalizma, ogleda se u nastanku nestabilnih identitetskih obrazaca (nezaposlenost sever-zapada Evrope; Gari ne može da plaća izdržavanje sinu; Dejv nije u stanju da plati sve prohteve svoje supruge), i uprkos svemu, pokušavaju da očuvaju dostojanstvo. Izmeštanje sa sigurnog tla (otpušteni radnici iz čeličane prihvataju posao muških stripera – eng. *Chippendales*), i skidanje *do gole kože*, treba posmatrati kao proces deterritorijalizacije, a samoponištavanje i prelaženje simboličkih granica, rezultiraće reteritorijalizacijom, kao povratkom na sigurno tle (povratak dostojanstva uz potvrdu muškosti – Gaz je razveden, Lomper je samac, Dejv je na granici da ga žena napusti, ili afirmaciju gej seksualnosti). Prateća kriza muškog identiteta je u vezi sa pitanjem očinstva, infantilnim ili čak suicidalnim ponašanjem, ali i pitanjem impotencije. Identitet filma je kolektivni maskulini (muška solidarnost), iako pratimo i pojedinačne

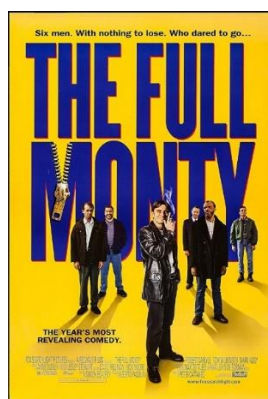
²⁶⁵ K. Louč je jedan od šestoro ljudi koji se u sudu borio za oslobođenje Džulijana Asanža, kada je ovaj uhapšen 7. decembra 20210. godine.

muške karaktere, dok ženski likovi u tekstu imaju isključivo grupni identitet (žene u klupskoj gužvi), ili su prikazani kroz specifičnu optiku (npr. pogled na žene kroz prozor; žene koriste muški toalet). Film donosi obrt društvenih uloga. Činjenica da je reč o *Chippendales*-ima, mogao bi sugerisati preokret u odnosu na muški pogled (eng. *male gaze*), žene međutim, i dalje ostaju pasivni posmatrači, i plaćaju da gledaju muški striptiz, zauzimajući mesto, tradicionalno namenjeno muškarcima. Dešava se promena uloga, u cilju suprotstavljanja tradicionalnim očekivanjima, izmišljanjem određenih identiteta. S druge strane, muškarci teško prihvataju status, uobičajeno nametnut ženama, putem društvenih konvencija. Ideja striptiza predstavlja metaforičko ogoljavanje, koje zahteva dekonstrukciju čitavog seta maskulinih ideja i anksioznosti u odnosu na žene i seksualnost, kroz proces samorefleksivnosti i sazrevanja. U istom tom procesu, u kome muškarac uspostavlja svoje izgubljeno samopoštovanje, žene ostaju u sekundarnim ulogama i u senci (Bromley, 2000: 64-66).

Ova britanska komedija je delom politička, a iako ideloški neutralan, film tretira teme iz realnog života, odišući i nekakvom naivnošću i nevinošću. Parodija (na stare filmove *Pathé-a*) i pastiš obeležavaju ovaj film, čineći ga postmodernističkim. Zabeleženi događaji sa elementima nostalgije, su iz istorije prijatnog provincijskog gradića (Šefild, s početka deluje kao oronula metropola), koja se nikada nije desila. Samoidentifikacija građana Šefilda preneti je na širi plan kao nacionalni pan-engleski identifikacioni obrazac koji se gradi u filmu, *kao sa razglednica*, kako stoji u jednoj od recenzija u *Gardijanu*. (*The Guardian*).

Iako se pojedini filmski tekstovi odvijaju po sličnom obrascu, u okviru jedne nacionalne kinematografije, premda u različitim kontekstima, moguće je ipak, posmatrati ih i u mnogo široj dimenziji koju možemo generalno razmatrati kao evropski film. Naime, svi istorijski, a najpre socio-politički aspekti ukazuju na zajedničku suštinsku osu filmova, koja se iskazuje kroz elemente zajedničke istorije Evrope ili sadašnjosti, prepoznatljive evropske topose, ali i (etničke) karaktere, i angažovane teme, kao što je npr. tema prekarijata koja čini deo (iako ne samo) evropske svakodnevice, a zauzima sve više prostora i u razmatranju evropskih politika.

Sve neodoljivo podseća da se slika i samopoštovanje, politički ili identiteti zajednica, neprestano izgrađuju i ostvaruju kroz uzajamni uticaj pojedinaca, grupa i njihovih ideologija (Halpern, Ruano-Borbalan, 2009: 6).



Slika 19. Plakat za film *Do gole kože* (*The Full Monty*, 1997)

I dok se prethodna dva filma, zajedno sa Ženeovom (Jean-Pierre Jeunet) *Čudesnom sudbinom Amelije Pulen* (2001), upisuju u nacionalni kontekst, baveći se isključivo sopstvenim etnicitetima i lokalnim političkim ambijentom, britanskim ili francuskim, narednih nekoliko tekstova predstavljaju filmska politička svedočanstva.

Triler *Pisac iz senke* (*Ghost Writer*, 2010), Romana Polanskog (Roman Polanski), eksplicitno govori o političkoj moći i korupciji, ali i o krivici koja je, iako sveprisutna, neuhvatljiva i fluidna, kao i identiteti filmskih junaka. Radnja filma se odvija nakon 11. septembra 2001. godine. Pisac (Ewan McGregor) je četrdesetogodišnjak, pisac iz senke, koji piše biografije slavnih ljudi. Angažovan unosnim ugovorom, da napiše biografiju bivšeg britanskog premijera Adama Langa (Pierce Brosnan), pisac odlazi na luksuzno ostrvo liminalno-klaustrofobične atmosfere, gde u izolovanim uslovima dobija rukopis svog prethodnika, koji je nedavno umro pod nerazjašnjenim okolnostima, a koji on treba da nastavi i završi. Nakon čitanja jednog slučajno pronađenog teksta, pisac otkriva kompromitujući materijal koji navodi na trag, koji bi mu mogao ugroziti život. U vreme dolaska na ostrvo, na kome Lang obitava, dešava se i veliki međunarodni politički skandal upravo u vezi sa Langovim ranijim angažovanjem, sa akcentom na *specijalne veze* sa SAD, što može prizvesti veoma ozbiljne posledice. Usled nenadanog otkrića novog materijala, pisac pokušava da izbegne opasnost i traži spas u bekstvu sa ostrva koje je međutim, dobro čuvano. Polanski ovde, na jedan duhovit način slika određene ključne ličnosti u postojećem političkom okruženju, prve decenije XXI veka. Film nas uvodi u svet i tajne visoke politike i političkih intriga koje se (ipak) razotkrivaju. Reč je o klasnom identitetu koji se pojavljuje kao kontinentalno drugo. U ovom slučaju je prisutan i vrhunski politički identitet, koji je na neki način, izjednačen sa nacionalnim identitetom, britanskim. Naime, bivši britanski premijer Lang, biva optužen za kidnapovanje i mučenje osumnjičenih i sprema mu se optužnica ali, paradoksalno, on će zaštitu potražiti u visokoj američkoj administraciji. Bivši političar ne želi da kod sebe išta menja, naprotiv, on očekuje promene kod drugih i njihovo prilagođavanje. Njegov identitet je fiksna, esencijalistički, nepromenljiv, za razliku od piščevog koji se gradi i menja. Film *Pisac iz senke* otkriva nam meandre u kojima ljudi, posebno oni koje fascinira moć uticajnih ljudi, političara, gube sopstveni identitet. Sam pisac zatočen je u dvostrukom liminalnom prostoru, jednom koji simbolizuje ostrvo i drugom kao unutrašnjem doživljaju liminalnog iskustva, usled *zakočenosti*, te se i njegov identitet preobražava u odnosu na okolnosti (osećaj straha za sopstveni život).²⁶⁶ Film implicira paralele sa realnim političkim sistemima i događanjima, kao i odnosom Britanije i SAD-a, a zanimljiva perspektiva odvija se i na nivou zamene, centar (evropskog) Zapada pomera se ka SAD-u, čime se ukida evrocentrični diskurs, te se menja i relacija periferije i centra, odnosno polazišna i krajnja tačka.

²⁶⁶ Autor Robert Haris (Rober Harris) koji je nekada, pre rata u Iraku, bio i prijatelj Tonija Blera, napisao je ovaj politički triler, u znak pobune protiv Blerove administracije.



Slika 20. Plakati za film *Pisac iz senke* (*Ghost Writer*, 2010)

Nakon politike i ljubavi, kao jakih filmskih motiva, religija čini sledeći snažan ideološki okvir za (kulturno)identitetsko prepoznavanje, ali je i moćno *oružje*, u savremenom svetu. Crno-belo ostvarenje *Ida* (*Ida*, 2014), Pavla Pavlikovskog (Paweł Pawlikowski), meša identitetske upise ideološkog odnosno religijskog, baveći se temom jevrejske manjine u Evropi, u periodu tokom i nakon Drugog svetskog rata, tačnije 1962. godine. Reč je o evociranju sećanja, na period posleratnog komunizma, ali i na sramnu prošlost Poljske i Holokaust. Religiozna potka prati se putem sakralnih simbola u filmu (npr. skulpture Isusa Hrista). U filmu pratimo dva glavna ženska lika, na individualnom planu – lik tetke, komunistkinje, ruku ogrezlih u krvi, konspirativnog imena *Crvena Vanda* (Agata Kulesza), i njene bratanice Ane odnosno Ide (Agata Trzebuchowska), 18-ogodišnje devojke, odrasle u katoličkom manastiru, koju uskoro očekuje zamonašenje. Ona će prethodno proći kroz proces emotivnog sazrevanja. To je i priča o traganju za istinom o njihovoj jevrejskoj porodici, ali i sopstvenom identitetu. Dve ključne teme koje obrađuje ovaj film su, naime, samooktkrivanje i istorijsko istraživanje judeo-poljskih odnosa. Kada Ana od tetke saznaje svoje pravo ime (Ida), i otkriva svoje jevrejsko poreklo, njih dve kreću na putovanje, kako bi spoznale pravu istinu o porodici Lebenštajn. Ovo putovanje je paralelna, simetrična potraga za identitetom, glavne junakinje i njene tetke. Obe prelaze *prag* liminalnog (ne)znanja, u potrazi za sopstvom. Putovanje kao proces deterritorijalizacije, gledaocu razotkriva crkvu i samu državu Poljsku, katolicizam i antisemitizam. Ideološki jaz koji postoji između Vande i Ide je nepremostiv, kao i korpus njihovih (o)sećanja. Nakon bolnog suočavanja sa tuđim sećanjima, kao sopstvenog odraza u ogledalu, a koja otvaraju bolnu temu o stradanju sopstvene porodice, i nakon emotivnog iskušenja, Ida na kraju bira religiju i povratak u samostan. Crvena Vanda (tetka), s druge strane, takođe pritisnuta sećanjima, ogledajući se u sopstvenoj prošlosti, bira zaborav i smrt, bacivši se kroz prozor. Neispunjena očekivanja gledaoca i privremena zamena identitetskih profila dva ženska lika, Vande i Ide, čine film dinamičnim, a oba se upisuju i u kolektivni etnički identitet, poljski, kao post-ratni identitet. Prefiks post-sugeriše da je reč o identitetskoj tranziciji, od inicijalno akcentovanih ka hibridnim identitetima. Jedno od pitanja je i samoizbor prihvatanja i/ili odricanja od svog rodnog, ženskog identiteta, koji se na trenutak nalazi

kao realna opcija pre Idom. Kroz lik Vande se takođe, otkriva duboko zakopana prošlost. Ona je Jevrejka koja je u ranijem životu bila visoki državni tužilac a, bavila se tužbama protiv poljskih rodoljuba. Inteligentna i lucidna, međutim, ona je i hedonista koji uživa u porocima, alkoholu i noćnim avaturama. Pavlikovskog je npr. za lik Vande inspirisala istinita ličnost, Helena Volinska-Brus, staljinistička državna tužiteljka koja je sprovodila tzv. *proces-parodije*, u cilju obesmišljavanja postupka. Upravo pitanje identiteta – da li smo mi uvek ista osoba ili (tokom nekog vremena) mogu postojati dve (ili više različitih) ličnosti u nama? – obeležava i lik Vande. Tako, u jednom trenutku naracije kada Ana odnosno Ida, pita Vandu: *Ko si ti?*, Vanda joj odgovara: *Sada (ni)sam niko*, upućujući na samospoznaju o dualitetu ali i ništavilu svog postojanja i sopstvene ličnosti. I dok je za Idu, na njenom putu unutrašnje samospoznaje, izvestan povratak u samostan i nastavak religioznog života, samoizbor Vande prelazi crvenu granicu, brišući sve dalje mogućnosti. Činom samoubistva, njena deterritorijalizacija postaje konačna. Iako pokušava beg u nepoznato, što deluje i kao nomadski čin, Anin/Idin povratak na prethodni način života, predstavlja re-teritorijalizaciju, a njen identitet obeležen je i tim novim iskustvom. Tema granica kao važnog identitetskog označitelja, upisana je u ovaj filmski tekst u više slojeva, kao granica između ratnog i post-ratnog perioda, jevrejskog porekla i katoličkog odgoja, mladosti i zrelog doba, nevinosti i krvlju uprljanih ruku.

Ida je tek jedan od filmova danas, koji otkrivaju da Poljaci nisu bili samo u ulozi žrtava nacizma, već i sami počinioци zločina nad Jevrejima. Film pokreće i pitanje kolektivne odgovornosti, krivice i pomirenja, imajući posebno u vidu da je od šest miliona Jevreja koji su stradali u Holokaustu, oko polovina njih živela u Poljskoj, a što danas utiče na sliku (dis)harmonične Evrope ali i, na eho, evroskeptičnog diskursa.



Slika 21. Plakati za film *Ida* (*Ida*, 2014)

Almodovarov film *Sve o mojoj majci* (*All about my Mother*, 1999),²⁶⁷ donosi temu LGBT populacije, lezbijstva i transseksualnosti, kao individualne ideologije drugosti. Manuela (Cecilia Roth), radi na odeljenju

²⁶⁷ Naslov je aluzija na ulogu Bet Dejvis (Bette Davis) koja glumi ostarelu brodvejsku glumicu u filmu *Sve o Evi* (*All About Eve*, 1950), Jozefa Mankievica (Joseph L. Mankiewicz).

transplantacije u jednoj madridskoj bolnici, 70-ih godina XX veka. Ona se bavi i glumom (snima bolnički video za potrebe izjave saučešća porodicama preminulih pacijenata, u cilju doniranja organa), i u jednoj od tih uloga glumi ožalošćenu majku. Almodovar u svojim filmovima često koristi repetitivnost kao mehanizam kojim se kreira dvostruki zaplet, a jedan od njih je i da se *u svakoj ženi nalazi jedna glumica, koja živi scene koje igra, a igra scene koje živi*. Manuelin stvarni život i odigrana uloga su naime, neraskidivo povezani, kao njena dva identiteta, kao (lakanovski) odraz u ogledalu. U nesrećnom slučaju, Manuela gubi sina Estebana, a potom odlazi u Barselonu, kod njegovog oca, čiju istinu je godinama sakrivala od sina, kao odraz društveno neprihvatljivih razlika. Nakon tragedije, način njenog zaborava je da poništi sopstveni identitet i pređe granicu, u procesu simboličke deteritorijalizacije. Almodovar se često poigrava sa osećanjima svojih likova, njihovim telima, njihovim polom. Deformacija tela i psihe je upravo paradigma društvenih odnosa, te autor uvodi scenu u kojoj se pojavljuje androgena Lola, transrodna osoba, za koju gledalac uskoro otkriva da je ustvari reč o Estebanovom ocu – transrodnoj prostitutki. *A, žena je autentična onda kada liči na onu koju je sama sanjala*, poručuje nam Almodovar. Dihotomna filmska kompozicija u kojoj se čini da postoje dva filma, i kaleidoskop likova u kome se nalaze lezbijska glumica, trudna monahinja (sestra Rosa), kamiondžija koji postaje žena (Algrado) i otac po imenu Lola, obeležava postmoderni film u kome su identitetske matrice polivalentne, istovremeno nestalne i fluidne, predstavljajući pitanje izbora pojedinca ili zajednice, a što je tipično za Almodovara, njegov kontroverzni stil i poetiku. Lezbijski i transrodni identiteti su deo diskursa oslobađanja koji se upisuju u feminističku kvir teoriju, kao artikulacija mogućnosti za ispoljavanje subverzivnih rodničkih praksi (Buttler, 1990), a što su teme koje sve više utiču i na procese redefinisavanja postmodernog evropskog kulturnog identiteta. Evropa kod Almodovara je ona, koja prihvata različitosti.

Iako se Almodovar ne libi da uočava i predstavlja različite percepcije roda, film *Sve o mojoj majci* je gotovo u potpunosti fokusiran na žene/ženski rod (muškarci su mrtvi, ili su transvestiti ili pak marginalizovani, u slučaju Rosovog oca, pate od Alchajmera). S druge strane, reprezentacijom transseksualnosti, samo se izbegavaju stereotipni prikazi seksualnih identiteta, što je tema kojoj se Almodovar rado vraća.



Slika 22. Plakati za film *Sve o mojoj majci* (*All about my Mother*, 1999)

Drugi nagrađeni Almodovarov film, melodrama *Pričaj s njom (Habla con Ella, 2002)*, je još jedna priča o muškoj seksualnosti, ali i o ljubavi, veri i praštanju. Usamljenost kao konsekvencija savremenog načina života, rezultiraće čudnim postupcima glavnog junaka. Na originalan ali i vrlo kontroverzan način, film tretira teme nevinosti i silovanja, lavirajući između osećanja nade i straha, kao svojevrsnih metafora, u rasponu od tragedije do *happy-enda*-a. Film anticipira subverzivne načine komunikacije, čak i seksualnih odnosa (silovanje komatozne žene), te iz toga i novih identitetskih obrazaca, koji su česti kod Almodovara. Podeljen u svojim multiplikovanim identitetskim izborima, glavni lik, bolničar Beninjo (Javier Camara) koristi *alternativnu* mogućnost da bude sa ženom koju neguje ali i voli, Alisijom (Leonor Watling). U filmu se pojavljuje i ideja neuspelog primera feminizma (lik Lidije – koja ne uspeva da vodi normalan razgovor sa muškarcima). Film uglavnom sledi muški identitetski obrazac, a sam Almodovar biva optužen za mizoginu reprezentaciju žena. *Ženski mozak je misterija*, izgovara u filmu, drugi muški lik, Marko. Stanje kome kod glavne junakinje, predstavlja kontrapunkt drugosti naspram pravljenja svesnih izbora drugih likova. Film međutim, priča i o ljubavi koja je svemoguća (žena se budi iz kome). Iako je ljubav inicijalno izražena kroz silovanje, ljubav je paradoksalno, alibi i za sam taj čin, pri čemu se uspostavlja simetričan odnos između solovatelja i žrtve, a njihovi identiteti u novim okolnostima, doživljavaju transformaciju. Ovaj film predstavlja iskustvo tranzicione drugosti, prolazak kroz liminalno i iskustvo heterotopije, s obzirom na (neprostrornu) izmeštenost glavne junakinje u izvansvesnu realnost, dok se radnja odvija u bolnici kao ne-mestu.

Film *Pričaj s njom* predstavlja fluidne i transgresivne identitete likova,²⁶⁸ sa kojima se gledalac tek povremeno identifikuje. U filmskom tekstu predstavljeno je više post- identiteta (post- plesni, post- gej, post- komatozni), a kada je kinematografski identitet u pitanju, film odražava stanje u postmodernom društvu Evrope, sa svim njenim različitostima. Reditelj, njegov specifičan izraz i identitet, kao i sam film, obeležiće ne samo španski film već i evropsku kinematografiju. Ovo je priča i o društvenim načelima i normama koje utiču na oblikovanje bića i identiteta, te i o pluralnoj Evropi pred kojom se nalaze brojni izazovi ali i izbori.



Slika 23. Plakat za film *Pričaj s njom (Habla con Ella, 2002)*

²⁶⁸ Usred filma reditelj stavlja nemi film *Ljubavnik koji se smanjuje (Shrinking Lover)* koji govori o progibanju glavnog lika od strane džinovskog ženskog tela, u čiju će vaginu uroniti, pošto se smanji. Ispostavlja se da je to što ga progoni, pre uzrok nego posledica.

U kontekstu nacionalnog filma i istaknutog reditelja, Almodovara, može se uočiti i da najava filma, odnosno vizuelni identitet plakata, nosi nacionalnu ikonografiju koja referira na uspostavljene nacionalne simbole Španije, koridu i Pikasova dela, čime se posebno stavlja naglasak na poreklo autora i produkcije.

U Žan Pjer Ženeovom (Jean-Pierre Jeunet) filmu *Čudesna sudbina Amelije Pulen (Le Fabuleux Destin d'Amelie Poulain, 2001)*, pomerene stvarnosti, oniričnog fona, nailazimo na reprezentaciju francuskog nacionalnog (mono)identiteta, a što bi odgovaralo i delezovskom pojmu teritorijalizacije. Amelija Pulen (Audrey Tautou), je priča o devojci čije je detinjstvo potisnuto zabrinutošću za bolesnog oca, srčanog bolesnika. Amelija stoga, teško ostvaruje kontakt sa drugim ljudima, ali istovremeno, ona pribegava sopstvenom fantastičnom svetu, sanjajući o ljubavi. Ona radi kao konobarica u jednom pariskom baru i svakodnevni je svedok susretanja i ukrštanja sudbina različitih ljudi i dešavanja na (umetničkom) Monmartru. Nakon što nađe izgubljeno „blago“ koje je pripadalo bivšem stanaru njenog stana, ona odlučuje da mu ga vrati. Razdragano, detinjasto i naivno, Amelija neguje osećanje pravdoljublja i od tog trenutka, donosi odluku da posveti život tome što će pomagati ljudima oo sebe. Taj čin, doživljen kao lična misija, ima jedno dublje značenje – imajući u vidu da su Evropa i njen evropski identitet, u najvećoj meri zasnovani na hrišćanstvu, a da je u biti hrišćanske vrline i princip darivanja. U tom delanju, Amelija pomaže brojnima a istovremeno, ona uviđa da je to ipak ometa u potrazi za ljubavlju – imenicom koja se najčešće vezuje za grad Pariz. Na posletku, ona i sreće svoju ljubav. Amelija je obična osoba neobične (čudesne) sudbine, sa čijim se likom brzo uspostavlja jaka individualna (samo)identifikacija. Film je savremena bajka,²⁶⁹ poetična fantazija, koja na jedan radosno-eskapistički način donosi individualno sećanje, a istovremeno, predstavlja nostalgično-romantično viđenje Pariza, pomalo nadrealno, oslikanog u retro bojama, kao i većina slika nastalih na Monmartru, te ni izbor ovog pariskog kvarta kao prostora odvijanja radnje, nije slučajan. Reč je ustvari, i o samoreprezentaciji Evrope, s obzirom da sama Francuska predstavlja osu evropske kulture, te je i evro(EU)centrični diskurs obojen lokalnim bojama Francuske, kao idiličnom odrazu te nove Evrope. Reprezentacija savremenog Pariza je u ovom filmskom tekstu svedena na umetničku omaž-razglednicu, gde gradski ambijent uspešno kohabitira sa filmskim narativom, proizvodeći nova kulturološka značenja ali i potvrđujući ona postojeća. Jedno individualno sećanje prerasta u kolektivno (o)sećanje. *Jouissance*.

²⁶⁹ Može se uporediti sa filmom *Deca raja (Les Enfants du Paradis)*, reditelja Marsela Karnea (Marcel Carné) iz 1945. godine, čiji je scenario pisao a u kome je i glumio Žak Prevert (Jacques Prevert).



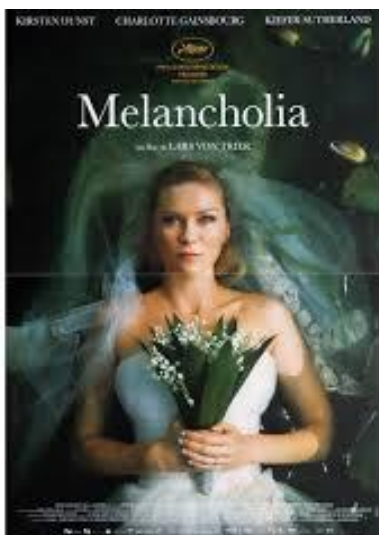
Slika 24. Plakati za film *Čudesna sudbina Amelije Pulen (Le Fabuleux Destin d'Amélie Poulain, 2001)*

Još jedan tekst o fantastičnom putovanju u samospoznaju, film katastrofe, ali i pomerene realnosti, *Melanholija (Melancholia, 2011)*, Larsa fon Trira, priča o kraju čovečanstva, uzrokovanog približavanjem Plave planete *Melanholije*. Ovaj apsurdan film prikazuje članove jedne porodice okupljene tokom ceremonije venčanja. U noći svog venčanja glavna junakinja Džastin (Kirsten Dunst) vodi unutrašnju borbu sa sobom, u pokušaju da bude srećna, iako bi trebalo da to bude najsrećniji dan u njenom životu. Ekstravagantno venčanje platili su sestra i zet koji pokušavaju da mladu i sve goste dovedu u red. U prilogu pratimo Džastin kako u venčanici luta šumom kao u nekom onirično-košmarnom stanju, nekoj vrsti predskazanja; u njenom mentalnom stanju/odrazu – šuma ima funkciju ogledala. Džastinin identitet se ogleda u njenoj komunikaciji sa porodicom, poslodavcem, ali i suprugom. Svadbeni dan se, uprkos svemu, odvija neuobičajeno, rastu njene sumnje o ulasku u brak, obuzima je melanholično raspoloženje. U međuvremenu, plava planeta juri prema Zemlji i najednom, svaki trenutak filma ispunjen je osećanjem beznađa, spoznajom da će doći do sudara Zemlje i misteriozne plave planete *Melanholije*. Likovi, međutim, o tome skoro i da ne pričaju. Ovaj fatalistički film, na metaforičan način govori o kraju čovečanstva, ali najpre, o otuđenom identitetu savremenog čoveka. Duboko depresivna i melanholična Džastin, doživljava novost o apokaliptičnom približavanju nepoznate planete veoma spokojno, kao vrstu oslobođenja, dok se njena inače smirena sestra Kler (Charlotte Gainsbourg), bori sa strahom, dobija napade panike od predstojeće katastrofe, te tako pratimo inverziju identitetskih obrazaca dveju sestara, kao paradigme savremenog pluralnog identiteta, nestalnog i nestabilnog.²⁷⁰

„Dijegetički svet ‘Melanholije’ prikazan je kao hermetičan, kao mikroskopski presek ljudske psihe u okolnostima koje nadilaze njihovu moć kontrole” (Perić: 2016: 151). U svojoj hermetičnoj viziji Fon Trir predstavlja (samo) dva prostora, prvi, okućnicu sa terenom za golf i drugi, šumu. Ova dva prostora se graniče, ali u *Melanholiji* (za razliku od prethodnog filma *Antihrist, 2009*), nije moguće zakoračiti u šumu. Pejzaž

²⁷⁰ Fon Trir s namerom, glavnim junakinjama i delovima filma daje imena pravde (Džastin – eng. Justine) i jasnoće (Kler – fr. Claire), naglašavajući time i pravac raspeta filma. *Jasnoća kao dominantno osećanje scene...* (Perić, 2016:157).

ustvari, korespondira sa Fon Trirovom upotrebom prostora, kao spoljašnje manifestacije likova (Carlsen [2011] u Perić, 2016: 152). Nemogućnost ulaska u šumu predstavlja i nemogućnost izlaska iz sveta koji ona opkoljava, sprečavajući beg od sudbine koja čeka sve likove, kao kolektivni čin; u čemu postoji veza prostora šume i mentalnog prostora likova. Reč je o liminalnom prostoru / iskustvu čiji prag nije moguće preći. *Šuma igra ulogu mesta spoznaje*, skućenog prostora, u odnosu na nesagledivu širinu kosmosa koji, približavanjem plave planete postaje osvešćen i realan (Perić, 2016: 154). Fon Trir dočarava mentalne prostore svoje junakinje na upečatljiv način, koristeći i dramatičnost Vagnerove muzike. Period u kome se očekuje udar plave planete, kao suočavanje sa smrću, kod Fon Trira se dešava na racionalan, filozofski, pasivan način. Za taj čin, Fon Trir koristi poslednji deo trećeg čina, kulminaciju Vagnerove opere *Tristan i Izolda*,²⁷¹ sa scenom smrti, iako u neuobičajeno bajkovitom pejzažu (koji predstavlja antitezu otuđenju), povezujući vrhunac te *metafizičke spoznaje puta u trijumfu smrti*, slučajnih ljubavnika, Tristana i Izolde, sa krajem sveta. Međutim, *Melanholija* ipak, nije film o apokalipsi / kraju sveta, već o čoveku i njegovom habitusu ali i strahu koji prati njegovo otuđenje. Simbolički ali i paradoksalno, teritorijalizacija istovremeno predstavlja i deteritorijalizaciju, jer se sve dešava u istoj tački, kao neko tragično putovanje, koje se, ustvari odigrava u mestu. Melanholija je osećaj koji najbolje oslikava stanje savremenog sveta, osećaj apatičnosti i bezvrednosti koje prati nemogućnost da se reaguje, da se bilo šta dodatno učini. Planeta Melanholija ovde predstavlja i silu prirode pred kojom je čovek nemoćan, ali i jedan utopistički koncept života. Kao analogija, postavlja se pitanje da li i samo evropsko građanstvo doživljava svoj identitet kao otuđen, na jedan post-utopistički način...?



Slika 25. Plakati za film *Melanholija* (*Melancholia*, 2011)

Kroz oslobođenje od svih stega, simboličnu deteritorijalizaciju, uz fatalan ishod, film *Ljubav* (*Amour*, 2012), Mihalela Hanekea, laureata EFAs po treći put, razmatra važnu društvenu temu eutanazije, kao pitanje slobode, tabua i etičnosti ali i kao ideološko, manjinsko pitanje. Univerzalna priča o starenju i smrti, film prikazuje poslednje mesece zajedničkog života starijeg para, punog iskrenosti i ljubavi. Bračni par, francuska

²⁷¹ Luis Bunjuel u filmu, *Andaluzijski pas* (1929), takođe koristi delove Vagnerove opere *Tristan i Izolda*, u sličnom kontekstu.

srednja klasa, Žorž (Jean-Louis Trintignant) i An (Emmanuelle Riva),²⁷² penzionisani profesori muzike, žive skladno i uživaju u životu osamdesetogodišnjaka, do momenta kada ona doživi moždani udar jednog jutra, za doručkom, a njihova ljubav bude stavljena u veliko iskušenje jer, njihovi životi više neće biti isti. Započinje preobražaj identiteta. Taj incident uzrokuje Anin fizički i mentalni pad dok Žorž pokušava da se brine o njoj kod kuće, kako je to ona želela. Uprkos svemu, nada i borba za dostojanstvo opstaju kao i njihove uspešne karijere, a uprkos sukobu sa ćerkom, Žorž je, međutim, na kraju ipak primoran da se suoči sa teškim odlukama, za oboje. Efekat dramskog iščekivanja izneveren je na samom početku filma, telom starije žene, okruženog cvećem, a dalja radnja se odvija u fleš-bekovima, kao individualno sećanje. Radnja filma odvija se u zatvorenom ambijentu pariskog stana, kao liminalnog prostora, osim scene na koncertu, s obzirom da par vremenom počinje da živi u samoizolaciji, čak i u odnosu na svoju ćerku. Strah od gubitka dostojanstva i osećaj liminalnosti (ali i terminalnosti), završava se ubistvom, gušenjem supruge jastukom, ali i odlaskom njenog ubice. San u filmu *Ljubav* (2012) oslikava napad na Žorž koji anticipira nasilje ali i razrešenje životnog puta supruge Ane; u tom snu, Žorž hoda duž hodnika koji se puni vodom i iznenada mu nečija ruka s leđa, poklapa nos i usta i on počinje da se guši, čime je nagovešten i način Anine smrti, ali i kao simbolično gušenje Evrope, kontinenta starih ljudi. U filmu pratimo izmenu identitetskih matrica dva glavna lika, Žorža i Ane, uslovljenu novim životnim okolnostima. U simboličkoj ravni, film predstavlja paradigmatičnu sliku (post)identiteta današnje Evrope i evropskog stanovništva, koje je iz godine u godinu sve starije. Činjenica je i da tema Trećeg doba, još uvek ne predstavlja normativni identitet Evrope XXI veka, već manjinski, koji se i dalje posmatra kao Drugo. Film perpetuira prepoznatu ali asimilovanu drugost.



Slika 26. Plakati za film *Ljubav* (*Amour*, 2012)

Reprezentacija identiteta predstavnika Trećeg doba ali iz jedne drugačije perspektive, prisutna je i u filmu *Velika lepota* (*The Great Beauty*, 2013) Paola Sorentina, kao priča o ništavilu i uzvišenosti, o

²⁷² Glavna uloga u filmu *Hirošima, ljubavi moja*, Alen Rene (Alain Resnais), 1959. / filmska koprodukcija Francuska-Japan/.

hedonizmu dobrostojećih sredovečnih Italijana koji čine elitu savremenog rimskog društva. Sorrentinov film, u isto vreme ostavlja utisak bogatstva, senzualnosti i velike dekadencije, ali i sete i nostalgije. Glamur, elegancija, noćni provodi i bonvivanstvo, centralni su deo biografije glavnog junaka, Jepa Gambardela (Toni Servillo), intelektualca, rimskog novinara čije okruženje čini mnogo poznatih i važnih ljudi iz javnog i političkog života; i on sam je u mladosti objavio jedan roman. Na tragu Felinijeve drame-komedije *Slatki život* (1960), koji takođe prati život novinara, Marčela Rubinija (Marcello Mastroianni), koji tokom sedam dana i noći, istražuje „slatki život“ Rima, u potrazi za ljubavlju, koristeći amblematično (kulturno) nasleđe italijanske prestonice, Sorrentinov film odiše prirodnošću i autentičnošću, u duhu italijanskog neorealizma, otkrivajući, međutim, mnogo dublju dekadenciju italijanskog društva i osećaj prolaznosti pojedinca. I dok Felinijev neorealizam odražava moral posleratne Italije, Sorrentinovi filmski prikazi govore o moralu (i njegovom posrnuću) današnjice. Neočekivana poseta i jedno otkriće pokreću Jepa da se ponovo zamisli nad svim što je u prošlosti imao, voleo ili izgubio, ulivajući mu novi smisao i pokrećući strast da ponovo počne da piše – kao u nekoj potrazi za izgubljenim vremenom. Akcenat filma je na unutrašnjem stanju i karakteru glavnog lika, kao reprezentaciji post-identiteta, a ne na nekoj akciji. Film *Velika lepota* je portret-razglednica grada Rima i njegovih stanovnika, omaž bezvremenosti, urbanosti, lepoti, otmenosti, umetnosti, jednom sistemu vrednosti – kao velika ljubav, a istovremeno i kao velika seta, a naposljetku i smrt. Film istovremeno prožima kolektivno i individualno sećanje. Proslava Jepovog 65-og rođendana je skup visokog rimskog mondenskog društva, moći i prestiža, ali i sujeta i karikaturalnosti, kao odraz zasebne subkulture i paradigmatičnog, zavodljivog a neuhvatljivog Večnog grada, kao definisanog mesta teritorijalizacije. Rim predstavlja i suret dva vremena, u kojima se ogleda bogato kulturno nasleđe, kao esencija evropske kulture. U stilu imperativa savremene kulture potenciranja produžene mladosti, film slika provod preplanulih i botoksiranih, sredovečnih dobrostojećih Italijana. Tome u prilog ide i lajt-motiv zabave, remiks zvuk (novonapolitanske) pesme *We No Speak Americano* (*Mi ne govorimo američki*, 1956)²⁷³ čiji naslov ukazuje na evrocentrični diskurs. Uprkos zabavi, iz kadrova međutim, izvire melanholija, pomešana sa dekadencijom različitih generacija, a iako sve podseća na dobru zabavu, radi se o ironiji trenutka. Kao javna ličnost, Jep čini sve da ostane u mladalačkoj formi, podsmevajući se, međutim, ljudima koji žele to isto. On u sebi prepoznaje i sve ono što nije deo Večnog grada, kao drugost, a istovremeno, tražeći novi izvor inspiracije, čini se da on ipak ne želi da ga pronađe. Naime, njegovo (lakanovsko) ogledalo nalazi se u prošlosti, u kojoj on voli da posmatra sopstveni odraz. Faza samoprepoznavanja je završena ali, postoji tendencija glavnog lika da se ta samoidentifikacija desi tek delimično, samo u onom delu koji samom junaku odgovara. Motivaciono nerazrađeni likovi i epizodična struktura narativa (slično kao kod Felinija), postmodernistički su kaleidoskop koji asocira na staru, dekadentnu Evropu u kojoj živi sve starija populacija, svesna prolaznosti i ništavila, zabavljena u svom (kvazi)hedonizmu i melanholiji. Kroz intimnu priču, film je prikaz post-identiteta, kako individualnog tako i nacionalnog.

