

\*\*\*

Izdaje  
**Udruženje filmskih umetnika Srbije**  
Beograd, Terazije 26/I  
tel. i fax: 011/26-86-351  
www.ufus.org.rs  
www.novifilmograf.com  
e-mail: ufusbg@yahoo.com

## **Edicija +**

Urednik  
**Žarko Dragojević**

**Novi Filmograf**  
Časopis za bolju kinematografiju  
međubroj, jesen - zima 2012.

Glavni i odgovorni urednik  
**Božidar Zečević**

Grafičko oblikovanje  
**Maja Ivezić**

Sekretar  
**Mirjana Bošković**

Časopis je sufinansiran sredstvima  
Ministarstva kulture i informisanja Republike Srbije

Tiraž: 300 primeraka  
Štampa: Dis Public d.o.o. Beograd

**Tomislav Gavrić**

**Nacionalni  
film**

Beograd, novembar 2012.

NOVI FILMOGRAF : Edicija +  
Časopis za bolju kinematografiju

## Uvod

Otkako je Endru Higson (Andrew Higson) pre više od dve decenije objavio esej „Concept of National Cinema“ (Screen,1989), - koji se može smatrati ključnim, pa čak i uvodom uopšte u otvaranje teme „nacionalnog filma“ - koji će potom pokrenuti čitav niz studija na ovu temu od strane evropskih pa i američkih autora. Njegovi odjeci u naše vreme tek dobijaju na aktualnosti zahvaljujući, pre svega, političkim turbulencijama koje su u proteklom periodu zahvatile područje Zapadnog Balkana. Počelo je padom Berlinskog zida i raspadom Sovjetskog Saveza, a završilo na teritoriji nekadašnje SFRJ, slično Njutnovom (Isaac Newton) zakonu gravitacije koji je pokazao da je zakon otcepljenja analogan zakonu društvene rascepanosti; priroda razara sisteme kojih se zasitila, kad neka zvezda postane prevelika, ona eksplodira. Ovom filozofskom teoremom i zakonima fizike mogu se, na neki način, objasniti i procesi dezintegracije složenih država, buđenje nacionalnosti, traganje za nacionalnim identitetom i, s tim u vezi, secesionistički pokreti, otcepljenje, stvaranje nacionalnih država, fenomen „zakasnele nacije“ itd. Takvi procesi krajem osamdesetih godina u SSSR i početkom devedesetih godina 20. veka u prethodnoj SFRJ, pokazali su da je ta eksplozija za sobom ostavila opustošeno bojno polje ispunjeno ne ugašenim zvezdama, nego nagaznim minama od kojih i dalje stradaju stanovnici novopečenih država.

Sve ovo otvara pitanje „nacionalnog filma“ u svetlu nacionalnog identiteta i globalizacije. Higsonova argumentacija, zapravo, ide u pravcu zaključivanja po kome su nacionalni filmovi proizvod tenzije između „domaćeg“ i „udaljenog“, između identifikacije unutrašnjeg i pretpostavke da je ono sasvim različito od onoga što se dešava spolja. U tom smislu, postoje dva osnovna konceptualna sredstva identifikovanja zamišljene koherentnosti ili specifičnosti nacionalnog filma. S jedne strane, nacionalni film izgleda da baca pogled unutra odražavajući se na samu naciju, njenu prošlost i

budućnost, njeno kulturno nasleđe, njenu domaću tradiciju, ili smisao zajedničkog identiteta i kontinuiteta. S druge strane, izgleda da nacionalni film baca pogled i preko svojih granica, afirmišući svoju različitost u odnosu na druge nacionalne filmove i promovišući svoje značenje Drugosti. Pojam nacionalne identifikacije se tokom vremena menja, posebno u burnim istorijskim periodima kada dolazi do snažnih političkih, ekonomskih, ideoloških, društvenih i drugih potresa u društvu i oko njega. Period devedesetih godina 20. veka protiče u znaku suočavanja evropskog kontinenta sa etničkim ili nacionalnim sukobima kako u okviru Evropske unije (problemi sa emigrantima i izbeglicama) tako i izvan nje, posebno na području Jugoistočne, Centralne i Istočne Evrope te je, stoga, pitanje nacionalne konsolidacije bilo jedno od ključnih pitanja u tom periodu.

Ovde moramo obratiti pažnju na razlikovanje što ga je 1946. uveo Žilber Koen-Sea (Gilbert Cohen-Seat), a ono je i danas aktualno: uočavanje razlike između kinematografije i filma, između kinematografske činjenice i filmske činjenice. (1) Ono se može sažeti na sledeći način: film je samo mali deo kinematografije, jer ona predstavlja širok skup činjenica od kojih neke posreduju pre filma (ekonomska infrastruktura proizvodnje, ateljea, finansiranje putem banke ili na neki drugi način, nacionalni zakoni, sociologija sredina u kojima se odluka o proizvodnji donosi, tehnološko stanje kamera, uređaja i emulzija, biografija filmskih stvaralaca i tako dalje), neke posle filma (društveni, politički i ideološki uticaj filma na raznorodnu publiku, obrasci ponašanja ili osećanja što ih izaziva gledanje filmova, reakcije gledalaca, ankete sprovedene u publici, mitologija zvezda i tako dalje). U smislu u kojem ga on podrazumeva pojam „kinematografija“ je kod Koen-Sea širi od pojma „film“ koji je u njemu obuhvaćen. Kinematografija nije samo film nego i ono što ide pre njega (proizvodnja i tehnologija), posle njega (publika i uticaj), pored njega (rad u projekcionoj sali). Kod Kristijana Meca (Christian Metz) pojam filma je širi od kinematografije. Film nije

kinematografski samo u nekim svojim vidovima. Njegova definicija filmskog obuhvata definiciju Koen-Sea, ali se zato Mecova definicija kinematografskog udaljava od njegove. Kinematografsko Koen-Sea je predmet izučavanja tehnologa, sociologa, ekonomista; Mecovo kinematografsko je predmet proučavanja semiologa, jer se sastoji iz skupa kodova koji se uklapaju u besede. (1)

Proučavalac ove teme, u osnovi, raspolaže veoma ograničenim znanjem o mnogim različitostima svetskog filma. Opasnost je i u tome što se sama tema može preokrenuti u istorijski specifičnu eurocentričnost, čak i u anglocentričnu verziju, da nacionalni film postane idealna kategorija, a teorija nacionalnog filma pretvori u apstraktnu teoriju za koju se pretpostavlja da je primenljiva u svakom kontekstu.

## Nacija

### 1.1. Istoricismam i nacionalizam

U svojoj studiji o vizuelnoj reprezentaciji nacionalnog identiteta „Pojmovi nacionalnog filma, umetnosti i nacionalnog identiteta“ Entoni Smit (Anthony D. Smith), iznosi argument da u slikarstvu i u filmu možemo videti kako istoricističko gledište o naciji i njenoj etničkoj osnovi mita, pamćenja, simbola i tradicije omogućuje kruženje velikog broja značenja i emocija, budući da su vizuelne umetnosti otvorene prema širokoj nacionalnoj izgradnji. Ova okolnost preeminentno sa pronalaskom pokretne slike i filmskom revolucijom na prekretnici između 19. i prelasku u 20. vek, kao i mnoge od kasnijih tema i načina njihove reprezentacije, bili su nagovešteni u vizuelnoj umetnosti prethodnog veka. Zapravo, neke nacionalne teme i istoricistički način izražavanja u istoriji slikarstva našli su u filmu paralelu pošto su neki reditelji nastojali da predstave aspekte nacionalnog identiteta. (Anthony D. Smith, 2000:45-50)

Istoricistička metoda u 20. veku, po R. Rozenblumu (R. Rosenblum), dostiže svoj vrhunac reprezentacijom različitih istorijskih sredina pomoću „oživljene fotografske istine“. Katalog popularnih istorijskih filmova nudi „najrestriktivnije narativne teme u najnerestriktivnijem domašaju okruženja“: ledeno doba, drevna Troja, carski Rim, francuska renesansa, kolonijalna Amerika, Treći Rajh – sve precizno rekonstruisane u tehnikoloru od strane timova eksperata, čije se istorijske specijalnosti protežu od arheologije i dekorativnih umetnosti do balističara i frizera. Takvi filmovi u kojima možemo naći neuobičajene dramske situacije i pustolovine, neuobičajeno ili skoro neuobičajeno, ali skoro opipljive „vizuelno su stvarno kontrastirane kombinacijama koje potiču iz poznog 18. veka sa prijemčivim emocijama u traganju za dodatkom istorijske istine“. (R. Rosenblum, 1986:49).



Ostavljajući po strani normativno gledište ovog historičara umetnosti, ovde nam od koristi može biti dovodenje u vezu ovog polja istraživanja i kasnijeg razvoja filmske umetnosti, koji sugerise poredak u okviru specifičnih sličnosti cilja i metoda i nove kulturne perspektive koju on označava kao „istoricizam“. Po njemu, ovaj pojam koji sugerise retrospektivne i arheološke stavove o historijskoj prošlosti - koji se pojavljuju sredinom 18. veka i koji se produžuju i prerađuju i u 20. veku - najčešće srećemo u nemačkim historijskim studijama. Ovaj novi pristup je omogućio „veliku etnološku i geografsku pokretljivost“ slikarstva i arhitekture od poznog 18. veka pa do sve do danas. U isto vreme, „stara hrišćanska i klasična tradicija počinje da gubi svoju aktualnost i postaje deo mrtve prošlosti na koju se može gledati retrospektivno u osvit druge historijske epohe“ (R. Rosenblum, 1986: 48). Ali historijsko sećanje kao takvo nije puko znanje o onome što je prošlo, nego sadašnja životna sila. Stoga „neprijateljstvo prema onome što je prošlo“, „spada u porođajne bolove novog sadržaja historičnosti. I ova sama se okreće protiv istorizma kao lažne historičnosti, ukoliko je on postao lažni surogat obrazovanja. Neistinita historičnost čisto razumevajućeg saznanja je volja za ponavljanje, a prava historičnost je spremnost da se nađe izvor iz kojeg se hrani svaki, pa zato i sadašnji život“. (Karl Jaspers, 1987:96).

Jedan historičar umetnosti zna da historijsko (kulturno) vreme ni na koji način nije identično sa astronomskim (prirodnim) vremenom. Kada historičar kaže „oko 1500“, onda on time ne misli na jednu vremensku tačku do koje se, počev od jednog konvencionalno utvrđenog termina, Zemlja 1500 puta okrenula oko Sunca, već na jednu vremensku tačku koja je smisaono tačno određena ne samo određenim konkretnim „događajem“, nego i određenim konkretnim kulturnim svojstvenostima. Ne samo pojam vremena, nego i pojam prostora za historičara primarno uopšte ne znači ništa drugo do smisaono jedinstvo (a za historičara umetnosti posebno

ništa drugo do stilsko jedinstvo), koje vlada određenom grupom pojedinih pojava i spaja ih u jedan kompleks pojava. (Erwin Panofsky, 1999:124)

Epoha o kojoj govori Rosenblum bila je epoha nacionalizma i kapitalizma, epoha države-nacije *par excellence*. U savremenoj dominantnoj modernističkoj interpretaciji ovog doba, nacije i nacionalizam se smatraju isključivo modernom pojavom. U stvari, po Gelneru (Gellner), najvatrenijem zagovorniku ovog gledišta, nacije i nacionalizam, mada logički kontingentni, sociološki su nužno komponente moderniteta. Nacija je proizvod nacionalizma koji, naprotiv, predstavlja izraz potrebe moderniteta za „visokim“ kulturama – jezičke kulture bazirane na pismenosti i obrazovanju – i podržane od strane masa, publike i normiranog obrazovanja. Jedino u pokretljivom obrazovanom modernizovanom društvu u kome je potrebno mnogo dela semantičke i jezičke kulture kako bi se zajedno iz korena iščupane povezali anonimna populacija u velikim gradovima, nacija i nacionalizam stvarno postaju nužni da bi se formirali masovna vernost i kohezija. (Ernest Gellner, 1965, 7. odelj., 1983, 1-6 odelj.).

Posleratni istoričari su, generalno, delili ovu modernističku perspektivu. Erik Hobsbom (Eric Hobsbawn), na primer, vidi naciju kao tvorevinu 19. veka koja je usledila s buđenjem francuske revolucije i Napoleonovih ratova. Nacionalizam je u početku bio inkluzivan, masovno-demokratski i politički pokret, ali se posle 1870. godine, razdvojeniji manjih razmera desničarski prevladan nacionalizam, poziva na jezik i etnicitet. Ovaj period protiče u sporu oko „izmišljenih nacija“ – nacionalna mitologija, simboli, rituali i istorije – pomoću kojih vladajuće elite teže da kontrolišu i kanališu energiju od skora datog prava glasa masama. Hobsbomov termin „izmišljanje tradicije“ ovde je od naročite važnosti. Mnoge nove teme umetnika, pisaca i kompozitora – koje su širile i obogaćivale jezik poezije, drame, muzike, slikarstva i skulpture – mogu se čitati kao „izmišljanja tradicije“, izmišljene da bi se zadovoljile nove potrebe

kroz interaktivne simboličke prakse koja zahteva pretpostavljenu vezu sa zajedničkom prošlošću. Pokušaj da se obezbedi istorijski kontinuitet moderne engleske, francuske i nemačke nacije sa starom prošlošću kroz takve polufabrikate kakvi su Boudica kraljica Ikene, slika platno Johna Opie „Vercingetorix“ vođe Gala iz Cezarovih Komentara o galskom ratu, Arminius Cheruscan vođi germanskog plemena Heruska koji je porazio rimsku vojsku kod Teutoburga – nisu ništa drugo do imaginativne nacionalističke izmišljotine „izvan delotvornog istorijskog kontinuiteta“. (Hobsbawn i Ranger, 1983, 7. Odelj.).

## 1.2. Nacija kao zamišljena zajednica

Definisanje komponente moderniteta i formiranje konceptualizacije države-nacije - gde centralizovana politička vlast polaže pravo na suverenitet jasno određene teritorije, formiranje nacionalne kulture postaje krucijalni oslonac za nacionalno državno uređenje. Tako krucijalnu kulturnu dimenziju predstavlja definicija nacionalnog identiteta Benedikta Andersona (Benedict Anderson) kao zamišljene zajednice, jedne jako uticajne i plodotvorne formulacije, jer analizu usmerava na kulturno formiranje nacionalnog identiteta. On tvrdi da je nacija zamišljena zajednica u nekoliko značenja. Ona je zamišljena zajednica zato što je suviše prostrana za svoje pripadnike da bi „saznali više o svojim sapripadnicima, upoznali ih ili pak učili od njih“. Prema tome, nacionalni identitet podrazumeva kulturne resurse po kojima treba da se konstituiše reprezentacija i da se iz te reprezentacije osmisli priroda njihove zajednice i povezanosti. Anderson smatra da su u ključnom periodu nacionalnog formiranja, u 18. i 19. veku, u Zapadnoj Evropi, pojava štampanih medija, romana i novina, odigrali glavnu ulogu u zamišljanju nacionalne zajednice. Nacionalizam stvara nacije u „svetu ljudske smrtnosti i jezičke raznovrsnosti“. Ali se ovako nešto

moglo dogoditi jedino u kapitalizmu širenjem knjiga i štampe na nestandardnom jeziku, dijalektu formiranom javnim čitanjem koji je baziran na govornim jezicima. Ali se postavlja pitanje da li je u doba kada su svete monarhije i religijske civilizacije upadale u dekadenciju i kada je vreme mereno linearno pomoću časovnika i kalendara bilo moguće da ovo javno čitanje zamisli sebe kao naciju, suverenu, konačno, klasnu političku zajednicu. (Benedict Anderson, 1991:37,44-45).

Govorni jezici su postavili temelje nacionalnoj svesti. Prvo i osnovno, oni su formirali ujedinjeno polje razmene i komunikacije ispod latinskog jezika i iznad nestandardnih (govornih) jezika. Govornici ogromne raznovrsnosti francuskog, engleskog ili španskog jezika koji su teško ili čak nikako nisu mogli u razgovoru razumeti jedni druge, sada se međusobno razumeju putem knjiga i štampe. Oni sada razumeju stotine hiljada ili čak miliona ljudi u njihovom osobenom jezičkom polju i, istovremeno, stotine hiljada ili miliona ljudi tj. sapripadnika. Ovi pripadnici-čitaoci sa kojima su povezani putem knjiga formiraju na svoj osoben svetovni način „vidljivu nevidljivost“, zametak nacionalne zamišljene zajednice. Drugo, knjiga-kapitalizam dala je novu čvrstinu jezicima i tako doprinela subjektivnoj predstavi nacije. Treće, štampa-kapitalizam je stvorila moć jezika različitih vrsta iz starih administrativnih jezika. Neki dijalekti su, izvesno je, bili bliži svakom govornom jeziku i svedeni na njihov konačni oblik.

Ako sledimo Andersona, nacija se danas određuje kao mapiranje zamišljene zajednice sa sigurnim i deljivim identitetom osećaja pripadnosti naciji na sasvim određenom geopolitičkom prostoru. Nacija je iz ove perspektive najpre zamišljena a potom sačuvana kao ograničena javna sfera, to jest javni diskurs koji naciji daje značenje, i skup sredstava sa posebnim geografskim prostorom koji je formira. Oni koji naseljavaju naciju sa snažnim osećanjem samoidentiteta ohrabrivani su da sebe zamišljaju kao pripadnike čvrste organske zajednice ukorenjene u geografski prostor sa čvrsto konstituisanom

nacionalnom tradicijom. Ideja nacije uvlači ljude u zdrav razum (*common sense*) i kao inkluzivan simbol obezbeđuje „integraciju“ i „značenje“. Nacionalni identitet u ovom smislu predstavlja osećaj pripadnosti takvoj zajednici natopljen tradicijom, njenim ritualima i osobenostima diskursa. Ovaj osećaj nacionalnog identiteta ne zavisi od realnosti nacije koja naseljava taj geopolitički prostor kao što potvrđuje iskustvo dijaspore, to jest, zajednice iskorenjene iz specifičnog geopolitičkog prostora.

Nacija ili domovina još uvek deli zdrav razum pripadnika, uprkos ili čak, zbog njihovog rasejanja. S jedne strane, zajednice moderne nacije postoje kao primarno zamišljene zajednice. S druge strane, ove zajednice se sastoje od pripadnika i grupa ljudi koji imaju međusobno dosta sličnosti ali i razlika, i malo u smislu stvarnog međusobnog fizičkog dodira. Ako je ovo po sredi onda ispada da su sve nacije na neki način dijasporične. One su prema tome zamišljene u tenziji između jedinstva i razjedinjenosti, između doma i beskućništva. Tako je nacionalnost odgovorna za osećajnu potrebu za ukorenjenjem, da se omeđi potpuni i autentični identitet. Javna sfera nacije i diskursa o patriotizmu povezani su sa stalnom borbom da se u iskustvu ukorenjene zajednice transformišu razjedinjenost, raznolikost i beskućništvo. U nekim vremenima doživljaj organske, čvrste nacionalne zajednice, nacionalnog kolektiviteta je manjeg inteziteta, u nekim drugim, prevladava doživljaj dijaspore, iskorenjivanja i decentralizacije; u vremenima kakve su i druge vernosti, drugačiji smisao pripadnosti osim nacionalne jače će se osećati.

Za moderniste, Elija Kidurija (Eli Kedourie), oštrog kritičara nacionalističke historiografije i antropologije, nacija nije samo novija pojava, ona je proizvod modernizacije i moderniteta, i svetovne moderne inteligencije koja stvara i širi istorijske mitove o nacionalnosti. Nacionalizam je, po njemu, doktrina koja je u Evropi izmišljena početkom 19. veka pod uticajem prosvetiteljstva i najviše su je propagirali osujećeni i otuđeni nemački intelektualci.

Potom se ovo učenje brzo kao virus počelo širiti planetom od strane historicističkih intelektualaca, koji su izvorne evropske ideje podržavali i prilagođavali svojim osobenim etničkim okolnostima unoseći u njihovo buđenje trag nasilja i destrukcije. (Eli Kedourie, 1993: Uvod). Istorijska pokretljivost ovih intelektualaca i njihov historicistički pogled na svet doprinela je tome da o svojoj naciji stvore mit o slavnoj etničkoj prošlosti i, isto tako, svetloj budućnosti. Problem je, svakako, bio u tome kako ubediti mase određene nacionalne populacije da je to stvarno njihova nacija i da oni treba da se identifikuju sa njom i brane je.