²⁷³ Renato Carosone. Pesma *We No Speak Americano* (1956) – <https://www.youtube.com/watch?v=30HsgKtQ68>

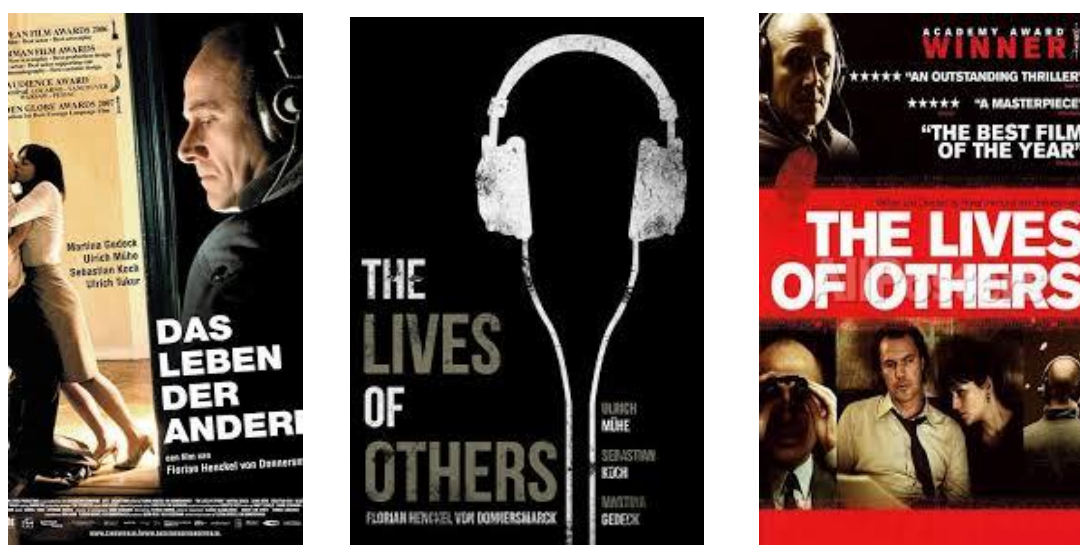


Slika 27. Plakati za film *Velika lepota* (*La Grande bellezza*, 2013)

Nemački film *Život drugih* (*The Lives of Others*, 2006), Florijana H. fon Donersmarka (Florian von Donersmarck), amblematično svedočanstvo o jednom delu Evrope pred kraj Hladnog rata, baca svetlo na tretman umetnika u represivnom okruženju, te i na suočavanje sa (ne)mogućnošću ličnog izbora. Bolna tema nemačke istorije predstavlja, kako veliku nacionalnu temu tako i evropsku. Represija nad stanovništvom, posebno intelektualcima, obeležila je istoriju tog perioda Evrope. Iako fikcija, ovaj politički triler sa elementima drame ali i ljubavne priče, nudi bolje razumevanje i percepciju jednog bremenitog istorijskog razdoblja. Radnja filma *Život drugih*, odvija se u Istočnoj Nemačkoj, početkom osamdesetih godina prošlog veka, tačnije 1984. godine te bi se, s obzirom na praćenje i prisluškivanje likova, mogla shvatiti i kao aluzija na Džordža Orvela (George Orwell) i roman *1984*. jer, film počiva na nadzoru sumnjivih ličnosti i paranoji ugrađenoj u sam sistem. Period pred pad Berlinskog zida predstavlja okosnicu u kojoj umetnost na kraju ipak, odnosi prevagu nad surovim okolnostima. Osećaj gledanja u nečiji prozor i zadiranja u intimu, a ne ekran, zalaženje u domove bez saglasnosti stanara ali u mentalne prostore duša, je realnost ovog filma, budući da govori o praćenju i špijuniranju umetnika od strane totalitarnih režimskih snaga. U filmu je konstantno prisutna hladna, ogoljena, politička atmosfera, bez mnogo akcije, kako i nalaže konvencija žanra trilera, a radnja se odvija pod pritiskom, presijom režima i konstantnim strahom od tajne istočno-nemačke Državne bezbednosti. Kroz razvoj situacija i zapleta, kao i likova, dočaran je svet beznađa i prismothe, kao simulakre stvarnosti. U filmu se ne prikazuje svakodnevni život likova, ali se kroz prikaze njihovih karaktera i kroz pojedine scene, oseća gušenje svake individualnosti od strane totalitarnog režima i prate mehanizmi policijske diktature Istočne Nemačke, toga perioda. U prvom planu je poigravanje sa drugim (ljudskim životima), kao metafora okrutnosti sistema.²⁷⁴ U pokušaju prevazilaženja dominantne ideologije i rigidnosti autoriteta, likovi svojim delanjem doprinose promeni konvencija i sistema, te se može govoriti o hibridnim post-identitetima.

²⁷⁴ Film predstavlja nemačku verziju filma *Profesionalac* (2003), Dušana Kovačevića.

Film osvešćuje gledaoca, o ne tako dalekim zbivanjima iz novije evropske istorije, kroz narativ protkan različitim ljudskim pričama o idealima, ljubavi, preživljavanju, kao i ljudskoj ograničenosti i užasima rigidnih socijalističkih sistema, koji funkcionišu kao neko prostorno/vremensko liminalno iskustvo. Ostvarenje *Život drugih* predstavlja sećanje kroz umetnost, omaž slobodnoj misli toga vremena, i ljudima koji smognu snage da menjaju prvenstveno svoj svet, a koji, suprotstavljajući se nametnutim društvenim normama, oslikavaju različitost. Kompromitovanjem intelektualaca ukazuje na ambiguitet između totalitarnih režima koji kulturu koriste kao alibi i umetnika koji podržavaju takve režime, sa ultimativnim ciljem sopstvenog opstanka, i sve to, uprkos nedostatku slobode mišljenja i slobode izražavanja, kao bazičnih načela umetnosti, ali i osnovnih ljudskih prava. Promena identitetskih matrica koju pratimo kroz likove i filmski tekst, odvija se uslovljena restriktivnim društvenim okolnostima. Likovi u filmu: kapetan Gerd Vizler / agent HGW XX/7 (Ulrich Müche), dramaturg Georg Drajman (Sebastian Koch), glumica Krista Maria Ziland (Martina Gedeck), ministar kulture Bruno Hempf (Thomas Thieme) i poručnik Grubic (Ulrich Tukur), iako na različitim stranama, predstavljaju ustvari, žrtve tog turobnog istorijskog perioda Evrope. Identiteti u određenoj epohi, u cilju prevazilaženja traumatskih iskustava iz prošlosti, nameću adaptiranje ili čak destrukciju određenih obrazaca,²⁷⁵ o čemu svedoči i hibridni post-identitet agenta HGW XX/7, ali i cele Nemačke.



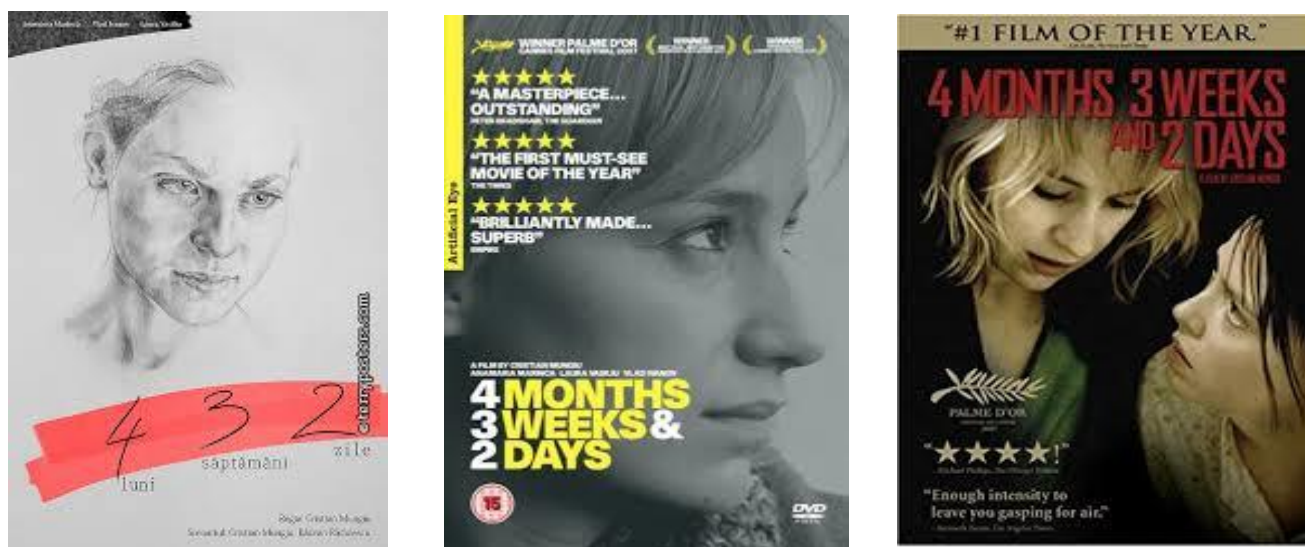
Slika 28. Plakat za film *Život drugih* (*The Lives Of Others*, 2006)

Film Kristijana Munđiu (Cristian Mungiu), *4 Meseca, 3 nedelje i 2 dana (4 luni, 3 saptamini si 2 zile, 2007)*, kao i prethodni film, suočava gledaoca sa sećanjem, životom u istočnom bloku, u eri komunizma. Film prikazuje Rumuniju 1987. godine, na snazi je brutalni Čaušeskuov komunistički reži, kontrola rađanja je nezakonita a pobačaj je krivično delo kažnjivo smrću. Glavni likovi su dve uplašene studentkinje, Otilija (Anamaria Marinca) i Gabrijela *Gabita* Dragut (Laura Vasiliu), koja je u drugom stanju, i koja planira da ilegalno abortira... Gabrijela je skoro pet meseci u neželjenoj trudnoći i u očaju se obraća svojoj prijateljici i

²⁷⁵ Za suočavanje sa traumom, kroz *maskaradu*, kako bi se uklonilo sećanje na traumu, koristi se strategija maskarade, strategija prikrivanja i bezizražajnosti. – www.womenngo.org.rs

cimerki Otliliji, radi pomoći u organizovanju ilegalnog prekida trudnoće. Sticajem nesrećnih okolnosti dve devojke su prisiljene da koriste uslugu neželjenog muškarca, koji treba da obavi ovaj pobačaj, Viorel Bebe (Vlad Ivanov). Filmski tekst i narativ izražavaju ozbiljnu društveno-političku kritiku u mračnom periodu represivne diktature. Radnja filma se odvija u toku 24 časa, u košmarnom ambijentu poslednjeg stadijuma propasti rumunskog društva, a abortus se pojavljuje upravo kao metafora odbacivanja agonije komunizma. Film predstavlja svedočanstvo o odlukama o životu i smrti, u doba vladavine diktatora Čaušeskua, a slika društva počiva na vrednostima koje naime, diktiraju: crno tržište, ilegalne operacije, vladavina novca, a koje prati i urušeni moral tadašnje Rumunije. Niko ni na koga ne obraća pažnju. Scena u kojoj se na rođendanskoj proslavi starijeg para, medicinskih radnika, nabrajaju različite bolesti, ima dublje značenje, kao paradigma rumunskog ali i evropskog društva i pogled u sopstveni odraz (bolesnog društva). Ovaj film se ne bavi političkim idejama, iako prikazuje ideologiju postkomunizma odnosno postocijalizma u najavi, već pokušava da prikaže atmosferu beznada i neke od oblika prikrivenog nasilja i brutalnosti toga vremena. Samoprepoznavanje gledalaca odvija se kao u ogledalu. Bezosećajnost i opresivnost su odlike totalitarizma koji ovaj film najbolje opisuju, pri čemu junaci doživljavaju vidljive transformacije, u prostorno/vremenskom limbu, na putu ka postkomunističkom identitetu. Nedostatak muzike kao i način na koji je film snimljen, dodatno pojačavaju utisak da je reč o *slici uživo*.

Oba filma bave se periodom *poslednjih dana* komunizma u Evropi. Kultura prisile, rastući strah, nemogućnost ličnih izbora samo su deo režima koji degradira svaku ljudskost, dok individualni identiteti, kao rezultat beznada, prolaze tranziciju na putu ka tom novom hibridnom post-identitetu.



Slika 29. Plakati za film *4 Meseca, 3 nedelje i 2 dana* (*4 luni, 3 saptamini si 2 zile*, 2007)

Pričom o drugačijem, prikrivenom nasilju, krivici ali i njegovom negiranju, Hanekeov film *Skriveno* (*Caché / Hidden*, 2005) ukazuje na istorijsko, postkolonijalno drugo, kroz žanr političko-psihološke drame. Ostvarenje *Skriveno* je paradigma potisnutog sećanja, skrivene prošlosti, skrivenog posmatranja, ali i sramne kolonijalne prošlosti Francuske, kao i same Evrope, imajući u vidu i da se postkolonijalno posledično ukazuje

kao asimetrično. Glavni junaci, Žorž Loran (Daniel Auteuil) i Ana (Juliette Binoche) su sretan par pariskih intelektualaca koji pripada srednjoj klasi, i imaju sina tinejdžera Pjeroa. Ravnoteža u njihovim životima se najednom remeti kada počinju da primaju video kasete čiji zapisi su usmereni na njihov dom i prati se njihovo kretanje. Njihov život, praćen je iz neposredne blizine, kamerom nepoznatog snimatelja. Ana je ubeđena da je reč o nekoj igri, ali Žorž veruje da ta traka nosi neku nedobronamernu poruku. Ubrzo dobijaju više traka i uznemirujućih crteža. Žorž počinje da se boji za sigurnost svoje porodice, ali on je taj koji istovremeno, mora da se suoči sa svojom prošlošću i omogući svojoj supruzi da sazna njegove skrivene tajne, a što posledično vodi dezintegraciji njihove porodice. Gledalac učestvuje u interaktivnom procesu sa visokim stepenom samoidentifikacije. Simulakrum se u ovom filmu izjednačava sa realnim životom, osvetljavajući dvostruku traumu, imigracije i egzila, ali i zemlje prijema (Francuske).

Pridev *skriveno* odnosi se, dvostruko, kako na skriveno snimanje tako i na dugogodišnju skrivanu tajnu i krivicu glavnog junaka, koja datira iz detinjstva. Dvostruki identitet kao (ne)izbor stoji između krivice i poricanja, a ova arhetipska priča usađena je i u temelje Zapadne civilizacije, kao različitost Istoka tj. Islama. Duboki raskol dve civilizacije, reflektuje strah zapadnog čoveka, od susreta sa različitošću, ali i prikrivenu mržnju sveta Islama, koji je nekada bio kolonijalizovan a danas, u velikoj meri naseljava zemlje bivšeg kolonizatora, Evropu. Mažid je, iako predstavlja drugost, usvajanjem i odrastanjem podjednako Evropljanin kao i beli dečak Žorž, i upravo tu leži ta inherentna drugost Evrope, jer je njemu unapred namenjena uloga *žrtve*. Marginalizovanje i izopštavanje prezrenih, zbog njihove različitosti, iz kruga porodice, ali i drugih zajednica, čest je akt, kako u istorijskim i društvenim tako i političkim praksama. Iako se Žorž godinama ponaša kao da se ništa nije desilo, menjaju se odnosi, menja se i on sam. A njegov identitet posledično postaje rastrzan, nestabilan, rascepan. Snimci koje Žorž dobija i voajerizam kamere, utiču i na gledaoca koji i sam oseća nelagodu i čak paniku, kao i destruktivan naboj, te i sopstveno ušavljenje, pri svakom novom kadru. Filmski tekst, oko kamere i rediteljski prosede, lakanovski vode do potpune autoidentifikacije gledaoca, sa identitetom glavnog junaka. Haneke nije zainteresovan samo za stvaranje drame-trilera, već on precizno i vešto vivisekira buržoaski način života Žorža i Ane, umećući ih u (fiksiranu) sliku i doživljaj koji zapadna kultura konstantno odr(a)žava naspram Istoka i Trećeg sveta. Strah od stranaca odnosno drugosti, kako to tumači i Kristeva (1991), stvara i potrebu Zapada da se brani, kao i svoj identitet. Fenomen simboličkog nasilja kojim se Haneke najčešće bavi, u tesnoj je vezi sa neoliberalnim društvima današnjice te je ovaj film, stoga, u neprestanom preispitivanju stvarnosti. Haneke ovim filmom, pokazuje i nezrelost i etički problem Evrope da se suoči sa traumom Drugog koji je ne (samo) svojom voljom vezan za tu istu Evropu. Treba pomenuti i da se gledalac ne uživljava u nasilje, scene nisu prikazane eksplicitno, niti se radi o uobičajenom nasilju. *Simboličko nasilje* je pojam koji u društvenu teoriju uvodi Pjer Burdije (Pierre Bourdieu, 1979). To je nevidljivo, neprimetno nasilje, koje počiva na odnosima poverenja i bliskosti, često i ljubavi, a koji prerastaju u svoju binarnost. Hanekeova multikulturalna Evropa predstavlja, ustvari, skup ljudi čija komunikacija nema željenu funkciju, glasovi dopiru kao torzirani i neprepoznatljivi. Tu se nekako distopično, gubi i priča o zajedničkom evropskom identitetu, uprkos činjenici da Haneke uvek staje na stranu u odbranu Evrope.



Slika 30. Plakati za film Skriveno (*Caché*, 2005)

Pobuna i otpor, česte su teme globalno, kao i u evropskom filmu. One čine da se gledalac postavi kao *mi* i *oni*, u odbrani sopstvenih vrednosti, i uglavnom predstavljaju nekakav odgovor. U kontekstu građenja identiteta u odnosu na poziciju moći, Manuel Kastels navodi *identitet otpora*, koji stvaraju subjekti koji se nalaze u podređenom položaju (Kastels, 2002). Osećanje revolta proizlazi iz različitosti, ali i prisile, kao razvijanja osećanja inferiornosti u odnosu na neku situaciju, te i osećanja nemoći, koje generiše otpor. Kreirajući naglašene identitete. Dugoročno međutim, otpor vodi ka promeni i novom post-identitetu.

Naslov filma *Gomora* (*Gomorra*, 2008), Matea Garonea (Matteo Garrone), po istoimenoj knjizi u oblasti ne-fikcije, Roberta Saviana (Roberto Saviano), rimuje se sa *Kamora* (*Camorra* – napuljska mafija), ali je i metafora za istoimene biblijske gradove – Sodomu i Gomoru, s obzirom da film govori o moći i nasilju koji vladaju među predstavnicima italijanskih mafijaških porodica, ali i novcu, kao generatoru zla. Knjiga, kao i film, zasnovani su na stvarnim kriminalnim akcijama udruženja Kamore i duboko su prožeti socio-kulturnim aspektima grada Napulja. *Gomora* je savremena napolitanska mafijaška drama koja razotkriva kriminalni milje pričajući priče pojedinaca koji krče sebi mesto u okviru „porodice“ Kamore. Radnja filma se odvija na jugu Italije, u Napulju i Kazerti, i prati pet različitih priča iz života ljudi koji u dodiru sa organizovanim kriminalom, nemaju sopstvene izbore već, žive između straha i izdaje (Don), lojalnosti i sumnji, uz permanentno potvrđivanje poverenja (Toto), ali i ucena i prevara, zahvaljujući kojima je: *Italija mogla da uđe u Evropsku uniju, rešavajući probleme drugih* (izgovara Roberto). I u preostala dva dela filma, dešava se borba likova rastrzanih između odanosti i preživljavanja (Paskvale), krađe i pretnje, podvale i nameštaljke (Marjo i Ćiro), kao paradigmi organizovanog kriminala i kruga nezaustavljivog talasa rastućeg nasilja, sve prisutnijeg u Evropi. Predstavljanje italijanskog Juga, kao drugosti, deo je italijanskog etnocentričnog narativa. *Cammora* je fenomen Drugog, a ta interna drugost predstavljena kao nepoželjna, izaziva strah, i ucrtava se kao pretnja italijanskom nacionalnom identitetu. S druge strane, potvrđuju se

predrasude koje se uglavnom vezuju za Jug, o lenjom, najčešće maskulinom, patrijarhalnom ali i nemoralnom, violentnom i kriminalnom profilu ličnosti, koji je postao opšta slika, te i stereotip. Slika Juga se tako, konstantno rastače i rekonstruiše, u dijalogu sa Severom, ističući brojne identitetske razlike i međusobno nerazumevanje, pri čemu, Sever reprezentuje i ostatak Evrope.

Treba pomenuti da se u filmu, uz homofobni eho zatvorene zajednice Juga Italije, očitava i *queer* odnos. Odnos između likova Marka i Pizelina (Sweet Pea), je izuzetno telesan tokom celog filma – vožnja na vespi, dodiri, poljubac, čime i drugima naglašavaju svoju povezanost, igrajući u polju između heteroseksualnog homoerotskog principa (čak i u smrti leže jedan pored drugog). Njihov nekonvencionalni (*queer*) odnos, najpre odražava nespojivost kriminalnog identitetskog obrasca Napolitanaca sa ostatkom Italije, odnosno italijanskom (pa i evropskom) publikom. Garone ovim filmom ustvari, poručuje odbacivanje Kamore, upravo predstavljanjem tipičnih aktera i krajnje negativnih asocijacija.



Slika 31. Plakat za film *Gomora* (*Gomorra*, 2008)

Prelaženje granica, kao simboličkog prostora, u formi pobune i otpora, ali i nasilja, ubistva, kažnjavanja, neki su od čestih motiva u evropskom filmu (EFAs), koji ukazuju na identitetsku različitost. Reprerentacija nasilja nije retka ni u drugim nagrađenim filmovima EFA: silovanje devojčice Vule u *road-movie*-ju *Pejzaž u magli* (1989, Angelopoulos), ili prebijanje junakinje Bes u filmu *Kroz talase* (1996, Fon Trir). U izabranim filmovima, beleže se i brojne scene reprezentacije nasilne smrti – bilo da je reč o osveti, samokažnjavanju, istorijskim okolnostima, politički opravdanim akcijama ali i brutalnim scenama: dva ubistva u *Kratkom filmu o ubijanju* (1988, Kješlovski); tri iznenadna ubistva u filmu *Otvorena vrata* (1990, Amelio); dva ubistva u filmu *Pisac iz senke* (2010, Polanski) – političko ubistvo Langa i glavnog junaka *pisca-duha*; ubistvo predstavnika italijanske mafije u solarijumu, u *Gomori* (2008, Amelio); snoviđena ubistva u *Urgi* (1993, Mihalkov); samoubistvo pod točkovima glumice Kriste u ostvarenju *Život drugih* (2006, Fon Donersmark); isprovocirano ubistvo u filmu *Skriveno* (2005, Haneke), gde se nasilje prikazuje kao strategija *silovanja* publike, kako navodi sam reditelj; klasično ubistvo u ratu, u filmu *Zemlja i sloboda* (1995, Louč);

ali i samoubistvo u ostvarenju *Ida* (2014, Pavlikovski). U svim ovim filmovima, prepoznaje se onaj deo sopstva koji nije usklađen sa Drugim kao delom sopstvenog bića, ili društveno normativnim, te nasilje najpre predstavlja odbranu od pretnje identitetu.

Burdije i Vakan (Bourdieu & Wacquant, 1992) govore i o izlaganju nasilju koje rezultira nekom vrstom *desenzitivizacije* (publike). Ljudi se navikavaju na nasilne aakte/scene, a kao krajnji rezultat, postaju otvoreniji i tolerantniji prema nasilju u svom mikro okruženju (kući, psolu, društvu). Nasilje opstaje kao nekakav prećutni sporazum, ali i svojevrsna zabava kroz namerno generisanje uzbuđenja, podizanjem adrenalina, u današnjem potrošačkom društvu. Nasilje se naime, može posmatrati kao društvena sila koja ima sposobnost da menja stvarnost, jer ono ne poznaje granice ali, ima svoju ulogu u odnosima moći, te tako, utiče i na izmenu ponašajnih i identitetskih obrazaca. Jedna od sve češćih teza je i da (filmski/TV) gledaoci, ustvari voljno učestvuju u sistemu nasilja, tražeći dodatnu stimulaciju svojih čula.

Uzroke reprezentacije nasilja kod (ovih) evropskih reditelja, treba tražiti i u turbulentnim vremenima i događajima koji su obeležili Evropu poslednjih decenija, kao što je pad Gvozdene zavese, dekompozicija država/teritorija, apoteoza liberalnog kapitalizma, kreiranje novog evropskog političkog ambijenta, reforme, tranzicije, globalizacija, erodirane vrednosti, kao i novi izazovi u obličju migracija i kriza koju one prouzrokuju u EU. Navedeni filmovi potvrđuju evropski karakter i identitet, koji je vidno poljuljan, dekomponovan ali, prepoznatljiv. Naime, kao važan svedok društvenih tokova i promena, film beleži i čuva tragove, koji često koincidiraju sa određenom društvenom pojavom ili događajem,²⁷⁶ prikazujući drugosti koje koegzistiraju u savremenoj Evropi, čime se potvrđuje i njena supremacija u odnosu na druge kontinente i makro-zajednice/regione. Filmski tekst postaje ogledalo realnih događaja.

Tražeći potvrdu društvenih aktuelnosti, u cilju svedočenja stvarnosti, od 27 najboljih evropskih filmova, tri filma se na primer bave i fenomenom smrtne kazne, u susret donošenja odluke o ukidanju (u EU), iako, kroz različite periode i u drugačijem kontekstu: *Kratki film o ubijanju* (1988, Kješlovski), *Otvorena vrata* (1990, Amlio) i *Ples u tami* (2000, Fon Trir. U sva tri filma autori ukazuju na etičko-filozofsko pitanje propisivanja smrtne kazne, kao i da nasilje na filmu predstavlja metod društvenog uticaja, kao anticipatorskog ali i korektivnog faktora, budući da su u međuvremenu evropske zemlje ukinule ovaj vid kažnjavanja zločinaca. Prelaženjem simboličkih ali i realnih granica, kao i formalizovanim nasiljem, ova tri filma predstavljaju artikulisani krik autora iz Poljske, Italije i Danske,²⁷⁷ za očuvanje ljudskih prava, kao ultimativne vrednosti, a paradoksalno cilj tog nasilja je upravo osvajanje slobode.

²⁷⁶ Krajem 80-ih godina XX veka, s konstituisanjem nove Evrope, kao nadnacionalne zajednica, više zemalja pledira za ukidanje smrtne kazne, kao čina nedostojnog savremenog čoveka. Smrtna kazna predmet je i kontroverzi u različitim zemljama, a ovo pitanje varira između političkih ideologija i kulturnog miljea. Na teritoriji Evrope, smrtna kazna je zvanično ukinuta aktom Saveta Evrope, iz 1950. godine – Protokolom br. 6, Konvencije za zaštitu ljudskih prava i osnovnih sloboda. Ukidanje smrtne kazne uslov je i za članstvo u Evropskoj uniji. U Evropi, Protokol br. 6. mnoge zemlje potpisaoe u istom talasu krajem 80-ih, početkom 90-ih godina (Austrija 1985, Francuska 1986, Nemačka 1990, Češka 1990)

²⁷⁷ Prva dva filma koincidiraju sa periodom u kome se u Evropi dešava *talas* ukidanja smrtne kazne.

Tako, okosnicu prvoproглаšenog najboljeg evropskog filma, u godini koja prethodi padu Berlinskog zida, *Kratki film o ubijanju* (*A short film about Killing*, 1988), Kšištofa Kješlovskog (Krzysztof Kieslowski), čine dva ubistva, iako sa različitim motivima. Film priča o kontroverznom, hladnokrvnom ubici. Glavni junak Jacek, predstavlja nestabilni, nehomogeni, postmoderni identitet. Porodična tragedija, smrt sestre, destabilizuje junaka, koji i sebe samog doživljava kao različitog. Neprilagođen, nesređen i nesnađen, Jacek napušta rodno tlo, pokreće proces deterritorijalizacije, a granica koju prelazi vodi u nepovrat. Njegovo lutanje je svojevrsni delezovski nomadski akt, pri čemu, reteritorijalizacija postaje nemoguća.²⁷⁸ Scene ubistava daju razlog za samopreispitivanje publike o čovečnosti kao i osnovnim vrednostima čovečanstva, te se identifikacija gledaoca uglavnom bazira na identifikaciji osnovnih ljudskih vrednosti. U filmu je prikazan nasilni impuls i nagomilana agresija glavnog junaka, a njegov ubilački nagon kao krajnji motiv, kompenzacija su i osveta za krivicu drugih. Jacek biva osuđen za počinjeno. S druge strane, država osvećuje jedno ubistvo počinivši drugo, s tim da su oba, reprezentacija najvišeg oblika nasilja. Reč je o pokušaju promene društvene, nacionalne i evropske perspektive, kroz formalno razmatranje o prekomernoj upotrebi nasilja, kao plediranja za ukidanje smrtne kazne u Poljskoj,²⁷⁹ ali istovremeno, i razmatranje o poštovanju evropskih vrednosti.²⁸⁰ Identitet Jaceka, na ivici dezintegracije, slika je pojedinca i njegovog neizvesnog bitisanja, u turbulentnoj epohi kroz koju prolazi i sama Evropa i evropski identitet, u procesima tranzicije, s kraja XX veka.



Slika 32. Plakat za film *Kratki film o ubijanju* (*A Short film about Killing*, 1988)

²⁷⁸ Za taj čin, on će biti osuđen na smrt vešanjem i u vrlo eksplicitnom, dugom kadru, prikazan je njegov poslednji tremor. Iako se prvo ubistvo može tretirati kao *nenormalno*, a druga kao *normativno*, drugo predstavlja neku vrstu *državnog lex talionis-a* (kod Kanta, osnovni moralni princip proporcionalnosti (E. Kant, *The Metaphysics of Morals*, 1797).

²⁷⁹ Društveni kontekst Poljske 80-ih godina, ima značajan uticaj na umetnički koncept i stvaranje ovog filma. Uticaj Sovjetskog komunizma u Poljskoj, od 1945. do 1989. godine, nizak standard, ekonomska depresija, političke borbe, socijalni nemiri, represija ali i reforme, bili su težak udarac, posebno za mlade. Film je nastao i nagrađen je za 1988. g., kada je izvršena i poslednja kazna, vešanjem (mladića od 29 godina). Godine 1989. uveden je moratorijum na izvršenja, a smrtna kazna u poljskom zakonu opstaje do 1. aprila 1998.g. Protokol br. 6 potpisan je zvanično 2002. g., bez čega Poljska ne bi mogla da pristupi EU (*10 zemalja – 2004).

²⁸⁰ U jednom intervjuu Kješlovski izgovara: *smrtna kazna je ustvari „nanošenje smrti”*, poručujući time svoj stav protivljenja smrtnoj kazni, sugerišući ga široj zajednici. Film predstavlja politički *statement* autora, koji na vrlo eksplicitan način ulazi u dijalog, ukazujući na državu kao represivni aparat koji može da proizvodi nasilje. Namera reditelja bila je da privuče pažnju društva i autoriteta, poljskih i evropskih, kao deo kampanje za ukidanje najteže kazne, korišćenjem eksplicitnih scena ubistva, kao kontrapunkta.

Identitet pojedinca reflektuje se na društvo, koje će potom, paradoksalno, primeniti nasilni metod obračuna sa različitošću tog pojedinca, kao svojevrsni *lex talionis*. Drugost koja u ovom filmu ima *glavnu ulogu* ima i uzročno-posledični sled i kao takva, ona dodatno otežava već tešku egzistenciju glavnog junaka. Liminalnost i metafizika slučajnih događaja, ucrtavaju u ovo ostvarenje, iskustvo granice između evropskog i *drugosti*, bez mogućnosti *prelaženja praga*.

Crno-beli film *Bela traka (Das Weisse Band / The White Ribbon, 2009)* Mihaela Hanekea, govori o krivici i njenom poricanju, kroz niz neobjašnjivih dramatičnih incidenata u uređenom protestantskom gradiću na severu Nemačke, nad kojim se nadvija senka zla, doslovno i metaforično, uoči Prvog svetskog rata tj. ubistva nadvojvode i austrijskog prestolonaslednika Franca Ferdinanda. Početkom leta 1913. godine, do izbijanja Velikog rata u julu 1914. godine, u nemačkoj varošici se desio niz incidenata. U patrijarhalnom okruženju nekada spokojnog mesta koje ima i svoje lokalne autoritete i veoma poštuje hijerarhiju – lokalni baron (Ulrich Tukur) i oličenje moralnog reda, pastor (Burghart Klaussner) i drugi (lekar, učitelj), događa se nasilje i vandalizam (misteriozni napadi na decu, ali i na starije osobe, napad na osobu sa posebnim potrebama, roditelji šamaraju svoju decu, čovek maltretira svoju dugogodišnju ljubavnicu, lekar pada s konja zbog namerno postavljene žice, radnik gine, izazvan je požar, žena propada kroz trule daske, dete nestaje). Nastavnik vaspitanja, koji se udvara dadilji koja radi u baronovom domaćinstvu, priča priču i pokušava da istraži povezanost ovih nesreća i zločina. Da li su i sama deca (koja uvek idu u grupi) nevina? Ovaj film – metafora govori o nasilju u društvu i nezaštićenosti svih slojeva, te i o porastu netolerancije, jer svaka drugost je potencijalni razlog kažnjavanja, premlaćivanja i nasilja, čime Haneke prvenstveno govori o poreklu nasilja, bilo koje da je ono prirode, od porodičnog, društvenog, političkog, do religijskog. Naslov filma, *Bela traka*, označava moralnu čistotu koju su deca lokalnog pastora prisiljena da nose, kao oznaku da su grešili (tzv. *značka samomučenja*), odnosno kao simbol čistote koju pastor opsesivno ceni. Ima, međutim, i onih koji se osećaju moćnim, iako su zaista počinioci loših dela, čiji se identitet tek naslućuje, ali do kraja neće biti otkriven. Hipokrizija i lažni moral narušavaju red i uvlače se u karaktere menjajući ih. U lokalnom liminalnom ambijentu, koji deluje statično, i zamrznuto u vremenu, likovi u različitim konstelacijama ispoljavaju višestruke identitete. Ova drama odslikava nasilje u prošlosti kao društveni simptom koji ima svoje rezultate u budućnosti. Tokom filma postaje ipak očigledno da su deca, na neki način, ili upletena u misteriozne događaje ili da znaju šta se dešava, a neka od njih postaju i sve nasilnija. Naime, u filmu sledimo uspon nemačkog nacizma, implicitno, kroz alegorije i simbole, a u Hanekeovom slučaju, sve deluje kao istorijski zasnovano *svedočanstvo*, jer samo dvadesetak godina kasnije, ta ista deca, generacija koju stanovnici sela u filmu predstavljaju, učestvovali, mnogi od njih i aktivno, u nastajanju Trećeg Rajha. Postavlja se pitanje kako nasilni događaji koji remete svakodnevicu jednog tipičnog nemačkog gradića, utiču na kasniji identitet odraslih osoba. (Deca su inače sva plavokosa, arijevske tipa). Autor nam sugerše uzročno-posledičnu vezu, odnosno, da strogo vaspitanje i rigidne metode pri odgajanju dece izvesno proizvode i njihovu kasniju sklonost ka

nasilju, kao svojevrsni *upis* u identitet. Nasilje i nasilni identiteti u svakom slučaju predstavljaju drugost koja se uglavnom kažnjava, a pitanje je samo s koje pozicije se o tome u pojedinim društvima i krugovima razmatra. Filmski ekran za Hanekea predstavlja ogledalo iza koga je oko kamere, a u kome se gledalac i društvo ogledaju, ali i preispituju o sopstvenom istorijskom i simboličkom iskustvu. Iako je priča iz drugog vremena, delom kao filozofsko razmatranje, delom kao detektivsko istraživanje, narativ predstavlja dublji uvid i daje i pretpostavke razvoja društva u Nemačkoj danas, kao traženja ravnoteže između straha i kontrole (jer, *zlo se ne dešava u uređenim društvima*). Haneke često koherentnost kao i identitet nacije predstavlja kroz manju formu zajednice, koja je uglavnom ugrožena ili već erodirana, čime autor ukazuje i na značajan stepen distopije koja prati evropsko društvo.²⁸¹



Slika 33. Plakat za film *Bela traka* (*The White Ribbon*, 2009)

²⁸¹ Na sličan način je opisana i lokalna zajednica u gradiću Radegundu u filmu *Skriveni život* (*A Hidden Life* / radni naziv *Radegund*, 2019), epskoj istorijskoj drami scenariste i reditelja Terensa Malika (Terrence Malick) o suočavanju sa strahotama Holokausta.

4.3.1. Komparativna analiza reprezentacije evropskog kulturnog identiteta drugosti u najboljim evropskim filmovima (EFAs, 1988–2014)

<i>Naziv filma</i>	AKCENTOVANA DRUGOST	ASIMILOVANA DRUGOST
<i>Kratki film o ubijanju</i> (Krotki film o zabijaniu)	■	
<i>Pejzaž u magli</i> (Topio stin omichli)	■	
<i>Otvorena vrata</i> (Porte aperte)	■	
<i>Rif-Raf</i> (Riff-Raff)	■	
<i>Kradljivac dece</i> (Il ladro di bambini)	■	
<i>Urga</i> (Urga – The Territory of Love)	■	■
<i>Amerika</i> (Lamerica)	■	■
<i>Zemlja i sloboda</i> (Land and Freedom)	■	■
<i>Kroz talase</i> (Breaking the waves)	■	
<i>Do gole kože</i> (The Full Monty)	■	■
<i>Život je lep</i> (La vita e bella)	■	■
<i>Sve o mojoj majci</i> (Todo sobre mi madre)	■	■
<i>Ples u tami</i> (Dancer in the Dark)	■	
<i>Čudesna sudbina Amelije Pulen</i> (Le fabuleux destin d'Amelie Poulain (Amélie)	■	■
<i>Pričaj s njom</i> (Hable con ella)	■	■
Zbogom, Lenjine! (Good bye, Lenin!)		■
<i>Glavom kroz zid</i> (Gegen die Wand)	■	■

<i>Skriveno</i> (Caché)	■	■
<i>Život drugih</i> (Das Leben der Anderen)	■	
<i>4 meseca, 3 nedelje i 2 dana</i> (4 luni, 3 saptamini si 2 zile)	■	
<i>Gomora</i> (Gomorra)	■	
<i>Bela traka</i> (Das Weisse Band)	■	
<i>Pisac iz senke</i> (The Ghost Writer)	■	
<i>Melanholija</i> (Melancholia)	■	■
<i>Ljubav</i> (Amour)	■	■
<i>Velika lepota</i> (La Grande bellezza)	■	■
<i>Ida</i> (Ida)	■	■

Tabela 6

4.3.2. Višestruki laureati EFAs i Evropa

Posmatrajući strukturu i poreklo nagrađenih filmova, uočavamo da su nekolicina vropskih autora dvostruki ili čak trostruki laureati EFAs, iz čega možemo da zaključimo da su oni u svojim ostvarenjima na najbolji način odgovorili na propisane *evropske* kriterijume. Neki od autora koji su obeležili nagradu EFAs, pripadaju i onim evropskim, ali i svetskim imenima koja pored nacionalnih obeležja filmu daju i naglašenost koja počiva na dvojnosti njihovih kulturnih identiteta, s obzirom da u svojim biografijama imaju upisane različite zemlje porekla od onih u kojima žive i stvaraju.

Ovde ćemo izdvojiti reditelje, višestruke dobitnike EFAs i njihov odnos prema Evropi.