U stvari, problem sa ovim nacionalističkim objašnjenjima nacionalizma ne postoji samo kod nacionalističkih intelektualaca. Ono što oni iz ove elitističke i sadašnje perspektive često zanemaruju je analiza sadržine i naglašavanje nacionalističke poruke. Ta poruka je, naravno, upućena imaginaciji elite i čak pre moralnoj volji, emocijama i podeljenom pamćenju narodnih masa. Rozenblum skreće pažnju na ovaj moral i osećajne aspekte kada raspravlja o stojičkom moralu ponuđenom od strane istorije slikarstva počev od poznog 18. veka naovamo kako bi prosvetile i podstakle svoju publiku; u očima nacionalista, nacija je istorijska zajednica političke volje i morala, sveta zajednica svih građana. (R. Rosenblum, 1986, 2. odelj.). Zato nacionalistički intelektualci, kaže Entoni Smit, ponovo otkrivaju i afirmišu preegzistentne kolektivne mitove, simbole, vrednosti, pamćenje i tradiciju „naroda“ i situiraju „staru-novu“ naciju za kojom tragaju, da bi pomoću nje ponovo stvorili evolutivni etnički okvir. Umetnik i autor, jednako, bili su u središtu ovog projekta popularne nacionalne reprezentacije i obnove, oblačeći ideal nacije i njene istorijske mitove, pamćenje i simbole u opipljive dinamičke forme koje su lako dostupne narodnim masama „nacionalnog“ pripadništva. I što su čvršći preegzistentni smisao etničke zajednice i intezivnije etničke veze koje „narod“ povezuju, tim je lakši i verodostojniji bio njihov zadatak. (Anthony D. Smith, 1987, 1998, 8. Odelj.).

### 1.3. Nacija i kultura

Sve nacije, po Andersonu, sebe zamišljaju kao „ograničenje“, tako da možemo reći da one imaju „rastegljive granice izvan kojih se povezuju s drugim nacijama“. Međutim, ovo postaje problematično kada se nacija uvlači u širu geopolitičku sferu uticaja kao što je slučaj s konstruisanjem ekonomske i političke konvergentnosti unutar Evrope. Problem je, takođe, kada ove granice postanu sve poroznije. Zato, kako tvrdi Gelner, nacionalizam „političko načelo koje ga određuje u sličnosti kultura“, bazična je društvena veza, i „granice društvenog ujedinjenja kultura konvergiraju“. (2)

Ali šta ako zamišljanja po kome treba da se razume sama zajednica nisu više prvobitno određenje? U situaciji kad su transnacionalne korporacije i mreža internacionalne komunikacije otvoreni prema toku globalnih predstava i ideja, jasno je da kulture više nisu pogodne društvene ili političke celine. Čak i kad su označavajuće prakse, kakve su filmski i televizijski programi napravljeni kod kuće, često stupaju u odnos na osnovu koga se percepcija nacije smatra kao Drugost, ključne odrednice u vrsti imaginativne proizvodnje. Pošto se mreža komunikacije širi, potencijal za migracije, druga ključna snaga, probija nacionalne „granice“, uprkos strogim barijerama i preprekama koje nacionalni političari postavljaju migrantima. Ovde se, opet, usložava nacionalistički ideal da društvene ili političke zajednice konvergiraju sa kulturnim zajednicama.

Po Karlu Poperu (Popper, 1994:38), ideologija nacionalne države i takozvani moralni imperativ, po kome granice države moraju odgovarati granicama nacijom naseljenih teritorija, su neodrživi. Osnovna zabluda ovog učenja ili imperativa jeste pretpostavka da narodi ili nacije postoje mnogo pre postojanja država. Ni rimska ni drevna grčka kultura nisu bile nacionalističke. Ove kulture su, naprotiv, nastale sudarom različitih kultura na Sredozemnom moru i Bliskom Istoku.

Ernest Gellner oštrodvajana naciju od kulture: „Kultura i društvena organizacija su univerzalni i večni, dok država i nacionalizmi nisu“ (Gellner, 1997: 4). Ljudi se rađaju u kulturi, nacije se stvaraju. Rigidan zahtev za monogamijom jedna nacija-jedna kultura takođe je moderni izum. On je okrenut realnosti multikulturalnih imperija i nacija, i kulturi ili etničkim grupama bez nacionalnog statusa. Nacije moraju uvek da se izgrađuju. U svom mapiranju sveta Gellner polazi od Zapada prema Istoku i, pri tom, razlikuje četiri vremenske zone (Gellner, 1994:112-18; Gellner, 1994:29-31). On na Atlanskoj obali uočava činjenicu da kultura i nacija, uzduž i popreko, odgovaraju državnim uređenjima. Stoga, on uprošćava podelu na male zemlje (Holandija, Belgija) i prenebregava baskijski nacionalizam. Međutim, na zapadnoj obali Evrope kada se uporedi sa situacijom dalje prema Istoku, „monogamni brak jedne nacije s jednom kulturom“ ima smisla. Sledeća zona se grubo podudara sa nekadašnjim svetim Rimskim carstvom. Ono se karakteriše mnogim kulturama koje su i same kasnije postale države. Pošto je nacionalizam obesmislio multikulturalne države koje je proglasio neprirodnim i neobradivim poljem, njegovi pobornici su morali da pribegnu crtanju granica i etničkom čišćenju. (3) Priča o zonama 3. i 4., dalje prema Istoku, dobro je poznata. Dovoljno je ako se kaže da su mnoge nove nacije morale da se projiciraju sopstvenom izgradnjom. Ovo ne objašnjava zašto uređene i ispunjene nacije (na jeziku moćne politike) još vapse za filmskom industrijom u svrhu izgradnje nacije.

Spoljni aspekt je bio manje model dobro ujedinjene države, nego invazivna i remetilačka pretnja filmovima od strane nacije koja nema jednu kulturu. Zajedljiv opis Sjedinjenih Američkih Država od strane evropskih intelektualaca, posebno nemačkih i francuskih, samo su neki od pokazatelja kakav je to strah u pitanju. Ako zanemarimo snobizam takvih argumenata opasnost je postojala: američki filmovi stvarno opisuju društvo koje je, na



prvi pogled, nedvosmisleno egalitarno čak i ako u krajnjem ishodu nije demokratsko – do populističkog i očigledno multikulturnog. I pored svakojakih zavrzlama retko bi koja publika pomislila da se Divlji Zapad, južnjačke plantaže, urbane džungle i idilični mali gradovi predstavljaju tako vešto svedeni na jednu kulturu; jedan od razloga zašto su SAD možda bile tako često osuđivane kao mešovito društvo. (4) Kultura koja je za Kanta i, anahrono rečeno, za Rusoa (Rousseau), imala oblik jednine – ubrzo se pretvorila u kulture. Bilo je jasno da postoje Englezi, Francuzi, Nemci i Kinezi. U ovoj raznolikosti pronađena je izvesna draž. Ruso je uveo ukorenjenost kao preduslov za postizanje prostog racionalnog ljudskog cilja. Njegovi historicistički i romantičarski nastavljači tvrdili su da taj cilj podriiva ukorenjenost.

Drugim rečima, projekt stvarnog izgrađivanja nacije u mnogim zemljama-akceptantima nije bio u saglasnosti sa nacionalnim i kulturnim modelom Sjedinjenih Američkih Država. Američki model pročišćavajuće denaturalizuje nacionalizme, to jest, potkopava ih. Ideja po kojoj postoji jedna nacionalna kultura ukoliko je više nužnost za neke institucije (škola, tradicija itd.), vremenom se razrađuje i održava. Ovde pojam treba omeđiti i istražiti. On, s jedne strane, pretpostavlja unutarnju koherenciju razvijanu u ranim centralizovanim državama (Engleska, Francuska), koje su vodile računa o regionalnim razlikama. Međutim, ova homogenizacija jedva da ima smisla u višetničkim i višereligijskim državama, pa ni u državama koje su bile potpuno pod dugom kolonijalnom vladavinom. S druge strane, on sugerise fundamentalnu diferenciju (kad nije oprečna) prema bliskim (susednim) kulturama, ali je jasno da ga ubrzo osuđuju na odvojenost i arhaizam, jedna kultura se ne razvija i ne obogaćuje, ona egzistira jedino u poštovanju njenih elemenata i u odnosu na druge kulture.

#### 1.4. Šta je nacionalna filmska kultura?

Ako postoji veliki broj nacionalnih kultura postoji, takođe, stepen na kome kultura prevazilazi geopolitičku stratifikaciju. Međutim, film je (kao uostalom književnost ili slikarstvo), među drugim mogućim definicijama, jedan od načina manifestovanja kulture. Dovoljno je navesti jedan primer da bismo se u to uverili. Italija se ponosi time što ima svoju sopstvenu kulturu i što je kolevka, ili bar, ognjište povlašćenog širenja kulture, jer je tokom svoje istorije – od antičkog Rima do ujedinjenja 1870. – bez sumnje bila svedok različitih kulturnih previranja i promena. Italijanska kinematografija, jedna od najrazvijenijih i najbogatijih, nosi u sebi crtu ovih strujanja koja se jako dobro uočavaju na Viskontijevom (Luchino Visconti) opusu: nemoguće ga je shvatiti bez pozivanja na književnost, muziku, slikarstvo, pa čak i filosofiju cele Srednje i Zapadne Evrope: Verdi (Giuseppe Verdi), Verga (Giovanni), Boito (Giovanni), Lampedusa (Giuseppe), Danuncio (D'Anunzio), Gramši (Gramsci), Makijaveli (Niccolo Machiavelli). Na špicama njegovih filmova čitamo: Thomas i Klaus (Tomas i Klaus) Man (Mann), Vagner (Wagner), Brukner (Bruckner), Maler (Mahler), Prust (Proust), Sezar Frank (César Franck), impresionisti, Niče (Nietzsche), Šekspir (Shakespeare), Sofokle i dr. Ili kod Roselinija (Rossellini): Platon, Spinoza, Marks, egzistencijalizam, budizam itd.

Šta je nacionalna filmska kultura? Vrsta narativa za kojim postoji potreba da se reprezentuje unutar jedne nacionalne filmske kulture, način njegovog vizualizovanja, - uređen, oblikovan i determinisan zajedničkom istorijom, ponekad i zajedničkom religijom, osnovnom tradicijom slikarstva i književnosti razvijanih tokom vremena u određenoj državi-naciji – elementi su za jednu definiciju nacionalne filmske kulture. Na svakom pojedincu u određenoj državi-naciji je da se individualno odredi prema pitanju odnosa filma i oblika nacionalne filmske kulture, između publike i glavnih likova, što podrazumeva postojanje individualnog identiteta

konstitusanog u određenoj državi-naciji, i načina na koji su polne, porodične, rasne i ekonomske vrednosti otelovljene u filmskoj kulturi. (Martha P. Hochimson, 2010, 1.Odelj.). Ovde treba naglasiti da filmovi obično ne reprezentuju skup verovanja u potpunosti jer bi, u tom slučaju, oni bili sredstva korišćena u propagandne svrhe. Tako većina filmova, generalno, ne sadrži samo osnovne vrednosti društva nego, intencionalno ili neintencionalno, mnoge njegove slabosti i mane, oprečne nekim uobičajenim verovanjima.

Filmska proizvodnja je jako skupa delatnost i, stoga, mnoge tradicionalne kulture nemaju sopstvenu filmsku kulturu. One države koje se upuste u njeno stvaranje svakako bi trebalo podsticati da sačine analizu troškovne koristi, tim pre što su kulturni resursi imaginativnosti nacionalne zajednice daleko širi i uključuju pored filma i radio, televiziju, muziku, industrijsko nasleđe, internet i dr. Ako se kultura suočava s problemima, da li na gajenje i podržavanje filmske kulture treba trošiti novac od poreza? Konačno, treba postaviti jasne ciljeve. U bliskoj prošlosti, neke ambiciozne evropske vlade su zamišljale da od SAD prigrabe značajan deo internacionalnog filmskog tržišta. Međutim, ova ambicija koja bi se postigla subvencionisanjem nacionalne filmske kulture ulaganjem u proizvodnju popularnih filmova od nacionalnog interesa, filmova koje internacionalna filmska industrija ne proizvodi zbog slabih izgleda na njihov međunarodni komercijalni uspeh, drugačija je od zaštite sopstvene filmske kulture.

Od samog svog početka, 1896. godine, mnoge uticajne filmske kulture koje su snažno doprinele razvoju filmske umetnosti, i same su trpele uticaj jedne ili više nacionalnih filmskih kultura. Stoga proučavati nacionalnu filmsku kulturu znači proučavati ne samo dominantne prakse u određenoj kulturi države-nacije, nego i napetosti koje postoje u filmu, izazvani praksama i načinima uticaja drugih filmskih kultura koje se na njima zasnivaju. Tako npr. filmove francuskog novog talasa kontrastiramo sa filmovima snimljenim pre Drugog svetskog rata, i kritički suprostavljamo

vrednostima generacija koje su živele i stvarale u prethodnom periodu. Time dolazimo u poziciju ambivalentnosti, to jest da npr. francuski film ima nekad bolju recepciju u Britaniji i, obrnuto, britanski film u Francuskoj.

### 1.5. Tradicija i zajedništvo

Zaista, da li je nacionalno nasleđe uvek „čisto“ ili je ono donekle ipak kulturni kolaž, amalgam, preklapanje ponekad antagonističkih tradicija, mešavina socijalno različitih izvora. Šta znači govoriti o nacionalnoj i multikulturnoj zajednici, to jest, o „nacionalnom“ nasleđu u odnosu na nasleđe raznih dijasporičnih naroda? O čijem mi to nasleđu govorimo? Kada govorimo uopšteno o vrednostima tradicije, mi se pravimo kao da smo se sami uzdigli na stanovište oslobođeno tradicije pa možemo neke vrednosti preporučivati poput instrumenata kojima se rukuje po volji. A istina je da mnoge najgore snage naše civilizacije potiču iz tromosti tradicije.

Ne tako davno u doba relativne izdvojenosti kulture, činilo se da je jedinstvo čovečanstva jedva neko ozbiljno pitanje, jer su društvene zajednice mogle da postoje jedne bez drugih. Ali danas, kada je uzajamna zavisnost društvenih zajednica postala sveopšta, čovečanstvo može da opstane samo ako se njegovo stvarno, to jest ekonomsko i tehničko jedinstvo oslanja u isti mah i na neko verovanje. Ljudska zajednica niti ima neko biološko jedinstvo niti se može pravdati pomoću naučnih sredstava. Njoj je, da bi bila stvarna, potrebna tradicija koja je proglašava da takva zajednica predstavlja vrednost. Tradicija je jedino oruđe koje omogućuje da usvojimo vrednosti. Te vrednosti mi ne možemo da poznamo kao „istine“, onako kako se uočavaju naučne istine. Jedino zahvaljujući autoritetu tradicije možemo poverovati kako je nešto dobro ili zlo, plemenito ili bedno, vredno ili nevredno truda. Kada ustajemo

protiv tradicije, mi ustajemo ili protiv jednog dela sopstvenog nasleđa u ime nekog drugog dela, ili protiv jedne tradicije u ime neke druge tradicije.

Pojam tradicije je, ipak, problematičan. Mi možemo slobodno reći da je film duboko ukorenjen u nacionalnu ili domaću kulturnu tradiciju. Ali šta je to uopšte tradicionalno? Koliko je vremena ili čak perioda potrebno da se jedna akcija, događaj ili ideja moraju ponoviti da bi postali tradicija? Uobičajeno je govoriti o našem nasleđu kao o nečemu što je osobeno, što naslućujemo ili što je preneto od strane prethodnih generacija. Ali šta je sa izmišljeniom tradicijama, nametnutim ili uvezenim tradicijama? Ako više nema naroda u kome pojedinac oseća po sebi razumljivu uzajamnu pripadnost – ili ako taj narod postoji još samo kao olupina, ako sve postaje masa u neumoljivom procesu raspadanja, onda nastajanje novog naroda može biti „utopijski sadržaj romantične čežnje“. (Karl Jaspers, 1987:83).

Danas je narod kao celina pod znakom pitanja ali nije prevladana. Težnje nacionalizacije na celom svetu su netolerantnije nego ikad, ali nacija je u njima samo „prosečnost jezika u asimilaciji sa tipom koji niveliše“. Nacija prestaje da bude pravi narod tamo gde je primorana na „neslobodu ovog načina samosvesti“. Obrnuto, mnogi odbacuju nacionalnost kao lažan front tuđih im interesa, da bi verovali u neistorijsku sudbinsku povezanost masa, srodnih u svim istorijskim narodima. Kako nacionalistički narod tako i neodređeni masovni narod pri staranju o postojanju danas nasilno gaze prvobitno samobivstvo, koje svoje postojanje duguje nejasnoj osnovi svoga naroda. „Istoričnost vlastitog bića u duhovnoj tradiciji na podlozi lanca krvi prosto ne postoji (...). Potresna je situacija modernog čoveka kad on više ne može da veruje u svoj narod u onim oblicima posredstvom kojih narod ima svoju sadašnju objektivnost i objavljuje svoje zahteve, već mora da zaroni u dublji sloj, iz kojeg ili izvlači supstancijalnu istoričnost svog bića ili pada u bezdan“. (Karl Jaspers, 1987:86- 87).

Šta znači razmišljati o zajedništvu kao o našoj apsolutnoj sadašnjosti. Pre svega, to znači pretpostaviti da ni prošlost ni budućnost ne opravdavaju ništa. Činjenica da je određeni društveni sloj uživao privilegije u prošlosti neće poslužiti da se opravdaju njegove privilegije u sadašnjosti. Činjenica da je komad zemlje pripadao jednoj državi u prošlosti ne opravdava zahtev da joj taj komad zemlje pripadne u sadašnjosti. Činjenica da je neki narod kršio naša prava u prošlosti ne opravdava naše kršenje njihovih prava u sadašnjosti. „Nikakva slika budućeg obilja“, kaže Agnes Heller ne opravdava današnje gladovanje. Nikakva slika buduće slobode ne opravdava današnje ugnjetavanje, nikakav strah od budućnosti ne opravdava makijavelističku politiku ovde i sad, nikakva nesigurnost u pogledu budućnosti ne opravdava današnju ravnodušnost (...). Zajedništvo nema ni prošlosti ni budućnosti: ono je apsolutno (sadašnje) sad. Oni koji su zajedno sad nisu bili zajedno u prošlosti i neće biti zajedno u budućnosti. Prošlost je 'zajedništvo' drugih, kao što je i budućnost“. (Agnes Heller, 1984:76,82).

### **1.6. Nacija kao narativ**

Nacije kao narativi gube svoje poreklo u mitovima vremena i svoj horizont jedino u potpunosti ostvaruju u „umu oka“ (mind's eye). Takva predstava o naciji, ili naraciji na prvi pogled izgleda nemoguća i romantična i isključivo metafizička, ali ona svoje poreklo vuče iz one tradicije, političkog mišljenja i literarnog jezika kojim se na Zapadu nacija navešćuje kao snažna istorijska ideja čija kulturna prinuda leži u jedinstvu nacije kao simboličke sile. Međutim, ovo ne sprečava pokušaj nacionalističkog diskursa da istrajno produkuje ideju nacije kao neprekidnog narativa nacionalnog razvoja, „narcizma prastarog samoostvarenja sadašnjeg Volk-a“.

Konačno, takve političke ideje nisu zamenjene idejama novih realnosti – internacionalizma, multinacionalizma ili čak poznog

kapitalizma – sada spoznajemo da je retorika ovih globalnih termina vrlo često zajemčena „groznom prozom moći“, koju svaka nacija može posedovati u svojoj vlastitoj sferi uticaja. (Homi K. Bhabha, 1990:1-8). Ono što treba sagledati u ovako širokoj predstavi nacije predstavlja jezik onih koji pišu o njoj i živote onih koji u njoj žive. To je ambivalentnost koja izbija iz narastajuće svesti da, uprkos ubeđenju s kojom istoričari govore o „poreklu“ nacije kao znaku „moderniteta“ društva, kulturna temporalnost nacije mnogo više opisuje transnacionalne društvene realnosti.

Istorija i identitet funkcionišu kroz narativno vreme i imaju implikacije na konstruisanje nacionalnog identiteta. Posebno je ovde značajan Babin pojam „diseminacije“, to jest osvetljenje narativa, vremena i pripovedanja nacionalnog identiteta. Većina hibridnih filmova snimljenih od sredine 1990-tih upotrebljavaju neobične šeme kako bi preneli transformacije nacionalnog identiteta. (5) Kontekstualizacijom Delezovog (Gilles Deleuze) dela u parametrima nacije, mi možemo kritikovati često univerzalizujuće zaključke koje je on izvukao iz interakcije slika-pokret i slika-vreme pomoću kojih je ilustrovao promene u zapadnom filozofskom razumevanju odnosa između pokreta i vremena. Slika-pokret je izražavala „klasičnu“ koncepciju vremena, a slika-vreme koja nastaje posle Drugog svetskog rata, „modernu“ koncepciju vremena.

Prema tome, izvesni filmovi iako koriste levičarski narativ, kako bi izrazili transformaciju u nacionalni identitet izazvan globalizacijom, ne deteritorijalizuju osnovni izraz nacionalnog identiteta. Konačno, oni reteritorijalizuju bezbrojne mogućnosti za promene ostvarene prema dvostrukom vremenu nacije s jednom unificiranom predstavom nacionalnog identiteta. (David Martin-Jones, 2006:85-120). Ovde se nacionalni identitet refiguriše kao veza globalnog i nacionalnog, dok se novi internacionalni aspekt nacije refiguriše da bi sugerisao produžetak jednog aspekta njegovog novog identiteta.

### 1.7. Multiplikovanje narativa

Po Dejvidu Bordvelu, (David Bordwell, 2002:88-104)) najvažnija logika narativa na osnovu koga se oni ispoljavaju je slika-pokret i slika-vreme. Oslanjajući se na njegove zaključke, kao što se uostalom i on oslanjao na Delezove, možemo postići najbolje razumevanje kako filmovi koriste svoje multiplikovane narative da bi reteritorijalizovali nacionalni identitet. Tako u nemačkom trileru „Trči, Lola, trči“ (Lola rennt/Run Lola Run, Tom Tikver-Tom Tykwer, 1998), upotreba paralelnih svetova odnosno grananje originalnog zapleta ogleda se u tri različite radnje i tri različita zapleta, pri čemu i najbanalniji događaji mogu imati drastične posledice. Radnja filma se događa u Berlinu. Sitni gangster Mani godinu dana živi sa svojom devojkom Lolom obavljajući kupoprodaju droge za svoga šefa. Jednog dana Lola zakasni sa sakupljanjem novca i Mani vozeći se metroom izgubi 100 hiljada maraka. Pošto zna da će ga šef ubiti ako ne donese novac, on zove Lolu i moli je za pomoć. Ona treba da za dvadeset minuta nađe novac i spasi Manija. Jednostavna priča ali reditelj vešto i maštovito koristi rakurse kamere, montažne trikove i kombinaciju animacije i fotografije, „technosoundtrack“, koji daju žestok ritam što dobro korespondira sa radnjom filma. Uz to, kratki foto-eseji kojima prikazuje životne sudbine slučajnih prolaznika koji će sasvim različito proći u životu samo zato što su se našli na putu Loli neki minut pre ili posle, izgledaju kao veliki video spot. Glavni deo filma podeljen je na tri „trčanja“. Svako trčanje počinje od iste situacije ali se različito razvija i ima različit ishod. Svako trčanje sadrži različite flash-forward sekvence koje prikazuju kako žive ljudi koje Lola usput sreće u toj besomučnoj jurnjavi da spase mladića. U svakom trčanju ljudi se odražavaju na različite načine.

U engleskom filmu, između romantične komedije i drame, „Vrata sudbine“ (Sliding Doors, Piter Hautit-Peter Howitt, 1998), koji je inkasirao u SAD oko 12 miliona dolara a u Engleskoj 58 miliona, junakinja je mlada Helen koja je radila kao piar ali brzo



dobija otkaz. Zaplet, takođe, teče u dva paralelna univerzuma baziran je na dve staze njenoga života koje zavise od toga da li će se popeti na londonsku podzemnu železnicu ili se neće popeti. Dok čeka voz upoznaje Džejmsa i počne razgovor s njim. Nervozna je jer joj se žuri kući kako bi svoga mladića Gerija zatekla u preljudi sa njegovom bivšom devojkom Lidijom. Ubrzo Helen i Džejms stupaju u vezu, i Helen zatrudni verujući da nosi Džejmsovo dete. Kada dođe u njegov biro od njegove sekretarice saznaje da je on oženjen. Izleće usplahirena, sreće Džejmsa na mostu, i on joj kaže da je bio oženjen ali da više ne živi sa ženom i da hoće da se razvede. On i njegova žena održavaju vezu samo zbog njegove bolesne majke. Onda izjave međusobno ljubav, Helen ga napušta i na putu je udare kola. U trenutku kad propušta voz, ona zaustavlja taksi ali neki čovek zgrabi njenu tašnu, ona ga u tuči udari u glavu, i njega prevoze u bolnicu, dolazi kući kasno. Helen je pod stresom zbog Gerijevog neverstva i njegovog vibriranja između dve žene. Lidija s njom čak stupa nekoliko puta u kontakt. Helen u međuvremenu ima nekoliko svađa s Gerijem i ne otkriva mu da je trudna i, umesto toga, mu kaže da je pozvana na poslovni intervju u jednoj internacionalnoj pr-firmi. Misleći da je Helen na intervjuu, Geri se sreće s Lidijom koja je takođe trudna i očekuje dete od njega. Kad na vratima zazvoni zvono Lidija kaže Geriju da uđe. Helen je tu, ošamućena, kad joj Lidija saopštava da ne može ići na intervju zato što ne zna šta da odluči da li da zadrži ili ne zadrži bebu. Helen se sruši na Lidijinim stepenicama. U drugoj radnji, Helen odlazi u bolnicu i gubi bebu. U trenutku kad hvata voz, ona umire na rukama njene nove ljubavi. U trenutku kad umire ona se vraća iz mrtvih i kaže Geriju da mu želi sreću u životu. Pre nego što se probudi ona daje odbleske drugog Heleninog života. U finalnoj sceni, koja se jedino dešava u univerzumu „propuštenog voza“, Džejms napušta bolnicu posle posete svojoj majci i Helen napušta svoju vezu s Gerijem.

„Vrata sudbine“ i „Trči, Lola, trči“ bili su možda najkarakterističniji narativi koji su se pojavili u evropskom filmu poznih 1990-ih godina. U prvom, da bi se gledaocu olakšalo razumevanje, priča

se epizodično preseca na dva jasno odvojena postupka; u drugom, narativ ima tri varijante, svaki put neznatno drukčije. Oba filma se igraju lavirintom kao načinom da se pokažu trenuci nacionalne transformacije. Njihovi multiplikovani narativi pokazuju zaostajanje vremena tokom kojeg se „stara“ verzija nacionalnog identiteta zamenjuje „novom“. Međutim, obe verzije strogo reteritorijalizuju lavirint potvrđujući time da je sadašnja transformacija iznad i da se nacionalni narativ produžava. Na koji način oni manifestuju karakteristike slike-vremena? Mada nisu lavirintni na sasvim isti način kao slika-vreme, kakvi su „Osam i po“ (Otto e mezzo, Federiko Felini-Federico Fellini, 1963.), ili „Prošle godine u Marijenbadu“ (L'Année dernière à Marienbad, Alen Rene-Alain Resnais, 1961.), oba filma formalno konstruišu narativ vremena na lavirintan način. U „Vratima sudbine“ ovo je očiglednije zato što postoji presecanje između dva paralelna narativa, naglašavanje njihove simultanosti. Postojanje ovih paralelnih svetova sugerise da se nalazimo u temporalnom lavirintu. U „Lola, trči, Lola“, međutim, tri narativa se dešavaju u sekvenci i ne mogu se zameniti zbog istovremenih paralelnih svetova. Uz to, završetak prvog i drugi se događaju u oba narativa, pa tako gledamo likove koji leže u krevetu i razgovaraju o svojim reakcijama na događaje. Tri narativa su njihova zajednička fantazija koja sugerise da budućnost nije rešena i da postoji nekoliko mogućih ishoda od kojih, opet, mnogi mogu biti lavirint vremena. Uz to, ovi filmovi su strukturirani logikom slika-pokret. Očigledno je da oba koriste telo svojih protagonista kako bi stvorili koherentnost preko svojih multiplikovanih narativa kao što bi se moglo očekivati od slike-radnje. Ako se vratimo na scenu Lolinog trčanja ili na promišljenu upotrebu nekontrastriranja blondina i crnooke verzije Helen, oba su potpuno konzistentna sa slikom-pokretom. Osim toga, kroz njihove reakcije koje se odnose na okolnosti, oba sadrže senzorno-motorni kontinuitet.

Bordvelova osnovna ideja nam omogućuje bolje razumevanje njihove egzistencije kao slike-vremena koja se shvata u činu postojanja slike-pokreta. Vidimo, zapravo, da Bordvel ukazuje na

to da lavirintni narativi filmova kakvi su „Sliding Doors“ i „Trči, Lola, trči“ nisu uopšte lavirintni. Pre bi, kako on zapaža, ocrtavajući paralelu sa književnim delima kakva su novela „Božićna pesma (A Christmas Carol) Čarlsa Dikensa (Charles Dickens) i kratka priča O. Henrija (O. Henry) „Putevi sudbine“ (Roads of Destiny), broj mogućih različitih staza kroz vreme koje se otvaraju prema likovima u takvim narativima, obično su oslikani kao jednostavno dvojni ili izbor između tri moguće budućnosti. Ovi lavirintni narativi su, dakle, svedeni od beskrajnog skupa potencijalno nerazumljivih mogućnosti narativa na „kognitivno pogodne koncepcije onoga što račva puteve koji su slični onima u našim vlastitim životima“. Po Bordvelu, to je „narodna psihologija“, uobičajen proces koji mi koristimo da bi smo shvatili svet koji određuje uprošćenu prirodu ovih lavirintnih narativa. (David Bordwell, 2002:88-104).

### **1.8. Modernitet i globalizacija**

Vek Prosvetiteljstva i racionalni sekularizam je sa svojim bremenom vlastitog mračnjaštva doneo nekoliko stvari koje su ovom svršetku bolje odgovarale nego ideja nacije. Ako se za nacionalne države, šire uzev, drži da treba da budu „nove“ i „istorijske“ države-nacije (nacionalne države) u odnosu na koje oni predstavljaju politički izraz – onda one uvek nastaju iz drevne prošlosti i klize u neograničenu budućnost. „Ono što ja predlažem je da se nacionalizam mora razumeti tako da se podvuče da on nije nastao samosvesnim uticajem političkih ideologija nego grananjem širokih kulturnih sistema koji su mu prethodili, izvan kojih – ali i nasuprot kojih – on nastaje“. (Anderson, 1991:19). „Nastajanje“ nacije kao sistema kulturnog označavanja, kao reprezentacije društvenog života pre nego discipline društvenog državnog uređenja, naglašava ove nedoumice. Na primer, najzanimljivija objašnjenja nacionalne ideje bilo da dolaze od strane konzervativaca, liberala ili nove leve izgleda da se slažu sa ambivalentnom tenzijom koju određuje

„društvo“ nacija. Projekat moderniteta se zasniva na formuli kako „sebe nekako pronaći kod kuće u vrtlogu“. Nemačka reč „Heimat“ (domovina, kuća, zavičaj) je termin koji širi horizonte i topi granice. Antoni Gidens skreće pažnju na implikacije moderniteta, na ontološku sigurnost, poverenje kojeg imamo u „kontinuitet našeg samoidentiteta i postojanost socijalnog i materijalnog okruženja akcije u premoderna vremena“. (Anthony Giddens, 1990: 92).

U premodernim vremenima, tvrdi on, smisao poverenja i sigurnosti bio je usađen u građevinu kraljevine, lokalne zajednice, religiozno verovanje i kontinuitet tradicije. Posledica velike dinamičke snage moderniteta – onoga što Gidens naziva odvajanjem vremena i prostora, mehanizmom disperzije i institucionalne reflektivnosti – bilo je „odvajanje neke bazične forme poverenja od svojstva lokalnog dodira“. (Giddens:108). Ovaj proces transformacije se ubrzava i kompresija vreme-prostor postaje sve intezivnija. U logici je globalizacije da se ova dinamika modernizacije još snažnije poveže. Širenjem informacija i tokova komunikacije i masovne migracije ljudi, ona je progresivno erodirala teritorijalne granice i međe, i izazvala neposredne sukobe kultura i identiteta. Tamo gde su nekada kulture bile odvojene i diferencirane u vremenu i prostoru, danas su one učvršćene, unitarizovane i povučene granice kulture moraju uvažiti fluidnost i propulzivnost kulturnih društava.

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 pamćenja i identiteta. (6) Proces nacionalističkog stvaranja mita nije jednostavno postojano (ili slavljeno) delo ideološke proizvodnje, nego sredstvo stvaranja predstava i vrednosti nasuprot jednog tela predstava, koje će vrlo često zapretiti da potisne ono prethodno. Traganje za jedinstvenim

i čvrstim identitetom, tvrdnja o nacionalnim osobenostima onda dobija novo značenje, neku upotrebu. Ono nije samo ideološka obmana iako uvek može biti prepoznata kao takva. Stoga se istorije nacionalnog filma mogu shvatiti jedino kao istorije kriza i sukoba, suprotsavljanja i usaglašavanja. Danas pisanje istorije filma ne sadrži u sebi nameru da se istorijom filmskih dela prikaže ideja nacionalne individualnosti na njenom putu ka sebi samoj. Istoričaru filma kao da je zabranjeno da donosi sudove o kvalitetu. On se obično poziva na ideal objektivnosti što ga neguje historiografija koja treba samo da opiše kako je zapravo bilo. "I kada se istoričar književnosti, obavezan idealu objektivnosti, ograniči na prikazivanje jedne završene prošlosti, a sud o književnosti sopstvene, još nedovršene epohe prepusti kritičaru koji je za nju nadležan, sam se držeći sigurnog kanona 'velikih dela', on u svojoj istorijskoj distanci većinom ostaje jednu do dve generacije iza najmlađeg razvoja književnosti". (Hans Robert Jaus, 1978:37-39).

Ali, isto tako, istorije filma su i istorije ekonomije koje tragaju za sigurnom pozicijom na tržištu koja omogućuje maksimizaciju industrijskog profita, uz istovremeno učvršćivanje kulturnog ugleda nacije. Na ovom stepenu politika nacionalnog filma može se svesti na tržišnu strategiju, pokušaj da tržište, pošto je raznovrsno, nudi koherentno i jedinstveno iskustvo. Kategorija „internacionalnosti nacionalnog filma“ u tom smislu može poslužiti opštoj funkciji: francuski, italijanski, ili švedski film, na primer, postavljaju drukčije „vidokruge očekivanja“. Rekonstrukcija vidokruga očekivanja pred kojim je jedno delo u prošlosti stvarano i prihvaćeno omogućava, s druge strane, da se otkrije na koja je pitanja tekst dao odgovor i da se na taj način zaključni kako je nekadašnji čitalac mogao videti i razumeti tekst. Ovaj pristup predočava hermeneutičku diferenciju između nekadašnjeg i današnjeg razumevanja nekog dela, i istoriji – koja posreduje obe pozicije – nameće svest o njegovoj recepciji. (7) Razlika između vidokruga očekivanja i prostora iskustva, bez sumnje, zapaža se samo kada je naglašena; to se dogodilo u doba

Prosvećenosti. Važno je istaći da je određujući topoi modernosti kao promenljivost odnosa između vidokruga očekivanja i prostora iskustva, pojmovna istorija doprinela relativiziranju tih *topoa*.

## 2. Argumenti u prilog nacionalnog filma

### 2.1. Rekonceptualizacija kao aksiomatski metod

U prvim reagovanjima na Higsonove primedbe većina autora se slaže u tome da je analiza nacionalnog filma i dalje urgentna uprkos drugim glavnim promenama koje se tiču sveta filma: globalno širenje korporativnog kapitalizma, konsolidovanje globalnog tržišta, brzina i domet elektronskih komunikacija. Globalni domet nacionalnog filma razmatra se u okvirima višestruke politike njegove proizvodnje, distribucije i recepcije, njegove tekstualnosti, njegovog odnosa prema državi i multikulturalizmu. Ovi termini i njihova interakcija konstituišu osnovu projekta celine termina „nacionalni film“. Njegova rekonceptualizacija se uzima kao aksiomatski metod koji Higson postavlja kao uslov za razmatranje nacionalnog filma: domet filma u kruženju državom-nacijom, sociološki domet filma specifične publike prema različitim vrstama filma, i domet diskursa koji kruži filmom. (8)

Izvesno je da se snaga ideje o nacionalnom filmu svakako mora staviti u kontekst tekućih razmišljanja o nacionalizmu, i da rasprava o nacionalnom filmu pretpostavlja neke ideje o kulturi, organizaciji društva, državi-naciji. Istorija filma uglavnom koristi termin država-nacija kao svoju primarnu organizacionu kategoriju. (9) I tu se otvara problem na koji se odgovori daju u širokom dijapazonu, koji se kreće od oštih kritika i negacija do podžavanja ideje nacionalnog filma. Uslovi za nastajanje nacionalnog filma u Evropi počeli su se stvarati u dekadi posle 1915. godine. Bazična kategorija nacije, ili bolje države-nacije, ubrzo se pokazala prihvatljivom. Posle 1915. godine alternativa za svaku evropsku državu-naciju bio je američki film, i vladalo je mišljenje da one same snose krivicu za nedostatke koje takav stav podrazumeva. Opravdanost ovakve vrste argumenata je

pogrešna, samim tim što se američka tradicija razlikuje od tradicije svake evropske nacije ponaosob, jer je američka tradicija jedva tradicija.

Jedan od razloga zbog kojeg Evropa oseća povlašćenu srodnost sa filmom je u tome što je nesumnjiva njena uloga u tome da je kulturna raznovrsnost evropskog kontinenta umnogome doprinela da se razvije i održi holivudski sistem koji je stvarno nastao u Evropi. Većina žanrova koji konstituišu savremeni film (uključujući komediju, romansu, kostimirane drame, trilere science-fiction i dr.) bili su razvijani u Evropi u prvoj dekadi 20. veka, i filmovi reditelja-pionira kakvi su Žorž Melijes (Georges Méliès), začeci su današnjih tehnika kamere i specijalnih efekata. U godinama pred Prvi svetski rat, između 1906. i 1913., evropski film je potpuno dominirao međunarodnim filmskim tržištem, i jedini studio u Francuskoj (Pate-Pathé), na koga je otpadala jedna trećina ukupne svetske proizvodnje filmova, raspolagao je sopstvenim sredstvima za proizvodnju, distribuciju i prikazivanje. (Georges Sadoul, 1949:221).

Osim toga, njegovi bliski konkurenti bile su druge evropske države, prvenstveno Italija i Danska. Godine 1914. 90 odsto filmova prikazanih u svetu bilo je francuskog porekla i najveće Pateovo tržište bile su Sjedinjene Države u kojoj je, u dekadi pred Prvi svetski rat, snimljena samo oko jedna trećina filmova. (10) Ako termin „nacionalni film“ razumemo u okvirima filmske proizvodnje a ne samo u terminima recepcije (ono što je „prihvatljivo“) onda prvo moramo delimitirati jedan „nacionalni korpus“, to jest skup filmova koji omogućuju jedan „model“ francuskog, nemačkog, italijanskog ili američkog filma, kao što možemo sugerisati i postojanje modela holivudskog filma. Preciznije argumentisanje podrazumevalo bi statistički rad u serijama kvantitativno dugoročno značajnih, naročito formulisanje kriterijuma koji omogućuju definisanje nacije kao takve ili takvih repetitivnih postupaka. Ovo se može postići jedino ako se postave u odnos dominantne crte eventualno



označenih sociokulturnih supstrata. Naime, teškoća se, najpre, ogleda u tome na koji način konstruisati preciznu intertekstualnu mrežu. Pojam „nacionalnog filma“ je *a priori* utemeljen empirijski, na jasno utvrđenim postulatima. (Michèle Lagny, 1992:92-102).

## 2.2. Film i mentalitet naroda

Vodeći računa o specifičnosti problema koji postavljaju koliko doba u kome se o filmu piše, toliko i ono što se obrađuje, u nacionalnom filmu se istražuju teme koje se pojavljuju drugde u političkom, kulturnom i društvenom životu. Uzmimo samo nemački slučaj koji se odražava i neposredno posle Drugog svetskog rata, to jest kako se shvatalo divljenje prema nacizmu. Zigfrid Krakauer (Siegfried Kracauer) piše o filmovima Vajmarske republike i insistira na povratku na opsesivne teme: „litije tiranina“, „ubice među nama“, prikazivanje haosa, protivrečne želje koje se manifestuju preko nekih lajtmotiva, slobodi osećanja kao fatalnom haosu ili užasnom mladićstvu kao stalnom iskušenju itd. (11)

Tomas Elzser (Thomas Elsaesser) krajem 1980-ih, dakle pre nemačkog ujedinjenja, pišući o mladom nemačkom filmu, podvlači neke njegove zajedničke osobine sa filmovima 1970-ih: krivicu, depresiju, paranoju, seksualnu nelagodnost, emotivno zlostavljanje i naročito socijalnu anomiju koja po Emilu Dirckemu (Emile Durkheim) označava suspenziju ili neefikasnost društvenih normi, zakona, propisa i vrednosti koje dovodi do dezorganizacije i destabilizacije društva, kao i do moralne konfuzije u moralnoj svesti pojedinca, a često i do delikventnog ponašanja. Do stanja anomije dolazi u periodima društvene i političke krize, ratova i pobuna, kao i u vremenima tranzicije kada više ne važe stare norme i tradicionalne vrednosti a nove još nisu uspostavljene, što dovodi do pometnje i dezorijentacije članova društva u traganju za socijalno poželjnim obrascima ponašanja. (12)

U stvari, ponekad se pretpostavlja ne samo kolektivni nacionalni identitet koji ima izvesne specifične karakteristike, ali i više od toga, nacionalno kolektivno nesvesno čije su teorijske osnove više nego nepouzidane, i čije se logične prirodne posledice pokazuju naročito opasnim. Ako je pojam pomalo diskreditovan, on i dalje predstavlja stalno iskušenje mada ga istoričari uzimaju s nepoverenjem i oprezno. On se zasniva na pretpostavci da se može prevazići pomoću individualnog sižea čiju strukturaciju psihoanaliza obrazlaže nesvesnim, do kolektivnog sižea koji se ponaša na isti način; iz tog razloga film bi pružio argumente za kolektivnu analizu kao što je san za individualnu analizu. Tako Krakauer, kako smo napred videli, direktno preobraća opsesivne teme filmova Vajmarske republike u ideje kojima one izražavaju opšte osećanje zajednice, i neodređene ideje koje se ispoljavaju preko filmova kao i drugih dokumenata. On i pored klasnih razlika i eksplicitnih stavova dopušta postojanje jednog radikalnog kolektivnog života u meri u kojoj on to pretpostavlja. Uvek je moguće da se neki filmski motivi odnose samo na deo nekog naroda, ali opreznost u tom pogledu ne bi trebalo da nam stvori predubeđenje prema postojanju tendencija koje se tiču naroda kao celine. One su manje problematične jer zajednička tradicija i stalni uzajamni odnosi među raznim slojevima stanovništva objedinjujuće utiču na duboke slojeve kolektivnog života u prednacističkoj Nemačkoj. Sklonosti srednje klase su prodirale u sve slojeve; one su konkurisale političkim aspiracijama levice i ispunjavale praznine u shvatanjima više klase. Tome se ima pripisati opštenarodna privlačnost nemačkog filma, filma koji je bio solidno ukorenjen u mentalitetu srednje klase. (Zigfrid Krakauer, 1996: 40).