<i>Nagrađeni autori</i> (1988–2014)	<i>Film /godina</i>	<i>Film /godina</i>	<i>Film /godina</i>	Br.
Dani Amelio	<i>Otvorena vrata</i> (1990)	<i>Kradljivac dece</i> (1992)	<i>Amerika</i> (1994)	3
Ken Louč	<i>Rif-Raf</i> (1991)	<i>Zemlja i sloboda</i> (1995)		2
Lars fon Trir	<i>Kroz talase</i> (1996)	<i>Ples u tami</i> (2000)	<i>Melanholija</i> (2011)	3

Pedro Almodovar	<i>Sve o mojoj majci</i> (1999)	<i>Pričaj s njom</i> (2002)		2
Mihael Haneke	<i>Skriveno</i> (2005)	<i>Bela traka</i> (2009)	<i>Ljubav</i> (2012)	3

Tabela 7

U periodu koji obrađuje Studija slučaja (1988–2014), dva autora se izdvajaju kao dvostruki – Ken Louč i Pedro Almodovar, a čak tri, kao trostruki laureati EFAs – Đ. Amelio, L. fon Trir i M. Haneke (iako u kasnijem periodu ima još višestrukih laureata). Pitanje koje se ovde može postaviti je kako oni sagledavaju (evropsko) okruženje u kome stvaraju, ali i kako su različite kulturne sredine uticale na njihovo kreiranje identiteta koji je transnacionalan odnosno *evropski*, kao i na koji način ovi autori uspešno prenose svoju kulturološku dvojnost na filmska ostvarenja. Pitanje koje se ovde postavlja je i šta je to što su oni dali svojim nacionalnim kinematografijama, a šta evropskom filmu, i da li se uopšte može povući ta linija?

■ Prvi trostruki laureat EFAs, italijanski reditelj **Đani Amelio** (Magisano, 1945), iako se čini da se prevashodno bavi pitanjima koja laviraju u nacionalnim okvirima, pomno istražuje i krizu identiteta angažovanog filma u Evropi post-Berlinskog zida, nakon 1989. godine, posebno u kontekstu izazova koje nosi globalni kapitalizam (odnos Istoka i Zapada, radnička klasa, prekarijat, migranti, nasilje). Nakon studija filozofije i rada na televiziji RAI, prvi Ameliov film *Udarac u srce* (*Colpire al cuore / Blow to the Heart*, 1982), psihološka je studija karaktera i bavi se pitanjem porodičnih odnosa i poverenja kao univerzalnim temama.

Od najznačajnijih Ameliovih filmova, kao reditelja i scenariste, pomenimo: *Ključevi kuće* (*Le chiavi di casa / The Keys to the House*, 2004), kao i *Kradljivac dece* (1992) i *Otvorena vrata* (1990), nagrađen Oskarom za najbolji film na stranom jeziku, a sledi i film *Amerika* (1994), od kojih su sva tri poslednja ovenčana i evropskom nagradom EFAs. I dok se prvi iznova bavi porodičnim odnosima, Amelio nam u nagrađenim ostvarenjima pruža širu sliku Italije koja korespondira sa dešavanjima u tadašnjoj Evropi, pod bremenom izazova ere globalnog kapitalizma – od nezaposlenosti, korupcije, migranata, imigracije, do nasilja. Ameliovi filmovi upisuju se najpre kao italijanski nacionalni film, iako se on bavi univerzalnim temama koje se prepoznaju kao evropske i dobitnik je više evropskih priznanja.

■ Dvostruko nagrađeni britanski reditelj, **Ken Louč** (Nuneaton, 1936), jedan je od strogih analitičara i kritičara društva, politički aktivista levičarske orijentacije, zagovornik borbe protiv rasizma, a u svojim ostvarenjima bavi se različitim društvenim temama u kojima artikuliše svoje stavove o savremenom društvu, koristeći motive društvene nepravde i klasne borbe (siromaštvo, prava radnika, nezaposlenost, beskućnici, zdravstveni sistem, ali i smrtna kazna). U prvo vreme, Louč radi kao glumac i režira, a potom prelazi na televiziju (BBC), gde radi serije dokumentarnih drama koje govore o sukobu radnika i onih na pozicijama moći. Jedan od prvih Loučevih dugometražnih filmova *Kes* (*Kes*, 1969), koji se bavi temom školskog sistema, Britanski filmski institut (BFI) proglasio je 1999. godine jednim od najboljih britanskih filmova XX veka.

Zamerka kritike, ali i publike bila je, međutim, jak jorkširski akcenat, koji je onemogućio širu distribuciju ovog filma.

Neki od značajnijih Loučevih filmova su i film *Porodični život* (*Family life*, 1971), o nasilnosti roditelja i *Keti se vratila kući* (*Cathy Come Home*, 1966) o beskućnicima. U međuvremenu, reditelj se više posvećuje dokumentarnim filmovima, da bi tek krajem 80-ih nastavio sa dugometražnim ostvarenjima kao što su politički triler *Skrivene beleške* (*Hidden Agenda*, 1990), za koji je nagrađen u Kanu; slede i EFAs nagrađeni *Rif-Raf* (1991), portret moderne Britanije i *Kišno kamenje* (*Raining Stones*, 1993), u kojima Louč nastavlja da se bavi društvenim temama odnosno pravima radničke klase, iako iz različitih uglova; *Zemlja i sloboda* (1995), EFAs laureat, bavi se otporom u španskom građanskom ratu; *Karlina pesma* (*Carla's Song*, 1996) o posledicama rata u Nikaragvi; *Hleb i ruže* (*Bread and Roses*, 2000), politička drama; *Tražeci Erika* (*Looking for Eric*, 2009) komercijalna francusko-britanska produkcija o fudbaleru Eriku Kantoni; *Irski put* (*Route Irish*, 2010) govori o privatnom obezbeđenju, nekadašnjim učesnicima rata u Iraku; *Andeoski deo* (*The Angels' Share*, 2013), o mladom škotskom uzbunjivaču i nezaposlenim radnicima s kriminalnom prošlošću; drama *Džimijeva dvorana* (*Jimmy's Hall*, 2014), irsko-francusko-britanska koprodukcija bavi se pravima radnika, ali i pretečama Irske komunističke partije. Deo ovih filmova trpeo je ozbiljne kritike javnosti, posebno i zbog unutarnjih previranja usled oslikavanja odnosa Britanije prema Irskoj. *Vetar koji njiše ječam* (*The Wind That Shakes the Barley*, 2006) predstavlja ratnu dramu o borbi za nezavisnost Irske, a sledi film *Ja, Danijel Blejk* (*I, Daniel Blake*, 2016), portret marginalizovanog čoveka u borbi za svoju siromašnu porodicu, za koje je Louč osvojio dve Zlatne palme u Kanu. Obespravljenost radnika je aktuelna tema na svim meridijanima, ali Louč donosi i istorijske i socijalne specifičnosti Evrope, u svom dokumentarističkom maniru.

S obzirom na motive i lokuse, Loučevi filmovi se najpre upisuju kao britanski nacionalni film, međutim, njegov doprinos evropskom filmu je nesporan. Ken Louč je i dobitnik nagrade *Limijer* (2012) za celokupnu karijeru i doprinos istoriji evropskog filma, a primajući nagradu poručio je i da se „evropski film ne sme podvrgnuti diktaturi tržišta”, čime on nastavlja borbu za ravnopravnije evropsko društvo.

■ Dvostruki laureat EFAs nagrade, **Pedro Almodovar** (Siudad Real, 1949) jedan je od najznačajnijih evropskih režisera, koji pripada dinamičnoj španskoj kinematografiji. Naime, ime Almodovara izjednačava se najpre sa nacionalnim filmom,²⁸² jer on predstavlja oličenje radikalnog šika post-frankističke Španije, a svojim modernim melodramama i nadrealnim komedijama ulio je internacionalni duh i uličnu verodostojnost striktnim lokalnim staništima, kao što su homoseksualne i transseksualne subkulture Madrida. (Elsaesser, 2005: 14). Almodovar zastupa načela slobode izbora koja u svakom slučaju predstavljaju deo politike EU, a, kao vrednost, ulaze i u građenje evropske kulture. U ranim ostvarenjima, kroz perverziju, anarhiju, smeh i ironiju, Almodovar najpre ruši seksualne tabue, težeći ka seksualnim i političkim slobodama. Kao reditelj i scenarista, Almodovar je bio istaknut tokom kulturne renesanse koja je obeležila završetak Frankove Španije

²⁸² Ovu čast Almodovar deli sa Huliom Medemom (Julio Medem) i Alehandrom Amenabarom (Alejandro Amenabar). Medem se zalaže za *baskijsku kinematografiju*, a Amenabar za hispano-holivudske veze.

(1975), u okviru pokreta *La Movida Madrileña*. Usledili su filmovi sa kojima Almodovar stiče međunarodnu reputaciju: njegova prva produkcija *Zakon požude* (*La Ley del deseo / Law of Desire*, 1987), crna komedija *Žene na rubu nervnog sloma* (*Mujeres al borde de un ataque de "nervios" / Women on the Verge of a Nervous Breakdown*, 1988), nagrađena Oskarom za najbolji film na stranom jeziku, a potom i filmovi *Veži me* (*¡Átame! / Tie Me Up! Tie Me Down!*, 1990) i *Visoke potpetice* (*Tacones lejanos / High Heels*, 1991). Neki od najznačajnijih filmova Almodovarovog zrelog doba nastaju tokom 1990-ih i 2000-ih: *Cvet moje tajne* (*La flor de mi secreto*, 1995), romantična drama-triler *Živo meso* (*Carne tremula/Live Flesh*, 1997), *Sve o mojoj majci* (1999), takođe nagrađenog Oskarom za najbolji film na stranom jeziku, i *Pričaj s njom* (2002), u kojima on ulazi u period slikanja ljudskih osećanja. U 2020. godini, Almodovar čini zaokret novim kratkometražnim ostvarenjem, prvi put na engleskom jeziku, *Ljudski glas* (*The Human Voice*, 2020), sa Tildom Svinton (Tilda Swinton) u naslovnoj ulozi, čime se upisuje kao akcentovani film. Reč je o adaptaciji originalnog komada Žana Koktoa, priča o očajnoj ženi (Svinton), koja čeka telefonski poziv ljubavnika koji ju je upravo napustio.

Svi ovi filmovi, iako univerzalnog značenja, ostaju upisani kao španska (nacionalna) produkcija. Nekoliko filmova nominovano je i za prestižne evropske nagrade u različitim kategorijama (za najbolji film na stranom jeziku i za najbolji originalni scenario), a Almodovar je dobitnik dve nagrade *Oskar*, pet nagrada Britanske akademije za film, šest nagrada za evropski film, dve nagrade *Zlatni globus*, devet nagrada *Goja* i četiri nagrade na Filmskom festivalu u Kanu. Godine 1997, Almodovaru je uručeno i visoko francusko odlikovanje, *Legija časti*, a zatim i odlikovanje španskog Ministarstva kulture.

Iako se uglavnom bavi temom sloboda, u poslednje vreme, u želji da se zaštiti evropski film, Pedro Almodovar poziva Evropsku uniju da što pre uredi propise koji se tiču moćnih digitalnih *streaming* platformi, čiji su uticaji dalekosežni, te i pogubni po evropska ostvarenja. Naime, zajedno sa Likom Dardenom, dvostrukim kanskim pobednikom, Almodovar predvodi grupu evropskih sineasta u kojoj je, između ostalih, i Kristijan Mundiū, a koji se bore za opstanak evropske kulture pred naletima neevropskih digitalnih giganta koji danas zajedno predstavljaju moćnu medijsku silu – Google, Facebook, Amazon, Apple i Netflix (tzv. GOFAN). Ova grupa podseća EU da su Evropsku odluku da podrži ideju *kulturnog izuzetka* 1990. godine, uključujući kvote i zaštitu, od tada, prihvatile 183 države,²⁸³ ali i da postoji bojazan da će se Evropa svesti na koloniju SAD-a i Kine ukoliko ne zaštiti svoju kulturu u globalnom medijskom prostoru.²⁸⁴ Evropska komisija je stoga započela reviziju strategije za očuvanje kulturne raznolikosti u kontekstu globalizacije, a u cilju praćenja tehnološkog razvoja, te je u planu i donošenje Zakona o digitalnim uslugama.

Dok Amelio, Louč i Almodovar realizuju filmove, nosioci su evropskih priznanja i učestvuju u koprodukcijama, a njihova ostvarenja se najpre upisuju kao dela nacionalnih kinematografija (italijanske, britanske, španske), izdvajaju se dva autora koja imaju poseban odnos prema Evropi – Lars fon Trir i Mihael Haneke.

²⁸³ Zvanično pismo grupe evropskih reditelja upućeno je Evropskoj komisiji – Evropskom komesaru za unutrašnje tržište EU, Tjeri Bretonu (Thierry Breton), u junu 2020. godine.

²⁸⁴ Francuska je već odlučila da će od 2020. godine oporezovati velika digitalna preduzeća, bez obzira na to da li postoji napredak ili ne u odnosu na međunarodnu poresku regulativu (Ministarstvo finansija R.Francuske, 13. maj 2020.).

■ Danski reditelj **Lars von Trir** (Kopenhagen, 1956) trostruki laureat EFAs, u svom radu i opusu posebnu pažnju posvećuje evropskom kontekstu, doduše, na nešto drugačiji način od Haneke. U želji da se evropskom filmu povrati značaj (*art film*), kolektiv filmskih stvaralaca iz Danske, pokrenuo je inicijativu i uložio napore za pokretanje filmskog pokreta u Evropi koji je na filmskom festivalu u Kanu 1998. godine, predstavljen kao doktrina nazvana *Dogma 95* (*Dogme 95*). Manifest *Dogme* sadrži deset argumenta, protiv korišćenja tehnoloških inovacija u filmu i za, realizam u stilu i sadržaju (npr. korišćenje kamere *iz ruke*). Lars von Trir je bio na čelu ovog sinematskog pokreta pod čijom zastavom je objavljeno na desetine filmova, kako danskih, tako i američkih i francuskih, s tim da je prvo ostvarenje *Dogme 95*, bio film *Proslava* (*Festen*, 1998), u režiji danskog autora Tomasa Vinterberga (Thomas Vinterberg). Kako navodi Elseser, samo u Danskoj, filmski tvorci *Dogme* iz okruženja Larsa von Trira smislili su inovativne i ikonoklastične načine da izvedu oživljavanje nacionalne kinematografije koja takođe ima evropsko stanovište (Elsaesser, 2005:15).

U svom opusu von Trir se i posebno bavi Evropom, nazvavši svoju prvu trilogiju *Evropska trilogija*, čiji naslovi sva tri filma započinju slovom 'E'. *Element zločina* (*The Element of Crime*, 1984), bavi se pitanjem zločina i treba ga razmatrati najpre, u svetlu kolonijalnih osvajanja, nasilja i zločina koje je sama Evropa činila tokom procesa tzv. *prenošenja svoje civilizacije* na druge kontinente, ali i kao zločina (po)činjenih na svom tlu, te ovaj film, Evropu suočava sa sopstvenim zločinima. Započevši trilogiju pitanjem zločina i dovodeći ga u tesnu vezu sa Evropom, von Trir donosi jednu pesimističku viziju evropskog društva. Drugi film trilogije, *neo-nuar art film*, nosi još jedan problematičan iskaz već u samom naslovu *Epidemija* (*Epidemic*, 1987), koji asocira na *Biblijsku pretnju* ali i realnost današnje Evrope, donoseći strah i neizvesnost (od Božije kazne te i simbolično), dok treći deo, politička drama, nosi upravo naziv *Evropa* (*Europe/Zentropa*, 1991), a predstavlja grozničavi san, u kome mladi američki pacifista nemačkog porekla Leopold Kessler (Jean-Marc Barr) radi kao konduktor spavaćih kola železnice *Zentropa*, u kafkijanskom²⁸⁵ posleratnom Frankfurtu 1945. godine. Stavljanje Evrope odnosno Nemačke u ulogu žrtve, von Triru služi da artikuliše evropsku istoriju i geopolitički prostor i posebno odnose između Zapada i Istoka, post-ratnog i perioda post-Berlinskog zida, kao i između same Nemačke i Evrope. Na samom početku filma, glas iz off-a, kao poziv za buđenje iz hipnoze, izgovara: *Slušaćete sada moj glas... Dok izbrojim do deset, bićete u Evropi*. Evropa je, naime, za von Trira najčešće distopijski prikaz realnosti.

Druga značajna von Trirova trilogija *Zlatno srce* (*Golden Heart trilogy*), sa kojom je postigao međunarodno priznanje i uspeh, odnosi se na naivne junakinje koje imaju „zlatno srce“, uprkos nevoljama koje ih zadese. Ovu trilogiju čine: ***Kroz talase* (1996)**, film na engleskom jeziku – nagrađen Gran prijem Kanskog festivala i ***Ples u tami* (2000)**, nagrađen Zlatnom palmom u Kanu, oba, laureati EFAs nagrade; kao i film *Idioti* (*The Idiots*, 1998) koji je jedini snimljen prema načelima *Dogme 95*. Oba EFAs nagrađena filma imaju za temu stranca čijim dolaskom se nešto menja u lokalnoj sredini, a taj stranac predstavlja *drugost* koja mora biti ili prihvaćena ili odbačena. Sledeću trilogiju *Zemlja mogućnosti* (*The Land of Opportunities*), čine

²⁸⁵ Film je nastao na osnovu prvog romana *Amerika* (ed. 1927), Franca Kafke, kao njegova inverzija: ne kao Evropljanin u Americi, već kao Amerikanac u Evropi.

filmovi *Dogvil* (*Dogville*, 2003), *Menderli* (*Manderlay*, 2005) i *Vašington* (*Washington*), koji još uvek nije realizovan. Ostvarenja *Dogvil* i *Menderli* su rađeni istim prepoznatljivim stilom, postavljajući glumce na голу ozvučenu scenu, bez scenskog dekora i prostorija, gde su zidovi obeleženi linijama krede na podu, što je stil inspirisan televizijskim pozorištem iz 1970-ih. Oba filma bave se pitanjima koja se odnose na američko društvo, poput netrpeljivosti (*Dogvil*) i ropstva (u *Menderli*), dok se u glavnim ulogama nalaze međunarodno priznati glumci, poput Nikol Kidman (Nicole Kidman), Harijet Anderson (Harriet Andersson), Lorin Bekol (Lauren Bacall), Džejsms Kan (James Caan), Deni Glover (Danni Glover) i Vilijem Defo (Willem Dafoe). Fon Trirova poslednja trilogija govori o depresiji (*The Depression trilogy*) i čine je filmovi *Antihrist* (*Antichrist*, 2019), *Melanholija* (*Melancholia*, 2011) i *Nimfomanijak* (*Nymphomaniac*, 2013). U sva tri filma glumi Šarlota Genzbur (Charlotte Gainsbourg), koja na različite načine tumači likove koji pate od depresije ili tuge, a što bi se moglo okarakterisati i kao neka distopična dijagnoza same Evrope i Evropljana.

Ono što Fon Trirovim filmovima daje dodatnu notu evropskog jeste i izbor muzike jer je često reč o vrhunskim izvođenjima evropskih kompozitora klasične muzike, ali i korišćenje reminiscencija na druga evropska ostvarenja i autore (npr. Tarkovskog). Ali, glavno obeležje svakog Fon Trirovog filma je koprodukciona saradnja i mozaički sastavljena produkciona, izvođačka i tehnička ekipa, čime se njegovi filmovi upisuju kao nacionalna ali i kao transnacionalna (evropska) ostvarenja.

■ Reditelj i scenarista **Mihael Haneke** (Minhen, 1942) spada u red autora koji su poslednjih godina posebno obeležili savremeni evropski film svojim pogledom/svetonazorom (nem. *Weltanschauung*) ili bolje rečeno perspektivom iz koje on posmatra svet. Njegov film je internacionalan, evropski, transnacionalan, uključujući brojne kulturološki različite učesnike, kako iz umetničkog polja, tako i u polju tehnike. Autor se uglavnom bavi temama koje su skrivane ili tabuizirane, kao što su strah, hipokrizija, građansko otuđenje, strepnja, nasilje, paranoja, ali i uloga medija u savremenom društvu – uz izvesni nihilizam, kao opštim, transnacionalnim temama, a one bacaju svetlo i na tzv. drugu Evropu, koja je nekada bila u ulozi kolonizatora. Ove teme koincidiraju sa narastajućim promenama ubrzane unifikacije odnosno globalizacije, od pada Berlinskog zida i ujedinjenja Nemačke, nestanka komunizma, mas-migratornog trenda u Evropi, gde se paralelno sa udruživanjima dešava i porast homofobije i rasizma, kao stanje-dijagnoza savremenog sveta. Hanekeovi realni prostori, najčešće evropske prestonice kao što su Pariz ili Beč, mešaju se sa mentalnim prostorima junaka. Haneke slika neizvesnost, te posledično i društvenu anksioznost. Haneke želi da film bude refleksivan, da otvara teme i diskusiju, da se uspostavi aktivna uloga publike u relaciji sa filmom.

Posebnu pažnju Haneke posvećuje evropskom filmu, trudeći se da pravi alternativu totalitarnom konceptu zabave američkog filma. „Guranje stvari pod tepih je tradicija evropske buržoazije, bilo da je reč o političkom ili ličnom problemu”, navodi Haneke (Wheatley, 2009), insistirajući na evropskom kontekstu svoga stvaralaštva. Kada je reč o evropskom transnacionalnom aspektu u Hanekeovim filmovima, autor je

rođen u Minhenu (Nemačka), 1942. godine, veliki deo života je proveo u Beču (Austrija),²⁸⁶ gde je većina njegovih filmova i snimljena (*The Seventh Continent*, 1989; *Benny's Video*, 1992; *Funny Games*, 1997), a potom nastavlja da stvara u Francuskoj, s tim da najčešće realizuje koprodukciona ostvarenja. U poslednje vreme, Haneke svoje filmove češće realizuje u Francuskoj, imajući u vidu da francuska filmska industrija pruža bolje uslove od austrijske, te sveukupno možemo govoriti o *akcentovanom filmu*. U Hanekeovim filmovima glume velika imena francuskog filma: Izabel Iper (Isabelle Huppert), Žilijet Binoš, Ani Žirardo (Annie Girardot), te i sam odabir aktera ukazuje na transkulturalnost ostvarenja.

Neki od najznačajnijih Hanekeovih filmova su: *Nepoznati kod* (*Code inconnue*, 2000), *Profesorka klavira* (*The Piano Teacher*, 2001), *Vreme vuka* (*The Time of the Wolf*, 2003), *Skriveno* (2005), *Bela traka* (2009), *Ljubav* (*Amour*, 2012), u kojima autor uglavnom govori o strahovima i anksioznim stanjima svojih junaka u Zapadnom svetu, posebno u Evropi, u malim sredinama, ali i velikim evropskim gradovima, u kojima je češće prisutno nasilje, imigracija, ilegalni rad, ali i osećaj izolovanosti i otuđenosti (u filmu *Skriveno*, scena dečaka poreklom sa Srednjeg istoka koji briše svoje krvave ruke, kao i samoubistvo Mažida, autorova je paradigma navedenih fenomena).

Iako Hanekea veći deo kritike, pa i publike percipira kao nacionalnog austrijskog reditelja, on sam ističe univerzalnost svojih slika i poruka koje se generalno gledano tiču savremenog društva i posebno evropskog, pri čemu ga najviše zanimaju etičke dileme. Uprkos sumornim slikama ovog autora, filmovi nose i određenu dozu optimizma, u čemu se nazire i jedna Hanekeova, ipak, utopijska slika Evrope. Naime, Haneke svakim svojim kadrom i stavom staje u odbranu Evrope i evropskog filma.

4.3.3. Laureati EFAs i kritička recepcija

Posmatrajući filmska ostvarenja prvenstveno kao nacionalno kodirana, osvrnućemo se na značaj koji nagrađeni evropski filmovi imaju prvenstveno u svom nacionalnom korpusu. Uspešnost filmskih produkcija u nacionalnim okvirima može se evaluirati kroz različite kriterijume, ali je jedan od najzastupljenijih ekonomski aspekt i parametri koji svedoče o broju gledalaca i profitu koji je film ostvario u zemljama produkcije ili u zemlji većinskog koprodukcionog partnera. Tako su npr. neki od filmova (mnogi ovenčani i drugim nagradama), uprkos različitim stavovima filmske kritike i/ili javnosti, pa i zvaničnika svojih zemalja, postigli ozbiljan finansijski uspeh. S druge strane, određeni broj filmova izazvao je i negodovanje, uz izgovor da se iznose podaci koji ne odgovaraju istini ili su kontraproductivni za nacionalnu zajednicu.

²⁸⁶ Nakon studija drame, psihologije i filozofije na Univerzitetu u Beču, pre nego što je postao reditelj, Haneke je radio kao filmski kritičar i urednik nemačke televizijske stanice.

Iako je u jednom trenutku rigidni deo italijanske kritike čak izrazio sumnju da Beninjijev film *Život je lep* (1998)²⁸⁷ ismeva Holokaust,²⁸⁸ u Italiji je do 2011. godine to bio film koji je, privukavši veliku pažnju gledalaca širom sveta, zaradio najviše novca do tada u italijanskoj filmskoj industriji – 229,2 miliona dolara u svetu, a samo u Italiji 31,2 miliona evra.²⁸⁹ Teme sećanja i Holokausta pokazale su svoju vitalnost i potvrdile interes publike u borbi protiv zaborava, uprkos protoku vremena od perioda Drugog svetskog rata. Film je bio nominovan u čak sedam kategorija nagrade Oskar, a nagrađen je kao najbolji film na stranom jeziku (1999).

S druge strane, u francuskoj javnosti, uprkos napadima pojedinih kritičara da ukida polisemičnost.²⁹⁰ predstavljanja Pariza i da je preterano populistički i patriotski, film *Čudesna sudbina Amelije Pulen* (2001), ostvario je na bioskopskim blagajnama 42 miliona evra,²⁹¹ samo od francuskih gledalaca. Kvazipatriotske slike u filmskom tekstu pokazale su se, međutim, nepodobnim jednom broju levih intelektualaca (kritika u *Liberation*, autor Serž Kaganski (Serge Kaganski)), te film nije ušao u zvaničnu selekciju festivala u Kanu. Osude su išle na račun uvođenja tzv. Evro-Dizni kulture na Monmartr, a rediteljka Arijan Mnuškin (Ariane Mnouchkine) čak je rekla da „Evro-Dizni predstavlja Černobilj u srcu Evrope”.²⁹²

Almodovarov film *Pričaj s njom* (2002) slovi za najuspešniji španski film prikazan u inostranstvu u 2002. godini. Samo u Francuskoj, video ga je 2,1 miliona gledalaca, za razliku od 1,2 miliona u Španiji, a do kraja iste godine, ukupna gledanost bila je 5,8 miliona gledalaca. Velika gledanost filma zabeležena je i u Americi (230.784), potvrdivši njegov uspeh u prevazilaženju nacionalnih i jezičkih granica.

Film *Zbogom, Lenjine!* (2003) dostigao je u Nemačkoj prihod od 35 miliona evra,²⁹³ a u svetu ukupno oko 80 miliona dolara,²⁹⁴ u 2003. godini, kao jedan od filmova koji je zaradio najviše novca. U martu 2003. godine ceo Nemački parlament (Bundestag) gledao je film i diskutovao o njemu tokom zatvorene sesije u *Kino International* u Berlinu (na bulevaru Karl-Marx Allee), u kontekstu uspešne re-interpretacije nacionalne istorije.

Ključ uspeha ovih filmova leži u mogućnosti identifikacije gledaoca, kako sa likovima tako i sa prepoznatljivim nacionalnim ambijentom.

Nakon izlaska filma *Glavom kroz zid* (2004), dnevni list *Špiگل (Der Spiegel)* proglasio je Fatiha Akina novim licem nemačke filmske industrije. Inspiraciju za svoje filmove Akin pronalazi prvenstveno u tokovima savremene Evrope i ljudima koji, kao i on sam, imaju udvojene identitete, budući druga generacija imigranata iz Turske, te je i sam identitet ovog autora dvojak, naglašen. Akin se stoga ne bavi nemačkom ili evropskom bremenitom prošlošću, već ga zanimaju društveni procesi i kretanja koja se odvijaju u sadašnjosti. Akinov

²⁸⁷ Navodi se godina nagrade, a ne godina produkcije.

²⁸⁸ Izvor: Logan, Brian. *Does this man really think the Holocaust was a big joke?*, The Guardian, London, edit. 29th January 1999

²⁸⁹ Izvor: https://movieplayer.it/film/la-vita-e-bella_576/info/

²⁹⁰ Žan-Pjer Žene je izabrao da predstavi Pariz čija je vizija pročišćena od svake društvene, etničke, kulturne ili seksualne polisemije, identiteta drugosti, kako navode pojedine kritike (časopis *Les Irroductibles*), a da se ne prepoznaje duh 18-og arondosmana.

²⁹¹ Izvor: Peters, Jeffrey, N. Journal article. „Tautou's Face”, *PMLA*. Vol. 126, No. 4, Special Topic: *Celebrity, Fame, Notoriety* (October, 2011), pp. 1042–1060, Published by The Modern Language Association of America, <https://www.jstor.org/stable/41414174>

²⁹² *Liberation* – http://www.liberation.fr/tribune/2001/05/31/amelie-pas-jolie_366387

²⁹³ Izvor: BBC, <http://news.bbc.co.uk/2/hi/entertainment/2973520.stm>

²⁹⁴ Izvor: Box Office. *Numbers*. <https://www.the-numbers.com/custom-search?searchterm=By+by+Lenin&searchtype=simple>

film predstavlja i prvi nemački film koji je tokom nekoliko decenija na Berlinskom filmskom festivalu osvojio nagradu *Zlatni medved* (2005), u kategoriji za najbolji film. Akin je zajedno sa nekolicinom autora sa liste laureata jedan od kulturnih autora u Evropi, kao i na međunarodnim festivalima širom sveta. Film je, međutim, zaradio samo 14 miliona dolara.

Hanekeov film *Skriveno* (2005) svedoči o postkolonijalnim posledicama u slučaju Alžira i Francuske, i to ne samo u okvirima nacionalne i evropske kinematografije. Hanekeov najčešći fokus je tema krivice i negiranja, kao i u ovom filmu, a čest je i prikaz doživljenog putem video-nadzora, gde autor svesno čini psihološku inverziju realnog i simulakralnog, uvodeći reprezentaciju virtuelnog u realni svet. Za ovaj film, Austrija je zvanično podnela zahtev za dodelu Oskara u kategoriji Najbolji film na stranom jeziku, ali je film diskvalifikovan jer prema propisima nije većinski snimljen na službenom jeziku zemlje koja je podnela zahtev, već na francuskom. Film je u svetu zaradio oko 16 miliona dolara, a samo u SAD oko 3,5 miliona.

Debitantsko ostvarenje nemačkog autora, scenariste i reditelja Fon Donersmarka, *Život drugih* (2006),²⁹⁵ mogao bi, s obzirom na istorijsku dimenziju i kontekst, biti i dokumentarno ostvarenje. Fikcioni deo filma ima kvalitet da gledaocu pruži bolje razumevanje istorijskog razdoblja Hladnog rata u Istočnoj Nemačkoj, s obzirom da je reč o svedočanstvu. Film prikazuje period koji je obeležio istoriju i predstavlja važnu društvenu temu ne samo za dve Nemačke, već za sve narode Evrope. Istovremeno se može govoriti i o prepoznavanju gledalaca *u ogledalu*. Film je zaradio preko 81 milion dolara.²⁹⁶

Rumunsko ostvarenje *4 meseca, 3 nedelje i dva dana* (2007) drugi je film Kristijana Mundiu, za koji je dobio i *Zlatnu plamu*, na festivalu u Kanu. Ovim filmom, Mundiu se takođe bavi skrivenim i zadire u mračne tajne ere komunizma, koje nisu obeležile samo rumunsku stvarnost, već i druge delove Istočnog bloka. Rumunska kritika je film uglavnom ocenila kao *ne perfektan, ali briljantan*. Film je stoga, kao mogućnost (samo)identifikacije, značajan kako za rumunsku kinematografiju, tako i za evropski film. Film je osvojio *Zlatnu palmu* na Kanskom festivalu 2007. godine.

Uspeh filma *Gomora* (2008)²⁹⁷ u nacionalnim okvirima, očitava se najpre u komercijalnim efektima.²⁹⁸ Baziran na istraživanjima i ne-fiktivnim događajima, film se time upisuje u novi tzv. *italijanski epski pravac* (*Epic*), kako ga nazivaju pojedini kritičari, uz neke napomene da se napolitanski identitet koristi na politički nekorektan način. Značaj filma za nacionalnu kinematografiju je u samorefleksivnosti i ukazivanju na konsekvence pogrešnih izbora, koji stoga, ne vode ka samodentifikaciji, već naprotiv, ka uzoru koji ne treba slediti. Ipak, uz verno oslikano stanje u pojedinim delovima društva, specifičnim za Italiju, postojala je bojazan kritike da će, uprkos postojećim nacionalnim stereotipima, nakon ovog filma Italija biti dodatno negativno viđena. Film ima političke konotacije, najpre u svom jeziku, ali ne i u sadržini, kako naglašava autor.

²⁹⁵ Godine 2007. je osvojio *Oskara*, a 2008. i nagradu *Cezar*, takođe u kategoriji za *najbolji strani film*

²⁹⁶ Izvor: Box Office. *Numbers. Where data and Business meet*. <https://www.the-numbers.com/custom-search?searchterm=The+Lives+of+Others>

²⁹⁷ Prema knjizi Roberta Saviana, koji živi pod prismotrom policije zbog straha od odmazde italijanske mafije i ogranka Kamore.

²⁹⁸ Film je inkasirao čak 1 milion evra u samo 48 sati bioskopskog prikazivanja (izvor: *Guardian*, 2008).

Film Romana Polanskog *Pisac iz senke* (2010) već je na premijeri bio praćen medijskim skandalom u vezi sa ljubavnim životom ovog poljskog reditelja (odnos sa maloletnicom), koji je potom uhapšen u Švajcarskoj, gde je čekao na proceduru ekstradicije koju je zahtevala administracija SAD. Pored atraktivnog filmskog teksta, to je bio i jedan od drugih mogućih razloga, što je ovaj film postao veliki boskopski hit. Zaradio je preko 60 miliona dolara i time postao jedan od najisplativijih poljskih filmova svih vremena.

Drama na francuskom jeziku *Ljubav* (2012) o starijem bračnom paru, čija se ljubav gasi kada jedno od njih oboli, dobije moždani udar, dobitnik je i *Zlatne palme* u Kanu 2012. godine. Film je osvojio i *Zlatni Globus BAFTA*, u više kategorija (originalni scenario, najbolji reditelj – Mihael Haneke, najbolja fotografija, i najbolja glumica, tada 85-ogodišnja Emanuel Riva (Emanuelle Riva)).

Autora *Velike lepote* (2013), Paola Sorentina, najčešće porede sa Federikom Felinijem, s obzirom na grandiozni barokni stil koji neguje u svojim filmovima (*This Must Be the Place*, 2011; *Il Divo*, 2008; *The Consequenes of Love*, 2004). Sorentinov smisao za humor u *Velikoj lepoti* je ironičan, ali i karnevaleskan, a kao i Felinija, njega zanima savremeno društvo koje prati opsesija idejom – *ostati mlad i u pokretu*. Ovaj film složene perspektive, u kome Sorentino pronalazi sopstveni osobeni stil, može se posmatrati i kao savremeni, Felinijev *Slatki život* (*La Dolce Vita*, 1960). Italijanska javnost dočekala ga je kao odu italijanskom stilu života, a Sorentino postaje kultni autor.

Autor filma *Ida* (2014), Pavel Pavlikovski, iako poljskog porekla, zbog života i odrastanja, kao i radnog staža u Velikoj Britaniji (*My Sommer Love*, 2004; *Last Resort*, 2000 – za koje je dobio nagradu *BAFTA*), može se pre smatrati britanskim, nego poljskim rediteljem. Dobitnik je i nekoliko nagrada za najbolji britanski film (Festival u Edinburgu). Iako Pavlikovski često radi koprodukciono, *Ida* je isključivo poljski film i predstavlja povratak korenima, nakon porodične tragedije i povratka autora u rodnu Poljsku. Zasnovan na njegovim uspomnama iz detinjstva, (o)sećanjima i zvucima, film je bio nominovan za Oskara za najbolji film na stranom jeziku (2014). Međutim, protiv ove drame koja se bavi Holokaustom u Poljskoj, čak 40.000 ljudi je potpisalo peticiju (pokrenula ju je Poljska *Anti-Defamation League*) prema kojoj je *Ida*, od strane nacionalista, okarakterisana kao film koji zastupa anti-poljski diskurs i iznosi netačne istorijske fragmente. Činjenica je, međutim, da je u periodu o kome je reč u filmu, Poljska bila pod okupacijom nacističke Nemačke i da je tada najmanje bilo poželjno biti pripadnik jevrejske vere, a da je među Poljacima bilo i denuncijatora.

Sam Pavlikovski unapred je okarakterisao ovaj film kao nekomercijalan i pravljen za usku publiku, smatrajući *Idu za komercijalni suicid* (film na poljskom jeziku, sa nepoznatim poljskim glumcima, u crno-belom tehnici). Međutim, *Ida* je postigla veliki uspeh, kako kod domaće publike tako i u svetu. Samo u Francuskoj film je videlo pola miliona gledalaca, čime je postao najgledaniji poljski film u Francuskoj, nakon drame o Holokaustu rediteljke Vande Jakubovske (*Poslednja etapa / The Last Stage*, 1948). Film *Ida* je ustvari pokazao snagu i domete nacionalnih kinematografija.

4.4. Mapiranje „dvostruke svesti” (II)

Produkcijaska drugost: Identiteti filmskih autora i produkcija

Multikulturalnost i kulturna raznolikost kao neke od ključnih tema u evropskim kulturnim politikama (posebno u Francuskoj), koje istovremeno čine i koncept evropskog filma, dodatno su podstaknute mobilnošću umetnika i transnacionalnom saradnjom i razmenom, što utiče kako na Evropu i evropska filmska ostvarenja tako i na nacionalne kinematografije. Uspostavljanjem dijaloga različitih kultura na tlu Evrope pokrenuti su i procesi preoblikovanja nacionalnih identiteta koji se postepeno stapaju u zajednički – evropski, koji pak ostaje policentričan. Ovaj fenomen važno je posmatrati iz različitih uglova, čime se bolje poima odnos centra i periferije Evrope, odnosno onoga što se danas percipira kao njena periferija, a s ciljem da se odgovori na pitanje o postojanju zajedničkog kulturnog identiteta evropskog filma. Koprodukciona saradnja u polju filma stoga ima dvojaku ulogu, s jedne strane teži da istakne nacionalne uloge i partnere (većinske ili manjinske), dok s druge, teži da deluje kohezivno.