Po Krakaueru, u lancu motivacija nacionalne karakteristike su pre posledica nego uzrok – posledica prirodne okoline, istorijskih iskustava, privrednih i društvenih uslova. Govoriti o posebnom mentalitetu nekog naroda nikako ne podrazumeva koncept o nekom nepromenljivom nacionalnom karakteru. Krakauera ovde

interesuju „isključivo takve kolektivne sklonosti ili stremljena koji preovlađuju u jednom narodu u određenom stadijumu njegovog razvoja“. (Zigfrid Krakauer,1996:39) Krakauer, zapravo, stoji na stanovištu da film odražava mentalitet naroda neposrednije od bilo kojih drugih umetničkih sredstava. To se dešava zato što film nikada nije delo jedinke – on je rezultat rada mnogih – i zatim, film se poziva na bezimene mase, mora, dakle, na neki način ispunjavati njihova očekivanja, pogađati njihova raspoloženja i želje. Ali stereotipi imaju trajan život. Elzser koji, izvesno je, reinterpreтира temu kolektivnog nesvesnog, zapaža da se na ovoj tački pretpostavlja koincidencija na osnovu koje može postojati nemački film čiji se kontinuitet traži od samih reditelja –Vendersa (Wenders) koji se potpuno poziva na Frica Langa (Fritz Lang) kao oca nove generacije ili Herzoga kad snima rimejk Murnauovog (Murnau) „Nosferatua“. Autori mladog nemačkog filma koji su jedva imali nekakvog uspeha u Nemačkoj i vrlo često radili koprodukcije sa SAD, Francuskom i Britanijom uglavnom su osporavani u vezi sa nacionalističkom ideologijom. Međutim, paradoksalno, oni su svesni toga da će naglašavajući „nacionalni karakter“ postići međunarodni uspeh tako da neki zli jezici njihovu poziciju tumače kao „romantičnu“, kao komercijalnu spekulaciju o „večnoj Nemačkoj“. Konačno, kritičari nastoje da poslednji resurs označavajućeg nađu u „samim nemačkim filmovima kao kolektivnom autoru“. „Mada filmovi formirani na nemačkom ekspresionističkom filmu 1920-ih već eksplicitno prikazuju Nemačku otkrivajući njenu 'dušu' i njen 'kolektivni mentalitet u filmu'“ (Thomas Elsaesser, 1989: 294).

### 2.3. Nacija i kinematografija

Do sada smo sintagmu „nacionalni film“ koristili na neproblematičan način, kako bismo označili domete filmske delatnosti i institucija unutar države-nacije. Međutim, moramo se

suočiti i sa pojmovnim teškoćama koje se tiču ove sintagme. Pojam „kinematografija“ možemo upotrebiti u ograničenom i opštem značenju. On se, s jedne strane, odnosi na inkluzivni smisao u tri sektora: filmsku proizvodnju, distribuciju i prikazivanje: ovde je konotacija ekonomska. Primenjen na ovaj način pojam „nacionalni film“ odgovara „domaćoj filmskoj industriji“ i postavlja pitanja: Koje se vladine agencije bave zaštitom i subvencionisanjem filma na teritoriji države-nacije? Kakav je oblik ovog ohrabivanja? Koje su glavne proizvodne korporacije u domaćoj situaciji? Ko vlada glavnim krugom prikazivanja filma? (13)

Međutim, sintagma se može odnositi na nekoliko drugih pojmovnih predmeta. „Nacionalni film“ se na primer može odnositi na određeno filmsko *oeuvre*, jedinstveno po stilu i sadržini koje neposredno istražuje nacionalnu temu uključujući i pitanje nacionalnog identiteta. Pojam se takođe može primeniti na opažanje kulturne implikacije debalansa između srazmere uvezenih filmova i filmova proizvedenih u zemlji koji se prikazuju nacionalnoj publici. On ponekad odražava osobeni domet „kvaliteta“ u zemlji proizvedenog filma koji, uglavnom, ima vrednosti i značaj za visoko obrazovanu publiku. Konačno, postoji mogućnost daljeg razmatranja termina iz perspektive njegove konzumacije pre nego iz proizvodne perspektive, ako se primeni na ono što se odnosi na istorijsko određenje filma od strane različitih podkultura publika nacionalnog filma.

„Nacionalni film“ je klizeća sintagma čije se značenje u praksi prenosi između različitih označitelja i transformisanja semantičke osnove; učvršćivanje ovih različitih značenja sintagme je očita realnost domaće filmske industrije. Međutim, kad se „nacionalni film“ koristi u inkluzivnom smislu - ne samo u odnosu na domaću filmsku industriju nego i na proizvodni sektor kao filmsko izražavanje i imaginativna projekcija nacionalne zajednice - onda je opreznost nužna. U istraživanjima kulturnog imperijalizma 1960-ih i 1970-ih termin „nacionalno“ se u raspravama o kulturnom i

ekonomskom udaru američkih filmskih i televizijskih programa na nacionalne audiovizuelne sisteme, upotrebljavao na isti način bilo da se odnosi na film, radio i televiziju ili masovne komunikacije. Gubak (Guback) u studiji o posleratnom udaru američke filmske industrije na evropski otpor prema uvezenim filmovima, naročito potencira evropske nacionalne filmove: "Međunarodno finansiranje, internacionalne zvezde i proizvodni timovi, i zavisnost od svetskog tržišta i publike. Istina, mnogi filmovi koji nisu snimljeni pod ovim uslovima postali su opšte prihvaćeni. Uzmimo kao primer Čaplinove (Chaplin) ili filmove italijanskog neorealizma. Oni su bili intelektualni ali u dosta drugačijem smislu. Oni su mogli da prenesu humanu poruku na svakome razumljiv način i u bilo kom delu sveta. Mada su neorealistički filmovi bili zasnovani na uslovima i atmosferi određene zemlje, oni su se obraćali različitim kulturama zato što su pogađali ljudsku senzibilnost. A toliko je mnogo međunarodnih filmova koji se graniče sa dehumaniziranjem senzibilnosti koja je brutalna, često skrećući pažnju od stvarnosti. Oni očekuju raznovrsna reagovanja publike na osnovu slika snimljenih sintetičkom kamerom; njihova plitkoća i shematski likovi maskirani su zasenjjućim bojama, širokim ekranom i rediteljskim umećem. Filmovi ovakve vrste ne predstavljaju oblik kulturne razmene. Oni su, u stvari, antikultura". (Thomas Guback, 1969:81)

Međutim, ova vrsta argumenta kao razloga za podršku nacionalnom filmu, teško je održiva. Naime, realistička estetika u filmu došla je pod lupu ispitivanja naročito sa pojavom ruskog formalizma, strukturalizma i semiotike, i što je još i važnije, termini koje Gubak koristi u prilog argumentacije italijanskog neorealizma kao primera nacionalnog filma, to jest osude holivudskog filma, više su termini iz vokabulara rasprava o masovnoj kulturi. Drugim rečima, argumentujući u prilog nacionalnog filma na ovakav način, Gubak nedvosmisleno potvrđuje da argument kulturnog imperijalizma predstavlja delimično ponavljanje rasprave na temu masovna kultura/visoka kultura. On time više izražava svoj sopstveni

estetski ukus koji preferira proizvode evro-američkog umetničkog filma (Čaplin i italijanski neorealizam), nego popularne filmove masovne kulture (holivudski filmovi 1950-ih i 1960-ih). Ovakva vrsta retorike koja ustaje u odbranu nacionalne kulture može se preokrenuti u verziju rasprave visoka kultura/masovna kultura.

#### 2.4. Izgradnja i zaštita nacije

U literaturi koja se bavi teorijom nacionalnog filma danas se mogu izdvojiti tri argumenta koji su ili referentni, ili pak, služe kao polazište za dalja izvođenja, ili, s druge strane, nailaze na kritička oponiranja: protekcionistički argument, defetistički argument i argument konstituisanja, izgradnje nacije. Po Janu Džarviju, sva tri argumenta pretpostavljaju ideju da su filmovi različiti. Oni se razlikuju od proizvoda tradicionalne visoke kulture, jer većina država-nacija više naglašava nacionalno poreklo muzike, slikarstva, skulpture, muzike ili pozorišnih komada, to jest, domene kojima bi trebalo dati prioritet kada je u pitanju državna kulturna politika. (Ian Jarvi, 2000:75-87). Izgleda da bi masovna kultura pitanje državne politike više volela da vidi u svetlu ograničenja subvencionisanja proizvoda tradicionalne visoke kulture. Obrnuto, ovo gledište pretpostavlja da su masovni kulturni proizvodi vrednost po sebi, a ne samo roba za trgovinu. Pobornici tradicionalne visoke kulture postepeno prihvataju da su i filmovi deo te kulture. Uz to, strah od mogućeg uticaja doveo bi do toga da se ista grupa ljudi zabrine za „kulturnu štetu“ režima slobodne trgovine u filmu. Klasična ekonomija omogućuje protekcionistički argument u nekoliko njegovih varijanti: argument mlade industrije, antidamping argument, argument viška kapaciteta i argument zaštite; argument zaštite bi podrazumevao da su filmovi pogodni za zaštitu. Sve u svemu, ovaj argument nije bio korišćen u argumentovanju zaštite nacionalnog filma. Pošto je u ekonomiji svaki argument validan,

dokaz je u svakom slučaju u dampingu. Da li se zaštićena mlada industrija eventualno pokazuje dovoljno snažnom da se nadmeće na međunarodnom tržištu? Da li protekcionističke mere uspešno odstranjuju damping? Da li korišćenje viškova kapaciteta povećava ukupan dohodak?

Međutim, nijedan od ovih argumenata ne odnosi se na nacionalni film u kulturnom smislu. Sa ekonomske tačke gledišta, uspešno utemeljena mlada filmska industrija možda je jedino potpuno ugrađena u sopstvenu industrijsku granu proizvođači internacionalne i kosmopolitske filmove pogodne za prekomorsku kao i domaću publiku. Vlade obično pokušavaju da osmisle dodatne protekcionističke mere kako bi sprečile neki takav ishod. Ovo pokazuje da su argument zaštite kulture i konstituisanja nacije važniji od protekcionističkog argumenta. Protekcionizam je instrument kojim treba opravdati nacionalni film, što je po sebi kulturno nebitno – u kapitalizmu trošak se niveliše.

Argument zaštite kulture, kako sam naziv implicira, pokriva širok prostor. Nenacionalni filmovi se smatraju kulturnim pretnjama, osvajanjima ili okupatorima; ovde jezik kolonijalizma ili rata izgleda neizbežan. U ovakvoj opciji na strani film se gleda kao na obično drukčiju tradiciju, drukčiji pogled na svet, drukčije vrednosti i drukčije viđenje pojedinca i društva. U različitim uslovima, ova normalizacija stranca, tvrdi se, treba da ima uticaja na društvene promene. Društvena promena prema stranom, tuđem, može da bude dobra ili loša, ako je loša treba joj se suprotstaviti. Dominaciju Evrope, po Svenu Papkeu (Sven Papcke), unekoliko ometa to što je svoju vlastitu mnogostrukost prilagodila Drugosti, dok je tuđe patilo od usamljenosti ili ogromnog bogatstva koje je Evropa sretala na drugim mestima. (14)

Istinu govoreći, Evropa postoji i jedino živi od saglasja sopstvenog i tuđeg trajanja. Nigde inače, - na tako malom prostoru – nije nastala gomila regionalno stvorenih kultura. Ova mnogostrukost se ponavlja u svojoj unutarnoj organizaciji jer ovde

su ravnopravno, rame uz rame, vojevali država i crkva, selo i grad, države međusobno, vera i razum, dogma i kritika, individuum i socijalno biće. Sudeći, pre svega, po redukciji religioznog osećanja zajedništva i deobi starog kontinenta na nacionalne države katkad izgleda, kako nam pokazuje rana istorija evropske diplomatije, da je stranac bliži nego susedna država. Pride tome sledi i ono što razdvaja: u Evropi se sopstveno uvek određuje protiv suseda, dok drugde ovakav izazov ne postoji; u Japanu, na primer, vlada jedna gotovo nesavladiva barijera između „spolja“ i „unutra“.

U Evropi je, na taj način, *volens-volens* nastao jedan kulturni reciprocitet, borba se vodila ne samo za *proprium* kulturnog identiteta – nego još žešće i konkretnije – za sopstveni društveni status. Time se svetskoj perspektivi suprotstavljalo idejama koje su uz pomoć otvorenog pitanja legitimacije išle Evropi naruku. One su nastupile s promenama evropske društvene strukture shodno privrednom životu, od ranog novog veka naovama naročito jektičavo, budući da su se svi društveni slojevi pobrinuli da svoj položaj podupru ideologijom. Ova konkurencija tumačenja sveta različitim ukrašavanjem socijalne stratifikacije često briše spoljna ograničenja i unutrašnje tuđe („opasne klase“) postaje istinski neprijatelj. Sve je to vodilo ka velikim neizvesnostima koje su opet, s druge strane, potpomagale težnje ka nacionalnoj zatvorenosti; na ove nesporazume se gledalo kao na proces modernizacije Evrope: „otuđenje“ je bilo žrtva koju su ljudi prinosili na oltar napretka“. Sopstveno se uvek tražilo u razgraničenjima i ograničenjima ali se, istovremeno, evopskim omeđavanjima i, pre svega, nezaustavljivim društvenim promenama, proces vraćao na početak.

Spinoza je već 1670. godine u svom „Teološko-političkom traktatu“ opisao posledice: preterani zahtevi savremenika išli su periodično, iz straha, do besmisla: npr. lov na veštice ili proganjanje jeretika u Bartolomejskoj noći 1572. godine, a nacije koje su zveckale oružjem bolovale su od neuroza. Istorija Evrope deluje, po Montanju (Michel Montaigne), katkad još surovije od kanibalizma.



Ipak, jedinstvenost evropske konstelacije je u njenoj sposobnosti učenja, jer, dok se tuđina svagda drukčije perpetuira, Evropa ne pronalazi, - sa ekonomskom revolucijom – ključ za blagostanje. Pre svega navešćivanjem moralne osnove istorije, negativna dijalektika sopstvenog i tuđeg zna da se preokrene u pozitivnu što se, istina, ne završava trijumfom uma, kako je to još 1865. poželeo V. H. Leki (W. H. Lecky) u svojoj „History of the Rise and influence of the Spirit of Rationalism in Europe“. Ili bolje, iz razaračkog odnosa između sopstvnog i tuđeg izvučene su pouke koje prežu do univerzalnih zahteva. Ovaj odnos ne samo da se izoštrava nego se toliko učvršćuje da oba pola preživljavaju i uzajamno se obogaćuju. Najviša misaona tačka ovog slobodnog samovaspitanja – da se „iz štete ne postaje mudar“ – bila su „Pisma o toleranciji“ Džona Loka (John Locke) 1865. koja na početku princip koegzistencije sopstvenog i tuđeg formulišu kao Jedno i Drukčije. A Šlajermaher (Schleiermacher) se u jednom govoru od 28. marta 1813. oglosio posve u ovom smislu naglašavajući da je „svaki narod osramoćen kad to tuđe ne prigrlji k sebi, ako je ono po sebi takođe dobro, jer je njegovu esenciju Bog svakome podario“. U Evropi su svagda iznova negovane moderne psihoze koje su zadugo neprijateljstva prevazilazile potcenjivanjem tuđeg.

U američkim filmovima, na primer, nepravda je ispravna, a pravda služi više od toga nego da usamljeni heroj uzme stvar u svoje ruke; s tim u vezi, pravda doista može predstavljati deo problema. U evropskom filmu ta veza ne postoji, i plahoviti junaci treba da budu obuzdani naročito kad uzimaju pravdu u svoje ruke; u njima se pravedni junaci, uključujući roditelje i nastavnike, poštuju, dok se u američkim filmovima njima sudi. Količina i snaga nasilja u Americi i, obrnuto, u evropskim filmovima često se komentariše negativno od strane pobornika nacionalnog filma. Britanija je, na primer, svakako poseban slučaj jer sa Sjedinjenim Američkim Državama deli američku verziju govornog jezika što je u doba zvučnog filma dovelo do stalnog izražavanja straha da „aljkave“

navike američkog govora ne inficiraju britansku decu i omladinu. Pretpostavka o uticaju je da prikazivanje diferencije u kontekstu reprezentacije može imati imitativni efekat. Asocijativna psihologija naroda i zdrav razum drže je očiglednom, ali je nije lako dokazati eksperimentalno. Deci koja se igraju „kauboja i indijanaca“, nasuprot tradiciji i pogledima usvojenim od roditelja nasleđem, dokazi nisu potrebni. Pobornici nacionalnog filma uz jednostavan komercijalni interes, kao i oni sa konfuznom porukom zaštite kulture, nalaze publiku ispunjenu saosećanjem u zemljama Zapadne Evrope, uz obezbeđenje kulturnog i nacionalnog identiteta. Taj identitet je ugrožen od strane političkih, društvenih i kulturnih elita, koje se i same osećaju ugroženim, kada je u pitanju socijalizacija nepismene mase njihovih sapripadnika. Ovo su bili sapripadnici sa neznatnim ili skoro nikakvim finansijskim i imovinskim učešćem u državi-naciji, ponegde, političkim nesaosećanjem sa saglasnom elitom, - i u nekim primerima - nereligiozne, nejezičke ili etničke manjine sa nesrećnom istorijom nacije. Oni takođe uključuju želje tradicionalno isključene iz donošenja odluka, i, generalno, mnogo muških mitova i predrasuda o karakteru i sposobnostima.

Nacionalni film je u početku kao izgrađivač nacije predstavljao projekat socijalizacije tek oslobođenog stanovništva na putu radikalizma i primanja tradicije, perspektive i produžetka hegemonije vladavine i kulturnih elita. Film je trebalo da bude deo ovog poduhvata zajedno sa štampom, koja je već imala svoju ulogu u tom procesu. Ako se povedemo za ovakvom analizom argumenata u prilog nacionalnog filma, jedva da možemo sagledati njegove nacionalističke elemente. Imigrantske nacije Severne Amerike bile su bolećive prema stavu da potrebe nacionalnog filma nisu i potrebe Sjedinjenih Američkih Država. Istoričari su tvrdili da filmovi imaju zadatak da asimiluju imigrante, ali ne u perspektivi jedne politike. Evropske nacije, dugo nakon borbe za ujedinjenje u 19. veku, pojedinačno su sklone argumentu za nacionalni film kao npr. Britanija. Protekcionistički argument ne podržava kulturnu

verziju nacionalnog filma. San je novonastalih nacija da dođu u posed zapadne tehnologije (modernitet jedne vrste), dok, s druge strane, odbacuju vesternizaciju (modernitet druge vrste). Dokle god se filmovi razvijaju, tehnologija je po poreklu iz Zapadne Evrope i Severne Amerike i, uglavnom, manufakturna. Sadržina programa i prezentacija zajednički je proizvod zapadane tradicije usavršene uglavnom u Sjedinjenim Državama.; otuda filmovi nose neizbrisiv zapadni pečat. U osnovi, na američku filmsku industriju se uopšteno gleda kao na osvajača čija delatnost poziva na kulturnu zaštitu; ako dominacija postoji ona je metafizička. Na međunarodnu trgovinu se obično gleda kao osvajačku ali i kao na razmenu. Jedan od problema koji se postavlja pred one koji je vide kao osvajača je da postoji široka publika koja je osvajačima dobrodošla sa gotovim novcem u blagajnama. Sjedinjene Države su postale internacionalni simbol moderniteta, jer je evidentna spremnost da se američki filmovi konzumiraju, pa i oni sa naglašenim nacionalističkim osećanjem moderniteta, kao proizvodi romantične ljubavi.

## 2.5. Nacionalno-jezička homogenizacija

Gelner tvrdi da priroda dela postaje sve više semantička, da postoji potreba za ukrštanjem kultura i međujezičkom komunikacijom. On ovaj proces naziva fonetskom raznovrsnošću bez semantičke raznovrsnosti. (Gellner, 1965:24-9). Inženjeri mogu govoriti različite jezike ali svi oni piju koka-kolu, nose džins i rade na kompjuteru. Jevrejski protivnici asimilacije, francusko-kanadski suverenitisti, azijski konfučijanci, britanski pisci koji osuđuju američki način govora i „aljkave navike“ – svi, generalno, drže da je kultura lomljiva stvar i da joj je potrebno udruživanje i povezivanje. Oni su takođe platonisti u smislu da uočavaju strani kulturni uticaj i kao moguću štetu i kao moguće kvarenje; ista vododelnica utiče i na gledište jezika. U svom čuvenom predavanju

na Sorboni 1882. godine, Ernest Renan naglašava da jezik poziva na ujedinjenje. Politički značaj koji se pridaje jezicima posledica je shvatanja da su jezici znaci rase što je sasvim pogrešno. Pruska u kojoj se govori samo nemački, govorila je pre nekoliko vekova slovenski. Podela indoevropskih jezika, semitskih i drugih što ih je sa tako zadivljujućom oštroomnošću stvorila komparativna filologija, ne podudaraju se sa podelama antropologije. Jezici su istorijske tvorevine koje kazuju malo o krvi onih što ih govore i koje, u svakom slučaju, ne bi mogle okovati ljudsku slobodu kada se radi o tome da se odredi porodica s kojom se sjedinjuje na život i smrt. (15)

Evropa, to jest, njena populaciona slika produkt je seobe naroda što je potom dovelo do formiranja jezičkog, etničkog i kulturnog mozaika, jedne mešavine i haosa koji se do danas nije razmrsio. Sasvim je očigledno da jezička zbrka ne može da bude pouzdan vodič kroz etničku zbrku, što se veoma jasno vidi kad se posmatraju porodična imena. Mada su u Austriji i Nemačkoj npr. mnoga slovenska porodična imena zamenjena nemačkim i, na taj način, su se pomešali pa se posvuda nalaze tragovi slovensko-nemačke asimilacije. (Karl Poper, 1994:39). Erik Hobsbom procenjuje da od 170 svetskih država, postoji oko 12 etnički i lingvistički homogenih država, i verovatno nijedna koja obuhvata celinu 'nacije' na koju se poziva“. Stoga, dodaje Žerar Role (Gerard Raulet), priznavanje država-nacija koje se zasnivaju na etničkom identitetu dovodi u pitanje i samu prirodu modernih država. (16)

Ali jezički model nacionalne identifikacije nije zastareo model nacionalnog određenja. „Jezički nacionalizam“ pored svoje destruktivne ima i svoju stabilizacionu ulogu kad je reč o očuvanju države pa i tzv. supranacionalnog identiteta među višeetničkim, odnosno višejezičkim zajednicama kako u Istočnoj tako i u Zapadnoj Evropi. SAD predstavljaju najbolji primer očuvanja državne i nacionalne celovitosti gde je engleski jezik zvanični jezik i pored toga što je društvo višenacionalno i višejezičko. U Evropi

postoje dve varijante nacionalne homogenizacije na osnovu jezika. Nemački pristup etničkom definisanju („das Volk“) po kome se naglašava uloga jezika, porekla, kulture, religije itd., i francuska verzija pristupa nacionalnoj homogenizaciji koja stavlja naglasak prevashodno na teritoriju, tj. na državne granice. Ta razlika ima prevashodno istorijski koren. Nemačka borba za osnivanje nacionalne države bila je značajno olakšana postojanjem nemačkih dijalekata na širem prostoru evropskog kontinenta.

Politički gledano, geografski prostor nemstva bio je toliko isparcelisan da je nemački jezik postao ne samo koristan već i jedini moguć fokus nemačkog ujedinjenja. U vreme nemačkog ujedinjenja u drugoj polovini 19. veka (1860-1871) ideolozi evropskih nacionalizama su uzimali upravo jezik kao glavni identifikacioni parametar nacije. Kada su Francuzi trebali da identifikuju francusku naciju („le peuple“), nakon francuske revolucije 1789-1794, francuski jezik je bio samo administrativno sredstvo za komuniciranje u okviru države. U to vreme francuskim jezikom je govorilo manje od polovine stanovništva francuske države, uzimajući u obzir sve dijalektske razlike koje su postojale u tadašnjoj Francuskoj. Stoga je prirodno bilo da je traganje za nacionalnom identifikacijom bilo usmereno ka shvatanju Francuske kao prirodno nedeljivog entiteta. Shodno tome, „francuska nacija“ se sastojala od svih građana koji su živeli na prostoru francuske državne teritorije; tako se nacionalna pripadnost poistovećivala sa državnom pripadnošću. Francuska je od sredine 19. veka bila „uspešna“ u nametanju francuskog jezika na svojoj državnoj teritoriji kao ujedinjujućeg faktora francuske nacije redukujući na taj način upotrebu manjinskih jezika. (17) Snažni pokušaji francuske elite da sačuva čistotu francuskog jezika kroz zakonodavstvo i Akademiju ni danas ne jenjavaju; „jezički nacionalizam“ je neka vrsta posebnog vida nacionalizma. To podrazumeva da „jezički nacionalizam“ ne može paralelno egzistirati sa „nacionalizmom francuskog jezika“, tj. da se ova dva vida nacionalizama ideološki međusobno isključuju.

Ovakav francuski tip nacionalne-jezičke homogenizacije se u pojedinim slučajevima prenosi na teren drugih evropskih država naročito onih na prostorima višejezičke i višenacionalne Centralne, Istočne i Jugoistočne Evrope. Francuska verzija teritorijalnog nacionalizma za sobom povlači i ligvinstičku netoleranciju prema manjinskim jezicima (baskijski, bretonski, provansalski), i u osnovi sa svojim načelom jednog zvaničnog (administrativnog) jezika, tj. francuskog jezika u okvirima državnih granica istovetna je američkoj verziji, koja se primenjuje u Sjedinjenim Državama; francuska je verzija u stvari poboljšana američka verzija. Naime Ustavna skupština Francuske je 1991. poništila Ustav Korzike, priznajući postojanje „korzikanskog naroda“ kao sastavnog dela francuskog naroda. Ovaj član je u potpunoj saglasnosti sa francuskim teritorijalno-jezičkim modelom nacionalne celovitosti i pored toga što nije priznat „korzikanski jezik“ kao administrativni jezik, pa čak ni kao postojeći jezik; u francuskoj državi „korzikanski jezik“ je samo komponenta „francuskog jezika“, u njegovom slučaju njegov dijalekt. S druge strane, kanadska vlada je iste godine kako bi sačuvala nacionalno jedinstvo Kanade priznala „poseban karakter Kvebeka“.

Švajcarski nacionalizam ima u osnovi isti profil kao i francuski model nacionalne homogenizacije, zasnovan je dakle na teritorijalnom principu. Primena ovog modela je bila neophodna zato što na teritoriji švajcarske države postoje četiri jasno odvojene nacionalne grupacije: Francuza, Nemaca, Italijana i malobrojnih ali priznatih Romanša. Iz tog razloga podržavaoci švajcarskog teritorijalnog nacionalizma nacionalne homogenizacije ne priznaju separatizam oblasti Jura jer jedina društvena podela koja je priznata sa njihove strane je zasnovana na nacionalnim granicama. Britanski nacionalizam je zasnovan na jezičkim osnovama. Velški nacionalisti se zalažu da Velšani imaju što veći broj dece kako jezik ne bi izumro, što je slično tezama albanskih nacionalista na Kosovu i Metohiji, s tim da je taj model tamo u potpunosti već uspeo i dao svoje rezultate

u vidu priznavanja (lažne) države Kosovo od strane većine članica Evropske unije. Izgleda da upotreba tuđeg jezika neminovno vodi nacionalnom odnarođavanju prema formuli „čijim jezikom govoriš-pripadnik si njegove nacije“. U velškom primeru, ili u primeru škotskog jezika, budući da se na Britanskom ostrvu nacionalizam, ili štaviše uopšteno govoreći etničke posebnosti tretiraju kao folklor, a nikako kao politički pokret kao što je bio slučaj sa Albancima u Srbiji, jer je u Britaniji engleski jezik ipak dominantan, dok, istinu govoreći, Albanci na Kosovu govore albanskim jezikom koji ipak ne liči na srpski jezik.

Značaj pravljenja filmova na jeziku vlastite nacije je preduslov za bilo kakvo predstavljanje nacionalnog identiteta, i ključno pitanje za tradicionalno marginalizovane nacije. Međutim, jezičke razlike su takođe jedna od najvećih prepreka da se stvori profitabilna filmska industrija, i to je možda razlog zašto je film „Posetioci“ (Les Visiteurs, Žan-Mari Poare-Jean-Marie Poire, 1993), uprkos rediteljevoj odluci da snimi film za međunarodnu publiku generalno bio neuspešan izvan Francuske.

## 2.6. Teritorijalni pristup

Pogled na recentnu literaturu o nacionalnom filmu pokazuje da je pojam nacionalnog filma utvrđen termin, a ne toliko upotrebna kategorija. Napred smo rekli da je globalizacija, pored ostalih, jedan od glavnih razloga da se ponovo pokrene pitanje nacionalnog filma. Kroz proces globalizacije, mreža koja povezuje različite delove sveta postaje brža, trajnija i gušća; ekonomski i kulturno, roba kao putovanje i informacija, brži su nego ikada ranije. Ali ono što izgleda da je u opasnosti nije samo brži protok i distribucija dobara i informacija oko sveta, već i činjenica da takva kulturna i ekonomska razmena zamagljuje ono što obično podrazumevamo pod nacionalnim granicama i identitetom. Nacionalni film,

bilo kao umetnička forma ili zabava, često se smatra kulturnim proizvodom koji stvara ili primerom pokazuje neki nacionalni identitet ili nacionalnost. Međutim, ako je tačno ono što tvrdimo za globalizaciju, onda je veza sa nacionalnim filmom klimava. Ova zabrinutost, ili pak, saglasnost oko ukidanja nacionalnih granica iziskuje ozbiljnu rekonceptualizaciju nacionalnog filma. Prikladno rešenje ovog pitanja bilo bi da se pojam nacionalnog filma zameni nekim višim pojmom u skladu sa procesom globalizacije, tj. da svetu filma pristupimo kao „transnacionalnom filmu“ umesto nacionalnom filmu. Međutim, ovde očito postoji određena pojmovna konfuzija koju bi trebalo razmrsiti pre nego što odredimo da li pojam nacionalnog filma treba posmatrati kao celinu. Naime, mnogi argumenti koji podupiru ideju nacionalnog filma – kakvi su zabrinutost zbog kulturnog imperijalizma pogodnog za vladavinu holivudskog filma u svetu, ili argument za ili protiv državne kontrole kojom bi se zaštitio nacionalni film – bazirani su na različitim pojmovima nacionalnog filma. Jedan od najjednostavnijih načina je identifikacija nacionalnog filma na osnovu njegovog nacionalnog porekla, to jest, nacionalni film se odnosi na telo filma proizvedenog u jednoj državi-naciji: npr. francuski film je film proizveden u Francuskoj. Određivanje nacionalnog filma prema njegovom nacionalnom poreklu podrazumeva, u najmanju ruku, jedan minimalan uslov: „teritorijalne“ granice.

Nacionalni film predstavlja proizvod delatnosti i institucija u državi-naciji: to je „teritorijalni“ pristup. Zanimljivo je da se ovaj pristup nacionalnom filmu često može naći i kod argumenta državne regulative kako bi se od Holivuda zaštitila nacionalna filmska industrija. Glavna briga koja leži u osnovi takvih tvrdnji ekonomske je prirode: u nacionalnoj filmskoj industriji određene države-nacije učestvuju i proizvođači koji su daleko izvan nacionalnih granica. Pretnju svakako predstavlja holivudski film koji vlada svetskim tržištem. Jedna od posledice ove vladavine je i neujednačena distribucija resursa i kapitala koja, obrnuto, rezultuje neravnotežom



između srazmere uvezenih filmova i filmova snimljenih u zemlji. Holivudski film kontroliše nacionalnu filmsku industriju drugih država-nacija podržavajući ili razvijajući infrastrukturu koja je neophodna da bi se uopšte konkurisalo holivudskom filmu.

Teritorijalni pristup nacionalnom filmu, čak i u svojoj najjednostavnijoj formi, suočava se sa pojmovnim teškoćama. Kolektivni proces stvaranja i praksa filmske proizvodnje ne zadovoljavaju čak ni minimum uslova, tj. teritorijalne granice. Uzmimo samo proizvodnju van kontrole: da bi izbegle uvozne kvote utvrđene od strane države ili pogodnost jeftinijih proizvodnih troškova – kompanije često snimaju filmove u drugim delovima sveta. Na primer špageti vesterni se često snimaju u Španiji. Takav film bi možda trebalo uzeti kao primer nacionalnog filma baziranog na njegovoj lokaciji snimanja ili pre prema vlasništvu u pravima na svoj proizvod, to jest onome kome film pripada. U filmskoj industriji pravo na film polažu proizvodne kompanije ili studija. Otuda je odnos između filma i njegovog nacionalnog porekla indiferentan, to jest tranzitivan; nacionalnost filma je određena i prenetna od strane nacionalnosti proizvodne kompanije ili studija. Ako ovo imamo na umu, onda teritorijalnu definiciju nacionalnog filma možemo izmeniti u sledeću definiciju: nacionalni film je film koji je baziran na nacionalnosti njegove proizvodne kompanije ili studija.

Teritorijalni pristup nacionalnom filmu, čak i u ovom izmenjenom obliku, suočava nas s drugim pojmovnim teškoćama. Koprodukcijske strategije u filmskoj proizvodnji – ugovor zasnovan na koprodukcijama ili načelo pravičnosti bazirano na koprodukcijama među kompanijama – nameće pitanje kako odrediti vlasništvo filma i kako odvojiti nacionalnost od filma. Koprodukcija nije skorašnja pojava. Filmovi su koprodukcijski počev već od 1920-ih godina kada su se spajali resursi i iskustva različitih država-nacija. Koprodukcija je u regionalnim filmskim industrijama relativno skoro postala jedna od najpogodnijih opcija

u pokušaju da se konkuriše holivudskom filmu. Na primer, „Pacrim“ (Pacific Rim Consortium For Public Broadcasting) osnovan je u cilju učvršćivanja transpacifičkih koprodukcija. Evropske države su stvorile panevropski koprodukcijski fond „Eurimaž“ (Eurimages) 1989. godine da bi formirale panevropsko tržište i snimali filmove koji bi učvrstili panevropski filmski identitet. Evropski blokbuster „Asteriks i Obeliks protiv Cezara“ (Astérix et Obélix contre César, Klod Zidi-Claude Zidi, 1999) je koprodukcija Francuske, Nemačke i Italije. Da li je to francuski, nemački ili italijanski film? Osim toga, multinacionalni medijski konglomerati deluju i investiraju izvan nacionalnih granica, tako da je teško odrediti određenu specifičnu nacionalnost. Na primer, Rupert Merdok (Rupert Murdoch), predsednik „News Corp“, koji je u stvari australijski izdavački konglomerat, stekao je kontrolni paket u „20 th Century“ u SAD, „British Sky Broadcasting“ u Britaniji i „Star TV“ u Hongkongu, te je na osnovu ovih činjenica nemoguće utvrditi kakav je na ovom primeru odnos „nacija“.

Ako se teritorijalni pristup nacionalnom filmu više ograničava na proizvodnju – i pristup koji se bazira na industriji – funkcionalni pristup identifikuje primere nacionalnog filma baziranog na onome što film otelovljuje na nivou teksta i kakva je njegova uloga u državnici. Nacionalni film je često bio istraživan u svetlu onoga što on označava, kako naglašava nacionalni identitet i, naročito, Holivud. Ako se pokušaj da se nacionalni film odredi u vezi sa nacionalnim identitetom može nazvati „funkcionalnim“ pristupom, onda pokušaj da nacionalni film odredimo u okvirima raznovrsnosti proizvoda – to jest kako ga razlikovati od holivudskog filma i drugih nacionalnih filmova – možemo definisati kao „relacioni“ pristup. Mada mnogi pristupi nacionalnom filmu kombinuju ova dva pristupa, teritorijalni i funkcionalni, Jinhi Čoi (Jinhee Choi) ih diferencira radi pojmovne jasnoće. (Jinhee Choi, 2006:310-320).

## 2.7. Funkcionalni pristup

Moramo biti oprezni u razumevanju implikacija antiesencijalističkog argumenta. Jedan antiesencijalist može zauzeti krajnju poziciju tvrdeći da ne postoji nacionalna kultura ma koliko ona bila nezavisna od teksta: to je sve konstruisano i ne postoji jedno konkretno reprezentovanje. Ili se može tvrditi da ne postoji čista, autentična kultura, jedinstvena za datu naciju. Ovo su, u osnovi, dva odvojena argumenta; zato, ontološki, prvi odbacuje postojanje nacionalne kulture, dok drugi odbacuje samo povlašćene, bilo koje specifične nacionalne i kulturne tradicije. Ako je funkcija nacionalnog filma da pokrene njegovo izgrađivanje, konstituiše značenje nacionalnosti i identiteta, funkcionalni status tzv. „nacionalne kulture“ ne treba nužno odvojiti od funkcionalizma kao takvog. Ono što je ovde u opasnosti nije nužno konstruisana priroda nacionalne kulture po sebi, nego gledaoočevo prihvatanje neke pretpostavljene nacionalne kulture kao autentične. U sličnim vezama, očigledna autentičnost kulture predstavljena na filmu može gledaoca dovesti u situaciju da zamišlja što, međutim, nije dovoljna garancija da će učestvovati u jedinstvenoj kulturnoj praksi.

Endru Higson je skeptičan u pogledu mogućnosti da se izazove osećaj zajedništva ili pripadnosti među pripadnicima publike. Njegov skepticizam leži u raznovrsnoj recepciji britanskog filma na domaćem tržištu. Britanski filmovi kakvi su „Četiri venčanja i sahrana“ (Four Weddings and a Funeral, Majk Njuel-Mike Newell, 1994) i „The Full Monty“ (Piter Kataneo-Peter Cattaneo, 1997), koji su bili snimljeni i proizvedeni u Britaniji, dva filma koja su postigli rekorde u pogledu zarade u svetu, nisu izgledali da pobuđuju britanstvo kod britanske publike. Higsonova zabrinutost u pogledu raznovrsnosti recepcije filmova je legitimna po tome što mi ne možemo zamisliti kako će pojedinačni filmovi biti primljeni u zemlji ili inostranstvu, niti možemo znati da li su reagovanja na film konvergentna nacionalno ili internacionalno. Ako funkcionalni pristup nacionalnom filmu

zahteva raznorodan doživljaj među njegovim gledaocima, onda Higsonova primedba pogađa cilj. Umesto toga, Higson tvrdi da bi na nacionalni film trebalo gledati kao na brend ili svrhu prodaje kako bi se snabdela domaće i internacionalno tržište. Pod „nacionalnim filmom“ Higson izgleda misli na neki nacionalni „ukus“ ili „ton“ predstavljen narativom, dekorom ili nacionalnošću glumaca i filmske ekipe. Na primer, nagradama ovenčan „Zaljubljeni Šekspir“ (Shakespeare in Love, Džon Maden-John Madden, 1998) želi da bude britanski film mada je film britansko-američka koprodukcija „Bedford Falls“, „Warner Brothers“ i „Miramax“. Rekli bismo da je gledište možda pojednostavljeno. Zato ne možemo reći da nacionalni film treba smatrati supstancijalnom kategorijom u istoriji filma, niti objašnjavati kako nacionalni film funkcioniše kao potencijalni okvir za gledaoce i kritičare. Čak i da je, kako Higson tvrdi, nacionalni film stvar brenda za gledaoce ili adekvatna nagrada kako bi nacionalnom filmu dodelio funkciju kao takvu, domaći kao i strani gledalac treba da bude sposoban da oblikuje, verovatno baziran na приметnim tekstualnim osobinama, neka shvatanja o brendu. Filmovi Serđa Leonea (Sergio Leone) tj. njegovi špageti vesterni se razlikuju od američkih vesterna. Njihovi protagonisti su moralno ambivalentni. Oni često ispoljavaju sebične motivacije (najčešće finansijska dobit), koje dele s nitkovima. Psihologija lika je takođe kompleksnija nego kod likova američkog vesterna koji poseduju samo nekoliko prepoznatljivih karakternih crta. Leoneov vizuelni stil se takođe razlikuje od holivudskog stila po njegovim ekstremno krupnim planovima lica glumaca. U ovom slučaju nacionalnost grupe filmova funkcioniše kao podkategorija za koju gledalac vezuje različite osobine.