Primećujemo da *nacionalni autori sve* češće stvaraju u drugim sredinama odnosno državama, u odnosu na zemlju svog porekla, iz razloga koji variraju od ekonomskih, porodičnih do ideoloških (Fatih Akin, Mihael Haneke, Roman Polanski). Oni u svoja ostvarenja neminovno unose spoznaje koje se temelje na drugostima sa kojima se susreću, te tako koprodukciona saradnja u oblasti filma predstavlja idealan okvir u pokušaju da se različita iskustva pretvore u dodat(n)u vrednost. Isti je slučaj i sa članovima tehničke ekipe, kao i umetničke.

„S obzirom da je subjektivnost kroskulturalna i interkulturalna, granice stvaranja filma teže da budu akcentovane” – navodi Nafisi (2001), te nestaje distinkcija između autohtonih i stranih kultura, što predstavlja osnov za nastanak jednog višeznačnog identiteta. Činjenica je da sve veći broj evropskih filmova nastaje kao plod saradnje aktera iz više zemalja, koji učestvuju u nastanku jednog kinematografskog dela, kako u produkcijom tako i u umetničkom polju. Na primer, film *Kroz talase* (1996, Fon Trir) ima danskog reditelja, norveško-evropske finansije, britanske glumce, škotsku scenografiju. S obzirom na amblematičnost reditelja, ovaj film nosi predznak *danski film*, kao i *Melanholija* (2011), koji takođe, najpre slovi za ostvarenje danske kinematografije zbog većinskog udela, a zapravo je (tetra) koprodukcija Danske, Švedske, Francuske i Nemačke, i svi producenti polažu podjednako pravo (na ostvarenje), tj. u svim ovim zemljama slovi za nacionalno ostvarenje. Slično je i sa nekolicinom drugih laureata.²⁹⁹ Situacija postaje složenija kada bi se sagledali svi akteri i ekipe, tehničke i umetničke, koji učestvuju u nastanku jednog koprodukcionog ostvarenja.

I kada je reč o kastingu, autori nagrađenih filmova angažuju i glumce koji dolaze iz drugih sredina/zemalja, donoseći kulturološku raznolikost koja bogati (transnacionalni) evropski film, te tako Fon Trir u drami *Kroz talase* (1996), angažuje britansku glumicu Emili Votson i švedskog glumca Stelana

²⁹⁹ Prvi nagrađeni film Mihaela Hanekea, *Skriveno* (2005), rađen je u koprodukciji četiri zemlje, kao i drugi nagrađeni, *Bela traka* (2009), dok je njegov treći film, *Ljubav* (2012), plod saradnje tri kinematografije. Rezultat saradnje tri partnera je i film Romana Polanskog *Pisac iz senke* (2010), dok je u filmu Paola Sorentina *Velika lepota* (2012) reč o italijansko-francuskoj koprodukciji.

Skarsgarda; u *Plesu u Tami* (2000) za glavne reditelj uloge uzima islandsku muzičku zvezdu Bjork i francusku ikonu Katrin Danev; dok za film *Melanholija* (2011), angažuje američku glumicu nemačkog porekla Kirsten Dunst, francusku glumicu Šarlotu Genzbur i britansko-američkog glumca kanadskog porekla Kifera Saterlenda (Kiefer Sutherland); Autrijanac Haneke takođe, angažuje francusku glumicu Žilijet Binoš u filmu *Nepoznati kod* (2005), a potom u filmu *Ljubav* (2012), glavne uloge dodeljuje francuskim glumcima Žan Luj Trentinjanu i Emanuel Rivi; Polanski u filmu *Pisac iz senke* (2010) angažuje poznatog irskog glumca Pirsu Brosnana. Svi ovi primeri ukazuju na prevagu transnacionalnog koncepta saradnje, te i da je „nacionalna kinematografija postala plutajuća oznaka, ni esencijalistička ni konstruktivistička, već više kao nešto što neizvesno lebdi nad 'identitetom filma'” (Elsaesser, 2005; 76). Navedeni podaci ukazuju najpre na transkulturalnost, ali i hibridni karakter evropskih produkcija, a većina primera uklopila bi se u tipologiju Mete Hjort kao *kosmopolitski* ili kao *globalizujući transnacionalizam* (Fatih Akin, Mihael Haneke, Lars fon Trir), iako je pretpostavka da je veliki deo koprodukcione saradnje zasnovan i na *oportunističkom transnacionalizmu* (Hjort, 2010), kao ekonomski opravdanom načinu izbora partnera.

Kroz nagrađene evropske filmove pomalja se policentrični multikulturalizam Evrope (Stam, 1997) sa mnogo aktera i u permanentnom procesu izgradnje, ali i dezintegracije, čiji je fokus stoga, disperzivan. Reč je o učešću mnogo različitih identiteta u procesu stvaranja filma, pri čemu koprodukcije posebno predstavljaju poligon za odmeravanje i upoređivanje sa drugim identitetskim okvirima, ali i pogodno tle za prisvajanje elemenata Drugog, imajući u vidu da identifikacija nije uvek negacija različitosti, već i njihova afirmacija.

Takođe, značaj određenog filma evaluira se ne samo u globalnom kontekstu, u odnosu na priznanja i nagrade, prijem publike ili finansijske aspekte, već i u odnosu na celokupan opus autora / reditelja filma. Filmsko ostvarenje se izvesno može i mora posmatrati i u odnosu na druga ostvarenja istog autora, njegov senzibilitet, njegovu poetiku i mikrokosmos, kroz međusobnu povezanost bilo u tematskom (koncepti, ideje, priče, motivi, karakteri), strukturnom, estetskom, vizuelnom, odnosno najčešće kroz onaj segment koji najjasnije predstavlja njegov autorski rukopis, kao deo njegovog identitetskog kôda. Zaključićemo stoga da je, s obzirom da identitet u osnovi predstavlja kognitivno poimanje sebe, u kontekstu sveukupnog filmskog izraza, presudan prepoznatljiv autorski iskaz, koji istovremeno predstavlja i nacionalnu kinematografiju.

4.4.1. Geopolitika i nagrađeni evropski filmovi (EFAs)

Geopolitički aspekt predstavlja jedan od važnijih faktora u konceptu nastanka filma, posebno kada je reč o koprodukcijama ili rediteljima koji dolaze iz drugih sredina, a očitava se prvenstveno u poreklu nagrađenih filmova, gde je često veoma teško napraviti politička i kulturna razgraničenja. Kada je reč o filmu Zapada, pojedinačne kinematografije uglavnom nose odrednicu države porekla (francuski, nemački, britanski, španski film i dr.). Postavlja se, međutim, pitanje percepcije Evrope, odnosno, da li se ona iz toliko različitih

uglova sagledava na isti način. Kada je reč o autorima sa Zapada, stoji pretpostavka određenog stepena stereotipizacije i idealizacije ideje Evrope, ali se postavlja i pitanje da li predstavnici kinematografija, nekada, Istočnog bloka, pojam evropsko, doživljavaju na isti način, prvenstveno, s obzirom na različite istorijske procese u kojima su sticali drugačija iskustva.

U tom kontekstu, treba se osvrnuti i na statistiku situiranja nagrađenih filmova (1988–2014), 27 ostvarenja koja dolaze iz evropskih deset zemalja. Nekoliko autora nagrađeno je za više filmova – Lars von Trir (3), Mihael Haneke (3), Pedro Almodovar (2) i Ken Louč (2), Đani Amelio (3). Najveći broj nagrada pripao je italijanskom filmu. Statistički gledano najviše nagrađenih filmova, odnosno autora, dolazi iz Zapadne Evrope i iz sledećih zemalja – Italija (7), Nemačka (5), Francuska (4). Od zemalja Centralne, Jugoistočne, Severne i Istočne Evrope, na listi nagrađenih autora našlo se pet autora: Kšištof Kješlovski (Poljska), Teo Angelopulos (Grčka), Nikita Mikhalkov (Ruska Federacija), Kristijan Munđiu (Rumunija), Pavel Pavlikovski (Poljska). Dva nagrađena filma austrijskog reditelja M. Hanekea vode se na primer jedan kao francuski film, a drugi kao većinska nemačka produkcija. Međutim, prednost koprodukcione saradnje je u tome da svaka zemlja učesnica, iako je u pitanju rezultat zajedničkog rada, to filmsko ostvarenje vodi kao nacionalni projekat. (Tabela 8)

Pitanja odnosa moći Juga i Istoka, u odnosu na Zapad i Sever, često se reflektuju u filmskim pričama i narativima. Evropa kao tema u nagrađenim filmskim tekstovima pojavljuje se uglavnom indirektno, kroz toponime i hronotope koji ukazuju na evropsko poreklo i prošlost, tradiciju i nasleđe Evrope, ali i kroz savremeni trenutak i aktuelne teme, kao što su različite društvene promene, porodični odnosi, ljubav, ratovi, migracije. Evropa kao topos figurira kod velikog broja ovih filmova, pojedini likovi u filmskom tekstu imaju potrebu i da naglase da žive u Evropi, dok neki njeni delovi, za neke od junaka, predstavljaju i krajnji cilj i željenu destinaciju. Evropski toposi se pojavljuju kao amblematični i nezaobilazni, čime i sami autori iskazuju afinitet ili pripadnost određenom evropskom lokalnom miljeu. Jer upravo postmoderni identiteti današnjice dozvoljavaju višeznačja (i *evropski* i *lokalni*).

Broj nagrada (po zemlji)	Nagrade EFAs – po zemljama (1988–2014)	Ukupno: 10 zemalja / 32 nagrade
1	Grčka, Rumunija, Ruska Federacija	
2	Poljska, Španija	
3	Danska, Velika Britanija	
4	Francuska	
5	Nemačka	
7	Italija	

Tabela 8

4.4.2. (Evropski) kulturni identitet i govorni jezici u filmu

Tema reprezentacije kulturnog identiteta podrazumeva i pitanje jezika kao sredstva komunikacije i stoga glavnog prenosioca značenja i označavanja. Analiza likova i pitanje njihovog socio-kulturnog i socio-istorijskog formiranja jednaka je istraživanju identiteta kroz set mogućih identifikacija putem diskursa, ali i putem jezika (lingvistički). Kao simbol kolektivnog identiteta, jezik pretpostavlja važnu nacionalnu i kulturnu razliku. U Evropi se kod filmskih projekcija insistira na originalnoj verziji s jedne strane, ali i nadsinhronizaciji s druge, kako bi domaća publika bila u ravnopravnom položaju kada je reč o inostranoj (ko)produkciji. Za razliku od američkog filma, u kome je prisutna jezička hegemonija, u Evropi je umanjena dominacija engleskog jezika (iako je *lingua franca*), i koji je, činjenica, fonetski jednostavniji i prijemčiviji, ali je pružena i mogućnost lingvističke autonomije drugih, različitih kultura i naroda i time ispoljavanja njihovog identiteta putem jezičke kulture i interkulture komunikacije.

Bogato jezičko nasleđe na tlu Evrope odnosno porodica indoevropskih jezika, obuhvata skoro sve evropske jezike koji se danas govore na kontinentu, a koji, na osnovu elemenata fonetike, morfologije i leksike, a manje sintakse, ukazuju da su svi oni u dalekoj prošlosti održavali međusobnu vezu, ali i da su tvorili jednu jezičku zajednicu.³⁰⁰ Diferenciranje jezika vodilo je i ka nastanku kulturoloških razlika, odnosno kreiranju različitog kulturnog nasleđa i različitih tradicija, koje su i danas izražene, a često i sučeljene. Čini se međutim, da zajednica danas želi da ponovo stavi pitanje upotrebe jednog zajedničkog jezika u fokus (posebno u kontekstu Brexit-a), s obzirom da je do sada to uglavnom bio engleski jezik.³⁰¹

Prema Semjuelu Hantingtonu, upotreba engleskog jezika predstavlja „način interkulture komunikacije; to pretpostavlja postojanje odvojenih kultura”. A, jezik je „lingua franca”, ukoliko nije identifikovan sa posebnom etničkom grupom, religijom ili ideologijom, te on navodi da je engleski jezik odnedavno „deetnizovan” (ili minimalno etnizovan). [...] Otuda korišćenje engleskog jezika za međukulturnu komunikaciju pomaže da se održe i, zaista, osnaže odvojeni ljudski kulturni identiteti. Upravo zato što žele da sačuvaju svoju kulturu, oni koriste engleski da komuniciraju s ljudima drugih kultura” (Hantington, 2000: 67). To međutim nije uvek slučaj kada je reč o audio-vizuelnim delima i sadržajima. Nadsinhronizacija u okvirima evropskih regulativa donosi prevagu nacionalnih jezika, posebno u zemaljama članicama EU, te su tako filmovi i brojni audio-vizuelni sadržaji dostupniji za razumevanje i prosečnom evropskom gledaocu. Međutim, s druge strane, na nadsinhronizaciju, u odnosu na titlovanje, može se gledati i kao na neprimetno brisanje porekla, odnosno Drugosti.

Osim kao sredstvo komunikacije, jezik predstavlja i pitanje simboličke moći, te se analizom njegovog korišćenja može doći i do drugih značajnih podataka koji govore o lokalnom okruženju junaka u filmu, ali i određene zajednice i društva u celini. Pjer Burdije ističe kako ne bi trebalo zanemariti činjenicu „da jezičke

³⁰⁰ Reč je o indoevropskim jezicima. Izuzetak čini ugro-finska grupa jezika odnosno porodica uralskih jezika.

³⁰¹ Kao posledica Brexit-a, čuju se i glasovi koji zagovaraju prevagu nemačkog ili francuskog jezika u zvaničnoj komunikaciji u EU, uprkos obavezi i činjenici da se svi zvanični dokumenti Evropske unije prevode na 24 jezika.

razmene, ti komunikacijski odnosi *par excellence*, predstavljaju takođe i odnose simboličke moći u kojima se realizuju odnosi snaga između govornika odnosno između njihovih grupa” (Bourdieu, 1992: 13–14). Uočavajući hijerarhizovane odnose dominantnog i podređenog diskursa, jedna od funkcija jezika u filmu jeste upravo da reprodukuje sistem društvenih razlika (kao odraz klase, statusa, rase, ideologije, itd.). U izabranim filmskim tekstovima laureata EFAs, junaci često koriste dva i više jezika *Amerika* (1994), *Zemlja i sloboda* (1995), *Život je lep* (1998), *Glavom kroz zid* (2004), te treba imati u vidu da se narativi ovih ostvarenja odvijaju u multikulturnom okruženju, čime se na izvestan način postiže brisanje nacionalnog.

Jedan od drugačijih primera, koji je predstavljao poseban izazov, jeste jezik u filmu *Gomora* (2008). Scenario filma nastao na osnovu istoimene knjige Roberta Saviana, italijanskog novinara, koga je progonila mafija, predstavlja specifičan kontekst napuljskog kriminalnog miljea. Stoga, jezik u filmu prati ambijent, praveći problem prevodiocu da se (sub)kulturološki specifičan literarni tekst višeslojne specifičnosti jezika (dijalekta/ulice/kriminala) pretoči u standardni italijanski jezik, a potom i za potrebe titlovanja, na strani, engleski jezik. Ova jezička transpozicija izvesno je doprinela gubljenju realističnosti iskaza i autentičnosti (iako je knjiga prevedena na 33 jezika). U ovom slučaju, nacionalni i individualni identiteti su izmešteni, a društveni mehanizmi jezika se neutralizuju, dok znaci koji ukazuju na kontekstualizaciju nisu vidljivi; brisanjem ovih važnih odlika kreiran je i novi (lingvistički) kod. Izazov je svakako predstavljala i adaptacija, odnosno prevođenje iz književnog u filmski format.³⁰² Činjenica da je napolitanski jezik, kao izvorni i pripadajući određenoj grupaciji, izražavao i određeni identitetski obrazac, koji nije jednostavno, a ponekada ni moguće, pretočiti u drugi jezik, samo potvrđuje veliku simboličku moć izvornog, iako ne uvek i nacionalnog jezika. Kako bi se olakšalo praćenje, film *Gomora* je titlovan i na italijanski jezik, za potrebe domaće publike.

Iako je reč o engleskom jeziku, titl za domaću publiku rađen je i za film *Rif-Raf* (1991), s obzirom da je akcenat filmskih likova bio izuzetno jak i nerazgovetan ali i šarolik (npr. akcenti iz Belfasta, Glazgova, Liverpula, kao i Indije), a što je iziskivao i sam narativ, u cilju prenošenja verodostojnog ambijenta dela Londona u kome živi siromašna radnička klasa.

Analiza statistike laureata EFAs ide u prilog korišćenja engleskog jezika (9), slede italijanski (6) i nemački (5); a korišćena su i dva vanevropska jezika (mongolski i mandarinski kineski), kao i latinski (Tabela 9). Naime, čak 1/3 nagrađenih filmova, u cilju postizanja boljeg razumevanja svih elemenata u simboličkom polju, ali i (skrivenih) poruka nacionalnih identiteta, korišćenjem mehanizama jednog jezika u kinematološkoj formi, uglavnom engleskog jezika, dovodi kinematografije u istu ravan. Uprkos činjenici da to deluje kao paradoks, time se ustvari pružaju podjednake šanse za prihvatanje (njihovih) različitosti kod publike, posebno u kontekstu građenja jednog zajedničkog, evropskog kulturnog identiteta.

³⁰² *European Journal of English Studies* (Volume 14, 2010) –
<https://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1080/13825577.2010.481466>

4.4.3. Jezici korišćeni u filmovima laureatima EFAs

<i>Naziv filma</i>	<i>Jezici koji se koriste u filmu:</i>	<i>Broj jezika</i>
<i>Kratki film o ubijanju</i> (Krotki film o zabijaniu)	poljski	1
<i>Pejzaž u magli</i> (Topio stin omichli)	grčki	1
<i>Otvorena vrata</i> (Porte aperte)	italijanski	1
<i>Rif-Raf</i> (Riff-Raff)	engleski	1
<i>Kradljivac dece</i> (Il ladro di bambini / The Stolen Children)	italijanski	1
<i>Urga</i> (Urga – The Territory of Love)	mongolski, ruski, mandarinski *	3
<i>Amerika</i> (Lamerica)	italijanski, albanski	2
<i>Zemlja i sloboda</i> (Land and Freedom)	engleski, španski, katalonski	3
<i>Kroz talase</i> (Breaking the Waves)	engleski	1
<i>Do gole kože</i> (The Full Monty)	engleski	1
<i>Život je lep</i> (La vita e bella)	italijanski, nemački, engleski	3
<i>Sve o mojoj majci</i> (Todo sobre mi madre)	španski, katalonski	2
<i>Ples u tami</i> (Dancer in the Dark)	engleski, nemački, češki	3
<i>Čudesna sudbina Amelije Poulain</i> (Le fabuleux destin d'Amelie Poulain (Amélie)	francuski, ruski, engleski	3
<i>Pričaj s njom</i> (Hable con ella)	španski	1
<i>Zbogom, Lenjine!</i> (Good bye, Lenin!)	nemački, engleski, ruski	3
<i>Glavom kroz zid</i> (Gegen die Wand / Head On)	nemački, turski, engleski	3
<i>Skriveno</i> (Caché /Hidden)	francuski	1

<i>Život drugih</i> (Das Leben der Anderen)	nemački	1
<i>4 meseca, 3 nedelje i 2 dana</i> (4 luni, 3 saptamini si 2 zile)	rumunski	1
<i>Gomora</i> (Gomorra)	italijanski, napolitanski, mandarinski *, francuski	4
<i>Bela traka</i> (Das Weisse Band)	nemački, italijanski, poljski, latinski *	4
<i>Pisac iz senke</i> (The Ghost Writer)	engleski	1
<i>Melanholija</i> (Melancholia)	engleski	1
<i>Ljubav</i> (Amour)	francuski, engleski	2
<i>Velika lepota</i> (La Grande bellezza)	italijanski, engleski	2
<i>Ida</i> (Ida)	poljski, francuski, latinski*	3

Tabela 9

(* Izvor: imdb.com)

4.5. Srpski filmovi u evropskim koprodukcijama (Eurimages)

Pristupanje Republike Srbije Evropskom filmskom fondu Eurimages predstavlja važnu tačku za domaću kinematografiju.³⁰³ Srpski film dobija priliku da svoje vrednosti potvrdi i u širem, evropskom prostoru i kontekstu, predstavljajući različita filmska ostvarenja, koja izvesno konvergiraju ka evropskom filmu.³⁰⁴ U periodu od zvaničnog pristupanja, 2005. godine, do 2014. godine,³⁰⁵ srpska kinematografija se među državama članicama Fonda Eurimages izdvojila značajnim procentom podržanih koprodukcionih projekta. Uprkos činjenici da se ne može izvesti jedinstveni zaključak, da se o stilski, tematski i žanrovski veoma različitim filmskim ostvarenjima govori u istom fonu, uspeh srpskog filma kao i evropska podrška karakterišu pre svega visoki stepen korespondencije sa kriterijumima Fonda Eurimages, odnosno adekvatnom reprezentacijom elemenata *evropskog* u filmskom tekstu kao i u produkcioniim elementima.

³⁰³ Iako je Srbija nastupila kao deo Državne zajednice Srbija i Crna Gora, zanemarljiv je udeo crnogorske kinematografije u ovom periodu. Dana 26. maja 2006. godine Državna zajednica Srbija i Crna Gora se raspada, a predstavnici Republike Srbije počinju da nastupaju samostalno sa projektima, na Fondu Eurimages.

³⁰⁴ Srbija učestvuje u potprogramu MEDIA Evropske unije od marta 2016. godine, te ovi podaci ne ulaze u analizirani period (1989–2014). Implementaciono telo potprograma MEDIA je MEDIA desk Srbija oformljeno pri Filmskom centru Srbije.

³⁰⁵ Studija slučaja odnosi se na period od 1988. do 2014. godine, ali se kao fokus period uzima 1989–2014. godine.

Teme ideološke, političke ili rodne različitosti, eskapizam, politička korektnost, egzotizacija, populizam, preispitivanje sopstva i istorije, pitanje etniciteta, kao i etička i moralna pitanja, okosnica su narativa srpskih koprodukcionih projekata koji su dobili podršku Fonda Eurimages (2005–2014. godine, kao i u kasnijem periodu). Filmske koprodukcije, s obzirom da same po sebi predstavljaju poligon kulturne saradnje i razmene, pružaju veću mogućnost sučeljavanja različitosti, ali i stereotipnih predstava, što ih čini interesantnim za publiku. Imajući u vidu obim podrške, kao i da Fond u svojoj politici insistira na kriterijumima tj. kvalitetima koje prepoznaje kao evropske, srpski film uspeva da odgovori na postavljene zahteve. Uspeh srpskog filma moguće je, međutim, objasniti i ispoljavanjem njegovih specifičnih razlika, kao svojevrsne alternativne estetike, često shvaćene i kao egzotične koja se u filmskom tekstu pojavljuje i kroz stereotipne slike i predstave, čime se promocija evropskog multikulturalizma reprezentuje ustvari kroz fenomen koji je u suprotnosti od očekivanog evrocentričnog koncepta. Srpski film međutim, sudeći po podršci Fonda Eurimages, ali i mnogim drugim kriterijumima, jeste film Evrope koji uspešno komunicira i sa političkim premisama Evropske unije. O tome govori i sve veći broj koprodukcionih ostvarenja u kojima Srbija učestvuje i koja se sve češće i snimaju na tlu Srbije.³⁰⁶

Odlukom evropskih filmskih eksperata Fonda Eurimages u navedenom periodu je podržano 20-ak filmskih koprodukcija Srbije.³⁰⁷ Reč je uglavnom o filmu-drami – istorijskoj, porodičnoj, ljudskoj, univerzalnoj ili melodrami, većinskim ili manjinskim koprodukcijama: *Obični ljudi* (Viktorija Film, 2006) Vladimira Perišića; *Ako zrno ne umre* (Mrakonia film, 2006) Siniše Dragina; *Jemin – ili Tesko je biti fin* (YODI Movie Craftsmen, 2006), Srđana Vuletića; *Sveti Georgije ubiva aždahu* (Zillion film, 2007) Srđana Dragojevića. Nakon raspada zajednice Srbije i Crne Gore, počinje novo poglavlje srpske kinematografije, a nastavlja se s evropskom podrškom, sada, srpskih filmova: *Besa* (Filmska kuća Baš Čelik / Vision Team, 2008) Srđana Karanovića; *Neka ostane među nama* (Yodi, 2008) Rajka Grlića; *Beli beli svet* (West End Productions, 2009) Olega Novkovića; *Krugovi* (Filmska kuća Baš Čelik / Scca/Pro.ba / Propeler Film d.o.o., 2010) Srđana Golubovića; *Kad svane dan* (2012) Gorana Paskaljevića; ili komediji – *Turneja* (Testament Films d.o.o, 2007) Gorana Markovića; *Ljubav i drugi zločini* (Art&Popcorn, 2006) Stefana Arsenijevića; *Parada* (Delirijum, 2011) Srđana Dragojevića; *Spomenik Majklu Džeksonu* (Papa Films, 2012) Darka Lungulova; *Sveštenikova deca* (Zillion film, 2012) Vinka Brešana; *Druga strana svega* (Dribbling Pictures, 2013), dokumentarni film Mile Turajlić; *Vlažnost* (Dart Film & Video, 2014) Nikole Ljuce; *Vatreno krštenje Ljiljana Vidića* (Zillion film, 2014) Ivana Gorana Viteza; i dugim ostvarenjima,³⁰⁸ uglavnom s primesama drame. Reč je o ostvarenjima koja odražavaju „lokalnu boju”, donoseći distinktivne detalje kulture i istorije ovog područja, ali i evropskih vrednosti.

³⁰⁶ Serbian Film Commission (2009) <http://www.filminserbia.com/>

³⁰⁷ Ovde se navode isključivo (ko)produkcije dugometražnih filmova. U isto vreme, podršku Fonda dobijaju i neka dokumentarna ostvarenja (*Druga strana svega*, Mile Turajlić, 2013).

³⁰⁸ Tabela sa podržanim ostvarenjima, većinskih i manjinskih srpskih koprodukcija, nalazi se na kraju ovog rada – Appendix 2.

Traženje egzistencijalnog smisla i (samo)preispitivanje, jedna je od čestih tema i drugih recentnih filmskih koprodukcija – *Ako zrno ne umre* (2010), *Teško je biti fin* (2007), *Krugovi* (2013), *Stanje šoka* (2011), *Noćni brodovi* (2012). Pojavljuje se i tema političke korektnosti – *Turneja* (2008), *Parada* (2011), *Neke druge priče* (2010), *Enklava* (2013), *Druga strana svega* (2013), ali možda najčešća jeste tema razlike, ideološke, etničke, rodne, generacijske – *Besa*, *Krugovi*, *Noćni brodovi* (2012), *Enklava*, *Spomenik M. Džeksonu* i dr.

Pripadnost određenoj socijalnoj strukturi često podleže uprošćavanju, stvaranju i održavanju stereotipnog mišljenja kako o grupi tako i o pripadniku, pojedincu, kao što je to slučaj sa vojnicima u filmu *Sveti Georgije ubiva aždahu* (2011) – tradicionalni odnos prema sili i vojsci, različitim etnicitetima, kao npr. neblagonaklono gledanje na ljubav između Roma i Srпкиnje; ili u *Besi* (2009) – neblagonaklonost prema spoju *drugosti*, muslimanske i hrišćanske veroispovesti, Albanca i Slovenke; komunizmu u filmu *Mamaroš* (2013), rigidnom sistemu, i kapitalizmu u *Stanju šoka* (2011) – gubitku ljudskih prava; političkoj korektnosti i glumcima u *Turneji* (2008); starim licima u *Noćnim brodovima* (2012), i ostalim stereotipima *drugosti*. Činjenica je da se, posmatrano u istorijskoj perspektivi, pozicija razlike, najčešće, određuje iz pozicije moći.

Ratni sukobi poslednjih decenija znatno su uticali na formiranje novih stereotipa u srpskom filmu. Oni su najčešće vezani za pitanje etniciteta, etničke zajednice i odnos prema manjinama, npr. *Sveti Georgije ubiva aždahu* (2011), *Parada* (2011), *Noćni brodovi* (2012), itd. Prisutni su često i autoegzotizacija, ali i autoviktimizacija, kao elementi koji boje nacionalistički narativ.³⁰⁹ U korpusu različitih stereotipa Srbi su uglavnom nosioci izrazito loših karakternih osobina, a dominira patrijarhalni obrazac koji reprodukuje i promovise fenomen balkanskog maskuliniteta. U protekle dve decenije, stereotipi utiču i na politiku kastinga,³¹⁰ te se rasprostranjeni stereotip ogleda i kroz ulogu Srba u zapadnim filmskim ostvarenjima, i u Americi i u Evropi. Reč je uglavnom o likovima negativaca (glumac Lazar Ristovski u ulozi ruskog biznismena u filmu o Džemu Bondu *Casino Royal*, 2006; Radivoje Bukvić igra ruskog negativca, protiv Brusa Vilisa, u petom nastavku akcionog filma *Umri muški / A Good Day To Die Hard*, 2013).

Etničke predrasude predstavljaju animozitete i neprijateljstva zasnovana na predrasudama i pogrešnim generalizacijama. Međutim, ono što je za jedne stereotip, za druge može predstavljati realan ili čak pristrasan način deskripcije. S obzirom da predrasude nisu urođene, nisu trajno obeležje neke etničke grupe, niti su naučene u procesu socijalizacije, neki od srpskih filmova poslednjih godina govore u prilog tome da je moguće uticati i na menjanje stereotipnih slika drugih o nama. Pomenimo stoga da koprodukciona filmska ostvarenja iz Srbije podržana od strane Filmskog fonda Eurimages ukazuju i na delimičnu promenu stereotipa koji vladaju o Srbima. Jedan od dobrih pokazatelja razbijanja stereotipa o isključivosti etničkih i stigmatiziranih grupacija je prijem filmova *Krugovi* (2013, Srdana Golubović) i *Parada* (2012, Srđan Dragojević), prikazanih na međunarodnim festivalima širom sveta, a koji su na dobrom putu da menjaju i sliku o Srbiji.

³⁰⁹ Samosažaljevanjem i građenjem statusa žrtve se na izvestan način daje legitimitet nacionalizmu (npr. polaganje žrtve za državu, lokalnu zajednicu, religiju)

³¹⁰ Dok se Holivudski kasting odnosi restriktivno prema rasi, u Evropi je dominantna diskriminacija prema određenim etnicitetima (Srbi, Rumuni, Albanci).

U ovom periodu, 2005–2014. godine, podržane su ukupno dvadeset dve (22) koprodukcije, od toga jedanaest (11) većinskih i jedanaest (11) manjinskih, a najčešća saradnja je ostvarena sa slovenačkim i hrvatskim partnerima, ali i nemačkim i francuskim produkcijskim kućama. Od ostalih partnera, prisutni su još i bosanski, (severno)makedonski, bugarski i rumunski, iz regiona, kao i mađarski i austrijski koproducenti. Po jedan koproducent dolazi iz Švedske, Holandije, Irske, Velike Britanije i Švajcarske. (Tabela 10)

Partneri u srpskim koprodukcijama (Eurimages, 2005-2014)

Austrija	Bugarska	BiH	Francuska	Hrvatska	Nemačka	Sev. Makedonija	Slovenija	8 zemalja
2	2	3	4	7	6	3	10	37 partnera

Irska	Velika B.	Holandija	Rumunija	Švajcarska	5 zemalja
1	1	1	1	1	5 partnera

Tabela 10

Ovaj prikaz ukazuje da savremeni srpski film, pored samosvojnog izraza koji neguje svaka nacionalna kinematografija, nastaje i u relaciji sa različitim, susednim i drugim kulturama koje poseduju sopstvene osobenosti i čiji se uticaji prenose. Kroz koprodukcionu saradnju, u okviru manjinskih ili većinskih (ko)produkcija, podstiče se proces upoznavanja, ali i usvajanja elemenata druge kulture, te se stoga može zaključiti da oni ulaze i u konstrukciju identiteta srpskog filma.

* * *

Republika Srbija poslednjih godina sve veću pažnju poklanja filmskoj industriji kao i koprodukcionoj saradnji, što se očitava i u većoj finansijskoj podršci i boljim uslovima za realizaciju koprodukcionih ostvarenja. Filmski centar Srbije (FCS), republička ustanova kulture koja obavlja poslove u oblasti kinematografije, kroz svoje aktivnosti i posebno konkurse, takođe, prepoznajući značaj transnacionalnog delovanja, *podstiče kinematografsku delatnost* odnosno pruža značajnu podršku nastajanju koprodukcionih ostvarenja – *podstiče učešće domaćih producenata u međunarodnim koprodukcijama*, čime i sam srpski film stiče dodatnu vrednost, potvrđujući time svoj upis u registar evropskog filma.

Kao poseban podsticaj međunarodnim koprodukcijama, pored potpisane *Evropske konvencije o kinematografskoj koprodukciji* Saveta Evrope (Strazbur, 1992) i (revidirane) *Konvencije Saveta Evrope o kinematografskoj koprodukciji* (Rotterdam, 2017), za koju je fokalna tačka Filmski centar Srbije, Srbija ima i posebno potpisane bilateralne sporazume o saradnji u oblasti kinematografske koprodukcije u Evropi – sa Republikom Austrijom (1955), Republikom Francuskom (1964/2019), Republikom Italijom (1968) i Saveznom Republikom Nemačkom (1972), kao i izvan Evrope, sa Kanadom (1988). S obzirom na promene koje donosi digitalno doba, i potrebu da se isti osavremene i usaglase sa razvojem tehnologija u domenu audio-vizuelnog stvaralaštva, u toku je revidiranje i inoviranje ovih sporazuma kao i potpisivanje novih.³¹¹ Sve je više i drugih zemalja sa kojima se planira razvoj koprodukcionih projekata (NR Kina, Ruska Federacija, IR Iran i dr.).

U cilju podsticanja privrede i privlačenja koprodukcionih partnera, Vlada Srbije je avgusta 2015. godine donela *Uredbu o podsticajima investitoru da u Republici Srbiji proizvodi audio-vizuelno delo* (*Sl. glasnik*, broj 72/15 од 19.08.2015. godine, a stupila je na snagu 27.08.2015. godine). Ovom uredbom su definisani uslovi za dodelu bespovratnih podsticajnih sredstava stranom investitoru putem povraćaja dela kvalifikovanih troškova (20%), ostvarenih na teritoriji Republike Srbije.

Početakom 2021. godine, revidirana je i *Uredba o podsticajima investitoru da u Republici Srbiji proizvodi audio-vizuelno delo* (*Sl. glasnik* broj 3/21, stupila je na snagu 18.01.2021.) Shodno ovoj uredbi, bespovratna sredstva podsticaja dodeljuju se investitoru putem povraćaja kvalifikovanih troškova (25%), ostvarenih u Republici Srbiji, osim za audio-vizuelno delo su čija sredstva za realizaciju projekta u Republici Srbiji veća od 5.000.000,00 evra, kada se podsticajna sredstva dodeljuju u iznosu od 30%, dok se za proizvodnju namenskog filma dodeljuje 20% kvalifikovanih troškova. Cilj podsticanja stvaralaštva u oblasti audio-vizuelne proizvodnje, za čiju je implementaciju sada, zaduženo Ministarstvo kulture i informisanja, je *podsticanje kulturnih i privrednih aktivnosti i povećanje zaposlenosti u vezi sa audio-vizuelnom proizvodnjom u Republici Srbiji, kao i promocije potencijala Republike Srbije u ovoj delatnosti, odnosno njenih infrastrukturnih, proizvodnih i uslužnih delatnosti*.

³¹¹ Sporazum o kinematografskoj koprodukciji između Republike Srbije i Republike Francuske potpisan je 15. jula 2019. godine, tokom posete Beogradu francuskog predsednika Emanuela Makrona. Sporazum je ratifikovan 29. decembra 2020. godine.



Slika 34. Logo Filmskog centra Srbije

Evropski kulturni identitet kao identitet drugosti

(Evropski film: 1989–2014)

5. ZAKLJUČAK

Razmatranje o evropskom kulturnom identitetu drugosti započelo je formulacijom glavne hipoteze, prema kojoj **složeni procesi integracije i previranja nacionalnih i transnacionalnih tokova nakon pada Berlinskog zida (1989-2014) utiču na konstrukciju evropskog kulturnog identiteta u/na filmu. U filmskim tekstovima, ovaj identitet iznova se konstruiše kroz narative interne drugosti, ali i kroz dijalog Evrope sa nacionalnim kinematografijama. Takođe, hipotezom se pretpostavlja da film rezultira višestrukim akcentovanim i asimilovanim identitetima, što se reflektuje i u primerima filmskih ostvarenja laureata EFAs (1988–2014).** Kao jedan od ključnih koraka u potvrđivanju hipoteze, u ovom radu dekonstruisani su sledeći pojmovi: **Evropa, evropski prostor, granice, identitet, drugost, nacionalne kinematografije, transnacionalni identitet evropskog filma, itd.**

Ideje Evrope, evropejstva i evropskih vrednosti nose u sebi više od teritorijalne odrednice, a politički odnosi koji se reflektuju u svim oblastima odražavaju se i na polje kinematografija koje, na izvestan način, predstavljaju ogledalo društva Evrope i evropskog kulturnog identiteta. Evropa je prostor u kome se tokom mnogovekovne istorije u kontinuitetu vodi transkulturalni i transnacionalni dijalog između različitosti. Društveno-istorijski pregled u disertaciji prati shvatanje pojma identiteta kroz različite pravce i teorije, a fokus je na postmodernom dobu i teorijama koje postavljaju pitanja upravo o istorijskom i simboličkom značaju Drugog. Razmatranje i razumevanje evropskog kulturnog identiteta i uticaja drugosti u njegovoj konstrukciji odnosi se tako najpre na pitanja da li **filmovi nagrađeni za najbolji evropski film (EFAs) nose elemente narativa drugosti, duboko podeljene Evrope, koji učestvuju u konstrukciji evropskog kulturnog supraidentiteta u/na filmu, kao i da li se evropski kulturni identitet gradi kroz dijalog Evrope, odnosno Evropske unije sa nacionalnim kinematografijama.** Transnacionalna logika Evrope, međutim, čini zadatak definisanja zajedničkog evropskog identiteta posebno izazovnim, s obzirom na nacionalnu, kulturnu i jezičku raznolikost kontinenta. Korelacija odnosa identiteta i filma, kao umetnosti koja prati, ali i anticipira društvene tokove, prikazana je tako u filmu Evrope, odnosno u ostvarenjima laureata EFAs, kako kroz drugosti u filmskom tekstu tako i u (ko)produkcioniim aspektima.