Nacionalni film kao podkategorija može označavati korpus filmova režiranih od strane grupe reditelja koji dele estetski okvir i/ili ideologiju u specifičnim istorijskim momentima. Primer za ovo su francuski impresionizam, sovjetska škola montaže, nemački ekspresionizam i italijanski neorealizam. Uspeh filmova ovih pokreta

ne može se rezimirati u nekoliko rečenica uzetih iz istorijskog konteksta u kome se pojavljuju, ali jedna od motivacija koja stoji iza svakog od ovih pokreta može se naći u njihovom osobenom pokušaju proizvodne raznovrsnosti. Kada su Eriha Pomera (Erich Pommer), producenta većine nemačkih ekspresionističkih filmova, pitali zašto je nemačka filmska industrija snimala ekspresionističke filmove, on je odgovorio: „Nemačka filmska industrija snima 'stilizovane filmove' da bi pravila novac (...) Nemačka je poražena: kako bi mogla da pravi filmove koji bi se takmičili s drugima? Bilo bi nemoguće podražavati Holivud ili Francusku. Tako mi pokušavamo nešto novo: pravimo ekspresionističke ili stilizovane filmove“. (18)

Njegov stav sugerise da nemački ekspresionistički filmovi nisu bili samo odraz nemačkog društva posle Prvog svetskog rata, nego su težili da obezbede jedinstvene teme i estetiku koji bi omogućili nemačkom filmu da konkuriše drugim nacionalnim kinematografijama, uključujući i holivudsku, na međunarodnom filmskom tržištu. Kad se dovede u vezu sa „novim talasom“, nacionalni film se odnosi na uzvišen status filmova proizvedenih u državi-naciji s ukazivanjem na promene u filmskoj industriji i filmskoj kulturi koje se često pokreću smenama generacija. Pokrenut od strane francuskog „novog talasa“ poznih 1950-ih i 1960-ih, filmski novi talas je kao plima zapljusnuo ostale zemlje: japanski novi talas, hongkonški novi talas, peta generacija reditelja u Kini, novi tajvanski film, novi iranski film, jušnokorejski novi talas. Fenomen novog talasa je drukčiji od fenomena filmskog pokreta po tom nedostatku stilske konzistentnosti kod prvog, koju često srećemo kod drugog, čvršće utemeljenu, ali se nacionalni film karakteriše kao „novi talas“ jer obezbeđuje gledaocu prepoznatljive karakteristike – kakve su opšte teme, pojava novih žanrova ili promena u načinu proizvodnje – koje se odnose na relevantnost gledaočevog razumevanja filma.

Oba tipa argumenta odvlače našu pažnju na epistemološki predmet rasprave o tome da li nacionalni film na pogodan način prenosi nacionalnu kulturu. To je legitimni zahtev kome ne bi

trebalo da pre nagljeno pripišemo suštinu nacionalne kulture bazirane jedino na teorijskim osnovama. Noel Birš (Noël Burch) i Ženevjev Selije (Genevieve Sellier) nas obaveštavaju o jednom zanimljivom podatku, strukturi zapleta u francuskom filmu 1930-ih godina – tj. o incestuoznoj vezi oca i ćerke koji je prisutan u 30 odsto francuskih filmova tog perioda. Polazeći od ideje da francuski film od svog početka ima težnju da predstavi shemu seksualnih odnosa između muškarca u zreloj dobi i mlade devojke kao „rodoskrvni par“, oni, dakle, pomoću figure „vladavine oca“ ispituju očinstvo, simboličko ili stvarno, u kontekstu okupacije, pokazujući kako film tih crnih godina obrađuje figuru „svrgnutih očeva“ jednog „bolesnog patrijarhata“. (19)

Međutim, mi iz ovog podatka ne možemo direktno da saznamo bilo kakvu istinu o seksualnosti u Francuskoj i kulturi. Zato filmovi nisu direktan odraz društva: između njih uvek postoji posredništvo. Ali ipak, treba napraviti razliku između toga da li ili ne nacionalni film pouzdano i tačno predstavlja nacionalnu kulturu, i, nasuprot tome, da li ili ne nacionalni film ispunjava svoju utvrđenu ulogu u državi-naciji.

Relacioni pristup nacionalnom filmu naglašava činjenicu da nacionalni film nije data ili se određuje kao takav, samo onda kada postoji skup identifikabilnih karakteristika koje ga razlikuju od drugih nacionalnih filmova. Dakle, da li mi danas kao gledaoci imamo predstavu o nacionalnom filmu? Kakav je odnos između nacionalnog filma i nacionalnog identiteta? Mi, zapravo, formiramo predstavu o nacionalnom filmu prema prototipovima ili obrascima. Mada se ova terminologija generalno može osloniti na filozofsku teoriju pojmova, ona ne mora da bude pogodan model za pojmove uopšte. Pored toga, ovi okviri su pertinentni za slučaj nacionalnog filma i osvetljavaju kontingentnu relaciju između nacionalnog filma i nacionalnog identiteta. Jedna od prednosti razmišljanja o nacionalnom filmu u ovim pojmovima je u tome što time možemo izbeći zamku restriktivnosti nacionalnog filma

kao sredstva koje služi kao primer nacionalnog identiteta. Čak i ako u prototipskim slučajevima ili obrascima nacionalnog filma nađemo tragove ili elemente nacionalne istorije ili identiteta, njihov međusobni odnos bi trebalo konstruisati kao kontingentan a ne kao pertinentan. Ovakvom kategoričkom pristupu nacionalnom filmu mogao bi se staviti prigovor ako postavimo pitanje: Kakve koristi imamo od toga ako jedan film nazovemo „nacionalnim“, ako nacionalnost uopšte ne figurira u našem razumevanju nacionalnog filma? Šta je „iransko“ u iranskom filmu? Kakva je svrha nazvati ih „hongkongškim ratničkim filmom“, ako oni stvarno ništa specifično ne saopštavaju o hongkongškoj kulturi? Nacionalnost i nacionalni identitet figuriraju u našem razumevanju filma, ali na više ili manje indirektan i, ponekad, apstraktan način.

Kako nacionalni identitet može „iscuriti“ iz filmskog teksta najbolje možemo sagledati u svetlu pojma „motivacija“. (20) Kristin Tompson (Thompson) predlaže da, ako hoćemo da razumemo funkciju mehanizma filma, – narativnu i stilsku – uzmemo termin „motivacija“. Filmski mehanizam vrši funkciju u delu, ali delo mora obezbediti neke uslove na osnovu kojih se ovi mehanizmu upotrebljavaju. Uslov koji delo predlaže za prisustvo nekog dotičnog mehanizma možemo nazvati „motivacijom“. Postoje četiri tipa motivacije: realistička, kompoziciona, transtekstualna i umetnička. Nacionalnost i naše shvatanje nacije odgovara razumevanju ovih motivacija. Realistička motivacija opravdava prisustvo mehanizma prema pribegavanju verodostojnosti ili verovatnoći. Da bismo filmove razumeli mi u naš stvarni život unosimo shemate. Npr. u filmu „Kad je Hari sreo Sali“ (When Harry Met Sally, Bob Rajner-Bob Rainer, 1989) činjenica da Sali živi u malom stanu izgleda verodostojno prikazana prema plati pisca koji piše za časopis. Ona nije u stanju da iznajmi veći stan u boljem delu grada Njujorka. Kompoziciona motivacija nudi predlog za kreiranje jednog događaja ili mehanizma, dakle, naracije narativa. U „filmovima s mačevima“, roditelje ili članove porodice protagonistu često ubijaju na početku

filma što onda izazove glavnog junaka da osveti svoje mrtve. Ponekad se razlog da se izvesni mehanizmi pokrenu može naći izvan teksta. U mjuziklu Žaka Demija (Jacques Demy), „Šerburški kišobrani“ (Le Parapluies de Cherbourg, 1964), protagonisti tokom celog filma pevaju umesto da govore. Razlog za to moženo naći u žanrovskim standardima mjuzikla. Konačno, umetničku motivaciju za koju se misli da ju je najteže definisati, možemo smatrati razlogom da se upotrebe izvesni mehanizmi kako bi se poboljšale estetske osobine filma. Prisustvo mehanizma može da bude umetnički motivisano u vezi s tri druge funkcije – realističkom, kompozicionom i transtekstualnom – ili pak može da bude primarna dok se ostale tri funkcije zadržavaju. Npr. „grafičko sparivanje“ upotrebjeno u montažnoj sekvenci scene doručka u „Građaninu Kejnu“ (Citizen Kane, Orson Vels-Orson Welles, 1941), koja prikazuje pogoršanje u bračnim odnosima između Kejna i Emili postepeno ne samo da prikazuje ličnosti koje vizuelno izgledaju udaljeni jedne od druge, nego samu scenu čini vizuelno čvršćom i objedinjenom.



### 3. Ka definiciji nacionalnog filma

#### 3.1. Različita pokretljivost termina

Mada se termin „nacionalni film“ često koristi da bi se jednostavno opisali filmovi proizvedeni u određenoj državi-naciji, ovo nije je jedini način na koji se termin koristi, niti je najpogodniji način korišćenja termina uopšte. Izvesne implikacije upotrebe termina „nacionalni“ u diskursu o filmu (filmska industrija, filmska kultura) vode ka argumentu da parametri nacionalnog filma treba da privuku pitanje potrošnje isto koliko i proizvodnje filma. Drugim rečima, argument koji se usredsređuje na delatnost nacionalne publike i uslove pod kojima se osmišljavaju i koriste filmovi koje gledaju. Termin „nacionalni film“ bio je pogodan na različite načine i iz različitih razloga: ne postoji jedan jedinstven opšte prihvaćen diskurs o nacionalnom filmu. Ukratko, u opštim okvirima, različita pokretljivost termina bi se mogla sažeti na sledeći način.

Prvo, postoji mogućnost definisanja nacionalnog filma u ekonomskim okvirima koji konstituišu konceptualnu reprezentaciju termina „nacionalni film“ i „domaća filmska industrija“ i, stoga, se odnose na pitanja kakva su: Gde su ovi filmovi snimljeni i ko ih je snimio? Ko poseduje i kontroliše industrijsku infrastrukturu, proizvodne kompanije, distributere i prikazivačku mrežu? Drugo, postoji mogućnost na tekstu baziranog pristupa nacionalnom filmu. Ovde je ključno pitanje: O kakvim je ovde filmovima reč? Da li oni dele zajednički stil ili pogled na svet? Kakvu vrstu projekcije nacionalnog karaktera oni nude? Do koje mere oni učestvuju u istraživanju, ispitivanju i konstruisanju termina nacionalnosti u samim filmovima ali i u gledaočevoj svesti? Treće, postoji mogućnost „vođenog predstavljanja“ ili na potrošnji baziranog pristupa nacionalnom filmu. Ovde je osnovno pitanje uvek bilo povezano s pitanjem koje filmove publika gleda i, naročito, velikim brojem

stranih, obično američkih filmova, koji imaju distribuciju visokog profila u određenoj državi-naciji – pitanjem koje se generalno formuliše terminima straha zbog kulturnog imperijalizma. Četvrto, postoji ono što bi se moglo nazvati kritikom „vođenog pristupa“ nacionalnom filmu koji teži da nacionalni film svede u okvir osobina umetničkog filma, kulturnim vrednostima bogatog, visoko kulturnim i/ili modernističkim nasleđem određene države nacije pre nego pozivanjem na želje i fantazije publike.

Drugim rečima, neretko se termin „nacionalni film“ ne koristi propisano nego opisno s navođenjem šta bi nacionalni film trebalo da bude, pre nego opisivanjem aktualnog filmskog iskustva popularnog gledašta, što je uvek nešto više od težnje da se omogući „prepoznavanje omiljenih, popularnih formi legitimnog dela nacionalnog kulturnog života“. (21) Da li su ovome sadržani neki od načina na koji se termin „nacionalni film“ upotrebljava? Kako izgledaju procesi po kojima, ili kakvi su uslovi na osnovu kojih načini filmske prakse ili specifičan krug tekstualnih praksi ili određen skup industrijskih praksi, treba da se nazove „nacionalnim filmom“? U stvari, šta je obuhvaćeno četvrtim elementom definicije nacionalnog, kulturnog ili nečeg drugog? Drugim rečima, šta je obuhvaćeno u postuliranju ideje nacionalnosti ili nacionalnog identiteta? Da bismo identifikovali nacionalni film trebalo bi pre svega specificovati koherentnost i jedinstvo, proglasiti jedinstveni identitet i utvrditi skup značenja. Proces identifikacije je nepromenljiv, hegemonizujući i mitologizujući proces koji obuhvata proizvodnju i pokušaj da se, u što većoj meri, ograniči ili potencijalno onemogućiti pluralizam značenja. U isto vreme, koncept nacionalnog filma je gotovo nepromenljiv, pokrenut kao strategija kulturnog i ekonomskog otpora – dokaz tvrdnje nacionalne nezavisnosti nasuprot internacionalnoj dominaciji Holivuda.

Kako su, na primer, specifične nacionalne kinematografije bile definisane kao takve? Kako bi one trebale da budu shvaćene kao nacionalni filmovi u takvim istorijskim okolnostima? Kako

političari, korporacije, distributeri, kritičari, istoričari, novinari i publika razlikuju jedan nacionalni film od drugog? Kako određeno telo filma ili određena ekonomska infrastruktura treba da bude viđena kao otelovljenje određenog nacionalnog filma? Koje struje ili tradicije filma teku u određenoj državi- naciji i prepoznaju se kao legitimni aspekti nacionalnog filma? Kako se određene politike i prakse pokreću u ime određene nacionalne kinematografije?

### **3.2. Nacionalne specifičnosti kao konkretan problem**

U kojoj je, dakle, meri nacionalnost filmskog stvaraoca ili filma važna u objašnjenju ovih tipova motivacije? Gledaoci se mogu pozvati na ideju realizma u nameri da saosećaju okolnosti ili mehanizme narativa. Zašto se Patrišina trudnoća u Godarovom (Godard) filmu „Do poslednjeg daha“ (*À bout de souffle*, 1960) prikazuje tako neočekivano, da bi se kasnije pokazalo da se ne radi o pravoj trudnoći? Prva reakcija prosečnog gledaoca bila bi „pa to je francuski“, ali to nije pravi odgovor i tu se meša ono što je „stvarno“ u životu sa estetskim „realizmom“. Očito je da bi poznavanje kulturne ili političke istorije određene zemlje gledaocu pomoglo da razume realističku motivaciju nekih filmova. Veliki broj filmova ostaje nedostupn stranjoj publici naročito u slučaju kada se oslanjaju na određene nacionalne istorijske aluzije. Tako su američki kritičari primorani da naprave dugačke digresije o „Risorgimentu“, političkom i društvenom pokretu koji je u 19. veku okupio različite države italijanskog poluostrva u jedinstvenu državu, kao i Gramšijevoj političkoj filosofiji, pre nego što pređu na analizu i ocenu Viskontijevih (Luchino Visconti) filmova „Senso“ (1954) ili „Gepard“ (Gattopardo, 1963). Osetljive u području bliskih kultura, teškoće u razumevanju se uvećavaju u onim kulturama koje izlaze iz vidokrug zapadnjačkog centrizma svojstvenog istoriji nacionalnih kinematografija. Holivudske fantazme koje opsedaju junake filmova

Jusufa Šahina (Youssef Chahin) „Aleksandrija, zašto“ (Iskandariyah Lich, 1978), „Aleksandrija, ponovo“ (Iskandariyah Kaman wa Kaman, 1989) i „Šesti dan“ (Le sixième jour, 1986), bile su prihvatljive i za evropsku publiku (barem kod filmofila), naročito „Aleksandrija zašto“, o dva mladića homoseksualca, jednog Egipćanina drugog Evropljanina, koji tokom Drugog svetskog rata dožive ljubav. Isto tako, promene u odnosu Japana prema zapadnjačkom životu naročito posle Drugog svetskog rata postepeno su omogućavale razumevanje i prihvatanje filmova Ozua, Mizogučija (Mizogushi) ili Kurosave (Kurosawa).

Obrnuto, izvan afričkog kontinenta, afrički film teško nalazi publiku kojoj je gotovo nemoguće da dekodira njegove poruke jer ne poznaje afričku kulturu, kao na primer u filmu Sulejmana Sisea (Soulemane Cisse) „Svetlucanje“ (Yeelan, 1987), o sukobu oca i sina, političkoj parabolici u kojoj je fabula obogaćena mitom, tradicijom i bambara-magijom. Ali film Hleifija Mihaela (Khleifi Michael), palestinskog reditelja, koji za sebe kaže da je „arapski Palestinac poreklom iz hrišćanske porodice“, „Venčanje u Galileji“ (Noce en Galilée, 1987), snimljenom u belgijsko-francusko-palestinskoj koprodukciji, studiji o odnosu između dve etničke zajednice i dve kulture, radnja je snimljena na okupiranoj zapadnoj obali i film funkcioniše kao antička tragedija sa jedinstvom mesta (svadba) i vremena (nešto manje od 24 sata), o venčanju mladoženje Jevrejina i mlade Palestinke u palestinskom selu u kome je zavedeno vanredno stanje, koje na kraju preraste u nasilje. (22)

Polazeći od „udaljenog posmatrača“, Noel Birš istražuje formu i značenje u japanskom filmu, pokazuje ono što američkom i evropskom viđenju izmiče u filmovima koji su ugrađeni u koncepciju znaka koja se dosta razlikuje od onoga što on naziva kapitalističkom ideologijom. Njegova studija o vrednostima u pravom je smislu istorijska, jer naglašava nepodudarnosti i razlike i, pritom, izbegava asimilacije zasnovane na površinskim sličnostima. Birš se zadržava na 1945. godini sa invazijom, - ali čitava analiza

kritikovana kao selektivna idealizacija japanske estetike u službi Biršovog vlastitog antistrukturalizma, marksističke proizvodnje ideologije prve polovine 20. veka - oslanja se na specifičnu socijalnu organizaciju Japana, sjedinjenu s velikom sposobnošću asimilacije „stranih“ uticaja (od drevne Kine do kapitalističkog Zapada). Njegov formalistički projekt podrazumeva socijalnu praksu, literarne tekstove slikarstva i kulturne osobenosti. Japanski način izražavanja koji se veoma razlikuje od zapadnjačkog daje prioritet sistemu „nedovršenih znakova“ koji se se ne odnose na reprezentaciju stvarnog, već označavajuća kruže na svim nivoima. On funkcioniše na decentriranju i odsustvu zatvorenosti teksta. Zato Birš u ovoj perspektivi preduzima čitanje japanskog filma 1930-ih i početkom 1940-ih, „zlatnog doba“ japanskog filma, pre nego što „posleratna demokratizacija“ nije dovela do saglasnosti sa „ideologijom reprezentacije“ i označavanja koja je obaveštavala o vladajućoj kulturi i filmu na Zapadu. (23)

Film se najpre percipira kao vizuelni jezik koji omogućuje da se prevaziđu jezičke barijere. Sa dolaskom zvučnog filma tokom 1930-tih u francuskoj i nemačkoj kinematografiji počinje praksa višestrukih verzija scenarija snimanih istovremeno na dva ili tri jezika, tehnika dubliranja i postsinhronizacije rešavaju problem na praktičnom planu. Ali zato nastaju razlike u sociokulturnim kodovima (ponašanje, pravila odevanja itd.), koje objašnjavaju transformacije jedne verzije u drugu verziju, ponekad istovremeno višestruke verzije, i, naročito, razlike u slučaju rimejka. Ženet Vinsendo (Ginette Vincendeu, 1985:112-113) predlaže uporednu analizu jednog uspešnog filma 1930-tih Anatola Litvaka „Kočija“ (L'Equipage, 1935) - reditelja koji je znao da kategoriju morala sa filozofskim porukama ubaci u ekscentrične sižee svojih melodrama – po istoimenom romanu Žozefa Kesela (Joseph Kessel) sa Šarlom Vanelom (Charles Vanel) i Anabelom (Annabella), i njegovog holivudskog rimejka pod nazivom „Žena koju volim“ (The Woman I Love, 1937), sa Paulom Munijem i Mirjam Hopkins (Miriam

Hopkins), o pilotu koji se za vreme Prvog svetskog rata zaljubljuje u ženu svog komandanta. Izmene u scenariju su se odnosile na „nepodudarnost između sinhronizovanih slika i zvuka na tonskoj kopiji, između onoga što je za jednu nacionalnu kulturu prihvatljivo a za drugu nije“. Dakle, američka publika se trudila da prihvati „zaljubljenost“ glavne junakinje i pored podmaklih godina „starog muža“, ali da ona, ipak, delimično snosi krivicu za preljubu, jer joj „izgleda prihvatljiva pošto je bliža francuskom shvatanju ljubavi i braka“, izvan specifičnih narativnih kodova, modela organizacije pripovedanja, usko povezanog sa nacionalnom kulturnom praksom (književnost, pozorište itd.). (24)

Ako se jedna proizvodnja određuje kao nešto što je „prihvatljivo“, ili tačnije „čitljivo“, razumljivije za stranu nacionalnu publiku, ona se konkretno sreće sa izvozom, teškoćama koje se odnose na razlike u „znanju o kulturi“. Neki filmovi su poptuno neizvodivi; često se radi o koprodukcijama „suviše siromašnim ili nerazumljivim za publiku u drugom kulturnom području, drukčije kodovanom, i koji funkcioniše na prepoznatljivom“. (25) Žan-Pjer Žankola (Jean-Pierre Jeancolas) govori o filmovima koji su spojeni s nekom formom lokalnog spektakla (naročito šansone i radija), ili, generalno, jednom anegdotsko-sarkastičnom čitanju nacionalne istorije. Primer koji on navodi, usredsređen na odnos između popularnog filma i radija, je porodična komedija „Porodica Duraton“ (La Famille Duraton, 1939), rađena na osnovu feljtona Radio Luksemburga, sa Noel-Noel (Noël-Noël) i Žanom Granijeom (Jean Granier), serije započete na „Radio Cite“ 1937. godine, završenoj 1966. na „Radio Andori“, i na film prenetu 1955. godine, u kome su igrali Žil Beri (Jules Berry) i Dari Koul (Darry Cowl).