Jedna od najčešćih kategorija drugosti su etnički identiteti, kod kojih se najpre percipira tj. „upisuje” razlika (*akcentovani identitet* – Nafisi, 2001, u odnosu na poziciju *mi–oni*, ali i onih koji se u procesima hibridizacije asimiluju, odnosno „brišu” razlike prethodnog i usvojenog identiteta, što je slučaj kod postkolonijalnih, te i drugih post- identiteta, kao što su npr. postsocijalistički ili postnacionalni. U tom smislu,

veza između **identiteta i nacija** tj. veza između uspostavljanja država i nacija kao najznačajnijih primera kolektivne izgradnje identiteta Evrope od XVII veka, posebno se ističe u kontekstu samoidentifikacije i pružanja osećanja pripadnosti evropskom društvu. Za nastanak današnjeg evropskog identiteta važni su periodi i događaji od Stare Grčke, preko srednjeg i novog veka do novije istorije, britanske industrijalizacije (1764), Francuske revolucije (1789), nemačkog romantizma (krajem XVIII veka) i drugi pokreti, kao što je bio npr. radnički pokret (u XIX veku), potom i moderna (početkom XX veka), kao i primena neoliberalnog koncepta, procesi globalizacije, ali i sukobi i ratovi, koji su svi ponaosob ostavljali pečat i time utirali put formiranju današnjeg (postmodernog) identiteta kako Evrope tako i Evropljana.

U očuvanju identitetskih obrazaca tokom istorijskog vremena, važno je naglasiti i ulogu **kolektivnog sećanja i pamćenja**, kao značajnih vektora u očuvanju prošlosti, kao i u formiranju individualnog i kolektivnog identiteta, kroz porodicu, društvo, društvene klase (Albvaš, 1950), ali i putem tzv. *mesta sećanja* (Nora, 1989).³¹² Stoga je važno naglasiti i postojanje dva oblika kolektivnog sećanja, **komunikativnog i kulturnog pamćenja** – *kolektivno pamćenje*, koje funkcioniše kao *sećanje* odnosi se na davnu prošlost, dok se *biografsko sećanje* odnosi na skoriju prošlost (eng. *recent past*). Prelazak iz komunikativnog ka kulturnom pamćenju nastupa kada više nema svedoka događaja, odnosno onih koji prenose priče iz prošlosti (Asman, 2005).

Sama Zapadna Evropa nametnula se tokom vekova kao mesto očuvanja istorijskih sedimenata i kolektivnog sećanja, ali i kao mesto napretka moderne civilizacije, ono mesto koje generiše vrednosti i značenja. Stoga, kulturni identitet današnje Evrope, koji je mozaički, fragmentiran i nestalan **identitet post-doba**, iz vizure drugih kontinenata ipak se prepoznaje kao (homogena) evropska kultura, odnosno kao evropski kulturni identitet. U istom kontekstu, važno je međutim zapaziti i da se današnji evropski kulturni identitet razvija u funkciji dinamične izgradnje ujedinjene Evrope. Naime, Evropu poslednjih decenija prati nova identitetsko-društveno-politička odrednica zajednice nove Evrope, Evropske unije, kao prostora transformacije postojećih obrazaca, čime se i evropski identitet dodatno usložnjava. Evropski identitet, tako, istovremeno egzistira i kao **eksterni (egzo) i interni (endo)** identitet, te on i sam sebi predstavlja drugost, budući da se u samoj Evropi razlikuju tri prostorno-identitetska okvira: 1. Evropski koji teritorijalno pripada celom kontinentu Evrope, posmatran izvana; 2. Evropske unije kao političke zajednice; i 3. ne-EU država, onih koje (još uvek) nisu pristupile Evropskoj uniji; kao značajnih odrednica za mapiranje evropskih drugosti. U tom smislu, uočen je i novi **postnacionalni tip identiteta**, kome pripada i ova nova Evropa, a s obzirom da većina elemenata nacionalne identifikacije ima autentičan, ekskluzivni karakter, odnosno da evropske države imaju definisane i uspostavljene identitete, to donekle predstavlja prepreku da se oni jednostavno transponuju u jedinstveni identitet. Međutim, s obzirom na to da (novi) evropski nadnacionalni identitet nije zadat, već predstavlja nepoznatu teritoriju, činjenica je da ne postoji normativni model na koji bi se moglo ugledati (Prutsch, 2017: 25), te on ostaje široko upisan i otvoren (npr. u filmu *Zbogom, Lenjine!*, 2003).

³¹² Filmovi EFAs: *Otvorena vrata* (1990); *Zemlja i sloboda* (1995); *Život je lep* (1998); *Ida* (2014).

Različite društveno-političke promene kao i turbulentni događaji koji su obeležili istoriju Evrope reflektuju se i na **koncept filma** kao svojevrsnog reprezentanta evropskog društva i evropskog kulturnog identiteta, koji su danas oličeni u pojmovima pluralizam, diverzitet i drugost. Filmski tekst uglavnom problematizuje elemente narativa *drugosti*, koji učestvuju u konstrukciji evropskog kulturnog supraidentiteta u/na filmu, imajući u vidu da se u polju filma odvija postupak konstantnog priznavanja Drugog. **Mehanizam konstruisanja Drugog** u evropskom filmu takođe se zasniva na dva procesa, **internom i eksternom** – između evropskih kinematografija i između evropskog i ne-evropskog filma (Daković, 2005).

Aktuelizacija pojma **identiteta** dovela nas je do postmodernističkog shvatanja i sagledavanja fenomena drugosti kroz najznačajnije konstruktivističke teorije reprezentacije identiteta – postkolonijalnu, etničku, kao i one teorije koje se bave fenomenom identiteta u okviru filmske umetnosti, a koje se zasnivaju na temeljima drugih disciplina i nauka.

Interdisciplinarno, multiperspektivno **istraživanje evropskog kinematografskog polja** u ovom radu počiva na teorijskim okvirima koji se bave fenomenom identiteta i (samo)identifikacije, pri čemu su korišćene teorije koje ukazuju na ekstradijagetički i intradijagetički pristup. Naime, za razumevanje identiteta u filmu posebno su važne teorije koje se odnose na tzv. **prostorne ekspresije drugosti**, a koje se na određeni način upisuju kroz samoprepoznavanje gledaoca filma kao što je to slučaj u „fazi ogledala” (Lacan, 1938), kao uspostavljanju sopstva tj. identiteta na mestu polazišta, odnosno putem ekrana. U tom smislu, heterotopija kao drugost realnog prostora nosi mnoštvo društvenih značenja i različitih (nespojivih) smeštanja u istom prostoru (Fuko, 1967), a ta značenja utiču i na identitetsko oblikovanje (npr. kroz *road movie*). Imajući u vidu da je svaki prostor omeđen različitim tačkama i linijama koje se ukrštaju, granicama, čijim prelaskom neminovno dolazi do slabljenja veza između mesta polazišta i inicijalne kulture, a samimi tim i postojećih identitetskih obrazaca u odnosu na nove uticaje i druga obeležja, i sam identitet određuje se povlačenjem linije razlike tj. upisivanjem linije granice. Ambivalentni pojam **granice**, stvarne ili simboličke, međutim, istovremeno predstavlja i proces i linije spajanja i razdvajanja, kao što i pojam identiteta uspostavlja istu tu dvosmislenost između *ja / mi i oni* (Bart, 1969; Lotman, 2001; Todorov, 2010). Prelazak granice i napuštanje teritorije upućuje dalje na pojam **deteritorijalizacije**, koji je povezan i sa pojmom **nomadizma**, ukazujući i na tranziciju drugost (kao stanje), a koju reflektuju likovi u pokretu (Delez, Gatari, 1980). Nomad naime, nije posredovan niti jednom tačkom, putanjom ili zemljom, niti demarkacionom linijom, te mu upravo to dopušta različite identitetske izbore. U primerima laureata EFAs, ukazano je i na uticaj depersonalizovanih mesta na formiranje identiteta, putem prostora koji čine tzv. ne-mesta, odnosno kroz smeštanje koje izaziva iskustvo stanja „bez granica – bez okvira”, kojim se uvodi pojam **liminalnog iskustva** (Van Genep, 1960) kao prostora koji identitet „drži zakočenim”. Prag koji se prelazi ukazuje na situaciju koja je nametnuta individui ili zajednici, putnicima, izbeglicama, migrantima, azilantima, hodočasnicima, entitetima koji su uglavnom u pokretu, odnosno tranziciji. Stoga, iskustvo u tranzicionim i transformativnim procesima, odnosno u liminalnoj fazi, utiče posledično na promenu identiteta, čineći ga uglavnom naglašenim (akcentovanim). S obzirom na to da liminalnost može imati prostornu, ali i vremensku dimenziju (Thomassen, 1988), upravo

protok vremena, kao i drugi činioci, utiče na to da se postojeće razlike potiru, da se prihvataju elementi nove sredine/prostora, čime se ukazuju i hibridni identiteti koji postepeno, kroz proces asimilacije, doprinose i „brisanju granica” drugosti. Reprerentacija ovih identiteta sagledana je kroz studiju slučaja i dvadeset sedam laureta EFAs.

Teorijski doprinos drugog poglavlja pod nazivom „Teorije identiteta, Evropa, film”, ali i same disertacije, odnosi se na identifikaciju i mapiranje teorija koje referišu na tzv. **prostorne ekspresije drugosti**, u odnosu na samoprepoznavanje gledaoca filma, a u ovom slučaju i situiranja u evropski kontekst.

Film kao integralni deo nacionalnog (kulturnog) identiteta ima važnu ulogu u formiranju identiteta jedne države, naroda i pojedinca, ali, istovremeno, on participira i u redefinisaju kako nacionalnog tako i supranacionalnog, **transnacionalnog**, te i **postnacionalnog** identiteta Evrope. U tom smislu se upravo i potvrđuje drugi deo hipoteze, da se **evropski kulturni identitet gradi kroz dijalog Evrope, odnosno Evropske unije sa nacionalnim kinematografijama**, te da se nacionalne kinematografije mogu sagledati kao pojedinačne tačke koje umrežene čine film Evrope.

Naime, nacionalne kinematografije su (pre)nosioci različitih kulturnih, odnosno identitetskih obrazaca, (evropskih) humanističkih vrednosti i promenljivih drugosti, koje ulančane čine evropski kulturni identitet, a prožimaju i evropski film. Iako su u permanentnom **interkulturnom dijalogu** i suočavanju sa Drugim (drugim nacionalnim kinematografijama), pojedinačne nacionalne kinematografije teže da zadrže svoj kulturni identitet, autentičnost i autonomnost. Međutim, elementi različitih kultura i kulturnih identiteta, kao što su jezik, istorija, politički status, ideologije, način života, ukrštaju se i prepliću u filmu Evrope kao idealne platforme za sagledavanje permanentnog procesa nastajanja tog transnacionalnog kulturnog identiteta, koji, uprkos heterogenosti, omogućava prepoznatljivost odrednice, odnosno prideva *evropsko*. U procesu između konstantne upitanosti i priznavanja elemenata evropskog identiteta, nacionalni film, kao (ko)produkcija, ali i filmski tekst i narativ, aktivno učestvuje u (re)definisaju tog zajedničkog evropskog identiteta. Naime, sintagma *evropski film* predstavlja zajedničku geo-socio-istorijsko-političku poziciju u kojoj se nacionalne kinematografije, između ostalog, nalaze pod istom zastavom – panevropskog identiteta Evrope, ali i Evropske unije, kao dvostrukih identifikatora.

Kao rezultat **transnacionalne saradnje, evropski film** ostaje u permanentnom dijalogu sa nacionalnim kinematografijama autora, s tim da se prepoznaju dominantni modeli, odnosno uticaji, polazeći prvenstveno od amblematičnosti samih autora i njihovih filmskih poetika i opusa. Uticaji različitih kultura i inkorporiranje njihovih aspekata u filmsko ostvarenje, filmski tekst i narativ, predstavljaju *dodatnu vrednost* (eng. *added value*), nastalu u dijalogu nacionalnih kinematografija i Evrope, odnosno Evropske unije. Laureati EFAs su uglavnom koprodukciona ostvarenja koja podrazumevaju kulturna prožimanja na samom filmskom setu, autora i predstavnika kreativnih glumačkih, kao i tehničkih timova, poreklom iz različitih podneblja, što dodatno određuje koprodukciono ostvarenje. **Akcentovani film** (Nafisi) nastaje, tako, kao rezultat uticaja drugosti i kohabitacije različitih umetničkih produkcija i stvaralaca, ali i publike, odnosno svih onih koji su deteritorijalizovani. Međutim, ma kako bio sastavljen od heterogenih elemenata, upravo prisustvo svih razlika

i drugosti nagoveštava, ali i obezbeđuje prepoznatljivost odrednice *evropski*, prenoseći evropske vrednosti tom kolektivnom supra-, multi- i trans- kulturalnom entitetu Evrope, te mu time načelno, omogućavajući i jedinstveni kulturni identitet.

Evropa se poslednjih decenija susretala sa periodima kriza koje su se odrazile na njenu ekonomiju i tržište, ali su u cilju suočavanja sa novim izazovima globalne ekonomije i borbe protiv *centrifugalnih tendencija*, evropski donosioci odluka shvatili važnost i potrebu integracija na svim nivoima, u svim aspektima društva, uključujući i kulturu koja posebno kroz oblast filma predstavlja deo šireg pitanja – očuvanja evropskog identiteta (De Grazia u Nowell-Smith, Ricci). Tako i dostupni podsticajni mehanizmi podrške za realizaciju, distribuciju i promociju koprodukcionih filmskih ostvarenja, koje Evropa primenjuje nakon pada Berlinskog zida (1989) koristeći sintagmu evropski film, naglašavaju i čuvaju duh *evropskog* u filmskom tekstu autora koji stvaraju na tlu Evrope.

U tom smislu, postojeći **evropski podsticaji**, fondovi, programi, profesionalne mreže i inicijative (kao što su Filmski fond Saveta Evrope Eurimages, MEDIA potprogram programa Kreativna Evropa Evropske unije), mehanizmi podrške u promociji evropskog filma (kao što su Evropska audiovizuelna opservatorija, mreža *Europa Cinemas*), evropski filmski festivali (Berlin, Kan, Venecija i dr.) i posebno Evropska filmska akademija svojim radom i kriterijumima, samo potvrđuju značaj koji Evropa pridaje jedinstvenom (id)entitetu *evropskog filma*. Prefiks *evropski* međutim, često nosi i hegemono obeležje čime se, čini se, naglasak stavlja na evrocentrični, ali i na EU-centrični diskurs. Takođe, evropski film i politika finansiranja predstavljaju Evropsku uniju kao političku zajednicu sposobnu za stvaranje osećaja zajedničke pripadnosti, ali i značajnim ekonomskim sektorom, sa velikom dodatom vrednošću.

Teorijski doprinos trećeg poglavlja, pod nazivom „Evropski kulturni identitet i evropske/a kinematografije/a” je u mapiranju transnacionalnog identiteta filma Evrope kao i aktera koji učestvuju u pružanju podsticaja evropskom filmu. Koprodukcionu saradnju u polju filma i podsticaje prati i tendencija očuvanja evropskog duha, ali i uočavanje izmena u samoj formulaciji podsticaja, koje sada govore o kulturnoj raznolikosti, pre nego o *evropskom* karakteru ostvarenja, kako je ranije naglašavano (npr. u godišnjim pravilnicima Fonda Eurimages).

Kada je reč o **identitetima u filmskom tekstu i produkciji**, oni su analizirani u okviru četvrtog poglavlja, „Studija slučaja: Evropski identitet i perspektiva drugosti”. Prepoznaju se tako dve kategorije identiteta: prva, koja se gradi **u filmskom tekstu** („filmski upis”), i druga, koja učestvuje u izgradnji filma kao **produkcionog dela** („kinematografski upis”). Mapiranje identitetske razlike u narativima i tekstovima odabranih ostvarenja odvija se u prvom delu Studije – „Mapiranje identitetske drugosti u filmskom tekstu (I)”, shodno prethodno postavljenom teorijskom i pojmovnom okviru, pri čemu je potvrđena višestrukost identitetskih elemenata i obrazaca, te i uloga drugosti u novonastajućem identitetu filma Evrope. U ovom delu rada, sprovedena je **horizontalna analiza**, uz pomoć **analitičko-deduktivnog, odnosno kauzalno-narativnog metoda** u okviru manjih pojmovno-tematskih celina, u kojima se dekonstruiše, sagledava i interpretira pojam evropskog kulturnog identiteta drugosti. Reč je o ostvarenjima koja se kreću u najširim

žanrovskim okvirima i pripadaju veoma raznorodnim autorskim poetikama, potvrđujući da je evropski identitet daleko od monolitnog. I dok proces nastanka filma kroz koprodukciono delovanje rezultira akcentovanim filmom, Nafisi govori i o **akcentovanom filmskom tekstu** (Nafisi, 2001), koji konstituišu teme drugosti tj. akcentovane teme, utičući na to da narativni/kulturni identitet tzv. evropskog filma bude takođe u funkciji fenomena jedne supranacionalne kulture.

Napomena je da **akcentovane teme** ne uključuju uvek stvarnu deteritorijalizaciju, već često govore samo o simboličkoj promeni mesta tj. likovi nastupaju iz pozicije izmenjenog mesta u odnosu na normativno, te se slika evropskog identiteta u kontekstu shvatanja i prihvatanja prisustva Drugog koji je inherentan evropskoj kulturi konstruiše kroz prisustvo stranaca, ali i ljudi koji se u različitim kontekstima nalaze na društvenoj margini.

U okviru sveobuhvatne analize laureata EFAs i njihovog mapiranja, kako unakrsnom proverom tako i pojedinačno, uočavaju se dva tipa identiteta u samom filmskom tekstu, a koji nastaju u odnosu na karakter drugosti kao: **akcentovani** (Nafisi) i/ili hibridni, odnosno **asimilovani** identiteti (Homi Baba). *Akcentovana drugost*, naglašena, odnosno ona „koja se upisuje” (npr. etnička, nacionalna, rodna, rasna, klasna, verska, multipli identiteti itd.), kao simbolički prag *drugacijeg iskustva*, stvara akcentovane identitete, i prepoznata je u sledećim ostvarenjima EFAs: *Pejsaž u magli*, T. Angelopoulos; *Urga*, N. Mihalkov; *Glavom kroz zid*, F. Akin; *Ples u tami*, L. fon Trir; *Lamerica*, G. Amelio; *Ljubav*, M. Haneke; *Kradljivac dece*, Đ. Amelio; *Otvorena vrata*, Đ. Amelio; *Zemlja i sloboda*, K. Louč; *Život je lep*, R. Beninji; *Amerika*, Đ. Amelio; *Kroz talase*, L. fon Trir; *Rif-Raf*, K. Louč; *Do gole kože*, P. Kataneo; *Pisac iz senke*, R. Polanski; *Melanholija*, L. fon Trir; *Ida*, P. Pavlikovski. S druge strane, asimilovana drugost „koja se briše” predstavlja odgovor na neku inicijalnu situaciju i njeno prevazilaženje, a ukazuje na hibridne, asimilovane post identitete, koje pronalazimo u sledećim ostvarenjima EFAs: *Život drugih*, F. H. fon Donersmark; *Skriveno*, M. Haneke; *Bela traka*, M. Haneke; *Gomora*, M. Garone; kao i *Kratki film o ubijanju*, K. Kješlovski; *Otvorena vrata*, Đ. Amelio; *Kroz talase*, L. fon Trir; *Sve o mojoj majci*, P. Almodovar; *Pričaj s njom*, P. Almodovar; *Zbogom, Lenjine!*, V. Beker; *Čudesna sudbina Amelije Pulen*, Ž. P. Žene.

Svaka od kategorija upisuje se u evropski kontekst kao sastavni deo evropskog kulturnog koda, polisemičnih značenja, s tim da postoji i određeni procenat preklapanja ovih tema, koje se često nalaze i u uzročno-posledičnoj vezi (npr. tema Istoka i Zapada, kao geografskih pojmova, prisutna je i kod teme reprezentacije identitetsko-ideološkog okvira, postsocijalizma ili postkomunizma). Ove teme su od mnogo šireg, evropskog značaja s obzirom na to da evropski film, nezavisno od žanrovskog određenja, pripada evropskom kulturnom prostoru, čiji je hibridni kulturni identitet pod uticajem više nacionalnih kinematografija koje u supranacionalnom zbiru čine i predstavljaju ovaj korpus.

Činjenica je i da akcentovani i asimilovani identiteti u filmskom tekstu mogu funkcionisati u alternaciji, a da je vreme glavni faktor koji ovu promenu aktivira, imajući u vidu da naglašeni i hibridni identiteti nastaju kroz isti proces razlikovanja i usvajanja elemenata i obrazaca Drugog (*Glavom kroz zid*, 2004; *Život drugih*, 2006).

Naime, teorije reprezentacije identiteta u medijima i na filmu, aktuelne u postmodernom dobu, u fokus stavljaju sledeće identite drugosti: postkolonijalni i druge post identitete kao što su: postmarksizam, postkomunizam, postsocijalizam itd., koji rezultiraju hibridnošću, zatim etnicitet ili etničke identitete, kao i feminističke identitetske obrasce (npr. rod, pol), čime se ukazuje na najčešće kategorije drugosti kod kojih se percipiraju razlike u odnosu na pozicije *mi–oni*. Dominira, međutim, utisak da etnički i nacionalni slojevi identifikacije predstavljaju prioritet, s obzirom na to da su izraženiji i prepoznatljiviji gledaocima nego što je to slučaj sa apstraktnim identitetima, a posebno kada je reč o zajedničkom političkom identitetu današnje Evrope, odnosno Evropske unije.

Drugi deo studije slučaja – „Mapiranje 'dvostruke svesti' (II)“ donosi analizu produkcijskih identiteta kroz **kinematografske upise**, koje donose autori sa sopstvenim „iskustvom razlike“. U ovoj kategoriji takođe se nalaze i drugosti koje se ispoljavaju u okviru (ko)produkcija, identiteta autorskog i produkcionog tima, reditelja, kreativnog tima, izvođača, kao i tehničkog osoblja, čime se ukazuje na transkulturalni karakter evropskog filma tj. najčešće *kosmopolitski* ili pak *globalizujući transnacionalizam* (Hjort, 2010). Imajući u vidu sve veći broj autora sa Istoka koji žive i stvaraju na Zapadu, ali i akcentovanih tema i identiteta koji izražavaju sveprisutnu internu ili eksternu različitost Evrope, uloga **akcentovanog filma** (Nafisi, 2001) važna je i za sagledavanje evropskog identiteta drugosti. Različiti filmski tekstovi, iako pripadaju različitim pravcima i žanrovima kao i epohama, često su obeleženi **dvojnim kulturnim obrascima** sa kojima se suočavaju reditelji koji žive i stvaraju van svoje zemlje porekla (Mihael Haneke, Fatih Akin, Roman Polanski), ali i članovi umetničkih i tehničkih ekipa koji dolaze iz drugih podneblja. Drugost koja nastaje kao rezultat multikulturalnosti, učestvuje i u tvorbi zajedničkog kulturnog identiteta, a različitost multiplikovanih identiteta u polju filma predstavlja taj identitet kroz evropsku kinematografiju, kao relativno kompaktnu, posebno u perspektivi izvanevropskog prostora.

U samoj Evropi, međutim, najpre se može govoriti o višeglasju nacionalnih kinematografija, koje neguju svoju autentičnost (francuski, italijanski, nemački, skandinavski film i dr.). Činjenica je i da se percepcija evropskog filma ili korpusa kinematografija koje ga čine u kontekstu celovite Evrope, odnosno doživljaja pojma *evropsko*, razlikuje u odnosu na optiku posmatranja. Tako se i u okviru **geopolitike nagrađenih filmova**, u kontekstu država porekla laureata EFAs, može konstatovati da je u konceptu nastanka koprodukcija često veoma teško napraviti razgraničenja, što ostavlja i otvoreno pitanje percepcije Evrope iz različitog ugla posmatranja. Međutim, upravo transkulturalna i transnacionalna dimenzija iskazana kroz medij filma omogućava konstituisanje tog narativnog/kulturnog identiteta, a prefiks *evropski* figurira kao amalgam koji povezuje nacionalne kinematografije na tlu Evrope, predstavljajući ih kao jedan entitet. Narativni identitet tzv. evropskog filma stoga je u funkciji fenomena transnacionalne kulture (*Zemlja i sloboda*, 1995; *Pisac iz senke*, 2010; *Melanholija*, 2011; *Ples u tami*, 2013).

Dekonstrukcijom pojma evropskog identiteta koji se, u ovom slučaju, konstituiše na/u filmu, **potvrđuje se hipoteza** da nagrađeni evropski filmovi nose elemente narativa drugosti, budući da je reč o autorima različitih kinematografija koji učestvuju u konstrukciji evropskog kulturnog supraidentiteta u filmu, a koji sa sobom nose

različiti društveni, kulturni i drugi kapital koji postaje inherentan filmskom ostvarenju. U proteklom periodu, identifikovano je deset (10) država čiji su autori i po nekoliko puta bili laureati nagrade EFAs za najbolji evropski film, ali su svi oni najpre predstavnici svojih nacionalnih kinematografija. Naime, evropski kulturni identitet rezultat je tog transnacionalnog, a prvenstveno interkulturalnog i transkulturalnog dijaloga nagrađenih autora i ostvarenja; odnosno, evropski kulturni identitet kao supranacionalni u permanentnom je dijalogu sa nacionalnim kinematografijama autora, s tim da se prepoznaju dominantni modeli, odnosno uticaji, polazeći prvenstveno od amblematičnosti samih autora i njihovih filmskih opusa. Tako, **analizom pojma evropsko** u kontekstu građenja evropskog supranacionalnog kulturnog identiteta, kao zbira nacionalnih identiteta, pokazuje se da primarni nacionalni identiteti ostaju dominantni, s tim da oba identiteta funkcionišu prožimajuće.

Odgovarajući na **glavno problemsko pitanje** u pogledu artikulisanja i konstituisanja tog transnacionalnog identiteta Evrope, kroz ranije izneto istraživanje i argumentaciju, potvrđuje se da evropski film, prikazujući i podrazumevajući mešanje kultura, prikazuje **stvaranje evropskog kulturnog identiteta *in vivo***, iz čega proizlazi zaključak da je identitet filma Evrope u stvari sam proces u kome nastaje taj novi identitet. Paradoks evropskog filma, međutim, leži u činjenici da on istovremeno predstavlja policentričan kao i monocentričan entitet, te nacionalne kinematografije deluju kao centri za sebe, dok evropski film predstavlja glas tog polifonog iskaza, što je vidljivo upravo kod koprodukcionih ostvarenja. Međutim, pluralizam i mnoštvo posebnih identiteta ne insistiraju na postojanju homogenog i jedinstvenog zajedničkog identiteta, već na tome da se on upravo i ne može u potpunosti ostvariti kao takav s obzirom na sinhronost velikog broja različitosti. Ovde se eventualno može govoriti i o distopijskoj realnosti (jedinstvenog) evropskog identiteta, ali ne u kontekstu njegove razgradnje, već u smislu nemogućnosti njegovog potpunog ostvarenja, odnosno činjenice da apsolutna realnost (evropskog) identiteta, kao ni njegovo celovito ostvarenje, ne mogu postojati. Govoreći o identitetu evropskog filma, De Grazia sugerise da definicija evropskog identiteta i evropske kulture „**ostaje srećno otvorena i inventivna**” (De Grazia u Nowell-Smith, Ricci, 1998: 31).

Jedan od glavnih zaključaka koji se može izvesti je da se, u svim analizama identiteta, kako filmskog teksta tako i filmskih (ko)produkcija, razlika, odnosno drugost, pojavljuju kao centralna tema, ali i kao perspektiva nove Evrope, imajući u vidu proliferaciju i ekspanziju novih i različitih identitetskih drugosti (akcentovanih, etničkih, nacionalnih, ideoloških, manjinskih, asimilovanih, hibridnih, post, trans).

Teorijski doprinos celokupnog istraživanja ogleda se u sistematizovanom pristupu pitanju evropskog kulturnog identiteta drugosti u filmu Evrope, odnosno pokušaju da se odgovori na pitanje (ne)postojanja jedinstvenog koherentnog evropskog kulturnog identiteta. Film Evrope, naime, prvenstveno, predstavlja prepoznatljivi umetnički izraz (*art cinema*), uz transkulturalnost i različitosti koje, u zbiru (nacionalnih identiteta), omogućavaju građenje jednog novog kreolizovanog narativnog/kulturnog – **evropskog identiteta**.

Ovaj rad završavamo pogledom *iznutra*, gde bi, uprkos svim pogledima sa strane, koji ukazuju na jedan prepoznatljiv (id)entitet, zaključak morao biti da evropski film (još uvek) ne postoji, kao sistemska kategorija. Naime, jaz između Centralne/Istočne Evrope i Zapadne Evrope ostaje široko upisan, a i u Zapadnoj Evropi svaka država ima svoju nacionalnu kinematografiju, koja se sve više brani kao dragoceno blago i deo

neotuđive nacionalne baštine (Elsaesser, 2005: 14). Međutim, kada je reč o ekonomskoj podršci kod koje je *de facto* jedan od najznačajnijih aktera upravo Evropski filmski fond Eurimages, svaka od ovih kinematografija je konstitutivna za korpus koji nazivamo evropskim filmom.

Nakon završenog istraživačko-analitičkog procesa i sagledavanja svih teorijsko-činjeničnih elemenata koji prate film Evrope, možemo zaključiti da evropski film postoji kao generički naziv, ali ne *per se*, već kao zajednički okvir zbira pojedinačnih evropskih nacionalnih kinematografija, iskustava i uticaja autora koji ga konstituišu. Tako se **potvrđuje glavna hipotetička pretpostavka** izneta na početku rada, prema kojoj evropski film predstavlja jedinstveni prepoznatljivi umetnički izraz, ali je on istovremeno i ulančani izraz evropskih kinematografija koje su u permanentnom dijalogu.

Krajnji zaključak koji se iz svega navedenog može izvesti je da se o sintagmi *evropski film* govori u zavisnosti od perspektive, i da fenomeni evropskog filma i evropskog kulturnog identiteta ostaju upisani prvenstveno kao *dodata vrednost* zbira nacionalnih kinematografija na tlu Evrope, a koje se i pored zajedničke nadnacionalne i postnacionalne dimenzije, međusobno prepoznaju kao Drugo. Drugost se naime ukazuje kao osnovni element filma Evrope u pogledu osobenosti naracije i konstituisanja metanacionalnog evropskog identiteta, te on ostaje u domenu „pre naslućenog, no definisanog i pre sugerisanog no potvrđenog” (Daković, 2008: 195).³¹³

³¹³ U tom smislu i u cilju prevazilaženja osećaja drugosti, tj. umanjenja razlika i boljeg međusobnog upoznavanja, transnacionalni koncept trebalo bi da prati i prikazivačka politika u bioskopima Evrope, odnosno distribucija evropskih ostvarenja, uključujući i ponudu na digitalnim platformama. Preporuke za buduće politike koje se odnose na evropski film idu stoga u pravcu povećanja udela stranih (evropskih) filmova i širenja mreže za prikazivanje filmova Evrope u drugim državama, u odnosu na zemlju proizvodnje. Naime, udeo stranih filmova koji se prikazuju u evropskim bioskopima, ali i u digitalnom formatu, je veoma nizak. Ovi filmovi, koji su definisani kao ostvarenja iz Evrope, odnosno neke države članice Evropske unije, osim one u kojoj su prikazani, retko se pojavljuju među najgledanijim filmovima, izvan države u kojoj su proizvedeni.

6. FILMOGRAFIJA (*European Film Award – EFAs*)

*Evropska filmska akademija i dobitnici nagrade EFAs
za najbolji evropski film godine (1988–2014)*

1988

KROTKI FILM O ZABIJANIU (*Kratki film o ubijanju*)

Režija: Krištof Kješlovksi / Poljska

Prod. Zespoły Filmowe, Film Unit "TOR" / Poljska

http://www.imdb.com/title/tt0095468/?ref=nm_sr_2

1989

TOPIO STIN OMICHLI (*Pejsaž u magli*)

Režija: Theo Angelopoulos / Grčka

Prod. The Greek Film Centre / Grčka

<http://www.imdb.com/title/tt0096288>

1990

PORTE APERTE (*Otvorena vrata*)

Režija: Gianni Amelio / Italija

Prod. Angelo Rizzi / Italija

<http://www.imdb.com/title/tt0100389>

1991

RIFF-RAFF (*Rif-raf*)

Režija: Ken Loach / Velika Britanija

Prod. Sally Hibbin, Parallax for Channel Four London / Velika Britanija

<http://www.imdb.com/title/tt0100491>

1992

IL LADRO DI BAMBINI (*Kradljivac dece*)

Režija: Gianni Amelio / Italija

Prod. Angelo Rizzoli, Erre Produzioni / Alia Film / Italija

<http://www.imdb.com/title/tt0104663>

1993

Urga – The Territory of Love / Close to Eden/ (*Urga*)

Režija: Nikita Mikhalkov /Ruska Federacija

Prod. Michel Seydoux / Ruska Federacija

<http://www.imdb.com/title/tt0103176>

1994

LAMERICA (*Amerika*)

Režija: Gianni Amelio /Italija

Prod. Cecchi Gori Group Tiger / Italija

<http://www.imdb.com/title/tt0110299>

1995

LAND AND FREEDOM (*Zemlja i sloboda*)

Režija: Ken Loach /Velika Britanija

Prod. Parallax Pictures, Messidor Films and Road Movies Dritte / Velika Britanija

<http://www.imdb.com/title/tt0114671>

1996

BREAKING THE WAVES (*Kroz talase*)

Režija: Lars von Trier /Danska

Prod. Zentropa Entertainments / Danska

<http://www.imdb.com/title/tt0115751>

1997

THE FULL MONTY (*Do gole kože*)

Režija: Peter Cattaneo /Velika Britanija

Prod. Redwave Films, Uberto Pasolini / Velika Britanija

<https://www.imdb.com/title/tt0119164/>

1998

LA VITA E BELLA (*Život je lep*)

Režija: Roberto Benigni /Italija

Prod. Cecchi Gori Group, Melampo Cinematografica / Italija

<http://www.imdb.com/title/tt0118799>

1999

TODO SOBRE MI MADRE (*Sve o mojoj majci*)

Režija: Pedro Almodóvar / Španija

<http://www.imdb.com/title/tt0185125>

2000

DANCER IN THE DARK (*Ples u tami*)

Režija: Lars von Trier

Prod. Zentropa / Danska

<http://www.imdb.com/title/tt0168629>

2001

LE FABULEUX DESTIN D'AMELIE POULAIN (*Čudesna sudbina Amelije Pulen*)

Režija: Jean-Pierre Jeunet / Francuska

<http://www.imdb.com/title/tt0211915>

2002

HABLE CON ELLA (*Pričaj s njom*)

Režija: Pedro Almodóvar

Prod. El Deséo / Španija

<http://www.imdb.com/title/tt0287467>

2003

GOOD BYE, LENIN! (*Zbogom, Lenjine!*)

Režija: Wolfgang Becker

Prod. X Filme Creative Pool GmbH / Nemačka

<http://www.imdb.com/title/tt0301357>

2004

GEGEN DIE WAND (*Glavom kroz zid*)

Režija: Fatih Akin, Nemačka

Prod. Wüste Filmproduktion/ Corazon International/ NDR/ Arte / Nemačka, Francuska

<http://www.imdb.com/title/tt0347048>

2005

CACHÉ (*Skriveno*)

Režija: Michael Haneke / Austrija

Prod. Michael Haneke Distribuzione / Francuska, Austrija, Nemačka, Italija

https://www.imdb.com/title/tt0387898/?ref=nm_sr_srs_g_0

2006

DAS LEBEN DER ANDEREN (*Životi drugih*)

Režija: Florian Henckel von Donnersmarck / Nemačka

Prod. Wiedemann & Berg Filmproduktion/Bayerischer Rundfunk/ARTE/Creado Film/Nemačka

<http://www.imdb.com/title/tt0405094>

2007

4 LUNI, 3 SAPTAMINI SI 2 ZILE (*4 Meseca, 3 Nedelje i 2 Dana*)

Režija: Cristian Mungiu / Rumunija

Prod. Mobra Film SRL / Rumunija

<http://www.imdb.com/title/tt1032846>

2008

GOMORRA (*Gomora*)

Režija: Matteo Garrone / Italija

Scenario: Maurizio Bracci, Ugo Chiti, Gianni di Gregorio, Matteo Garrone,

Massimo Gaudioso & Roberto Saviano

Prod. Fandango, RAI Cinema/ Italija

<http://www.imdb.com/title/tt0929425>

2009

DAS WEISSE BAND (*Bela traka*)

Scenario i režija: Michael Haneke / Austrija

Prod. Stefan Arndt, Veit Heiduschka, Michael Katz, Margaret Menegoz & Andrea Occhipinti

/ Nemačka, Austrija, Francuska, Italija

<http://www.imdb.com/title/tt1149362>

2010

THE GHOST WRITER (*Pisac iz senke*)

Režija: Roman Polanski

Scenario: Robert Harris & Roman Polanski

Prod. Robert Benmussa, Alain Sarde & Roman Polanski

/ Francuski, Nemačka, V.Britanija

<http://www.imdb.com/title/tt1139328/>

2011

MELANCHOLIA (*Melanholija*)

Scenario i režija: Lars von Trier

Prod. Meta Louise Foldager & Louise Vesth

/ Danska/Švedska/Francuska/Nemačka

<http://www.imdb.com/title/tt1527186>

2012

AMOUR (*Ljubav*)

Scenario i režija: Michael Haneke / Austrija

Prod. Margaret Menegoz, Stefan Arndt, Veit Heiduschka & Michael Katz

/ Francuska / Nemačka / Austrija

<http://www.imdb.com/title/tt1602620>

2013

LA GRANDE BELLEZZA (*Velika lepota*)

Režija: Paolo Sorrentino / Italija

Scenario: Paolo Sorrentino & Umberto Contarello

Prod. Nicola Giuliano & Francesca Cima

/ Italija/Francuska

<http://www.imdb.com/title/tt2358891>

2014

IDA (*Ida*)

Režija: Pavel Pavlikowski / Poljska

<http://www.imdb.com/title/tt2718492>



7. BIBLIOGRAFIJA & WEBOGRAFIJA

7.1. Literatura

- Aleksander**, Viktorija, D. *Sociologija umetnosti*. Clio, Beograd, 2007.
- Althusser**, Louis. *On ideology*. Verso, London, 2008
- Anderson**, Benedict. *Imagined communities: Reflections on the origin and spread of nationalism*. London, UK: Verso Editions, 1983
- Anžel**, Anri. *Estetika filma*, Beograd: BIGZ, 1978.
- Asman**, Jan. *Kultura pamćenja*. Prosveta, Beograd, [2007] 2011.
- Assman**, Jan. *Kulturno pamćenje. Pismo, sjećanje i politički identitet u ranim visokim kulturama*. Biblioteka tekst. Knjiga 4, Zenica, [2002] 2005. (pdf)
- Aumont**, Jacques, Michel, Marie. *Dictionnaire théorique et critique du cinéma*. Ed. Armand Collin CINEMA, Paris, 2005
- Balibar**, Etjen. *Mi, građani Evrope?*, Beogradski krug, Beograd, 2003.
- Bauman**, Zygmunt. "From Pilgrims to Tourist – or a Short Story of Identity", u Ed. Hall, Stuart. Du Gay, Paul. *Questions of Cultural Identity*. Sage Publication Ltd, London, 1996, pp. 18-36.
- Bemong** et all. *Bachtin's Theory of the Literary Chronotope; Reflections, Applications, Perspectives*. Academia Press, Gent, 2010
- Berend**, Ivan, T. *Evropa posle 1980*. Arhipelag, Beograd, 2012.
- Berghahn**, Daniela. Sternberg, Claudia. (eds.), *European Cinema in Motion: Migrant and Diasporic Film in Contemporary Europe*. Palgrave Macmillan. New York and London, 2010
- Bhabha**, Homi K. *The location of Culture*. Routledge, New York, Print, 1994
- Bhabha**, Homi K. *Culture's in Between. Questions of Cultural Identity*. Stuart Hall & Paul du Gay. Eds. SAGE Publication, London, 1996, pp. 53–60.
- Bhabha**, Homi K. (editor). *Nation and Narration*. Routledge, London and New York, 1999
- Barth**, Frederic. *Introduction, Ethnic Groups and Boundaries: The Social Organisation of Culture Difference*, Oslo: Universitetsforlaget, Oslo, 1969
- Bart**, Rolan. „Treći smisao”, *Filmske sveske*, III br. 2, Institut za film, Beograd, 1970–1971.
- Bart**, Rolan. „Problemi značenja u filmu”, u *Filmske sveske*, I br.10, Institut za film, Beograd, 1978. (*Le Problème de la signification au cinéma*. Revue international de filmologie, N. 32–33).
- Bart**, Rolan. „Uvod u strukturalnu analizu pripovednog”. *Republika*, XXXIX br. 7–8. Zagreb, 1983.
- Batler**, Džudit. Skot, Džoan. *Feministkinje teoretizuju političko*. Biblioteka: Rod i kultura. Centar za ženske studije, Beograd, 2006.
- Baudrillard**, Jean. *America*. Verso, London and New York, 2010

- Baudry**, J. L. *L'effet cinema*. Albatros, Paris, 1962
- Beck**, Ulrich. *Pour un empire européen*. Flammarion, Paris, 2007
- Berghahn**, Daniela. Sternberg, Claudia. (eds.), *European Cinema in Motion: Migrant and Diasporic Film in Contemporary Europe*. Palgrave Macmillan. New York and London, 2010
- Bertens**, J. Willem. *The Idea of the Postmodern*, Routledge. London, New York, 1996/2005
- Blagojević**, Jelisaveta. Kolozova, Katerina. Slapšak, Svetlana. *Gender and Identity. Theories from and/or on Southeastern Europe*. Belgrade Women's Studies and Gender Research Center, Belgrade, 2006
- Bodrijar**, Žan. *Simulakrumi i simulacija*. Svetovi, Novi Sad, 1991.
- Bodrijar**, Žan. *Drugo od istoga – Habilitacija*, Lapis, Beograd, 1994.
- Boyer**, Dominic. *Ostalgie and the politics of the future in Easter. Politics of Future in Neoliberal Historicity*. Public Culture, 2015 [Duke University Press, 2006] (pdf) pp. 361–383.
- Bordwell**, David. Noel, Carroll (eds). *Post-Theory. Reconstructing Film Studies*. University of Wisconsin Press, Madison, Wisconsin, 1996
- Bordwell**, David. *The Way Hollywood Tells It. Story and style in Modern Movies*. University of California Press, Berkley and Los Angeles, London, 2006
- Bordwell**, David. Thompson, Kristin. *Film Art: An Introduction*, 8th ed. University of Wisconsin Press, Wisconsin, 2008
- Brubejker**, Rodžers. Kuper, Frederik. „S onu stranu identiteta.” *Časopis za književnost i kulturu, i društvena pitanja* – Reč 69.15. Samizdat B92, Beograd, mart 2003, str. 405–452.
- Butler**, Judith, J. *Bodies that Matter: On the Discursive Limits of „Sex”*. Routledge, New York, 1993
- Butler**, Judith. *Nevolje s rodom : feminizam i subverzija identiteta*. Ženska infoteka, Zagreb, 2000
- Butler**, Judith, J. Laclau, E. Žižek, S. *Kontigencija, hegemonija, univerzalnost*. Naklada Jesenski i Turk, Zagreb, 2007.
- Casetti**, Francesco. *Theories of Cinema, 1945–1990*. University of Texas Press, Austin, 1999
- Castoriadis**, C. *The imaginary Institution of Society*. Polity Press, Cambridge 1987
- Cerulo**, Karen, A. “Identity Construction: New Issues, New Directions”, u *Annu. Rev. Sociolology*, N.23, Rutgers University, New Brunswick, New Jersey, 1997, pp. 385–409.
- Chow**, Ray. *Film and cultural identity*. The Oxford Guide to Film Studies (John Hill and Pamela Church Gibson, Eds.). Oxford University Press, Oxford, 1998, pp. 169–176.
- Colin**, Michel. *Language, film, discours. Prolegomene a une semiologie generative du film*. Klincksieks, Paris, 1985
- Crofts**, Stephen. *Concepts of National Cinema*. The Oxford Guide to Film Studies (John Hill and Pamela Church Gibson, Editors), Oxford University Press, Oxford, 1998
- Čeruti**, Furio (ur.). *Identitet i politika*. Politička kultura. Zagreb, 2006.

- Daković, Nevena.** *Ekran snova*. Filmske sveske br. 2–3. Institut za film, Beograd, 2000/2001.
- Daković, Nevena.** “The Notion of the European Cinema: Nesting the otherness”. Fakultet dramskih umetnosti, Beograd, 2005.
- Daković, Nevena.** *Pojmovnik teorije filma I*, u Žak Omon, Alen Bergala, Mišel Mari, Mark Verne. *Estetika filma* (prevod Jasna Vidić). Clio, Beograd, 2006.
- Daković, Nevena.** *Pojmovnik teorije filma II*, u *Teorije sineasta* (prevod Tina Trajković-Filipović). Clio, Beograd 2007.
- Daković, Nevena.** *Pojmovnik teorije filma III*, u Žak Omon, Mišel Mari, *Analiza film(ov)a*. (prevod Jasna Vidić). Clio, Beograd, 2007.
- Daković, Nevena.** *Balkan kao filmski žanr – Slika, tekst i naracija*. Fakultet dramskih umetnosti, Beograd, 2008.
- Daković, Nevena.** *Studije filma: ogledi o filmskim tekstovima sećanja*. Institut za pozorište, film, radio i televiziju. Beograd, 2014.
- Daković, Nevena** (urednik). *Studije filma /ekranskih/ medija. Srbija 3.0*. Filmski centar Srbije, Beograd, 2019.
- Debor, Gi.** *Društvo spektakla, Porodična biblioteka, Beograd, 2003.*
- De Lauretis, Teresa.** *Alice Doesn't: Feminism, Semiotics, Cinema*. Indiana Univ. Press, Bloomington, 1984
- De Lauretis, Teresa.** *Differences – Queer Theory: Lesbian and Gay Sexualities*. Special issue of the feminist cultural studies journal. IN: Indiana University Press, Bloomington, 1991
- Delez, Žil.** *Pokretne slike*. Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića, Sremski Karlovci, Novi Sad, 1998.
- Deleuze, Gilles.** “How Do We Recognise Structuralism?”, u *Desert Islands and Other Texts 1953–1974*. Ed. Michael Taormina. Semiotexte(e) Foreign Agents ser. Los Angeles and New York, [2002]2004, pp.170–192.
- Dennison, Stephanie.** Lim, Song Hwee. *Remapping World Cinema. Identity, culture and politics in film*. Walflower press, London & New York, 2006
- Derida, Žak.** *Drugi pravac*. Lapis, Beograd, 1995.
- Derida, Žak.** „Šta je dekonstrukcija?”, u *Zlatna greda*, list za književnost, umetnost, kulturu i mišljenje, br. 37, god. IV. Društvo književnika Vojvodine, Novi Sad, 2004. str. 52
- Derrida, Jacques.** *L'écriture et la différence*. Seuil, Paris, 1967
- Derrida, Jacques.** *The Other Heading: Reflections on Today's Europe*, Indiana University Press, Indiana, 1992
- Dimitrijević, Vojin.** Stojanović, Radoslav. *Međunarodni odnosi*. Službeni list SRJ, Beograd, 1996.
- Dinan, Dezmon.** *Menjanje Evrope. Istorija Evropske unije*. Edicija Evropska unija, Službeni glasnik, Beograd, 2010.
- Dinić, Miljković, Vesna.** *Narativni prostor filma kao slika afekta: filmovi Larsa fon Trira*. Filmski centar Srbije, Beograd, 2016.

- Disel**, Enrike. „S one strane evrocentrizma: svetski sistem i granice moderniteta”, *Časopis za književnost i kulturu, i društvena pitanja – Reč* 71.17. Samizdat B92, Beograd, 2003, str. 295–316.
- Domenak**, Žan-Mari. *Evropa, kulturni izazov* (prevod Dušan Civrić). Biblioteka XX vek, Beograd, 1991.
- Dragičević**, Šešić, Milena. Dragojević, Sanjin. „Zamišljene ili prave podele? Kulturne politike i njihove granice”. *Zbornik Fakulteta dramskih umetnosti*, br. 10, Beograd, 2006. str. 165–183.
- Dragičević**, Šešić, M. Stojković, B. *Kultura, menadžment, marketing, animacija*. Clio, Beograd, 2003.
- Dudley**, Andrew. *Bazin's Quest and Its Charge*. Wiley-Blackwell, UK, 2010.
- Durovičova**, Nataša. Newman, Kathleen, E. *World Cinemas, Transnational Perspectives*. Routledge, New York and London, 2010
- Dženkins**, Ričard. Ričard. *Etnicitet u novom ključu*. Biblioteka XX vek, Beograd, 2001.
- Dženks**, Čarls. Čarls. *Šta je to postmodernizam?*, Karpos Minerva, Beograd, 2016.
- Eko**, Umberto. *Granice tumačenja*. Paideia, Beograd, 2001.
- Elsaesser**, Thomas. *European Cinema. Face to Face with Hollywood*. Amsterdam University Press. Amsterdam, 2005
- Epštajn**, Mihail. *Postmodernizam*. Beograd: Zepter, 1998.
- Eridžon**, Deniel. *Gramatika filmskog jezika*. SKC, Beograd, 1998.
- Faržije**, Žan-Pol. Žan-Pol. *Zagrada i zaokret: pokušaj teorijske definicije odnosa film – politika*. (prevod Ana Jovanović). Filmske sveske, Institut za film, Beograd, 1987.
- Ferguson**, Najl. *Civilizacija*. Službeni glasnik, Beograd, 2013.
- Ferry**, Jean-Marc. „Quelle démocratie postnationale? ”, u: *Démocratie délibérative et postnationale*, u časopisu: *Etique publique. Nouvelles formes de la démocratie*. Vol. 7, n° 1 | 2005 (pdf).
- Formozo**, Bernar. „Rasprave o etnicitetu”, u Halpern, Ruano-Borbalan. 8. *Kulture i identiteti. Identitet(i): pojedinac, grupa, društvo*. Klio, Beograd, 2009, str. 295-307
- Foucault**, Michel. *The History of Sexuality*. Volume I: An Introduction. Panteon Books, New York, 1978
- Foucault**, Michel. *Znanje i moć*. Globus, Zagreb, 1984.
- Gadamer**, Hans-Georg. *Evropsko nasleđe*. Plato, Beograd, 1999.
- Geertz**, Clifford. *The Interpretation of Cultures*. Selected Essays. Basic Books, Inc. New York, 1973
- Geoffrey**, Nowell-Smith. Ricci, Steven. (Ed.) *Hollywood and Europe. Economics, Culture, National Identity: 1945–95*. BFI Publishing, British Film Institute, London, 1998
- Giddens**, Anthony. *New Rules of Sociological method: A positive critique of interpretative sociologies*. Stanford University Press, Stanford, 1993
- Gleason**, Phillip. *Speaking of Diversity*. Language and Ethnicity in Twentieth-Century. A, Erica. The Johns Hopkins University Press, Baltimore and London, 1992
- Gleason**, Philip. *Članak br. 5 – “Identifying identity: A Semantic History. Speaking of Diversity. Language and Ethnicity in Twentieth-Century America”*. The Johns Hopkins University Press, London, 1992, pp.123–149.

- Goffman**, Erving. *The Presentation of Self in Everyday Life*. Garden City, Anchor, New York, 1959.
- Goffman**, Erving. *Stigma: Notes on the Management of Spoiled Identity*. Englewood Cliffs, Prentice-Hall. New York, 1963
- Gordon**, Milton M. *Assimilation in American Life*. New York: Oxford University Press. – 1978.
- Human Nature, Class, and Ethnicity*. (Chapter 3. *The Nature of Assimilation*). Oxford University Press, New York, 1964, pp. 60–131.
- Gracia**, de, Victoria. *European cinema and the idea of Europe 1925-95*, u Nowell-Smith, Geoffrey.
- Ricci**, Steven. *Hollywood and Europe, Economics, Culture, National Identity:1945-95*. BFI, London, 1998.
- Grant**, Ian Hamilton. *Postmodernism and Politics. The Routledge Companion to Postmodernism*. Ed. Stuart Sim. Routledge, London and New York, 2007, pp. 28–40.
- Grainge**, Paul. *Introduction: Memory and Popular Film*, u Grainge Paul (ur.) *Memory and Popular Film*, Manchester UP, Manchester, 2003, pp.1–20.
- Gržinić**, Marina. *Avangarda i politika – istočnoevropska paradigma i rat na Balkanu*. Prevod Stevan Vuković. Beogradski krug, Beograd, 2005. str. 237–238.
- Habermas**, Jürgen. *Filozofski diskurs moderne*. Globus, Zagreb, 1988.
- Habermas**, Jürgen. *Après l'Etat-nation, Une nouvelle constellation politique*. Fayard, Paris, 2000.
- Hall**, S. du Gay, P. *Questions of Cultural Identity*. Sage, London, 1996.
- Hall**, Stuart. “Cultural Identity and Cinematic Representation”, u *Black British Cultural Studies. A Reader*. E. By Houston A. Baker, Jr. Manthia Diawara and Routh H. Lindeborg. The University of Chicago Press. Chicago and London, 1996. Chapter 11, pp. 210–227.
- Hall**, Stuart. “The Spectacle of the 'Other'”, u *Representation: Cultural Representations and Signifying practices*, Stuart Hall (ed.), Sage Publications, London, 1997, pp. 258.
- Hall**, Stuart. Članak „Kome treba identitet?“, *Časopis za književnost i kulturu, i društvena pitanja* – Reč 63.9. Samizdat B92, Beograd, septembar 2001, str. 215–233.
- Hantington**, Semjuel P. *Sukob civilizacija i preoblikovanje svetskog poretka*. CID, Podgorica. Romanov, Banja Luka, 2000.
- Hepp**, Andreas. *Transkulturelle Kommunikation*. UVK (UTB), Konstanz, 2006
- Hill**, John. Gibson, Church, Pamela. *World cinema:critical approach*. Oxford University Press, Oxford, 2000
- Hjort**, Mette. *Themes of Nation*, u Hjort Mette, Mackenzie Scott (ur.) *Cinema & Nation*. London – New York: Routledge, 2000, pp. 103–117.
- Hobsbawm**, Eric J. *Nations and Nationalism since 1780*, Cambridge University Press, Cambridge, 1991
- Homer**, Sean. Fredric Jameson: *Marxism, Hermeneutics, Postmodernism*. Routledge, New York, 1998, pp. 13–35.
- Horvat**, Srećko. Žižek, Slavoj. *Šta Evropa želi?* Laguna, Beograd, 2013.
- Huserl**, Edmund. *Kriza evropskih nauka*. Dečje novine, Gornji Milanovac, 1991.

- Hutcheon**, Linda. *The Politics of Postmodernism*. Routledge, London and New York, 2002
- Jordanova**, Dina. *Cinema of Flames: Balkan film, Culture and Media*. In Daniel Goulding (Liberated Cinema: The Yugoslav Experience 1945–2001), British Film Institute, London, 2001
- Janković**, S. Aleksandar. *Redefinisanje identiteta. Istorija, zablude, ideologije u srpskom filmu*. Filmski centar Srbije/ Fakultet dramskih umetnosti. Beograd, 2017.
- Jenkins**, Richard. *Rethinking Ethnicity, Arguments and Explorations*, SAGE, London, 1997.
- Jenkins**, Richard. *Social identity*. Routledge, New York / London, 2004
- Katroga**, Ferdinand. *Istorija, vreme i pamćenje*. Klio, Beograd, 2011.
- Kegli**, Jr., Čarls. V. Vitkof, Judžin, R. *Svetska politika: Trend i transformacija*. Prometej, Beograd (Zemun), 2004.
- Kelner**, Daglas. *Medijska kultura: studije kulture, identitet i politika između modernizma i postmodernizma*. Clio, Beograd, 2004.
- Keunen**, Bart. “The Chronotopic Imagination in Literature and Film: Bakhtin, Bergson and Deleuze on Forms of Time”, u Nele Bemong (i dr. ur.) *Bakhtin’s Theory of Literary Chronotope: Reflections, Applications, Perspectives*. Academia Press, Gent, 2010, pp. 35–56.
- Kisindžer**, Henri. *Svetski poredak. Razmišljanja o karakteru država i pravcu istorije*. Klub Plus, Beograd, 2014.
- Kiznije**, Žan. *Etnologija Evrope*. Biblioteka XX vek, Beograd, 1996.
- Kristeva**, Julia. *Strangers to Ourselves*. Columbia University Press, New York, 1991
- Kuljić**, Todor. *Kultura sećanja*. Čigoja Štampa, Beograd, 2006.
- Kuncevič**, Pjotr. *Legenda Evrope*. Klio, Beograd, 2007.
- Lacan**, Jacques. *The Mirror Stage as Formative of the Function of I as revealed in Psychoanalytic Experience*, 1949, (pdf)
- Le Gof**, Žak. *Da li je Evropa stvorena u srednjem veku?* Clio, Beograd, 2010.
- Lečner**, Frank. Boli, Džon. *Kultura sveta: začeci i ishodi*. Clio, Beograd, 2006.
- Liotar**, Žan-Fransoa. *Raskol*. Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića, Sremski Karlovci, 1991.
- Lim**, Mira. Lim, Antonjin. *Najvažnija umetnost. Istočnoevropski film u XX veku*. Clio, Beograd, 2006.
- Lotman**, Yuri M. *Universe of the Mind. A Semiotic Theory of Culture*. I. B. Tauris & Co LTD. London – New York, 2001
- Lyotard**, Jean-François. *The Postmodern Condition: A Report on Knowledge*. Trans. Bennington, Geoff and Brian Massumi. Manchester University Press, Manchester, 1984
- Lyotard**, Jean-François. *Answering the Question: What Is Postmodernism?* Trans. Régis, Durrand. Manchester University Press, Manchester, 1984
- Malpas**, Simon. *The Postmodern*. London – New York: Routledge, 2005.
- Martin-Jones**, David. *Deleuze, Cinema and National Identity. Narrative Time in National Contexts*. Edinburgh University Press, Edinburgh, 2006

- Martin-Jones**, David. *Deleuze and World Cinemas*. Continuum International Publishing Group, London/New York, 2011.
- Mattelart**, Armand. *European film policy and the response to Hollywood*. The Oxford Guide to Film Studies (John Hill and Pamela Church Gibson, edit.). Oxford University Press, Oxford, 1998
- Mejer**, Tomas. *Identitet Evrope – Jedinstvena duša Evropske unije?*, IP Albatros, JP Službeni Glasnik, Beograd, 2009.
- Melucci**, Alberto. *Playing self. Person and Meaning in the Planetary Society*. Cambridge University Press, Chapter – Identity (2009 /1996), pp. 28–41.
- Mercer**, Kobena. *Welcome to the Jungle*, u: Jonathan Rutherford (ur.), *Identity. Community, Culture, Difference*, Lawrence and Wish-art, London 1990.
- Metz**, Christian. *The Imaginary Signifier. Psychoanalysis and the cinema*. Indiana University Press, Bloomington and Indianapolis, 1982
- Metz**, Christian. *The Modern Cinema and Narrativity*. Chapter 8, in *Film Language – A Semiotics of the Cinema*, University of Chicago Press edition, Chicago, 1991, (pdf) pp. 185–228
- Mez**, Kristijan. *Ogledi o značenju filma*. Biblioteka umetnosti ekrana. Institut za film, Beograd, 1973.
- Mez**, Kristijan. *Jezik i kinematografski medijum*. Institut za film, Beograd, 1975.
- Milutinović**, Zoran. *Getting Over Europe. The Construction of Europe in Serbian Culture*. Studia Imagologica 18. Rodopi, Amsterdam – New York, 2011
- Moan**, Rafaela. *Filmski žanrovi*. Beograd, Clio, 2006.
- Morin**, Edgar. *Kako misliti Evropu*. Svjetlost, Sarajevo, 1989.
- Morin**, Edgar. *Method Vol.5 – L'Humanité de l'humanité. T1 : L'Identité humaine*. Seuil, Paris, 2001
- Moya**, P. M. L., Garcia, M., R., H. *Reclaiming Identity. Realist Theory and the Predicament of Postmodernity*. Berkley, University of California Press, Los Angeles-London, 2000
- Mucchielli**, Alex. *L'Identité*. Presses Universitaires de France (PUF), Paris, 1986
- Mulvey**, Laura. *Visual and Other Pleasures*. Bloomington, Indiana UP, 1989
- Nagib**, Lucia. Jerslev, Anne. *Impure Cinema. Intermedial and Intercultural Approaches to Film*. I.B.Tauris, London /New York, 2014
- Nafisy**, Hamid. *An Accented Cinema. Exilic and Diasporic Filmmaking*. Princeton University Press – Princeton and Oxford, 2001
- Naj**, Džozef S. *Kako razumevati međunarodne odnose?* Stubovi kulture, Beograd, 2006.
- Neale**, Steve. Smith, Murray (eds.). *Contemporary Hollywood Cinema*. Routledge, London and New York, 2003
- Nojman**, Iver. *Upotrebe Drugog: „Istok“ u formiranju evropskog identiteta*. Službeni glasnik, Beograd, 2011.
- Nora**, Pierre. “Between Memory and History: Les Lieux de Memoire”. *Representations*. No. 26. Special Issue: Memory and Counter-Memory (Spring, 1989), (pdf) pp. 7–24

- Nowell-Smith**, Geoffrey. Ricci, Steven. *Hollywood and Europe. Economics, Culture, National Identity: 1945-95*. BFI Publishing, London, 1998
- Omon**, Žak. Bergala, Alen. Mari, Mišel. Verne, Mark. *Estetika filma* (prevod Jasna Vidić). Clio, Beograd 2006.
- Omon**, Žak. *Teorije sineasta* (prevod Tina Trajković-Filipović). Clio, Beograd, 2006.
- Omon**, Žak. Mari, Mišel. *Analiza film(ov)a* (prevod Jasna Vidić). Clio, Beograd, 2007.
- Peri**, Marvin. *Intelektualna istorija Evrope*. Clio, Beograd, 2000.
- Putinja**, Filip. *Stref-Fenar, Žoslin. Teorije o etnicitetu*. Biblioteka XX vek, Beograd, 1997.
- Ransijer**, Žak. *Filmska fabula*. Clio, Beograd, 2010.
- Remenyi**, Peter. *Borders, Settlement Structure and Regional Issues in the Western Balkans, European Perspective and Tradition. The Western Balkans*. MFA of the Republic of Hungary, Budapest, 2011, pp. 155–231.
- Rivi**, Luisa. *European cinema after 1989: cultural identity and transnational production*. Palgrave Macmillan, New York, 2007
- Rodowick**, D.N. *The Virtual Life of Film*. Harvard University Press, London, 2007
- Rothberg**, Michael. *Introduction: Between Memory and Memory. From Lieux de memoires to Noeuds de memoires*. Yale University Press, Yale, 2010, pp. 3–12.
- Said**, Edvard. *Orijentalizam*. (prevela Drinka Gojković). Biblioteka XX vek, Beograd, 2000.
- Said**, Edvard. *Kultura i imperijalizam*. (prevela Vesna Bogojević). Beogradski krug, Beograd, 2002.
- Samardžić**, Slobodan. *Evropska unija kao model nacionalne zajednice*. Institut za evropske studije, Beograd, 1998.
- Semprini**, Andrea. *Multikulturalizam*. Clio, Beograd, 2004.
- Sim**, Stuart. *The Routledge Companion to Postmodernism*. Routledge, London, New York, 2004.
- Simić**, Dragan R. *Svetska politika. Međudržavni i međunarodni poredak, svetska politika, globalni odnosi*. Fakultet političkih nauka. Čigoja Štampa, Beograd, 2009.
- Shohat**, Ella. “Notes on the ‘Post-Colonial’”. Journal Article. *Social Text*. No. 31/32, *Third World and Post-Colonial Issues*. Duke University Press, Durham, NC, 1992, pp. 99–113.
- Shohat**, Ella. Stam, Robert. *Unthinking Eurocentrism: Multiculturalism and the Media*. Routledge, London, 1994
- Soja**, Edward, W. *Postmoderne geografije – Reafirmacija prostora u kritičkoj teoriji*. Centar za medije i komunikacije, Beograd, 2013
- Sorlin**, Pierre. *European Cinemas, European Societies (1939–1990)*. Routledge, London, 1991.
- Smith**, Anthony D. *National Identity*. London: Penguin, 1991
- Smith**, Anthony D. “Images of the nation. Cinema, art and national identity”, in M. Hjort and S. Mackenzie (eds), *Cinema and Nation*, Routledge, London, 2000, pp. 45–58.

- Stam**, Robert. *Film Theory, An Introduction*. Department of Cinema Studies, New York University, Blackwell Publishers, New York, 2000
- Stamenković**, Jagoda. „Evropski filmski fond Eurimages: Srbija u očima Evrope (2004–2012)”, *Zbornik radova Fakulteta dramskih umetnosti*, br. 24. Institut za pozorište, film, radio i televiziju, Beograd, 2013.
- Stamenković**, Jagoda. *Provocation in Arts – Disturbing images and politics of European film award*. University Cluj-Napoka, Cluj-Napoka, 2014
- Stamenković**, Jagoda. „Evropski film i identitet“, u *Studije filma /ekranskih/medija. Srbija 3.0*. Filmski centar Srbije, Beograd, 2019.
- Stanford-Friedman**, Susan. *Mappings – Feminism and the Cultural Geographies of Encounters*. Princeton University, Princeton, New Jersey, 1998 (pdf)
- Stojanović**, Dušan. *Teorija filma*. Izbor članaka. Edicija: Književnost i civilizacija. Nolit, Beograd, 1978.
- Stojković**, Branimir. *Kulturna politika evropske integracije. Evropska unija i Savet Evrope*. Institut za evropske studije, Beograd, 1995.
- Stojković**, Branimir. *Identitet i komunikacija*. Fakultet političkih nauka. Čigoja Štampa, Beograd, 2002.
- Stojković**, Branimir. *Evropski kulturni identitet*. Službeni glasnik, Beograd, 2008.
- Šobe**, Fransoa. Marten, Loren. *Međunarodni kulturni odnosi*. Clio, Beograd, 2014.
- Taylor**, Charles. Leyland, Herbert T. *The Ethics of Authenticity*, Harvard University Press, Harvard, 1992.
- Taylor**, A.C. *Ethnie*, u: P. Bonte, M. Izard (dirs), *Dictionnaire de l'ethnologie et de l'anthropology*. Puf, [1992] 2000
- Tajfel**, Henri. *Human groups and social categories: Studies in social psychology*. Cambridge University Press, Cambridge, UK, 1981
- Tamcke**, Martin. De Jong, Janny. Klein, Lars. Van der Waal, Margriet (Eds.) *Europe – Space for Transcultural Existence*. Volume 1 – *Studies in Euroculture*. Universitätsverlag Göttingen, Goettingen, 2013
- Tibi**, Bassam. *Europa ohne Identität? Die Krise der multikulturellen Gesellschaft*. Bertelsmann, München, 1998
- Tijes**, An-Mari. „Kulturna proizvodnja evropskih nacija”, u: *Identitet(i), pojedinac, grupa, društvo*”, u K. Halpern i Ž. K. Ruano-Borbalan (ur.). Clio, Beograd, 2009.
- Thomassen**, Bjørn. *Liminality and the Modern. Living through the In-Between*. Roskilde University, Denmark, 1988; Routledge, London and New York, 2014
- Thompson**, Kristin. *Storytelling in Film and Television*. Harvard University Press, Cambridge (Mass. U.S.) and London, 2003
- Thompson**, Kristin. Bordwell, David. *Film history*. University of Wisconsin-Madison, 2009
- Todorov**, Cvetanov. *Strah od varvara. S one strane sudara civilizacija*. Karpos, Beograd, 2010.
- Todorova**, Maria. *Imagining the Balkans*. Oxford University Press, Oxford/ New York, 1997
- Valery**, Paul. *Note (ou L'Européen)*. [Objavljeno u *La Revue Universelle*, 1924.] Reprint u “Europes de l'Antiquité au XXe siècle”. Robert Laffont, Paris, 2000 (str. 414–425).

- Vatimo**, Đani. *Kraj moderne*, Novi Sad: Svetovi, 1991.
- Velikonja**, Mitja. *Evroza*. Biblioteka XX vek, Beograd, 2005.
- Velš**, Wolfgang. *Naša postmoderna moderna*. Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića, Sremski Karlovci, 2000.
- Vitali**, Valentina. Willemen, Paul. *Theorising National Cinema*. BFI Publishing, London, 2006
- Volk**, Petar. *Srpski film*. Institut za film, Beograd, 1996.
- Vuksanović**, Divna. *Filozofija medija: ontologija, estetika, kritika*. Čigoja Štampa, Beograd, 2007.
- Woodward**, Alison. Kohli, Martin. *Inclusions and Exclusions in European Societies*. Routledge, London-New York, 2003
- Wodak**, R., De Cillia, R., Reisigl, M., & Liebhart, K. *The discursive construction of national identity*. University Press Edinburgh, Edinburgh, 1999
- Zimmel**, Georg. *Stranac*, u Književna reč, br. 11, Beograd, 1982, str. 12
- Žižek**, Slavoj. *Welcome to the Desert of the Real*. Verso, London, 2000
- Žižek**, Slavoj. *Ispitivanje realnog*. Akademska knjiga, Novi Sad, 2008.
- Žižek**, Slavoj. *Kako čitati Lakana*. Karpos, Beograd, 2012.

7.2. Web izvori (oktobar 2014 – maj 2021)

Albvaš, Moris. *Kolektivno i istorijsko pamćenje*, u časopisu „Reč”, br. 66.2, Fabrika knjiga, Beograd, 1999.

<http://www.fabrikaknjiga.co.rs/rec/56/63.pdf>

Anderson, Eugene, N. *German Romanticism as an Ideology of Cultural Crisis*. Journal of the History of Ideas. Vol. 2, No. 3 (Jun., 1941), pp. 301-317 (JSTOR, pdf), (Pristupljeno, 11.05.2021.)

Atlani, Aviva. *The Ha ha Holocaust : Exploring Levity Amidst the Ruins and Beyond in Testimony, Literature and Film. Electronic Thesis and Dissertation*. University of Western Ontario, Canada, 2014 <https://ir.lib.uwo.ca/etd/2509> (Pristupljeno: 29.04.2019.)

Benjamin, Walter. *The work of Art in the Age of Its Technical Reproducibility*. 1936

https://monoskop.org/images/6/6d/Benjamin_Walter_1936_2008_The_Work_of_Art_in_the_Age_of_Its_Technological_Reproducibility_Second_Version.pdf / Pristupljeno 16.02.2017. u 01:00/

Bodrijar, Žan. *Intervju*, 2008.

<http://www.jolepuz.com/pages/MEDIJI/intervju/zan-bodrijar.htm>

Bourdieu, Pierre. *The Forms of Capital*, 1986.

[/http://econ.tau.ac.il/papers/publicf/Zeltzer1.pdf](http://econ.tau.ac.il/papers/publicf/Zeltzer1.pdf) (Pristupljeno 8.10.2013)

Bloom, Peter. *Beur Cinema and the Politics of Location: French Immigration Politics and the Naming of a Film Movement*, *Social Identities, Journal for the Study of Race, Nation and Culture*, Vol. 5:4, p. 469–487, (1999), DOI: 10.1080/13504639951446 (pdf) (Pristupljeno 8.12.2020.)

Bromley, Roger. *The Theme that dare not speak its Name: Class and Recent British film*. (Part 3) In *Cultural Studies and the Working Class*, ed. by Sally Munt. Cassel, London and New York, 2000

<https://books.google.rs/books>

Carrol, Noel. *Ontologija masovne umjetnosti*. (prevod sa eng. Hrvoje Turković),

http://dzs.ffzg.hr/text/Carrol_1997.html.

Derrida, Jacques. Habermas, Jürgen. *February 15, or What Binds Europeans Together:*

A Plea for a Common Foreign Policy, Beginning in the Core of Europe. *Constellations* 10.3 (2003), pp. 291–7.

http://platypus1917.org/wp-content/uploads/archive/rgroups/2006-chicago/habermasderrida_europe.pdf

Delez, Žil. Gatari, Feliks. *Rasprava o nomadologiji* (prevod Branka Arsića), 1980. str. 94–104.

<http://www.zenskestudie.edu.rs/izdavastvo/elektronska-izdanja/casopis-zenske-studije/zenske-studije-br-4/248-rasprava-o-nomadologiji>

Dragović, Nono. *Imaginarni prostor filma*. *Časopis Polja*, br. 318, godina XXXI, avgust, 1985, (pdf) str. 283–285

Džejmson, Fredrik. *Postmodernizam ili kulturna logika kasnog kapitalizma*.

Treći program: Izbor: *Časopis Radio Beograda*, Beograd, 1985.

Foucault, Michel. *Of Other Spaces: Utopias and Heterotopias*. In *Architecture /Mouvement/*

Continuité, October, 1984 (*Des Espace Autres*, March 1967), (pdf) 1–9.

Ferry, Jean-Marc. Članak: *Identité postnationale et identité constructive*. *La Revue TOUDI*. No. 11, Mai 1998

<http://www.larevuetoudi.org/fr/story/identite-postnationale-et-identite-reconstructive>

Ferry, Jean-Marc. Članak: *Vers une identité postnationale. Qu'est-cet ce qu'une identité postnationale?*

Časopis: *Esprit*. Comprendre le monde qui vient. Septembre, 1990

<https://esprit.presse.fr/article/jean-marc-ferry/vers-une-identite-postnationale-12298>

Furst, Lilian, R. Romanticism in Historical Perspective. *Comparative Literature Studies*. Vol. 5, No. 2 (Jun., 1968), pp. 115–143 (JSTOR, pdf), (Pristupljeno: 11.05.2021.)

- Habermas, Jurgen. *Why Europe Needs a Constitution*. New Left Review, 11, September October, Retrieved on February 21, 2011 from <http://www.newleftreview.org/A2343> (Pristupljeno: 28.10.2017.)
- Hall, Stuart. *Cultural identity and Diaspora*. In *Contemporary sociological thoughts. Themes and theories*. Ed. by Sean P. Hier. Canadian Scholar's Press Inc. Toronto, 1995. Chapter 31, p. 443–455 /<http://sites.middlebury.edu/nydiasporaworkshop/files/2011/04/D-OA-HallStuart->
- Hutcheon, Linda. *Irony, Nostalgia and the Postmodern* (1998) <http://www.library.utoronto.ca/utel/criticism/hutchinp.html>
- Iordanova, Dina. *Introduction* u Andrew Horton (ur.) *The Celluloid Tinderbox: Yugoslav Screen Reflections of a Turbulent Decade*. Central Europe Review. (2000) pp. 5–16 <http://www.kinoeye.org/03/10/celluloidtinderbox.pdf> (Pristupljeno: 27.04.2019.)
- Imre, Aniko. *The Case of Postcolonial, Postsocialist Media Studies*, u Chapter 1, *Postcolonialist Pathways: Transforming Politics and Property in East and Central Europe*. Cambridge University Press, 1998, p. 2–28 <http://www.cambridgescholars.com/download/sample/63552>
- Imre, Aniko. Članak: *The Case of Postcolonial, Postsocialist Media Studies*, u Zborniku: *Cultural Studies Approaches in the Study of Eastern European Cinema: Spaces, Bodies, Memories*. Ed. Andreas Virginas. Cambridge Scholarship Publishing, UK, 2016 https://www.academia.edu/35673176/Cultural_Studies_Approaches_in_the_Study_of_Eastern_European_Cinema
- Kosanović, Dejan. Članak: *Film and Cinematography (1896–1993); u History of Serbian Culture*, Porthill Publishers, England, 1999 pp. 331–342.
- Kristeva, Julia. *Women's Time*. U časopisu *Signs*, vol. 7, no. 1., The University of Chicago Press, (Autumn, 1981) /pdf/ <https://warwick.ac.uk/fac/arts/english/currentstudents/undergraduate/modules/literaturetheoryandtime/lit.kristeva.pdf>
- Kuljić, Todor. *Kritička kultra sećanja. Peščanik* (2006). <http://pescanik.net/kriticka-kultura-secanja/> (Pristupljeno: 20.01.2013.)
- Kundera, Milan. *Un Occident kidnappé ou la tragédie de l'Europe centrale*, *Le Débat*, 1983/5 (n° 27), p. 3–23. DOI : 10.3917/deba.027.0003. URL : <https://www.cairn.info/revue-le-debat-1983-5-page-3.htm> (Pristupljeno: 5.1.2021.)
- Lacan, Jacques. *The Mirror Stage as Formative of the Fuction of I as revealed in Psychoanalytic Experience*, 1949, p. 502 (pdf) <http://faculty.wiu.edu/D-Banash/eng299/LacanMirrorPhase.pdf> (Pristupljeno 21.07.2017. u 20:00)

Lebel, Jean-Patrick. Cahier des Rencontres. No. 3. Conference et texte: *La place du cinéma dans la lutte idéologique*. Cahier des Rencontres Internationales pour un nouveau cinéma. Montréal (1974): Comité d'action cinématographique; https://collections.cinematheque.qc.ca/en/dossiers/rencontres-internationales-pour-un-nouveau-cinema/cahiers-des-rencontres/cahier-3-conferences-et-textes/la-place-du-cinema-dans-la-lutte-ideologique/-/https://collections.cinematheque.qc.ca/wp-content/uploads/2015/05/PN_1993-4_R39_V-3_12-19.pdf (Pristupljeno: 11.04.2020.)