Sinhronizacija filmova koja zamenjuje „titlovanje“ – postupak koji se u želji za pridobijanjem gledalaca u trci televizijskih sistema za što većim procentom gledanosti - prvo u Nemačkoj, potom u Italiji i nekim drugim zemljama, posle početnog oklevanja ubrzano primenjuje i postaje prestižniji nad delimičnim oštećenjem

slike do koga dolazi „titlovanjem“. Dok su „titlovi“ bili „carinski znak“ o prelasku granice i stranom filmu čuvali dokaz o poreklu, sinhronizacija neprimetno briše uverenje o poreklu i zahvata mnogo dublje – mada nevidljivo – i sam predmet. Pristalice sinhronizacije filmova mogli bi da stave prigovor da se primedbe vezane za sinhronizaciju mogu isto tako staviti na svaku drugu vrstu prevođenja. Ovaj argument prenebregava ili jednostavno izostavlja osnovnu manu sinhronizacije: proizvoljno kalemljenje nečijeg tuđeg glasa na nekom drugom jeziku. Glas Marlona Branda ili Lorensa Olivijea (Laurence Olivier) nije nešto slučajno i bezlično; za čitav svet to je jedan od atributa koji ih određuje. Pritom treba napomenuti da mimika engleskog nije ista kao mimika ruskog ili španskog jezika. (26)

Cilj sinhronizacije je masovna potrošnja stranog predmeta, pri čemu se ovaj prezentira kao domaći – po mogućstvu bez „gubitka na trenju“. Integracija kao homogenizacija – ukoliko ova već otprve nije bila upisana u proizvod. Strani predmet se gledaocu na prevaru dotura kao pouzdaniji. Oko se rasterećuje čitanja teksta, stiče dodatnu slobodu upotrebe, čije bi se ograničenje odmah osetilo kao neprijatnost, kada bi se uznemiravalo teretom prevoda što pripada svakom „diskursu oslobođenom vladanja“ (Jirgen Habermas-Jürgen Habermas), koji se vodi u svesti razlike uvek drugoga (subjekta ili objekta).

Javnost u materijalnom smislu nije ništa drugo nego upravo taj odnos, dakle, sukob onoga što mi je tuđe i onoga što je moje, a kultura nije ništa drugo do produktivni, aktivni, razmenjivački promet između različitih, istorijski i regionalno drukčijih sistema kulture u svesti o njihovim granicama. Njih razaznati, prekoračiti, a ipak poštovati kao „pluralističke otiske različitih ljudskih ponašanja u svetu“ (Aleksander Kluge), značilo bi suprotstaviti se hegemonizaciji, koja ophođenje s tuđim i drukčijim svodi samo na njegovo nestajanje u opštoj hegemonizaciji („harmonizaciji“) evropskog filma. Ta dijalektika subjekta i objekta, unutrašnjeg i

spoljnog, tuđe i sopstvene kulture, tradicije i utopije, predstavljala je dosadašnju osnovu filma u Evropi. Mnogostrukost, vitalnost i kreativnost proistekle - kako iz kultura svakokodnevice i jezika, tako i iz kolektivno i regionalno obojenih proizvoda filmske industrije rasonode - orijentisali su se na nacionalno-kulturne obrasce: na primer, nemački „zavičajni film“, italijanske komedije, jugoslovenski „partizanski film“, francusku komediju s Lujom de Finom (Louis de Funès) itd.

Kakav značaj za „svojstvenost estetskog“ poseduju verske, nacionalne kulture i sredine za film u Evropi? Filmovi Drejera (Dreyer), Bergmana, Štrauba (Straub) ili Godara slabo bi se razumevali bez protestantizma, kao i opus asketskog janseniste Bresona (Bresson) ili emanacije ikonografskih fantazija Roselinija, Felinija, Bunjuela, Saure, Manoela de Oliveire, Vajde (Andrzej Wajda), Kavaleroviča (Jerzy), Zanusija (Krzystof Zanussi), ili Romera (Rohmer) bez katolicizma. Operska kultura i melodrama, narodna kultura i dekadencija 19. veka sačuvani su u delima Viskontija i Bertolučija (Bertolucci), Venera Šretera (Werner Schroeter) ili Hansa Jirgena Siberberga (Hans Jürgen Syberberg). Egzistencijalizam od Kjerkegora (Kierkegaard) do Sartra (Sartre) i Kamija (Camus), na primer, ostavio je nesagledive tragove kod Antonionija, Kerola Rida (Carol Reed) i Godara, kod Bergmana i Bresona. Šta bi francuski film bio bez slikarskog impresionizma (Renoar-Renoir), književnog realizma Stendala (Stendhal), Balzaka (Balzac) i Mopasana (Maupassant) u delu, na primer, Šabrola (Claude Chabrol), bez tradicije komedije i bulevara, od Marivoa (Marivaux) do Fejdoa (Feydeau) i Anuja (Anouilh), kod Romera, Riveta (Rivette) i Trifoa (Francois Truffot)? Evropski kosmopolitsko delo Maksa Ofilsa (Max Ophüls) bez erotske povezanosti sa Šniclerom (Schnitzler), Štefanom Cvajgon (Stefan Zweig) i Mopasanom, koja se uopšte ne može zamisliti – kao što se ni delo Viskontija ne može zamisliti bez Verge, Verdija, Tomasa Mana i Gramšija. Čak i tamo gde je film u Evropi razorio sopstvenu kulturnu tradiciju i ugledao



se na Holivud i Japan (Ozu), on nije imitirao „uzore“, već im davao fizionomiju sopstvene intelektualnosti, senzibiliteta i estetike, kao u Melvilovim (Melville) ritualnim gangsterskim epovima, Godarovim esejističkim kriminalističkim filmovima, Trifoovim ironičnim melodramama, Fassbinderovim (Fassbinder) krajnje ličnim privajanjima Sirkovih (Sirk) i Kertizovih (Curtiz) kamernih komada ili u „putnim filmovima“ Vima Vendersa bez zavičaja i u traganju za identitetom; u italijanskim vesternima Leonea i Korbučija (Corbucci) natovarilo je taj prasvojtveni američki žanr anarhističko-levorevolucionarnim alegorijama.

Identitet evropskog filma je njegov neidentitet, njegova istorijska, politička, jezička, kulturna mnogostrukost nacionalnih kodova, čije su se „površine preseka“ stvarale iz zajedničkih istorijsko-političkih iskustava: nacionalsocijalizma i fašizma, kolaboracije i otpora, restauracije i obnove. Politička i društvena podela Evrope na istočnu i Zapadnu, svojevremena učaurenost Iberijskog poluostrva i Grčke u vreme diktatorskih režima, problematizovale su pristup jednoj zajedničkoj evropskoj kulturi i njenu svest. U istorijski paralelnim događajima, kao u „praškom proleću“ i pariskim majskim nemirima (1968), kojima su prethodili mađarski ustanak, kao i englesko-francuska kolonijalna avantura zaposedanja Sueckog kanala (1964) ili u političkim pobunama u Istočnoj Nemačkoj (1953), u Poljskoj (Poznanj, 1956), u političkim obračunavanjima veoma bliskim građanskom ratu za vreme i posle završetka francuskog rata u Alžiru (De Golova Peta Republika, 1959), izbili su navidelo političko-društveni centri potresa koji su podzemno povezani s evropskom istorijom i zajedničkom sadašnjicom, a film je učestvovao kao „anticipatorni prognozer, kao njihov seizmograf i reflektor“ (Volfram Šite-Wolfram Schütte). Kao što je Godarov opus od „Do poslednjeg daha“ (1960) do „Vikenda“ (Week-End, 1968) anticipirao „pariski maj“, tako su i filmovi Nemeca, Šorma, Formana, Mencela anticipirali praški „socijalizam s ljudskim likom“. Vajdino celokupno delo, počev od „Kanala“ i „Pepela i dijamanta“ (Popiół i

*diament*, 1957/58) sve do njegovih najnovijih filmova može se čitati kao tekući komentar i stalni odraz poljske istorije i svakidašnjice (što se može porediti sa Saurinim lavirinstsko-nadrealističkim psihodramama kao pokušajima proboja iz jednog stacionirano držanog društva pod Frankovim režimom), tako i izbijanje „novoga nemačkog filma“, kao kritičko razračunavanje s generacijom otaca, političkim potiskivanjem nacizma, gušenjem subjektivnih osećanja u prosperitetnom društvu blagostanja. Dok mađarski film tih 1960-ih i 1970-ih godina sve otvorenije odražava događaje građanskog rata 1956. godine, španski reditelji posle demokratskog otvaranja Španije nastoje da predstave dotle potiskivanu istoriju i „podistoriju“ poslednjih decenija, što važi i za opus Grka Teodorosa Angelopulosa (Theodoros Angelopoulos) - „Putujući glumci“ (O Thiassos, 1975), „Putovanje na Kiteru“ (Taxidi stin Kythira, 1984) - kao i za delo Turčina Jilmeza Gineja (Yilmaz Guney) „Jol“.

Film u Evropi je integralni, sastavni deo kulture: on je zasnovan na literaturi, istorijski zasićen, konkretno zainteresovan za aktualne društvene procese i poseduje sopstveni autorsko-individualni umetnički rukopis. Te karakteristike su se ispoljavale utoliko više, što je domaće tržište postajalo ekonomski problematično za vlastitu filmsku industriju. One nisu uspele da na njemu potvrde ekonomsku dominaciju. A ni domaće filmske industrije u Nemačkoj, Britaniji, Italiji, Švedskoj, Švajcarskoj – nisu mogle da očuvaju *status quo*, naime da sopstvenu produkciju amortizuju na domaćem tržištu, niti im je uspelo da dalje razviju tipične žanrove „zabavnog“ i „potrošačkog“ filma. Delimično su otišle na televiziju, delimično ih je televizija, kao medijum, zamenila. I na televiziji i u bioskopu povećala se dominacija istorijskog i aktuelnog holivudskog filma. Pomoću kapitalno intezivnih međunarodnih koprodukcija, snabdevenim što je moguće skupocenijim „dodacima“ u vidu zvezda iz raznih zemalja i spektakularnom raskošnošću, pokušali su evropski producenti, kao Karlo Ponti (Carlo Ponti), Dino de Laurentis, kasnije francuski Gomon (Gaumont) ili u Nemačkoj

Savez vlasnika prava, producenti i multimedijalni filmski trgovci da američkom filmu pruže otpor u vidu filmova sa istorijskim temama.

### 3.3. Šta je evropski film?

Pjer Sorlin je ocrtao jasnu diferenciju između različitih kulturnih identiteta Evrope i onoga što ono vidi kao mnogo važnije pitanje, ekonomskog i političkog položaja. S jedne strane evropska kultura je pačvork (krpež), jukstapozicija različitih shvatanja i praksi reprezentacije. S druge strane, Evropa je „kolekcija individualnih načina igre, pevanja, pripovedanja, sporta dok je, ekonomski i politički već realnost“. (Pierre Sorlin, 1991:31) Danas bi se već mnogi složili s prvim iskazom. U stvari, divergencije i razlike se prihvataju kao osnovno pitanje za bilo koji pojam evropske kulture. Međutim, drugi iskaz izgleda i dalje ubedljiv. Jer čitav napredak koji je Evropska unija ostvarila u političkoj i ekonomskoj sferi, svaki korak ka ujedinjenju donosi nove probleme i na mnoge načine cilj nije manje nejasniji i neizvesniji nego što je bio pre dve decenije. Isto tako, ne treba smetnuti s uma da se podozrenja i predrasuda koji su, kako smo videli, dugo kružili Evropom, ne mogu tako lako izbrisati kada je reč o političkom argumentovanju, gde se ksenofobija i predrasude i dalje ispoljavaju u političkom i socijalnom diskursu.

Hoćemo li moći da stvorimo ili da očuvamo nacionalne identitete, a da se identitet ne definiše kao negacija Drugog? Ako je odgovor na to pitanje odrečan, to znači da se egoizam i identitet razrešavaju u predstavi da pojedinac postoji samo tako što poriče svog bližnjeg. Najbrutalnija verzija te predstave svakako je građanski i verski rat u prethodnoj Jugoslaviji, ali su to – mada u manjoj meri – i Nemačka i Francuska, kao i situacija u Sjedinjenim Američkim Državama. Postojanje tržišne privrede po sebi omekšava koncept granice i ukida nužnost postojanja države. Ili drukčije rečeno: kako

bi izgledala struktura nacionalne integracije bez države i nacije? Šta sprečava jednu etničku grupu da se proglasi nezavisnom od drugih bez strukture nacionalne integracije? Umetnost je u tome da se dopusti i stvaranje i očuvanje nacionalnih identiteta, a da to ne protivreči identitetu drugih ljudi, već ga priznaje i prihvata. Evropa ima šansu koju možda nije imala u istoriji da udvostruči obim tržišta, a kako je već zapazio Fernan Brodel (Fernand Braudel), tržišta su pre svega susedne zemlje do kojih može da se stigne putevima. Evropa ima perspektivu razvitka ali to pretpostavlja potrebu za dugoročnim odlukama koje je teško doneti. Po Žaku Ataliju (Jacques Attali), to se može postići ili porazom demokratije zbog pobeđe tržišne privrede, ili suprotnim razvitkom, ili tako što će se izmisliti „demokratija bez granica“, demokratija u kojoj granice više nisu jedini kriterijum za to gde ćemo biti građani pošto pripadamo određenoj oblasti; druga mogućnost bila bi da čovek svoja prava građanina (i državljanina) može da koristi i u drugim oblastima, treća, da ima pravo da pripada većem broju oblasti. Mogao bi, na primer, da izađe na izbore na nekom drugom mestu a ne tamo gde je stekao građanska prava, ili bi imao pravo da negde drugde učestvuje u demokratiji. „Po mom mišljenju, polako se rađaju institucije jedne demokratije u kojoj granice više ne daju pravo na isključivanje iz korišćenja građanskih prava“. (Žak Atali, 1994: 208).

Međutim, očito je da se Evropska unija od samog svog osnivanja suočavala sa politikom nacionalnih interesa. Ta sklonost ka renacionalizaciji, povratku nacionalnom, može se smatrati kao pokušaj država da se uvere u sopstvenu slobodu delanja i kao znak da model regiona još nije efikasno oživotvoren. Nacionalni element i dalje snažno oblikuje sadašnjost, mada se na to i previše često upozorava sa žaljenjem. U suštini, ovaj kontinent mnoštva naroda nikada se neće odreći svoje raznolikosti zarad tehnokratskih formi. Evropa se ne može konstruisati protiv interesa delova koji je čine, a, sa druge strane, bez celovitih evropskih rešenja problema ne mogu se očuvati nacionalni interesi. „Ključ za funkcionisanje

transnacionalne demokratije je uspostavljanje ravnoteže između pojedinačne i zajedničke koristi“. (Gerhard Feger, 1994:211). Da se to shvatilo u Briselu, proširenje Evropske unije državama grupe EFTA (zemlje „Evropske zone slobodne trgovine“) i novim demokratijama na istoku obavilo bi se pre juče nego danas. Jer bez evropske duše Unija neće biti sposobna za život. Čisto ekonomski način gledanja potisnuo je istorijski, tradicionalni i kulturni momenat. Evropa kao veličanstvena ideja, kao čežnja, dosad nam je uskraćena, naprosto se izgubila u procesu integracije!

Međutim, koliko je važno ne biti opsednut potrebom da se definiše ili nađe jasan odgovor, isto je toliko važno prepoznati napredak koji je postignut u stvaranju jasne svesti o evropskom identitetu. Bitno je prepoznati da se nikad nije postavljalo pitanje da li će ikada postojati jedna definicija Evrope i da je bitna različitost komponente koja konstituiše njeno bogatstvo. I uprkos svim razlikama, evropske države još stoje u bliskim i snažnim vezama i ne manje sa zajedničkom istorijom i zajedničkom kulturnom tradicijom. Pa i pored individualnih gledišta specifičnih socijalnih i nacionalnih grupa možda izbijaju neslaganja, sve one streme istim kulturnim i ekonomskim ciljevima. Osim toga, jedno od nesumnjivih postignuća Evropske unije bilo je isticanje opštih ubeđenja i težnji. Upravo unutar ove široke rasprave o evropskom identitetu koja je u toku, pitanje uloge identiteta u budućnosti evropskog filma mora se bliže odrediti.

Ako je dakle pitanje identiteta Evrope visoko problematično, tako je i pitanje samog evropskog filma koji je kroz svoju istoriju bio karakterističan po osporavanjima i neizvesnostima. Izmišljen kao sredstvo opažanja „stvari“ sveta, film je ubrzo prepoznat kao najmoćnije sredstvo za artikulisanje iluzije kao stvarnosti koja prema tome zamagljuje njegove granice. Osim toga, njegov pravi status je protivrečan i neizvestan. Da li bi film trebalo posmatrati kao umetničku formu i smestiti ga u kulturni kontekst koji na primer uključuje književnost, pozorište, slikarstvo i muziku? Očito,

koliko god da ima zajedničkih crta sa ovim umetnostima, film se od njih razlikuje (do različitog stepena) na osnovu velikog broja pitanja vezanih za proizvodnju, distribuciju i prikazivanje. Za razliku od pozorišta i muzike koji možda dele slične organizacione i finansijske probleme, na film verovatno treba gledati i kao na industrijski proizvod i kao kulturni proizvod, i trebalo bi ga procenjivati kriterijumima koji su pre ekonomski nego umetnički. Svakako da je film i povezivanje kultura i industrijski proizvod koji se međusobno razmenjuju, idiosinkrazijski diskurs, i popularna zabava za masovnu publiku, i refleksija o stvarnosti, i subverzija realnosti. Budući da ovi protivrečni aspekti mogu konstituisati izvor velike energije za medijum, oni dovode do zbunjujućih nacionalnih politika i polarizovanih kritičkih rasprava. Pored toga, uz ovo idu i problemi neodvojivi od filmskog identiteta kao promenljivog susretanja umetnosti i trgovine. Evropski film odražava kompleksnost obuhvaćenu stvaranjem i prepoznavanjem kulturnog identiteta uopšte. (Higson, 1989:36-46)

Ta fragmentacija i različitost koji karakterišu evropski identitet takođe su duboko ugrađeni u njen filmski identitet, te sličnost rasprava o evropskom filmu postaje očigledna. Istovremeno, takva rasprava je aktuelna i ne manje važna zbog jedinstvenog značaja filma kao refleksije i povezivanja evropskih kulturnih identiteta. Ovo se ne dešava samo zbog toga što nam film isporučuje žive dokaze ranjivosti nacionalnog i regionalnog u odnosu na nemilosrdnu dinamiku globalizacije – naročito prema dominantnom diskursu Holivuda – na način koji usložava dalja pitanja evropskog identiteta, nego i zbog toga što koristi fundamentalnu relaciju između gledanja i razumevanja, i prepoznaje centralističnost vizuelne slike za formiranje identiteta, bilo da je individualni, regionalni, nacionalni ili evropski.

Dugo već vlada mišljenje o Evropi kao zbirci promišljenih i ovekovečenih diferencija povlašćene države-nacije, kreatoru kulture i identiteta. Još uvek se veliki broj rasprava o evropskoj kulturi,

pa i filmskoj kulturi, usredsređuje na pojedinačnu nacionalnu proizvodnju, pre nego na pokušaje bilo kakvog presecanja granica, određenog panevropskog gledišta. Svakako, usvajanje fleksibilnijeg i inkluzivnijeg pristupa može da bude problematično, mada veliki broj studija na ovu temu počinje pitanjem „Šta je evropski film“, pri čemu mnoge od njih daju privremene odgovore. Može se do izvesne granice tvrditi da je, kao i sama Evropa, evropski film fatamorgana, pojam koji nema realnost izvan kritičkog diskursa koji ga uokviruje. (27)

Nesporno je, svakako, da mi ne možemo govoriti o evropskom filmu u terminima kulturnog monolita ili nepromenljivog jedinstvenog identiteta, ali je ipak takva intencija sigurno ređa u postmodernom diskursu. Uprkos nepoverenju Ketrin Fauler (Catherine Fowler), drugi autori nastoje da identifikuju i ocene trendove čije nam uočavanje u raznim nacionalnim i regionalnim filmovima stvarno omogućuje identifikovanje nekih ključnih karakteristika evropskog filma.