Lopandić, Duško. *Evropski identitet kao deo nacionalnog identiteta*. U zborniku: *Identitet kao osnova tranzicije*. Evropski pokret u Srbiji, okrugli sto. Beograd, Sava Centar, 22.04.2014. str. 41, 42 / <http://arhiva.emins.org/uploads/useruploads/knjige/04-identitet.pdf>

Milton, Gordon. *Assimilation in American life: the role of race, religion, and national origins. Chapter 3. The nature of Assimilation. Table 5. The Assimilation variable*. New York, Oxford University Press. 1964 (pdf) p. 60–131 <https://eportfolios.macaulay.cuny.edu/benediktsson13/files/2013/02/Gordon-Assimilation.pdf>

Nielsen, Jakob Isak. *16:9 in English: Bordwell on Bordwell: Part III . Writing on Film Style*, http://www.16:9.dk/2004.11/side11_inenglish.htm.

Nora, Pierre. *Between Memory and History: Les Lieux de Mémoire*. Representations, no. 26, Special Issue: *Memory and Counter-Memory*. University of California Press, 1989 (pdf) p. 24–7) <http://links.jstor.org/sici?sici=0734-6018%28198921> (Pristupljeno: 10.9.2016.)

Oudart, Jean Pierre. *Cinema and Suture. The Symptom*. Winter 2007. Issue 8. at http://www.lacan.com/symptom8_articles/oudart8.html (Pristupljeno: 10.09.2016.)

Paić, Žarko. *S onu stranu multikulturalizma: nove politike identiteta*. Sveučilište u Zagrebu, Dokumentstationsstelle für ost und mitteleuropäische Literatur, <http://www.doml.at/hp/publikationview.php?key=165>

Perić, Vesna. Doktorska disertacija: *Teorija narativnih konstrukcija u postjugoslovenskom filmu od 1994. do 2008. godine*. Fakultet dramskih umetnosti, pozorišta, filma, radija i televizije. Univerzitet umetnosti u Beogradu, Beograd, 2016. / http://nardus.mpn.gov.rs/bitstream/handle/123456789/9803/PHD%20VESNA%20PERIC_final.pdf

Pinto, Louis. *Une fiction politique: la nation (A propos des travaux de Jenö Szücs)*, Volume 64, No.1 , 1986, pp. 45-50 / http://www.persee.fr/doc/arss_0335-5322_1986_num_64_1_2336 (Pristupljeno: 25.03.2017. u 01:00)

Saez, Jean-P. *From cultural pluralism to otherness*. Observatoire Culture, Grenoble, 2000 (Delphi, 2000) <http://www.observatoire-culture.net/pdf/JPSDelphes2GB.pdf>

Schadron, Georges. *De la naissance d'un stéréotype a son internalisation*. – Discrimination : perspectives de la psychologie sociale et de la sociologie. Cahier de URMIS. 10–11. decembarar 2006. (pdf) <http://urmis.revues.org/175>

Šešić-Dragičević, Milena. *Napisi o filmu*, u časopisu *Kultura*, 1868–1996.

<http://www.zaprokul.org.rs/media/document/casopiskultura/71.pdf>

Tomić-Koldurović, Inga. Knežević, Sanja. *Konstrukcija identiteta u mikro-makro kontekstu*. ACTA IADER, 1/2004, str. 109-126, <http://www.unizd.hr/Portals/0/izdavastvo/7-tomic-koldurovic.pdf>.

Wheatley, Catherine. *Michael Haneke's Cinema: The Ethic of the Image*. Berghahn Books, New York/Oxford, 2009. pdf <https://books.google.rs> (Pristupljeno: 19.06.2017. u 2:20)

7.3. Međunarodne organizacije i dokumenti

Council of Europe (Savet Evrope)

Filmski fond Eurimages

<http://www.coe.int/eurimages>

<https://www.coe.int/en/web/eurimages/co-production-funding-history>

Evropska audio-vizuelna opservatorija (European Audiovisual Observatory)

<https://www.obs.coe.int/en/web/observatoire>

Council of Europe – Conventions (tri konvencije):

Council of Europe Convention on Cinematographic Co-Production (revised) (Rotterdam, 2017)

<https://www.coe.int/en/web/conventions/full-list/-/conventions/treaty/220>

European Convention on Cinematographic Co-Production (Paris, 1992)

<https://www.coe.int/en/web/conventions/full-list/-/conventions/treaty/147>

European Cultural Convention (Paris, 1954)

<https://www.coe.int/en/web/conventions/full-list/-/conventions/treaty/018>

Council of Europe – *White Paper on Intercultural Dialogue* (Strasbourg, 2008)

http://www.coe.int/t/dg4/intercultural/source/white%20paper_final_revised_en.pdf

Council of Europe – *Culture at the Council of Europe*

<https://www.coe.int/en/web/culture-and-heritage/culture>

UNESCO

Convention on the Protection and Promotion of Cultural Diversity (Paris, 2005)

<http://unesdoc.unesco.org/images/0014/001429/142919e.pdf>

Our Creative diversity (Paris, 1996)

<http://unesdoc.unesco.org/images/0010/001055/105586e.pdf>

EU (Evropska unija)

Europe's Identity problem.

<http://www.sscnet.ucla.edu/soc/faculty/favell/wep-EUidentity.pdf>

EU governance and European identity.

<http://europeangovernance.livingreviews.org/Articles/lreg-2013-1/download/lreg-2013-1Color.pdf>

EU Conseil, 1973, *Déclaration sur l'identité européenne*. Sommet européen de Copenhague des 14 et 15 décembre 1973, Copenhague, 14 décembre 1973, dans: Bulletin des Communautés européennes, décembre 1973, n° 12, pp. 118–122

https://www.cvce.eu/obj/declaration_sur_l_identite_europeenne_copenhague_14_decembre_1973-fr-02798dc9-9c69-4b7d-b2c9-f03a8db7da32.html

EU Commission européenne, 2006, *Les Européens, la culture et les valeurs culturelles*. Étude qualitative dans 27 pays européens. Rapport de synthèse, Bruxelles, Commission européenne – DG Éducation et culture.

https://ec.europa.eu/commfrontoffice/publicopinion/archives/ebs/ebs_278_sum_fr.pdf

EU Commission européenne, 2012, *The Development of European Identity/Identities: Unfinished Business*. A Policy Review. Commission européenne, DG Recherche et innovation, Bruxelles, 2012.

https://ec.europa.eu/research/social-sciences/pdf/policy_reviews/development-of-european-identity-identities_en.pdf

EU Cultural Policy

<http://storage.globalcitizen.net/data/topic/knowledge/uploads/2012021411615705.pdf>

European Parliament. Prutsch, Markus, J. *Research for CULT Committee – European Identity*. Directorate general for internal policies. Policy Department for Structural and Cohesion Policies. Culture and Education. European Union, April 2017

[https://www.europarl.europa.eu/RegData/etudes/STUD/2017/585921/IPOL_STU\(2017\)585921_EN.pdf](https://www.europarl.europa.eu/RegData/etudes/STUD/2017/585921/IPOL_STU(2017)585921_EN.pdf)

Evropska komisija. Generalni direktorat za komunikacije. *Objašnjena Evropska unija. Kultura i audiovizuelni mediji. Veličanje evropske kulturne raznolikosti*. Evropska unija, 2017.
<http://europa.rs/images/publikacije/kultura-audiovizual-sr.pdf>

EU treaties – <http://eur-lex.europa.eu/en/treaties>

EU Treaty of Maastricht, 1992
http://europa.eu/legislation_summaries/institutional_affairs/treaties/treaties_maastricht_en.htm

EU Treaty of Amsterdam, 1997
<https://www.europarl.europa.eu/topics/treaty/pdf/amst-en.pdf>

EU Treaty of Lisbon, 2007
http://europa.eu/legislation_summaries/institutional_affairs/treaties/lisbon_treaty/index_en.htm

<http://europe.idebate.org/blog-post/there-no-such-thing-%E2%80%98european-identity%E2%80%99>

<http://www.spiegel.de/international/europe/citizens-of-the-eu-how-to-forge-a-common-european-identity-a-800775.html>

http://news.bbc.co.uk/2/hi/talking_point/1963107.stm

Other projects on European identity

<http://www.euroidentities.org/Links/OtherprojectsonEuropeanidentity/>

Evropa

<http://transversal.at/blog/elargissement>

<http://transversal.at/blog/Peripheralizing-Europe-Statement>

<http://transversal.at/blog/For-a-constituent-initiative-in-Europe>

<http://transversal.at/blog/charter-for-europe> CHARTER

<http://transversal.at/blog/Presentist-Democracy>

<http://transversal.at/blog/elargissement>

<http://www.tasteofcinema.com/2015/10-lesser-known-1960s-european-films-worth-your-time/>

<http://womensbest.net/how-to-relieve-your-sinus-infection-in-20-seconds/?t=SEO>

7.4. Filmske platforme

Cinema Encyclopedia – <http://cinema.encyclopedie.films.bifi.fr>

Cine Europa – <https://cineuropa.org>

EFA – European Film Academy <https://www.europeanfilmacademy.org>

EFA Awards http://www.europeanfilmawards.eu/en_EN/home

EFA Regulations 2019 – https://www.europeanfilmacademy.org/fileadmin/user_upload/MAIN-dateien/pdf-downloads/EFARegulations2019.pdf

EFA Regulations 2021 – https://www.europeanfilmacademy.org/fileadmin/user_upload/MAIN-dateien/pdf-downloads/EFARegulations2021.pdf

Eurimages – <https://www.coe.int/en/web/eurimages>

Europa Cinemas – <https://www.europa-cinemas.org/en>

Enciklopedija filma (on-line) – <http://www.filmreference.com/encyclopedia/Criticism-Ideology/Diasporic-Cinema-BEUR-CINEMA.html>

Indie Wire platforma – <https://www.indiewire.com>

International Movie Data base – <https://www.imdb.com>

MEDIA subprogram – <https://ec.europa.eu/digital-single-market/en/media-sub-programme-creative-europe>

Appendix 1

Pravilnik EFA (Regulations 2021)

Regulations for the 34th European Film Awards (EFAs)



REGULATIONS FOR THE 34th EUROPEAN FILM AWARDS (EFAs)

1. GENERAL INFORMATION	2
2. FEATURE FILMS: Eligibility	3
3. FEATURE FILMS: Selection	4
4. FEATURE FILMS: Nominations	4
5. FEATURE FILMS: Election of the Winners	4
6. EUROPEAN COMEDY	5
7. EUROPEAN DISCOVERY – Prix FIPRESCI	6
8. EUROPEAN DOCUMENTARY	7
9. EUROPEAN ANIMATED FEATURE FILM	8
10. EUROPEAN SHORT FILM	9
11. EFA LIFETIME ACHIEVEMENT AWARD	10
12. EUROPEAN ACHIEVEMENT IN WORLD CINEMA AWARD	10
13. EFA AWARD FOR INNOVATIVE STORYTELLING	10
14. EURIMAGES CO-PRODUCTION AWARD	10
15. EFA SUSTAINABILITY AWARD – Prix FILM4CLIMATE	10
16. LUX EUROPEAN AUDIENCE FILM AWARD	11
17. EFA YOUNG AUDIENCE AWARD (YAA)	11
18. EUROPEAN UNIVERSITY FILM AWARD (EUFA)	12

EUROPEAN FILM ACADEMY e.V.
Kurfürstendamm 225
10719 Berlin
GERMANY

submission@europeanfilmacademy.org

1

1. GENERAL INFORMATION

- 1.1. The aims of the European Film Awards (EFAs) are:
- To celebrate the excellence and diversity of European cinema
 - To attract new audiences to European film
 - To draw attention to (new) European talent
- 1.2. Legal body of the EFAs is the European Film Academy e.V. The executive body is the EFA Board. The board consists of a chairperson, two deputy chairpersons and up to 16 further board members.
- 1.3. The 34th EFAs will be presented by the European Film Academy e.V. and EFA Productions gGmbH on 11 December 2021 in Berlin.
- 1.4. The European Film Academy and EFA Productions present awards in the following categories:
- EUROPEAN FILM
 - EUROPEAN COMEDY
 - EUROPEAN DISCOVERY – Prix FIPRESCI
 - EUROPEAN DOCUMENTARY
 - EUROPEAN ANIMATED FEATURE FILM
 - EUROPEAN SHORT FILM

 - EUROPEAN DIRECTOR
 - EUROPEAN ACTRESS
 - EUROPEAN ACTOR
 - EUROPEAN SCREENWRITER
 - EUROPEAN CINEMATOGRAPHY
 - EUROPEAN EDITING
 - EUROPEAN PRODUCTION DESIGN
 - EUROPEAN COSTUME DESIGN
 - EUROPEAN MAKE-UP & HAIR
 - EUROPEAN ORIGINAL SCORE
 - EUROPEAN SOUND
 - EUROPEAN VISUAL EFFECTS

 - EFA LIFETIME ACHIEVEMENT AWARD
 - EUROPEAN ACHIEVEMENT IN WORLD CINEMA AWARD
 - EFA AWARD FOR INNOVATIVE STORYTELLING
 - EURIMAGES CO-PRODUCTION AWARD
 - EFA SUSTAINABILITY AWARD – Prix FILM4CLIMATE
 - LUX EUROPEAN AUDIENCE FILM AWARD
 - EFA YOUNG AUDIENCE AWARD (YAA)
 - EUROPEAN UNIVERSITY FILM AWARD (EUFA)
- 1.5. Films can be proposed for the EFAs by European film institutions, festivals, trade magazines, media partners, members of the European Film Academy, EFA Patrons and rights-holders of European* films.
- 1.6. The entry of a film or a performance in a film for the EFAs implies the unconditional acceptance of the regulations for the European Film Awards and the consent to make the film available on the EFA VOD Platform under the provided conditions (including the payment of the corresponding fee, if applicable).
- 1.7. If a film qualifies for different award categories, it can be submitted exclusively for one or several award categories, e.g. European Animated Feature Film and European Documentary.
- 1.8. Producers and/or distributors of films having received a nomination or an award in any category agree to use the nomination or the award in all future promotion campaigns, for example, on poster campaigns, in magazine, newspaper and Internet advertising, social media and trailers etc.
- 1.9. Eligible candidates for a nomination or an award must be born in Europe or hold a European* passport.
- 1.10. Each nominee receives a certificate.
- 1.11. Each award winner receives a certificate and there shall be one statuette per category, with the exception of EUROPEAN FILM for which there shall be two statuettes (one for the director and one for the main producer).
- 1.12. Not eligible are films submitted for the EFAs 2020.

* European, in the sense of the European Film Academy, means geographical Europe, both EU and non-EU, and shall include Israeli and Palestinian.

2. FEATURE FILMS: Eligibility

- 2.1. Eligible for the European Film Awards are European* feature-length fiction films intended for theatrical release.
- 2.2. The films must have had their first official screening (be it at a festival, at a regular cinema or online) between 1 June 2020 and 31 May 2021. The EFA Board reserves the right to invite and include outstanding films which premiered between 1 January 2020 and 31 May 2020 without any further distribution due to the COVID-19 pandemic as well as outstanding films which premiered between June 2021 and September 2021.
- 2.3. In order to be eligible, the film has to fulfil at least one of the following criteria:
- To have been awarded at major [festivals](#)
 - To have received acclaim at international festivals
 - To have been theatrically released in at least three countries or sold for such release
- 2.4. The films must have a director who was born in Europe or holds a European* passport. The criteria whereby a film qualifies as European* are based upon the Council of Europe Convention on Cinematographic Co-production (CETS No. 220). According to the Convention, a film qualifies as European if it achieves 16 points out of a possible maximum of 21 from a schedule of European elements.

To give the most flexible definition, the European Film Academy uses a lower minimum of 13 points as follows:

<u>European elements</u>	<u>Weighting points</u>
Director	4
Scriptwriter	3
Composer	1
First role	3
Second role	2
Third role	1
Head of Department – cinematography	1
Head of Department – sound	1
Head of Department – picture editing	1
Head of Department – production or costume design	1
Studio or shooting location	1
Visual effects (VFX) or computer-generated imagery (CGI) location	1
Post production location	1
Total	21

The EFA Board has the right to make an exception in cases of lower points, provided the film has a European* director.

- 2.5. Films have to be submitted by their rights-holders. Rights-holders agree to provide the films for the EFA VOD Platform. The version submitted has to be the original language version with English subtitles (for English-language films this is recommended but not mandatory).

Submission deadline for feature films is 31 May 2021.

* European, in the sense of the European Film Academy, means geographical Europe, both EU and non-EU, and shall include Israeli and Palestinian.

3. FEATURE FILMS: Selection

- 3.1. The EFA Board and a group of experts appointed by the board select 35 - 45 films for the EFA FEATURE FILM SELECTION proposed to the EFA Members to be considered for a nomination.
- 3.2. More than one film from the same country can be selected.
- 3.3. The selected films are announced in August and September and made available on the EFA VOD Platform to the EFA Members for the nomination procedure.
- 3.4. The list of the films selected according to 3.1 is not exclusive. Rights-holders of European* films which are not among the selected films may – upon payment of a fee – make their films available to the EFA Members on the EFA VOD Platform. These films must fulfil the criteria of the European Film Awards Regulations (see 2.1. - 2.5.) and be approved by EFA. These additional feature film entries are eligible in the categories listed under 4.1.

4. FEATURE FILMS: Nominations

- 4.1. There are five nominations in each of the following categories:
 - EUROPEAN FILM
 - EUROPEAN DIRECTOR
 - EUROPEAN ACTRESS
 - EUROPEAN ACTOR
 - EUROPEAN SCREENWRITER
- 4.2. Based on the EFA FEATURE FILM SELECTION and the films additionally made available by their rights-holders, four of the nominations in each of these categories are voted for by the EFA Members. The EFA Board adds one nomination in each category. The board's nominations may also be chosen from films nominated as EUROPEAN DISCOVERY – Prix FIPRESCI, EUROPEAN DOCUMENTARY, EUROPEAN ANIMATED FEATURE FILM, and EUROPEAN COMEDY.
- 4.3. The above nominations are announced four to five weeks prior to the European Film Awards Ceremony.

5. FEATURE FILMS: Election of the Winners

- 5.1. The list of nominations is submitted to the EFA Members who vote for the winners in the following categories:
 - EUROPEAN FILM (the award goes to director and main producer jointly)
 - EUROPEAN DIRECTOR
 - EUROPEAN ACTRESS
 - EUROPEAN ACTOR
 - EUROPEAN SCREENWRITER
- 5.2. The votes are kept by a notary or an auditor. The winner is announced during the European Film Awards Ceremony.
- 5.3. In the following eight categories, also called **EFA Excellence Awards**, a jury decides on the award recipients based on the EFA FEATURE FILM SELECTION:
 - EUROPEAN CINEMATOGRAPHY
 - EUROPEAN EDITING
 - EUROPEAN PRODUCTION DESIGN
 - EUROPEAN COSTUME DESIGN
 - EUROPEAN MAKE-UP & HAIR
 - EUROPEAN ORIGINAL SCORE
 - EUROPEAN SOUND
 - EUROPEAN VISUAL EFFECTS

* European, in the sense of the European Film Academy, means geographical Europe, both EU and non-EU, and shall include Israeli and Palestinian.

- 5.4. The selection committee for the EFA DOCUMENTARY SELECTION (see 8.5.) and the nomination committee for EUROPEAN ANIMATED FEATURE FILM (see 9.5.) may additionally propose to the jury individual achievements in selected or nominated films to be considered for the Excellence Awards.
- 5.5. There are no nominations for the EFA Excellence Awards. The jury consists of representatives of the different arts and crafts and selects the award recipient in each of the eight categories above.
- 5.6. The recipients of the EFA Excellence Awards are announced prior to the European Film Awards Ceremony.

6. EUROPEAN COMEDY

Nomination procedure and election of the winner

- 6.1. The award is presented to the director of a feature-length European* comedy intended for theatrical release. Eligible candidates must be born in Europe or hold a European* passport.
- 6.2. The criteria whereby a film qualifies as European* are based upon the Council of Europe Convention on Cinematographic Co-production (CETS No. 220) (see 2.4.).
- 6.3. Films taken into consideration must have had their first official screening (be it at a festival, at a regular cinema or online) between 1 June 2020 and 31 May 2021. The EFA Board reserves the right to invite and include outstanding films which premiered between 1 January 2020 and 31 May 2020 without any further distribution due to the COVID-19 pandemic as well as outstanding films which premiered between June 2021 and September 2021.
- 6.4. In order to be eligible, the film has to fulfil at least one of the following criteria:
 - To have been awarded at major [festivals](#)
 - To have received acclaim at international festivals
 - To have been theatrically released in at least three countries or sold for such release
- 6.5. Films have to be submitted by their rights-holders. Rights-holders agree to provide the films for the EFA VOD Platform. The version submitted has to be the original language version with English subtitles (for English-language films this is recommended but not mandatory).

Submission deadline for comedies is 31 May 2021.

- 6.6. A committee of EFA Members appointed by the EFA Board nominates three films.
- 6.7. The nominated films are announced four to eight weeks prior to the European Film Awards Ceremony and are made available on the EFA VOD Platform to the EFA Members who vote for the winner.
- 6.8. The votes are kept by a notary or an auditor. The winner is announced during the European Film Awards Ceremony.

* European, in the sense of the European Film Academy, means geographical Europe, both EU and non-EU, and shall include Israeli and Palestinian.

7. EUROPEAN DISCOVERY – Prix FIPRESCI

Nomination procedure and election of the winner

- 7.1. In co-operation with FIPRESCI, the International Federation of Film Critics, the award is presented to a director for his/her first full-length European* feature film intended for theatrical release. Eligible candidates must be born in Europe or hold a European* passport.
- 7.2. The criteria whereby a film qualifies as European* are based upon the Council of Europe Convention on Cinematographic Co-production (CETS No. 220) (see 2.4.).
- 7.3. Films taken into consideration must have had their first official screening (be it at a festival, at a regular cinema or online) between 1 June 2020 and 31 May 2021. The EFA Board reserves the right to invite and include outstanding films which premiered between 1 January 2020 and 31 May 2020 without any further distribution due to the COVID-19 pandemic as well as outstanding films which premiered between June 2021 and September 2021.
- 7.4. In order to be eligible, the film has to fulfil at least one of the following criteria:
 - To have been awarded at major [festivals](#)
 - To have received acclaim at international festivals
 - To have been theatrically released in at least three countries or sold for such release
- 7.5. Films have to be submitted by their rights-holders. Rights-holders agree to provide the films for the EFA VOD Platform. The version submitted has to be the original language version with English subtitles (for English-language films this is recommended but not mandatory).

Submission deadline for debut films is 31 May 2021.

- 7.6. A committee composed of members of FIPRESCI and experts appointed by the European Film Academy nominates six films in this category.
- 7.7. The nominated films are announced four to eight weeks prior to the European Film Awards Ceremony and are made available on the EFA VOD Platform to the EFA Members who vote for the winner.
- 7.8. The votes are kept by a notary or an auditor. The winner is announced during the European Film Awards Ceremony.

* European, in the sense of the European Film Academy, means geographical Europe, both EU and non-EU, and shall include Israeli and Palestinian.

8. EUROPEAN DOCUMENTARY

Selection and nomination procedure, and election of the winner

- 8.1. The award is presented to the director of a European* documentary film intended for theatrical release. Eligible candidates must be born in Europe or hold a European* passport.
- 8.2. Documentary films taken into consideration must have been produced or co-produced in at least one European* country and have a minimum length of 70 minutes. The films must have had their first official screening (be it at a festival, at a regular cinema or online) between 1 June 2020 and 31 May 2021. The EFA Board has the right to refrain from this rule in exceptional cases.
- 8.3. In order to be eligible, the film has to fulfil at least one of the following criteria:
 - To have been awarded at major [festivals](#)
 - To have received acclaim at international festivals
 - To have been theatrically released or sold therefore in at least three countries
- 8.4. Films have to be submitted by their rights-holders. Rights-holders agree to provide the films for the EFA VOD Platform. The version submitted has to be the original language version with English subtitles (for English-language films this is recommended but not mandatory).

Submission deadline for documentary films is 31 May 2021.

- 8.5. A committee of EFA Members and documentary experts appointed by the EFA Board selects 12 documentary films for the EFA DOCUMENTARY SELECTION proposed to the EFA Members to be considered for a nomination. The selection committee may propose individual achievements in selected films to be taken into consideration for the Excellence Awards (see 5.3. ff.).
- 8.6. The selected documentaries are announced in August and made available on the EFA VOD Platform to the EFA Members for the nomination procedure.
- 8.7. The list of the films selected according to 8.5. is not exclusive. Rights-holders of European documentary films which are not among the selected films may – upon payment of a fee – make their films available to the EFA Members on the EFA VOD Platform. The additional documentary film entries must fulfil the above criteria and be approved by EFA.
- 8.8. Based on the EFA DOCUMENTARY SELECTION and the films additionally made available by their rights-holders, four of the nominations are voted for by the EFA Members. The EFA Board adds one nomination.
- 8.9. The above nominations are announced four to five weeks prior to the European Film Awards Ceremony.
- 8.10. The EFA Members vote for the winner. The votes are kept by a notary or an auditor. The winner is announced during the European Film Awards Ceremony.

* European, in the sense of the European Film Academy, means geographical Europe, both EU and non-EU, and shall include Israeli and Palestinian.

9. EUROPEAN ANIMATED FEATURE FILM

Nomination procedure and election of the winner

- 9.1. In co-operation with CARTOON, the European Association of Animation Film, the award is presented to the director of a European* animated feature film intended for theatrical release. Eligible candidates must be born in Europe or hold a European* passport.
- 9.2. Animated feature films taken into consideration must have been produced or co-produced in at least one European* country and have a minimum length of 60 minutes. Eligible films must have had their first official screening (be it at a festival, at a regular cinema or online) between 1 July 2020 and 30 June 2021. The EFA Board has the right to refrain from this rule in exceptional cases.
- 9.3. A film is considered an animated feature film with a minimum of 50 per cent of the film being animated. In case of doubt, a decision will be made by the EFA Board.
- 9.4. Films have to be submitted by their rights-holders. Rights-holders agree to provide the films for the EFA VOD Platform. The version submitted has to be either the original language version with English subtitles or an English-language version of the film.

Submission deadline for animated feature films is 31 May 2021.

- 9.5. A committee composed of experts appointed by CARTOON and the European Film Academy nominates four films. The nomination committee may propose individual achievements in nominated films to be taken into consideration for the Excellence Awards (see 5.3. ff.).
- 9.6. The four nominated films are announced four to eight weeks prior to the European Film Awards Ceremony and are made available on the EFA VOD Platform to the EFA Members who vote for the winner.
- 9.7. The votes are kept by a notary or an auditor. The winner is announced during the European Film Awards Ceremony.

* European, in the sense of the European Film Academy, means geographical Europe, both EU and non-EU, and shall include Israeli and Palestinian.

10. EUROPEAN SHORT FILM

Selection of candidates, nomination procedure and election of the winner

- 10.1. The award is presented to the director of a European* short film. Eligible candidates must be born in Europe or hold a European* passport.
- 10.2. The film has to be produced or co-produced in at least one European* country in 2020 or 2021 and shall not exceed the time limit of 30 minutes. Eligible are fiction, documentary, animation and experimental films.
- 10.3. The EUROPEAN SHORT FILM 2021 is presented in co-operation with the following European film festivals (due to the COVID-19 pandemic the list of festivals as well as the dates of the festivals are subject to change – festivals might also be held online):
- 10 - 16 October 2020: [International Short Film Festival of Cyprus](#)
 - 15 - 25 October 2020: [Riga International Film Festival](#) (Latvia)
 - 19 - 25 October 2020: [Uppsala Short Film Festival](#) (Sweden)
 - 24 - 31 October 2020: [Valladolid International Film Festival](#) (Spain)
 - 3 - 8 November 2020: [Internationale Kurzfilmtage Winterthur](#) (Switzerland)
 - 4 - 15 November 2020: [Cork International Film Festival](#) (Ireland)
 - 17 - 25 November 2020: [Black Nights Film Festival - PÓFF Shorts](#) (Estonia)
 - 5 - 12 December 2020: [Leuven International Short Film Festival](#) (Belgium)
 - 29 January - 6 February 2021: [Clermont-Ferrand International Short Film Festival](#) (France)
 - 1 - 7 February 2021: [International Film Festival Rotterdam](#) (The Netherlands)
 - 1 - 5 March 2021: [Berlin International Film Festival](#) (Germany)
 - 10 - 14 March 2021: [Tampere Film Festival](#) (Finland)
 - 14 - 18 April 2021: [Go Short – International Short Film Festival Nijmegen](#) (The Netherlands)
 - 27 May - 6 June 2021: [VIENNA SHORTS – International Short Film Festival](#) (Austria)
 - 30 May - 6 June 2021: [Krakow Film Festival](#) (Poland)
 - 1 - 7 June 2021: [Kurzfilm Festival Hamburg](#) (Germany)
 - 6 - 17 July 2021: [Festival de Cannes](#) (France)
 - 16 - 25 July 2021: [Curtas Vila do Conde – International Film Festival](#) (Portugal)
 - 27 - 31 July 2021: [Motovun Film Festival](#) (Croatia)
 - 4 - 14 August 2021: [Locarno Film Festival](#) (Switzerland)
 - 13 - 20 August 2021: [Sarajevo Film Festival](#) (Bosnia & Herzegovina)
 - 30 August - 5 September 2021: [OFF – Odense International](#) (Denmark)
 - 1 - 11 September 2021: [Venice Film Festival](#) (Italy)
 - 18 - 25 September 2021: [Encounters Film Festival](#) (UK)
 - 19 - 25 September 2021: [Drama International Short Film Festival](#) (Greece)
- 10.4. At each of the above festivals, a jury appointed by the festival chooses a single candidate (there shall be no ex-aequo candidates).
- 10.5. Short film candidates have to be submitted by their rights-holders. Rights-holders agree to provide the films for the EFA VOD Platform. The version submitted has to be the original language version with English subtitles (for English-language films this is recommended but not mandatory).
- 10.6. The participating festivals nominate five short films from the list of candidates.
- 10.7. The five nominated short films are announced four to eight weeks prior to the European Film Awards Ceremony and are made available on the EFA VOD Platform to the EFA Members who vote for the winner.
- 10.8. The votes are kept by a notary or an auditor. The winner is announced during the European Film Awards Ceremony.

* European, in the sense of the European Film Academy, means geographical Europe, both EU and non-EU, and shall include Israeli and Palestinian.

11. EFA LIFETIME ACHIEVEMENT AWARD

- 11.1. The award is given to honour an extraordinary lifetime achievement which has made a special contribution to European cinema. Candidates must be born in Europe or hold a European* passport.
- 11.2. The EFA Board decides upon the recipient of the award.
- 11.3. It is expected that the recipient will attend the European Film Awards Ceremony.

12. EUROPEAN ACHIEVEMENT IN WORLD CINEMA AWARD

- 12.1. The award honours an outstanding achievement in world cinema. Candidates must be born in Europe or hold a European* passport.
- 12.2. The EFA Board decides upon the recipient of the award.
- 12.3. It is expected that the recipient will attend the European Film Awards Ceremony.

13. EFA AWARD FOR INNOVATIVE STORYTELLING

- 13.1. The award goes to the director of an outstanding innovative achievement in European storytelling which reflects the changes in the cinematic landscape. Candidates must be born in Europe or hold a European* passport.
- 13.2. The EFA Board decides upon the recipient of the award.
- 13.3. It is expected that the recipient will attend the European Film Awards Ceremony.

14. EURIMAGES CO-PRODUCTION AWARD

- 14.1. Presented in co-operation with Eurimages, the award goes to a distinguished European* producer active in co-production.
- 14.2. Eurimages selects the award winner to acknowledge the decisive role of co-productions in fostering international exchange.
- 14.3. The award is presented at the European Film Awards Ceremony.

15. EFA SUSTAINABILITY AWARD – Prix FILM4CLIMATE

- 15.1. Presented in co-operation with the World Bank Group's Connect4Climate and its Film4Climate campaign, the award goes to a European film or company for an outstanding contribution to sustainability in film.
- 15.2. A committee, comprised of a sustainability expert or a Connect4Climate/Film4Climate representative, a European film director/producer and an EFA Board member, decides on the winner.
- 15.3. The winner is announced during the Nominees' and Excellence Awards Winners' Celebration on the night before the European Film Awards.
- 15.6. The physical award is a native tree from the country hosting the European Film Awards Ceremony.

* European, in the sense of the European Film Academy, means geographical Europe, both EU and non-EU, and shall include Israeli and Palestinian.

16. LUX EUROPEAN AUDIENCE FILM AWARD

Selection and nomination procedure, and election of the winner

The regulations for the LUX EUROPEAN AUDIENCE AWARD will be published in May 2021.

17. EFA YOUNG AUDIENCE AWARD (YAA)

Nomination procedure and election of the winner – as of October 2020

- 17.1. The award is presented to the director of a European* film that addresses an audience between 12 and 14 years of age. Eligible candidates must be born in Europe or hold a European* passport.
- 17.2. Eligible are full-length fiction, animation or documentary films intended for theatrical release which must have had their first official screening (be it at a festival, at a regular cinema or online) between 15 December 2019 and 15 December 2020.
- 17.3. The criteria whereby a film qualifies as European* are based upon the Council of Europe Convention on Cinematographic Co-production (CETS No. 220). According to the Convention, a film qualifies as European if it achieves 16 points out of a possible maximum of 21 from a schedule of European elements. To give the most flexible definition, the European Film Academy uses a lower minimum of 13 points.

Deadline for the submissions is 15 December 2020

- 17.4. A committee of five experts for young audience films, each from a different country, pre-selects eight films as candidates.
- 17.5. Based on the candidates, a committee of five 12- to 14-year-olds from five different countries decides on three nominations. Once the screening rights for non-commercial jury screenings are cleared in all participating countries, these films are announced as nominated.
- 17.6. The three nominated films will be presented to 12- to 14-year-olds in closed screenings across Europe on 25 April 2021.
- 17.7. After the screenings, the young jury members will vote for the winner.
- 17.8. The winner will be announced on the same day during a ceremony in Erfurt/Germany.
- 17.9. The directors of the three nominated films will be invited to Erfurt to attend the ceremony, which will be streamed live on <https://yaa.europeanfilmawards.eu/>
- 17.10. EFA Productions aims to aggregate the non-exclusive transactional video on demand (TVOD) rights of the three nominated films in those territories without VOD distribution in order to make them available on VOD platforms in as many European countries as possible directly after the non-commercial jury screenings on 25 April 2021.

* European, in the sense of the European Film Academy, means geographical Europe, both EU and non-EU, and shall include Israeli and Palestinian.

18. EUROPEAN UNIVERSITY FILM AWARD (EUFA)

- 18.1. Presented in co-operation with Filmfest Hamburg, the award actively involves university students, spreads the “European idea” and transports the spirit of European cinema to an audience group of 20-29-year-olds. It also supports film dissemination, film education and the culture of debating. More information on <https://www.eufa.org/>
- 18.2. Based on the EFA FEATURE FILM SELECTION 2021 and the EFA DOCUMENTARY SELECTION 2021 Filmfest Hamburg and EFA nominate five films.
- 18.3. The five nominated films are viewed in non-commercial closed jury sessions and discussed at the participating universities. The students at each institution select their favourite film.
- 18.4. In 2021, the following universities are participating:
- Austria:** University of Vienna
Belgium: University of Antwerp
Czech Republic: Charles University, Prague
Denmark: Aarhus University, School of Communication and Culture
Finland: University of Turku
France: Université Sorbonne Nouvelle Paris 3
Germany: Filmuniversität Babelsberg 'Konrad Wolf', Potsdam
Greece: University of the Aegean, Mytilini/Lesbos
Hungary: Pázmány Péter Catholic University, Budapest
Iceland: University of Iceland, Film Studies department, Reykjavík
Israel: Steve Tisch School of Cinema and Television Studies at Tel-Aviv University
Ireland: University College Cork
Italy: University of Udine
Kosovo: AAB University, Pristina
Latvia: Latvian Academy of Culture, Riga
Lithuania: Vilnius University
Netherlands: Utrecht University (Dept. of Media and Culture Studies, Media and Performance Studies)
Poland: University of Łódź, Department of Media and Audiovisual Culture
Portugal: Universidade Beira Interior, Covilhã
Romania: Sapientia University, Cluj-Napoca
Serbia: Singidunum University, Belgrade
Spain: University of the Basque Country, Faculty of Social Sciences and Communication, Bilbao
Sweden: Linnaeus University, Växjö
Switzerland: Université de Lausanne
Turkey: Kadir Has University, Istanbul
United Kingdom: Liverpool John Moores University
- Further universities may participate.
- 18.5. The award recipient is selected in a joint session of student representatives from each participating university.
- 18.6. The public announcement of the winning film takes place prior to the European Film Awards Ceremony.
- 18.7. The director of the winning film receives a special EUFA Statuette.

EUROPEAN FILM ACADEMY e.V.

Kurfürstendamm 225

10719 Berlin

GERMANY

submission@europeanfilmacademy.org

europeanfilmacademy.org | europeanfilmawards.eu

[facebook](#) | [twitter](#) | [youtube](#) | [instagram](#)

Appendix 2

Koprodukcije sa srpskim udelom, podržane na Evropskom filmskom fondu Eurimages (2005-2014)

Godina	Većinska koprodukcija	Manjinska koprodukcija
2014	<p>Humidity</p> <p>Original title : Vlažnost</p> <p>by Nikola Ljuca (Serbia)</p> <p>Feature Film</p> <p>Awarded: €73 000</p> <p>Co-producers:</p> <p>DART FILM & VIDEO (RS)</p> <p>LEMMING FILM (NL)</p>	<p>Vatreno krštenje Ljiljana Vidica</p> <p>by Ivan-Goran Vitez (Croatia)</p> <p>Feature film</p> <p>Awarded: €180 000</p> <p>Co-producers:</p> <p>INTER FILM d.o.o. (HR)</p> <p>ZILLION FILM (PRODUCTION) (RS)</p>
2013	<p>The other side of everything</p> <p>Original title : Druga strana svega</p> <p>by Mila Turajlic (Serbia)</p> <p>Documentary *</p> <p>Awarded: €50 000</p> <p>Co-producers:</p> <p>DRIBBLING PICTURES (RS)</p> <p>SURVIVANCE (FR)</p>	
2012	<p>Monument To Michael Jackson</p> <p>Original title : Spomenik Majklu Džeksonu</p> <p>by Dargo Lungulov (Serbia)</p> <p>Feature film</p> <p>Awarded: €130 000</p> <p>Co-producers:</p> <p>PAPA FILMS (RS)</p> <p>AV MEDIEN PENROSE GmbH/PENROSE FILM GmbH & CO KG (DE)</p> <p>DREAM FACTORY/AKA FILM (MK)</p>	<p>Enklava</p> <p>by Goran Radovanovic (Serbia)</p> <p>Feature film</p> <p>Awarded: €180 000</p> <p>Co-producers:</p> <p>SEIN & HAIN FILM (DE)</p> <p>NAMA FILM (RS)</p>
		<p>The Priest's Children</p> <p>by Vinko Bresan (Croatia)</p> <p>Feature film</p> <p>Awarded: €180 000</p> <p>Co-producers:</p> <p>INTER FILM (HR)</p> <p>ZILLION FILM (PRODUCTION) (RS)</p>
2011	<p>The Parade</p> <p>Original title : Parada</p> <p>By Srdjan Dragojevic (Serbia)</p> <p>Feature film</p> <p>Awarded: €200 000</p> <p>Co-producers:</p> <p>DELIRIUM (RS)</p> <p>FORUM (SI)</p>	<p>Night Boats</p> <p>By Igor Mirkovic (Croatia)</p> <p>Feature film</p> <p>Awarded: €140 000</p> <p>Co-producers:</p> <p>STUDIO DIM (HR)</p> <p>BELA FILM (SI)</p> <p>DELIRIUM (RS)</p>

	MAINFRAME FILMPRODUCTIONS (HR) SEKTOR FILM DOOEL (MK)	
		The Other By Ivona Juka (Croatia) Feature Film Awarded: €170 000 Co-producers: 4 FILM (HR) VERTIGO (SI) SLOANE FILM PRODUCTION (RS)
2010	Circles Original title : Krugovi By Srdan Golubovic (RS) Feature Film Awarded: 250 000 € Co-producers: FILM HOUSE BAS CELIK / SCCA/PRO.BA / PROPELER FILM d.o.o. (RS) NEUE MEDIOPOLIS GmbH (LEIPZIG) (DE) VERTIGO (SI)	Stanje Šoka English title: The State of Shock By Andrej Kosak (Slovenia) Feature Film Awarded: 300 000 € Co-producers: VERTIGO (SI) FILM HOUSE BAS CELIK / SCCA/PRO.BA (RS) ART FEST (PRODUCTION) (BG)
2009	White White World Original title : Beli Beli Svet By Oleg Novkovic (Serbia) Feature Film Awarded: 180 000 € Co-producers: WEST END PRODUCTIONS (RS) OSTLICHT FILMPRODUKTION Gbr (DE) HEPP FILM (SE)	
2008	Besa Original title : Besa By Srdjan Karanovic (Serbia) Feature Film Awarded: 200 000 € Co-producers: FILM HOUSE BAS CELIK / VUSION TEAM (RS) VERTIGO / ARJADENA ZAGREB (SI) TIVOLI FILMPRODUCTIONS Ltd (HU) ASAP FILMS Sarl (FR)	Neka Ostane Medju Nama By Rajko Grlic (Croatia) Feature Film Awarded: 240 000 € Co-producers: MAINFRAME FILMPRODUCTIONS / NP 7 (HR) YODI (RS) STUDIO MAJ PRODUCTION d.o.o. (SI)
	Some Other Stories Original title : Neke Druge Priče By Hanna A Slak (Slovenia), Marija Dzidzeva ("The former Yugoslav Republic of Macedonia"), Ana Rossi (Serbia), Ivona Juka (Croatia), Ines Tanovic (Bosnia and Herzegovina) Feature Film	

	<p>Awarded: 190 000 €</p> <p>Co-producers:</p> <p>SEE FILM PRO (RS)</p> <p>STUDIO MAJ PRODUCTION d.o.o. (SI)</p> <p>4 FILM (HR)</p> <p>DOKUMENT (BA)</p> <p>SKOPJE FILM STUDIO (MK)</p> <p>DIG PRODUCTIONS Ltd (IE)</p>	
2007	<p>Saint George kills the Dragon</p> <p>Original title : Sveti Georgije Ubiva Azdahu</p> <p>By Srdjan Dragojevic (Serbia)</p> <p>Feature Film</p> <p>Awarded: 380 000 €</p> <p>Co-producers:</p> <p>SVETI GEORGIJE UBIVA AZDAHU d.o.o.(RS)</p> <p>OSCAR FILM d.o.o. (BA)</p> <p>CAMERA Ltd (BG)</p>	
	<p>The Tour</p> <p>Original title : Turneja</p> <p>By Goran Markovic (Serbia)</p> <p>Feature Film</p> <p>Awarded: 225 000 €</p> <p>Co-producers:</p> <p>TESTAMENT FILMS d.o.o (RS)</p> <p>BALKAN FILM (PRODUCTION) (BA)</p>	
2006	<p>Love and other crimes</p> <p>Original title : Ljubav i drugi zlocini</p> <p>Directed by Stefan Arsenijevic (serbian / Serbe)</p> <p>Feature Film</p> <p>Awarded : 240 000€</p> <p>Coproducers:</p> <p>ART&POPCORN - Serbia / Serbie</p> <p>ICON FILM - Germany / Allemagne</p> <p>AMOUR FOU FILM PRODUKTION - Austria / Autriche</p> <p>STUDIO ARKADENA - Slovenia / Slovénie</p>	<p>Daca Bodul Nu Moare: Ako Zrno Ne Umre (If the Seed doesn't die)</p> <p>(RS)</p> <p>Feature Film</p> <p>Awarded: 230 000€</p> <p>Coproducers:</p> <p>MRAKONIA FILM (RO)</p> <p>MRAKONIA FILM (RS)</p> <p>WEGA FILMPRODUKTIONSGESELLSCHAFT (AT)</p>
		<p>Jemin - or It Is Hard To Be Nice</p> <p>Original title : Jemin - Ili Tesko Je Biti Fin</p> <p>Directed by Srdjan Vuletic</p> <p>Feature Film</p> <p>Awarded: 340 000 €</p> <p>Coproducers:</p> <p>REFRESH PRODUCTION (BA)</p> <p>RIVA FILMPRODUKTION (DE)</p> <p>YODI MOVIE CRAFTSMEN (RS)</p> <p>ARKADENA (SI)</p> <p>CLUBDEAL (UK)</p>

		<p>Mamarosh (RS) Feature Film Awarded: 280 000€ Coproducers: PETER STOCKHAUS FILMPRODUKTION / ROHFILM (DE) CINEARS (RS) YALLA FILMS (FR) MYTHBERG FILMS (HU)</p>
		<p>Ordinary People (The) (RS) Feature Film Awarded: 220 000€ Coproducers: TS PRODUCTIONS (FR) VIKTORIJA FILM (RS) LAGO FILMS (CH)</p>

Tabela 11

Appendix 3

Srpski film kao *Drugo Evrope*

■ Srpski film i *postnacionalno (ex-YU)*

Film Srbije, koji geografski pripada Balkanu, a istovremeno i evropskoj kinematografiji, zasnovan je na policentričnim uticajima bogatog kulturnog nasleđa i kroz istoriju akumuliranih vrednosti, uticaja različitih društveno-umetničkih tokova, ali i kinematografija drugih evropskih zemalja. Socrealistički film SSSR-a, italijanski novi realizam, ili francuski poetski realizam, i drugi pravci, naravno i američki film, nezaobilazni su izvori uticaja na sve druge kinematografije – tadašnju jugoslovensku, ali i današnju, srpsku. Nakon perioda kada su nastajali isključivo (igrani) filmovi kao sećanja na događaje i bitke u Drugom svetskom ratu, stasala je generacija reditelja čiji rad boje savremene, angažovane socio-političke teme, a u fokusu je čovek iz naroda, koji se, uglavnom bez uspeha, bori sa društvenim previranjima i nepravdom. Prekretnicu u domaćoj kinematografiji predstavljao je film *Skupljači perja* (1967) Aleksandra Saše Petrovića, kao jednog od najznačajnijih filmova *crnog talasa* i jugoslovenske kinematografije uopšte.³¹⁴ Film je bio kritika društva, slika marginalizovane romske manjine, u celosti snimljen na romskom jeziku, donoseći (nepoželjnu) različitost u domaću kinematografiju, ali tako prepoznatljivu drugost za ostatak Evrope.

Teme spoznaje razlika, kao što su društveni i međuetnički odnosi, obeležiće i kasnije periode srpskog filma. Značajan uticaj na jugoslovensku i srpsku kinematografiju imala je Praška škola filma (Praška filmska akademija – FAMU), koju je pohađao značajan broj domaćih režisera, *čeških diplomaca* (Goran Marković, Srđan Karanović, Goran Paskaljević, Emir Kusturica), koji su u srpski film uneli svoje neposredno iskustvo drugosti, kao i novu kreativnost. Ta nova generacija filmskih reditelja iznedrila je sredinom 70-ih godina igrane filmove koji su obeležili jugoslovenski, odnosno savremeni srpski film – Goran Paskaljević (*Čuvar plaže u zimskom periodu*, 1976. i *Pas koji je voleo vozove*, 1977), Goran Marković (*Specijalno vaspitanje*, 1977. i *Nacionalna klasa*, 1978), Srđan Karanović (*Miris poljskog cveća*, 1977), Slobodan Šijan (*Ko to tamo peva*, 1980), Darko Bajić (*Direktan prenos*, 1982), i drugi,³¹⁵ ali je i srpski film približila evropskom. Raspad SFR Jugoslavije 1991. godine, uticao je na tadašnju jugoslovensku kinematografiju, ali i srpsku, koja je ubrzo nastavila kontinuitet i dinamiku proizvodnje filmova, uprkos ekonomsko-političkim sankcijama i blokadi 90-ih godina, koje su obuhvatale i oblast kulture. Srpska kinematografija je upravo tih godina pokazala vitalnost kako srpske kulture tako i filmske umetnosti (Kosanović, 1999: 331–342).

Rastakanje i eroziju relativno homogenog jugoslovenskog prostora pratila je politička fragmentacija i nastanak više samostalnih republika/država. Bivše jugoslovenske republike, uz sve razlike koje su i same

³¹⁴ Nominacija za Oskara za najbolji film na stranom jeziku (1968).

³¹⁵ Uz navedena imena reditelja i dela nalaze se i mnogi drugi značajni autori (Miomir Stamenković, Predrag Golubović, Aleksandar Petković, Dragan Kresoja, Miloš Radivojević, Želimir Žilnik i drugi), koji su dali doprinos razvoju filma i filmske industrije u Srbiji.

nosile tokom zajedničkog suživota u jednoj državi, iznenada jedna drugoj postaju susedne, postaju eksterna *drugost*, čemu je doprinelo i ubrzano međunarodno priznavanje samostalnosti i državnosti *ex-Yu* republika. Istovremeno, dolazi i do njihovog inverzivnog i policentričnog smeštanja. Periferija, sa ruba mape nekada velike države SFRJ, sada postaje policentrični prostor, te tako nastaju i osamostaljene nacionalne republičke kinematografije, *kao polja kulturne produkcije unutar polja moći*. Izmena ideologije, erodirani međuetnički odnosi i eskalacija sukoba doveli su, međutim, do zaustavljanja tranzicionih procesa i uspostavljanja novih društvenih odnosa (socijalizam-kapitalizam), što je praćeno i porastom pronacionalnih struja, što sve rezultira i potpunom (ne)prepoznavanju bliskog Drugog. Ove procese, kao i svako stanje tranzicije, prati i opšta kriza identiteta proistekla iz dodatnog raslojavanja društva, a kao krajnji rezultat događa se i ekspanzija nacionalizama, koji se transponuju u filmski medij, jezik i tekstove.

Elseser navodi da „Dok neki filmski stvaraoci, pre svega iz zemalja bivše Jugoslavije, često imaju vrlo 'postnacionalni' stav prema kulturnom identitetu, drugi se i dalje radije predstavljaju u svojim filmovima kao 'nacionalni'” (Elsaesser, 2005: 70).

Nekada jedinstvena kulturna zajednica (Jugoslavija) bila je multietnička i nadnacionalna,³¹⁶ a nakon pada Berlinskog zida, rasparčani delovi, bivše republike, koji od periferija i sami postaju centri, uslovljavaju i promenu identitetskih obrazaca. Nastavak prožimanja kultura na prostoru Balkana, kao vid multikulturalnog povezivanja, vodi i ka razmatranju post- i transnacionalnog predstavljanja, geografski omeđenog balkanskog identiteta, kao „polimorfne identifikacije” (Stam, 1994/2000). U kontekstu razloga nastanka postnacionalnog filma, na teritoriji nekadašnje Jugoslavije, Vesna Perić ističe da su oni u „postjugoslovenskim igranim filmovima nastalim od 1994. do 2008. u produkciji Srbije, Hrvatske, Bosne i Hercegovine i Makedonije sa ciljem da se pokaže da film, kao mesto sećanja, reflektuje nemogućnost održanja zajedničkog jugoslovenskog narativa bilo kroz reprezentacije radikalne destrukcije SFRJ na fonu rata, bilo kroz nelagode tvorbe novih nacionalnih, rodnih i individualnih identiteta uopšte kroz narative individualnih sećanja i pamćenja nakon raspada SFRJ” (Perić, 2016: 1).

Nevena Daković navodi i da „[p]aradoksalno, bez obzira na raspad zemlje, promenu koncepta nacije i centrifugalna kretanja jugoslovenskih naroda, nacionalni/regionalni film centripetalno postaje glavni analitički koncept” (Daković, 2008:17).

Devedesete godine XX veka obeležili su filmovi: *Tito i ja* (1992, Goran Marković), *Dezertjer* (1992, Živojin Pavlović), *Vukovar jedna priča* (1994, Bora Drašković), *Podzemlje* (1995, Emir Kusturica), *Ubistvo s predumišljajem* (1995, Gorčin Stojanović), *Balkanska pravila* (1997, Darko Bajić), *Lepa sela lepo gore*

³¹⁶ Jugoslavija kao multikulturalna i multikonfesionalna nacija, i kao zemlja sa šest naroda (Srbi, Hrvati, Slovenci, Makedonci, Crnogorci, Muslimani – danas Bošnjaci), tri oficijelna jezika (srpsko-hrvatski/hrvatsko-srpski, slovenački, makedonski), tri dominantne religije (pravoslavlje, katolicizam i islam), i dva pisma (latinica i ćirilica), bila je narativ koji je u sebi mirio multiple pod-narative koji međusobno nisu stajali u kontrapunktu (Perić, 2016: 27).

(1996, Srđan Dragojević), *Rane* (1998, Srđan Dragojević), *Bure Baruta* (1998, Goran Paskaljević), itd.,³¹⁷ koji govore o narastajućim razlikama u do tada monolitnom (jugoslovenskom) prostoru (Kosanović: 1999). Sličan odgovor daju i hrvatski (npr. *Vukovar se vraća kući*, Branko Schmidt, 1994)³¹⁸ i bosanskohercegovački autori (npr. *Ničija zemlja*, Danis Tanović, 2001), kao i slovenački³¹⁹ i makedonski³²⁰ stvaraoci. Aleksandar Janković navodi i da „slojevi ratnih zbivanja 1991–1995. i reevaluacija novije istorije, kao i događaji posle Dejtonskog sporazuma nude nepresušne teme kojima će filmska produkcija ući u XXI vek” (Janković, 2017: 123).

Prošlost jugoslovenskog prostora, tokom 90-ih godina, najbolje se artikulisala u filmovima sa ratnom tematikom (u širem smislu), odnosno *neoratnim* filmom (Daković, 2008: 95–96), ali i sa ideološko-političkim diskursom novoproglašanih kinematografija, uz određeni kritički ton. U toj podeli, (pozitivni) likovi se uglavnom svrstavaju samo na jednu stranu (kao kolektivni identitet „mi”), što utiče i na (samo)identifikaciju publike, jer rat uvek postavlja pitanje *mi* ili *oni*? Ove filmove ugl. karakteriše (još uvek) jaka produkcijska uslovljenost državnim podrškom, odnosno (su)finansiranjem, što im daje i jaču nacionalno-identitetsku obojenost. Međutim, uprkos svim podelama, ove filmove istovremeno artikuliše i zajednička regionalna pripadnost Balkanu. Imajući u vidu postojeće veze i njihov ambivalentan (post)odnos, kada je reč o identitetima balkanskog prostora, ovde bi se izvesno, mogao primeniti pojam liminalnog.

Kao nosioci više identitetskih odrednica (eksjugoslovenski, nacionalni, balkanski) i njihovih prožimanja, oni predstavljaju jedan hibridni amalgam. Sve postjugoslovenske kinematografije, te i srpska, istovremeno, u jednoj tački, sažimaju i identitete regionalne ali i evropske perspektive, koji egzistiraju paralelno sa njihovim nacionalnim, odnosno *postnacionalnim identitetom* post-SFRJ doba i reflektuju se u priznavanju drugih identiteta.³²¹ Takođe, sve su češća koprodukciona udruživanja, te se pojavjuju i drugi modaliteti (su)finansiranja kojima se i identitetsko pitanje posmatra kroz prizmu evropskog ostvarenja.

³¹⁷ Volk, Petar. *Srpski film*. Institut za film, Beograd, 1996. str. 440-451

³¹⁸ *Kako je počeo rat na mom otoku* (1996) i *Maršal* (1999, Vinko Brešan)

³¹⁹ *Outsider* (1997, Andrej Košak) i *U Ieru* (*V Ieru*, 1999, Janez Burger)

³²⁰ *Pre kiše* (*Пре дождом*, 1994, Milčo Mančevski) i *Gipsy Magic* (1997, Stole Popov).

³²¹ Prevladavaju teme o međuetničkim odnosima. Kolektivno sećanje na prethodni period raskola i oružanih sukoba u regionu je još uvek prisutno, što se odražava i na aktuelnu tipiziranu sliku o Srbima, kao jak etnički stereotip, i to, kroz istorijski narativ. Poslednja decenija XX veka, svedoči o urušavanju sistema vrednosti, posrtanju novonastalih nacija i međuetničkim konfliktima u regionu, a odslikava se i u nacionalnom filmu Srbije: *Vukovar jedna priča* (1994); *Kaži zašto me ostavi* (1993, O. Novković); *Lepa sela, lepo gore* (1996), kao i u recentnijoj produkciji, *Krugovi* (2013), *Enklava* (2013, G. Radovanović), kao tipičnih (nacionalnih) narativnih struktura. Godine s početka XXI veka donose filmove koji podsećaju na nedavnu ratnu istoriju u regionu i na njene posledice, takođe kroz naglašene etničke identitete, kao što su: *Zemlja istine, ljubavi i slobode* (2000, M. Petrović), *Rat uživo* (2000, D. Bajić), *Nebeska udica* (2001, Lj. Samardžić), *Apsolutnih sto* (2001), *Država mrtvih* (2002, Ž. Pavlović/D. Tucaković), *Karaula* (2006, R. Grlić), ali i *Sveti Georgije ubiva aždahu* (2009, S. Dragojević), koji se bavi nešto daljom prošlošću, Prvim svetskim ratom, kao i posledicama tog sukoba. Film *Sjaj u očima* (2003, S. Karanović), uvodi nas u novu epohu, na jedan drugačiji, komičan način, a slede *Sivi kamion crvene boje* (2004, S. Koljević), *Besa* (2009, S. Karanović), *Krugovi* (2013, S. Golubović), i drugi. Tokom 2000-ih godina realizuju se i filmovi koji donose različite vrste naglašene identitetske drugosti, kao što su npr.: *Kad porastem biću kengur* (2004, R. Andrić), o beznađu jedne generacije; *Sedam i po* (2006, M. Momčilović), koji na komičan način povezuje sedam smrtnih grehova, *Klopka* (2007, S. Golubović), o životnim izborima, kao i *Ljubav i drugi zločini* (2008, S. Arsenijević), *Beli, beli svet* (2010, O. Novković), o ljudima bez budućnosti, ali i incestu, *Kad svane dan* (2012, G. Paskaljević), o jevrejskom nasleđu tokom i nakon Drugog svetskog rata, *Falsifikator* (2013, G. Marković), takođe o periodu nakon Drugog svetskog rata, odnosno, početku kraja komunizma, kao post-perioda, kao i *Ničije dete* (2014, V. Ršumović), istinita drama o individualnoj transformaciji i nastanku jednog novog identiteta (koji u pozadini ima i etničku priču) i drugi filmovi.

■ Srbija kao Drugo Evrope

Kao deo nekada velike, jugoslovenske kinematografije,³²² nakon raspada zemlje, srpski film u tzv. postjugoslovenskom prostoru, nastavlja da se razvija, iako delimično opterećen jugoslovenskim nasleđem, kao i smeštanjem na (Zapadni) Balkan. Za identitet srpskog filma, ovaj drugi aspekt je takođe veoma važan, s obzirom da ima mnogo dublje istorijske korene, kao i da sam Balkan pozicionira svoju drugost u odnosu na prostorni kontekst, kako u odnosu na region, tako i u odnosu na samu Evropu.

I dok je Orijent uvek shvatan i kao samosvojna civilizacija, raskošna i u po nečemu čak i nadmoćna civilizaciji Zapada, Balkan, naprotiv, nikada nije bio ništa drugo do alter ego, mračna unutrašnja strana Evrope, bez ikakvih iskupljujućih vrlina (Todorova 1997: 188).

Region i pojam Balkana predstavljaju poseban segment, ali i razliku evropskog filma, kome pripada i srpski film. Sam termin *balkanski* predstavlja značajnu drugost u srcu Evrope i bremenit je brojnim stereotipima i predrasudama, na šta, između ostalih, posebno ukazuje Marija Todorova. Pojam regiona Balkana, te i iz njega izvedeni termin *balkanizacija*, kao (izvedenica) globalni koncept *cepanja zajedničkog istorijskog sećanja*, koristi se u krajnje negativnom značenju i predstavlja jedan od čestih sterotipa. Jedna od teza Todorove je i da je Balkan oduvek služio kao skladište negativnih osobina spram kojih je konstruisana pozitivna i samozadovoljna predstava *evropskog* i *zapadnog*. Todorova napominje: „Balkan [je] Evropa, deo Evrope, iako je, po opšte prihvaćenom mišljenju, u nekoliko prošlih vekova postao njena provincija, njena periferija” (Todorova, 1997: 38). Ovim se ukazuje na orijentalnu (otomansku) prošlost Balkana, u XVII veku (prim. *evropska Turska*), ali, koji ipak predstavlja deo Evrope (iako, njenu unutrašnju drugost), sa kojom ima značajne sličnosti i istosti. Kako navodi Todorova, „demarkaciona linija, koja je tokom Hladnog rata nazivana ‘gvozdenom zavesom’, ista je ona linija od pre nekoliko vekova na kojoj se zaustavio kovitlac turskih osvajanja i koja je Zapad poštedela nasilja i asimilacije” (Todorova, 2006: 136).

Jedan od pojmova koji se pojavljuje u vezi sa poimanjem Balkana danas jeste i pojam liminalnosti, kojim se ukazuje na značaj ovog prostora i očekivanja od *prelaska drugog praga*, za razliku od pojma *marginalno*, kojim bi ovaj prostor bio definitivno označen kao skrajnut (uprkos činjenici da ovaj prostor jeste do nedavno i bio na marginama akademskog interesovanja i izučavanja), a što se naime, kroz istoriju svakako demantuje.

³²² Kao presudan događaj, kada je jugoslovenska kinematografija prestala da postoji, uzima se leto 1991. godine i otkazivanje 38. Jugoslovenskog festivala igranog filma u Puli (Pulskog festivala).

U kontekstu filma, bogatstvo balkanskih značenja pretapa se u Balkan kao (filmski) žanr, koji reflektuje i novi postnacionalni koncept ovog regiona. Balkanski (filmski) žanr ukazuje se kao regionalni multikulturni identitetski iskaz koji se javlja kao sled istorijskih, socio-kulturoloških, ali i ideoloških procesa.

Balkanski žanr je prostor transformacije predstavljačkih heterosteretipa do (kontrastnih) autostereotipa nastalih zahvaljujući priznavanju balkanskog prava na samosvesno razmišljanje; na balkansku optiku; koji svi služe semantizaciji, materijalizaciji i konstrukciji skliskog balkanstva (Daković, 2008: 196).

Srpski film tako ima multifasetni karakter, kao nacionalni, postnacionalni, balkanski, evropski, ne-EU, i stoga u sebi nosi sve ove različite identitete. U srpskom filmu, česta su predstavljanja manjinskih grupa s društvene margine, kao što je reprezentacija romske populacije, na stereotipan način, uz prisutnu egzotizaciju Roma, ali i autoegzotizaciju Srba. Nakon Saše Petrovića (1967), Emir Kusturica je tu razliku marginalizovanih u srpskom filmu transponovao u prednosti srpske kinematografije, te nastaju kulturna ostvarenja: *Dom za vešanje* (1988); *Crna mačka, beli mačor* (1998) itd.; predstavljajući stereotipe ali i auto-egzotizaciju u svetlu posebne estetike, na slikovit, upečatljiv i imaginativan, a publici dopadljiv komično-urnebesno-karnevalsko-burleskno-pantagruelski način. Kusturica pruža tu (ne)očekivanu sliku, junake i njihove karaktere, kroz estetiku ovog marginalizovanog podneblja, a predstave o Romima laviraju od krajnje negativnih do naivno-romantičarskih. Reč je međutim o odgovoru autora na simboličku hijerarhiju, kao pokušaju sagledavanja ovog naroda (kao Drugog) u očima drugih, ali i namernog odr(a)žavanja stereotipa o samima sebi, sa ciljem da se skrene pažnja javnosti. (npr. E. Kusturica).

Ideje o „*impersonaciji*” ili o „*samo-drugosti*”: uključujući samosvesni, ironični ili samoismevajući prikaz klišea i predrasuda, Tomas Elsaesser posmatra kao koncepte u okviru kojih se redefinišu uloge političkog, estetskog i rodnog, sugerišući da nacionalni identitet (ili identifikacija sa kolektivom), figurira i u registrima „ispod” i „iznad” nacionalne države (Elsaesser, 2005: 60–61).

Na tragu Edvarda Saida (Edward Said) i ključne knjige za razumevanje postkolonijalnog diskursa (*Orijentalizam*, 1981), koji se često poredi sa postsocijalističkim (Gržinić, 2005), ali i za razumevanje reprezentacije Drugog, može se postaviti i pitanje, da li ova *marginalnost* Trećeg sveta (Balkana) s namerom, govori sama o sebi i sebe (najbolje) predstavlja. Ovakva stereotipizacija, naime, nema uvek negativnu konotaciju niti percepciju publike, već je često imala i pozitivan karakter koji prate romantičarske predstave Balkana, kao i idealizaciju samog prostora, *dodavanjem određene doze egzotike* (Čolović, 2010). Mogli bismo stoga, zaključiti da je ovde reč o samoegzotizaciji, kao prizmi kroz koju se Kusturičin dopadljivi onirični Istok, ustvari, moguće predstavlja kao jedna utopistička alternativa Zapadu, ali i samoj Evropi. Isto pitanje, međutim, važi i za filmske tekstove u kojima se Srbi konstantno predstavljaju kao loši momci, a gde odgovor ipak, ide u prilog (auto)stereotipizaciji.

Egzotična drugost koja se poslednjih decenija najčešće vezuje za srpski film, bila je njegova česta odrednica kako u zapadnim medijima tako i u diskursu stranih političkih elita, a služila je najpre, za stigmatizovanje srpskog naroda. Prihvatanje podređenog položaja i autoegzotizacija kao reakcija na (čestu) tendenciju stigmatizovanja Srba, stoga, služe ustvari, za postizanje opozitnog stava, odnosno prihvatanje te stereotipne percepcije, a istovremeno, traženje pozitivnih aspekata egzotizacije, pri čemu se, s namerom, predstavljaju prednosti tzv. balkanskog kôda kao generatora jedne vrste primitivnog impulsa. Srpski film tokom svoje istorije, kao i u periodu od [1989] 2005–2014. godine, prepoznaje oba ova modaliteta, ali i evropsku normalizaciju. Filmovi srpskih produkcijskih kuća i autora upisuju se kao nacionalne produkcije, iako neki od njih sve češće nastaju u sinergiji sa koprodukcionim partnerima u međunarodnom okruženju, te su neretko podržani i od značajnih međunarodnih fondova. Koprodukciona ostvarenja izvesno donose veću vidljivost u zemljama partnera, čime se šire uticaji *drugih* kultura a stvara i *dodata vrednost*.

8. Biografija

Jagoda Stamenković rođena je u Beogradu 1964. godine. Završila je XII Beogradsku gimnaziju. Diplomirala je na Filološkom fakultetu Univerziteta u Beogradu, na Odseku za romanistiku, katedri za francuski jezik i književnost. Pohađala je i Univerzitet Paris-Sorbonne (Paris IV), odsek za komparativnu književnost (nivo Licence). Stekla je MA francusku diplomu na UNESCO Katedri za kulturnu politiku i menadžment Univerziteta umetnosti u Beogradu, u saradnji sa Univerzitetom Lion 2 (Lumière Lyon 2). Završila je Diplomatsku akademiju „Koča Popović”, pri Ministarstvu spoljnih poslova Republike Srbije. Bila je stipendista Vlada Italije (1985), Velike Britanije (2000) i Francuske (2001), u okviru (studijskih) programa usvršavanja u oblasti jezika i kulture.

Od profesionalnih početaka, radila je na poslovima međunarodne saradnje i menadžmenta u kulturi (Avala Film – inostrane koprodukcije; Centar „Sava” – Koncertna agencija SC i Direkcija FEST-a; Direkcija BITEF-a; kao i u druge festivalske uprave: Tribina kompozitora, Džez festival *Lucky Strike*, BEMUS, Festival autorskog filma, Festival kratkog metra, Budva Grad Teatar (Crna Gora), i dr.); radno iskustvo i u sektoru turizma (Yugotours) i sektoru marketinga (brojne kampanje). Živela je duže i radila u Francuskoj, Grčkoj i Hrvatskoj.

Od 2001. godine, zaposlena je u Ministarstvu kulture Republike Srbije, na poslovima međunarodne saradnje. U Ministarstvu spoljnih poslova odnosno Kulturnom centru Srbije u Parizu, bila je na mestu operativnog direktora (2002-2006). U tom periodu, bila je i član Administrativnog odbora FICEP-a (Forum des Instituts Culturels Étrangers à Paris) i Festivala *Jazzy-Colors* u Parizu. Godine 2006. vraća se u Ministarstvo kulture (i informisanja). Trenutno je na mestu načelnika u Sektoru za međunarodne odnose i evropske integracije u oblasti kulture. Pohađala je više stručnih seminara u oblasti međunarodne saradnje i EU, kao i komunikacija. Član je više međunarodnih radnih tela u ime MKI (npr. bila je predstavnik u Filmskom fondu Saveta Evrope Eurimages). Učestvuje u pripremi i organizaciji međunarodnih konferencija, seminara i poseta.

Učestvuje na stručnim i naučnim konferencijama.

Aktivno znanje francuskog i engleskog jezika, služi se italijanskim i grčkim.

Objavljeni radovi (izbor):

Evropski film i identitet, u *Studije filma /ekranskih/medija. Srbija 3.0*. Filmski centar Srbije, Beograd, 2019.

Disturbing images and the politics of European film award. Temat: *Provocation in Arts*. University Cluj-Napoca, Cluj-Napoca, 2014.

Evropski filmski fond Eurimages: Srbija u očima Evrope (2004-2012). Zbornik radova Fakulteta dramskih umetnosti, br. 24. Institut za pozorište, film, radio i televiziju, Beograd, 2013.

Dunavska strategija i održivi razvoj kulturnog prostora Podunavlja u Srbiji. Zbornik radova Fakulteta dramskih umetnosti, br. 25. Institut za pozorište, film, radio i televiziju, Beograd, 2014.

(Međunarodne) Konferencije i skupovi (izbor):

L'abolition des frontières et l'identité trans-culturelle (à l'ère numérique). Panel : *Narratives de l'identité culturelle et du patrimoine à l'ère numérique*. Naučna konferencija: Međunarodna konferencija "Novi horizonti kulture, umetnosti i medija u digitalnom okruženju". Fakultet dramskih umetnosti. Beograd, 11-14. septembar 2019.

Liminality in the EFA awarded films. Naučna konferencija: *Intermediality now: Remapping in-betweenness*. Univerzitet Sapientia University in Cluj-Napoca (Rumunija), Kluž, 19-20. oktobar 2018.

Festivali i kulturna diplomatija. L'art théâtral et les messages diplomatiques. Međunarodna konferencija. *Kulturna diplomatija i BITEF: uloga pozorišnih festivala u međunarodnim kulturnim odnosima*". Beograd, 1. i 2. oktobar 2016.

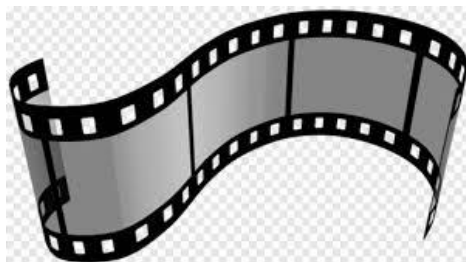
Dekapitacija Evrope. Reprerentacija nasilja i smrtne kazne u evropskom filmu. Naučna konferencija: International Conference Media Archaeology: *Memory, Media and Culture in Digital Age*. Beograd, 29-30. oktobar 2015.

Disturbing images and politics of the European film award. Naučna konferencija: *Provocation in Arts. 2nd Ekphrasis Conference in Cinema and Visual Culture*. Univerzitet Babeş-Bolyai University, Faculty of Theater and Television, Department of Cinema and Media, Cluj – Napoca (Rumunija), Kluž, 28-29. maj 2014.

Dunavska strategija i održivi razvoj kulturnog prostora Podunavlja u Srbiji. Naučna konferencija: *Kultura i održivi razvoj.* Univerzitet umetnosti. Beograd, mart 2014.

Film i interkulturni dijalog. Međunarodni ekspertski panel CEI (Central European Initiative). Etnografski muzej / Jugoslovenska kinoteka. Beograd, oktobar 2010.

Kulturna diplomatija. Panel. Univerzitet umetnosti u Beogradu. Beograd, 25. mart 2008.



ZAHVALNICA

Zahvaljujem se mentorki, prof. dr Neveni Daković, na velikoj posvećenosti i strpljenju tokom izrade ove disertacije. Veliko hvala profesorima, članovima komisije, kolegama i mojim prijateljima. Bez njihovog razumevanja i podrške, ovaj tekst bi bio drugačiji ili ne bi ni bio (na)pisan. Posebnu zahvalnost dugujem svojoj porodici, mojim divnim roditeljima Dari i Žarku koji mi pružaju najveću podršku.

Изјава о ауторству

Потписани-а _____ **Јагода Стаменковић**

/ JAGODA STAMENKOVIĆ /

број индекса _____ **4/2011-д**

Изјављујем,

да је докторска дисертација / докторски уметнички пројекат под насловом

**Европски културни идентитет као идентитет другости (Европски филм:
1989–2014)**

**(European Cultural Identity as an Identity of Otherness (European film:
1989–2014)**

-
- резултат сопственог истраживачког / уметничког истраживачког рада,
 - да предложена докторска теза / докторски уметнички пројекат у целини ни у деловима није била / био предложена / предложен за добијање било које дипломе према студијским програмима других факултета,
 - да су резултати коректно наведени и
 - да нисам кршио/ла ауторска права и користио интелектуалну својину других лица.

Потпис докторанда

У Београду, 17.06.2021.

J. Stamenković

Изјава о истоветности штампане и електронске верзије докторске дисертације / докторског уметничког пројекта

Име и презиме аутора **Јагода Стаменковић**
Број индекса **4/2011-д**
Докторски студијски програм **Теорија драмских уметности, медија и културе**
Наслов докторске дисертације / докторског уметничког пројекта

Европски културни идентитет као идентитет другости (Европски филм: 1989–2014)
(European Cultural Identity as an Identity of Otherness (European film: 1989–2014))

Ментор **проф. др Невена Даковић, редовни професор**

Коментор: _____

Потписани (име и презиме аутора)

изјављујем да је штампана верзија моје докторске дисертације / докторског уметничког пројекта истоветна електронској верзији коју сам предао за објављивање на порталу **Дигиталног репозиторијума Универзитета уметности у Београду**.

Дозвољавам да се објаве моји лични подаци везани за добијање академског звања доктора наука / доктора уметности, као што су име и презиме, година и место рођења и датум одбране рада.

Ови лични подаци могу се објавити на мрежним страницама дигиталне библиотеке, у електронском каталогу и у публикацијама Универзитета уметности Београду.

Потпис докторанда

У Београду, 17.06.2021.



Изјава о коришћењу

Овлашћујем Универзитет уметности у Београду да у Дигитални репозиторијум Универзитета уметности унесе моју докторску дисертацију / докторски уметнички пројекат под називом:

**Европски културни идентитет као идентитет другости (Европски филм:
1989–2014)**

**(European Cultural Identity as an Identity of Otherness (European film:
1989–2014)**

која / и је моје ауторско дело.

Докторску дисертацију / докторски уметнички пројекат предао / ла сам у електронском формату погодном за трајно депоновање.

У Београду, 17.06.2021.

Потпис докторанда

J. Stamenković