Napred smo videli da je jako bitno da se filmovi snimaju na jeziku vlastite nacije. Filmski stil koji se vezuje za pitanje autorskog filma i njegove tradicionalne uloge u evropskom filmu, takođe, ima veliki značaj. Dok pojam autora zahteva pažljivo postupanje da se u pogledu potencijalnosti ne umanju uloga glumca i filmske ekipe u snimanju filma, ideja da reditelj konačno ima odlučujuću ulogu i dalje ostaje snažan koncept u niskobudžetnom filmu; lični narativ još uvek vlada evropskim filmom i svi bi reditelji voleli da sebe vide u ovoj ulozi. U poslednjoj deceniji 20. i prvoj deceniji 21. veka, čak i u američkom filmu sve je izraženija tendencija prema autorskom pristupu u filmovima reditelja kakvi su Spielberg (Spielberg), Klint Istvud (Clint Eastwood), Tarantino, braća Koen (Cohen), da ne govorimo o Vudiju Alenu (Woody Allen) koji taj koncept neguje od početka svoje karijere a ne napušta ga ni danas. I uprkos priznanju da je svaki film, u osnovi, proizvod timskog rada nemoguće je ne prepoznati lični rediteljski autorski rukopis u filmovima Bergmana,

Vendersa, Tarkovskog (Андрей Тарковский) ili Bunjuela, Almodovara (Almodóvar), Larsa fon Trijera (Lars von Trier), Kena Louča (Ken Loach), Kaurismakija i dr. Uprkos finansijskim ili nekim drugim pritiscima, mnogi evropski reditelji nastavljaju da snimaju lične filmove na jedan potpuno individualan čak idiosinkrazijski način, što se nikako ne dopada velikom sistemu studija, ili današnjim pritiscima da se proizvode visokobudžetni i komercijalno uspešni filmovi. Novembra 2002. godine u infamnom govoru u „British Academy of Film and Television Arts“, Alen Parker (Alan Parker) je izjavio da britanski filmski reditelji treba da se odreknu svog „sitnog engleskog mentaliteta, prestanu sa rasipanjem novca kao na lutriji i koriste poreske olakšice za niskobudžetne filmove“, i da se, umesto toga, „ukrcaju u koprodukcije velikog obima sa Amerikancima“. (28) Danas ovo nije usamljen primer i ovakva filmska politika se dosta agresivno promovise. Parkerov argument se temelji na tome da su evropski filmovi „neuspešni“ zato što ne donose profit ravan njihovim holivudskim ekvivalentima, ali i da niskobudžetni filmovi malog obima doista ne mogu da ostvare zaradu kojom bi pokrili proizvodne troškove filma. Ali niskobudžetni filmovi malog obima su nešto što Evropa radi veoma uspešno. Kako bismo Parkerov pojam „parohijskog“ doveli u vezu na primer sa filmovima kakvi su Kena Louča, Majka Lija (Mike Leigh) koji su dobro primljeni u inostranstvu, ili pak, filmovima kao što su „Trejnspoting“ (Trainspotting, Deni Bojl-Danny Boyle, 1996), „The Full Monty“, ili „Billy Elliot“ (Stiven Dejldri-Stephen Daldry, 2000), koji su postigli međunarodni uspeh.

Dok je Luj Mal (Louis Malle) uspešno radio u Francuskoj, Engleskoj, Evropi i Sjedinjenim Državama, još uvek je pravljena razlika između njegovih filmova i *mainstream* filmova Holivuda. Malovi filmovi se, u osnovi, odnose na marginalnost i diferencije i pozicionirani su prema vrednostima pojedinca. On, kao i njegovi protagonisti, odbija da se prilagodi nalogima njegove klase i društva, već umesto toga nastoji da njegovi filmovi menjaju i uznemiravaju.



Njegovi filmovi su subverzivni ne toliko po stilu i tehnici (mada su često inventivniji nego što izgledaju), nego po svojoj temi i obradi teme. Tačnije, Mal je primer evropskog reditelja zbog njegove lične pozicije autsajdera, i on se upušta u to da menja i provocira gledaočeve predrasude i njihovo shvatanje sveta u kome žive.

Do kog bi stepena ovaj pojam implicitno konstituisao definiciju evropskog filma? Šire gledano, evropski filmovi često usvajaju skeptičan pogled na društvo i establišment, i njihov ironičan pogled često teži da provocira i uznemiri kao kod španskih reditelja Bunjuela, Berlange i Almodovara. Ovo se ne bi moglo reći za većinu drugih evropskih reditelja pristiglih u Holivud koji su se, ili povinovali holivudskom modelu pravljenja filmova i izgubili autorsku ličnost, ili pak, reditelje kakvi su Emir Kusturica koji se posle filma snimljenog u Americi „Arizona Dream“ (1993), urađenog stilskim postupkom svojih jugo filmova i njegovog neuspeha u smislu u kome smo napred govorili, vratio u Srbiju, ili Miloša Formana koji se, doduše, iz drugih razloga otisnuo u Ameriku (emigracija), čiji se filmovi od 1975. godine, počev od „Leta iznad kukavičijeg gnezda“ (One Flew Over the Cuckoo's Nest) do „Gojinih duhova“ (Goya's Ghosts, 2007) svrstavaju u grupu velikih ne samo američkih već i svetskih reditelja, dakle sa temama koje imaju univerzalnu osnovu, za razliku od filmova snimljenih u Čehoslovačkoj koji su nosili pečat nacionalnog. Dakle, da li evropski reditelji treba da pristanu da se ugledaju na Holivud smanjenjem broja snimljenih filmova u korist produkcija velikih razmera, snimajući filmove koji su očito njihovi američki duplikati? Ovaj model je prihvatio „British Film Council“ na način koji je Alen Parker zagovarao. Međutim, filmovi koji su isprobali ovaj model generalno nisu postigli bog zna kakve rezultate, dok je ideja da će se jedino podražavanjem Holivuda ponuditi univerzalno rešenje za evropske probleme nešto pojednostavljena, pri čemu, kako smo videli, problem ne manje otežavaju kulturne i jezičke razlike koje karakteriču inače široko divergentna evropska tržišta. Ili bi pak, reditelji i producenti

trebalo da ignorišu takve pritiske i umesto toga teže da u Evropi prave kompleksne alternativne filmove, koji po definiciji nikad neće privući masovnu publiku ali koji su, ipak, od životnog značaja da se naciji omogući da ispita i izrazi svoj vlastiti identitet?

Većina današnjih uspešnih filmova, daleko od toga da odražava holivudski model, predstavljaju izuzetke koji iskaču iz proseka nacionalnih produkcija i velikog broja niskobudžetnih filmova čiji uspeh nije bio očekivan. Ali takav odgovor može imati ozbiljne finansijske posledice. Prećutno prihvatanje ovog drugog modela kao umetnosti umetničkog filma za ovakvu vrstu filma nepogodnog za subvencionisanje, rešenje je na koje mnoge evropske vlade nisu spremne, ili pak, nisu sposobne da obezbede njegovo funkcionisanje. Na drugoj strani, naširoko se tvrdi da niskobudžetni filmovi doista ne moraju da donose visoke profite da bi se smatrali uspešnim, tako da je ono što bi trebalo menjati su kriterijumi za procenjivanje uspešnosti a ne sami filmovi. Dalje povećanje koprodukcija, specifično evropskih koprodukcija, često se nameće kao rešenje. Istina je da su mnoge male zemlje shvatile ovaj razvoj kao koristan, pošto su troškovi podeljeni i (možda) se može proizvesti više filmova. Međutim, mora se takođe imati na umu da koprodukcije ne nude garantovan recept uspeha, u stvari rezultujuće razvodnjavanje razlika i potencijalna pogodnost da neki od njih mogu predstavljati „sredstvo kompromisa“. Generalno, ostaje problem jezika, engleskog svakako, koji preovlađuje, tako što se nacija predstavljena filmom koji se pokazao neuspešnim, može osetiti pogođenom što je njen nacionalni ili regionalni jezik zapostavljen.

### **3.4. Holivud i nacionalne kinematografije**

Nakon završetka drugog svetskog rata, dok je Evropa u ruševinama a njena filmska industrija uglavnom desetkovana, Holivud je u međuvremenu oformio ekonomski efikasan metod

filmske proizvodnje baziran na visoko razvijenom sistemu studija i od početka zamišljen za stvaranje profita, čime zapravo počinje vladavina holivudskog filma. Pored toga, film je nastavio da igra glavnu ulogu u evropskom životu zauzvrat nudeći bekstvo u zabavu, intelektualnu i umetničku promenu, kao vitalno sredstvo za upitivanje i izražavanje identiteta i sećanja, građenja i razgrađivanja nacionalnih mitova. Posledica američkog monopola bila je pojačan pritisak na evropske reditelje da se takmiče sa holivudskim rediteljima kao neravnopravni protivnici na terenu i sa sredstvima kojima nisu mogli da se suprotstave, da svoje filmove zarad većeg profita prilagode i, naročito, privuku narastajuću mladu publiku. Načini na koji pojedini evropski reditelji i nacionalne filmske industrije odgovaraju na takve pritiske imaće značajne posledice na budućnost evropskog filma. Danas se u Evropi nacionalna filmska proizvodnja određuje prema Holivudu, do te mere, da se u raspravama na ovu temu o Holivudu jedva govori kao o nacionalnom filmu čime se u stvari potencira njegov transnacionalni domet, jer transnacionalni Holivud sa „Paramount Decree“ već od 1948. funkcioniše kao vertikalno integrisan poslovni sistem. (29)

Holivud je povukao ne tako mali deo svoga stvaralačkog personala iz evropskih filmskih industrija – ukoliko već ranije evropski emigranti (kao na primer, Luis B. Majer- Louis B. Mayer) nisu tamo ogradili svoje zabrane ili ostvarili svoju sreću (kao Englez Čarls Spenser Čaplin). Zvezde kao Garbo ili Ditrh (Dietrich), reditelji poput Lubiča (Lubitsch), Murnaua ili Hičkoka (Hitchcock), kojima su se bežeći pred fašizmom u ekspanziji priključili brojni emigranti (Fric Lang, Bili Vajlder-Billy Wilder, Robert Siodmak, Rene Kler-René Clair, Žan Renoar), pretvorili su Holivud u najmoćniji i najnapredniji pogon kapitalističke filmske industrije. Ovde se izgradio tehnički na visini, s podelom rada, savršeno uhodan, ka raznim interesima i potrebama usmereni način proizvodnje gangsterskih filmova i vesterna, melodrama i mjuzikla, sajens fikšn filmova i komedija. Tematska i žanrovska mnogostrukost

programske ponude odražavala je mnogostrukost interesa jedne, po starosti i obrazovanju, specifične muške i ženske, seoske i gradske publike. U uzajamnoj konkurenciji holivudskih studija koji su feudalistički i spekulativno smelo vodili moćni producenti – bogati industrijalci, koji su, na dugi rok, pokupovali celokupno osoblje proizvodnog pogona, od nepoznatih statista, preko tehničara, do pisaca scenarija, snimatelja, scenografa, glumaca i reditelja (kao živi kapital koji se shodno svojim stručnim sposobnostima investira u odgovarajuće produkcije) – ta studija konkurišu zajednički i međusobno, specijalizuju se u toku holivudske istorije, ali su i potencijalni producenti od kojih svako za sebe želi da dosegne sve interesne segmente u raznovrsnoj publici kao kupcu njihove robe.

Sve dok je je bioskop još bio skoro jedino mesto konzumacije industrijski proizvedene fantazije, Holivud nije mogao sebi da dozvoli da ignoriše spontanost publike. Opšte nezadovoljstvo pokazuje se u opadajućem prihodu na blagajnama, te se filmska industrija za koju je profit pitanje opstanka, morao koliko je to samo bilo moguće, prilagođavati promenama duhovne klime. Zigfrid Krakauer piše da nasuprot nedijalektičkoj, jednodimenzionalnoj predstavi o spremnosti Holivuda za manipulacije, „američki posetioci bioskopa dobijaju servirano ono što Holivud hoće da oni žele; na dugu stazu, međutim, potrebe publike određuju prirodu holivudskih filmova“. (30)

Postavlja se pitanje da li „potrebe publike“ ipak nisu uvek potrebe Holivuda; da li promena potreba i promena publike ne nastupaju silom sopstvene autonomije i suvereniteta; da li bi se povećanje publike, njena internacionalizacija (za američki film stalno od kraja Drugog svetskog rata), s uobičajenim iskustvima na američkom tržištu, još mogli unapred izračunati – kada američki film ne bi u sebi nosio jedno (ili više) sredstava koja su mu obezbeđivala međunarodni komercijalni uspeh. Ako je tačno da se kapitalistički proizvodni kao potrošački sistem upravo u SAD, pod laboratorijski čistim, gotovo „vanistorijskim“ uslovima

najnesputanije, dakle najlakše (i istovremeno eksperimentalno) mogao da razvija, onda je razumljivo zašto je Holivud dospao do te dominacije u američkoj privredi i kulturi: zašto je najekspanzivniji, kapitalizam s najnaprednijim tehničkim pronalaskom – filmskom fotografijom – najranije otkriveni, od strane materijalne proizvodnje i potrošnje (još) nedostignuti teren individualne i kolektivne fantazije kolonizovao i prisvojio, da mu je to osvajanje tako savršeno i masovno uspelo, ima se pripisati tome što je njegova ekonomska, kao i estetska strategija morala da usmeri najviši stepen sposobnosti uopštavanja tih proizvoda na heterogenu publiku. U tome se izreka Žan-Lika Godara – „Masovni ukus je pronalazak kapitalista“, slaže s Krakauerovim ukazivanjem na „potrebe publike“, što „na dužu stazu određuje prirodu holivudskih filmova“. Jer „potrebe publike“ nisu nikakve „prirodne potrebe“, već celina koja se gradi iz individualnih i kolektivnih, društveno-ekonomski određenih, iskustava i želja: i kao takva, svakako varijabilna, prijemčiva na promene. Ali to se može i proračunati – ukoliko se prilagođava „promenama duhovne klime“ (Krakauer).

„Sposobnost uopštavanja“ holivudskog filma, to jest njegovu „razumljivost“, čvrstinu njegovih pripovedačkih modela-slučajeva (u svakom pojedinom žanru), su upravo evropski intelektualci veličali kao „mitski“ kvalitet. U stvari, ti modeli vesterna, gangsterskih filmova i melodrama prihvataju mitske strukture pripovedanja; ali se razlikuju od autohtonih narodnih mitova time što ne prenose nikakva kolektivna sećanja niti održavaju neki kulturni identitet i tradiciju, nego ritualizuju fantazije želja i straha. Kao posebnost holivudskog filma prepoznatljiv je „protestantski“ pragmatizam njegovog načina pripovedanja; „američki stav“ bi mogao biti njegov amblem: ličnost je središnja, kamera je ne ometa, kao da je telo samo dovoljno da ispuni sliku; ambijent nije toliko prisutan da bi dominirao nad ličnošću. (31) Američka kultura (istina samo u pogledu na Holivud) je ukinula ambivalentnost, jer „međunarodni izbegli narod“ (nacionalni i etnički „lonac za topljenje“) želi da se

identifikuje s junacima koji kreću svojim jasnim individualnim putem. (32) Konstrukcija filma kao fikcionalne zabave koja obično zahteva narativno zatvaranje (narativni čvorovi) pretpostavlja jakog, obično muškog junaka kao nužnog agensa tog zatvaranja. „Holivud se jedva može zamisliti kao potpuno drugačiji, budući da je mnogo toga od svake nacionalne filmske kulture implicitno Holivud“. (33)

Ali nipošto ne treba potcenjivati jasni i očigledni svet američkog filma: on jeste ograničen, ali je u svojim granicama pronašao mnoge majstore. Pragmatizam, odnosno pozitivizam ima svoje pripovedačke zasluge; on je robustan, svetski, ne poziva se na lažnu metafizičku opčinjenost, uz izjašnjenje koje uvek podrazumeva „izlaz čovekov iz nepunoletnosti što je sam skrivio“ (Kant), težnji za emancipacijom opažanja tradicijom prenetih, mračnih ili tokom vremena potamnelih. (34) Bekstvo najnovijeg američkog filma u priče o vitezima, razbojnicima i sablastima kojima sada Holivud nadmašuje evropski film predstavlja samo konačni proizvod razvoja čiji koncept Evropa još nije smislila.

Holivud je bio i zadugo će ostati vladajuća filmska industrija u svetskim okvirima. Nijedna nacionalna kinematografija nije izbegla njegovom moćnom polju; istorijski, Holivud je trebao da odredi širok domet opcija za druge kinematografije u ekonomskim i kulturnim okvirima. Prema tome, bilo da je nacionalni film ili nije, ovi drugi filmovi su na različite načine podražavali Holivud, pokušavali da transformišu i variraju holivudski model ili neki drugi koji je pružao otpor ili odbacivao njegov primer u korist alternativne estetike, finansiranja, sistema proizvodnje, distribucije i prikazivanja dovodeći do toga da se nacionalne mreže gase. Na anglofonskom tržištu posebno, holivudski interesi često preuzimaju kontrolu u rukama domaće industrije nad distribucijom i prikazivanjem. Sve zemlje se suočavaju sa ovakvim problemima i svojim zakonodavnim merama rade na tome da se suprotstave krizi i podrže svoju domaću filmsku industriju. Ove su mere katkad bile protekcionističke protiv uvoza stranih filmova, ponekad u vidu subvencija domaćoj

proizvodnji, i bile su preduzimane iz ekonomskih razloga kao npr. upošljavanja domaće radne snage i ređe iz kulturnih razloga smanjivanja američkog uticaja na domaću kulturu. Neke vlade u Evropi i izvesnim delovima Latinske Amerike su 1930-ih uvodile mere s obzirom na činjenicu da u drugim delovima sveta naročito u državama sa manje stanovništva – Australija, Novi Zeland – nisu preduzimale takve mere sve do 1960-ih i 1970-ih. Pri tom, danas u svetu nacionalne vlade su, na različitom stepenu, involvirane u afirmicaju i subvencionisanje nacionalne filmske industrije.

Drugim rečima, nepromenljivo je pravilo da se u zemljama izvan Sjedinjenih Država termin „filmska industrija“ odnosi na dvojni sistem. Takav sistem se označava kao sektor distribucije/prikazivanja, to jest, pod kontrolom privatnih komercijalnih preduzetničkih interesa i koji je, bilo da je u domaćem vlasništvu ili bilo da se odvija u vidu zajedničkih ulaganja, usko povezan s glavnim holivudskim kompanijama pri snimanju mnogih projekata. Drugi sektor nacionalne filmske industrije odnosi se na filmsku proizvodnju na nacionalnoj teritoriji i karakteriše ga aktivna podrška vlade i drugih državnih institucija. Većina vlada je osnovala agencije, komisije, savete, centre, korporacije itd. – instrumente na osnovu kojih je ustanovljen širok radijus subvencionisanja i zaštitnih mera. Ova politička sredstva uključuju finansijske kredite, niskokamatne zajmove, koprodukcije koje pomaže država, različite vrste subvencija i podrške, pomoć u distribuciji, koprodukcije između državnih i privatnih producenata, ili između države, privatnih producenata i stranih producenata, porez na ulaznice, porez na profit, olakšice od strane inostranih distributera i porez na proizvodni sektor. Počev od 1980-ih i 1990-ih televizija se značajno uključuje u ovaj proces kada nastaje veliki broj privatnih komercijalnih televizija, ali država ipak i dalje ima ključnu ulogu u audio-vizuelnoj industriji. Drugim rečima, javno/privatna struktura nacionalnih filmskih industrija izgleda blizu univerzalnoj. Dvojna struktura je prisutna širom planete – od Irske do Indije, i od Britanije do Brazila. (35)

U kontekstu takve nejednake kulturne i ekonomske razmene većina producenata nacionalnog filma mora da se ponaša u okvirima programa postavljenog od strane Holivuda, mada se neke azijske kinematografije uglavnom drže svog terena. Politički, ekonomski i kulturni režimi raznih država-nacija odslikavaju otprilike sedam različitih vrsta nacionalnog filma: Filmovi koji se razlikuju od Holivuda ali mu stvarno direktno ne konkurišu usmeravajući se naročito na specijalizovan sektor tržišta; Oni filmovi koji se razlikuju ne konkurišu direktno već se stvarno kritički odnose prema Holivudu; Komercijalni filmovi iz Evrope i zemalja Trećeg sveta koji više ili manje vode uspešnu utakmicu s Holivudom; Filmovi koji ignorišu Holivud, postignuća su malog broja reditelja; Anglofonski film koji pokušava da nadmaši holivudski film u svojoj sopstvenoj utakmici; Film koji u celini funkcioniše pod kontrolom države i često od strane države subvencionisane industrije; Regionalni ili nacionalni film čiji su kultura i/ili jezik udaljeni od države-nacije koja ih okružuje. (36)

### 3.5. Evropski model umetničkog filma

Opšte je uverenje da je model umetničkog filma najbolja forma nacionalnog filma. Ovaj model, u stvari, konstituiše granice nekih objašnjenja o nacionalnom filmu koje su omeđile nacionalni film u evropski umetnički film koji je cvetao 1960-ih i 1970-ih godina 20. veka. (37) Ovaj model, koga obično nazivamo „art cinema“ težio je da se tekstualno diferencira od Holivuda, da eksplicitno ili implicitno, afirmiše jedan domaći proizvod, stigne na domaće i strano tržište preko specijalizovane distribucije i prikazivanja. Izvan Evrope model je uključivao indijski film, kasnije australijski film itd. U eseju „Mir spolja, vatra iznutra“ (u: *Our Films, Their Films*, 1976), Satjadžit Raj (Satyajit Ray) ukazuje na to da je lakše analizovati nacionalne crte u drugim vizuelnim umetnostima nego



u filmu, a u članku „Šta ne valja u indijskom filmu?“ konstatuje da je indijskom filmu „pre svega potreban stil, idiom, neka vrsta ikonografije filma koja bi bila jedinstveno i prepoznatljivo indijska“. On je često govorio o osnovnom „indijstvu“ indijske umetnosti kao što se, na primer, govori o „britanstvu“ engleske umetnosti. (38)

Što se rasprava koje podržavaju takav model nacionalnog filma tiče, one su buržoasko-nacionalističke, i takođe podržavaju komercijalni evropski film. Pristalice prvog shvatanja su više elitistički usmereni na izvozna tržišta iz finansijskih i kulturnih razloga. Ovo, svakako, ne bi trebalo da znači kako popularni film nema potrebu za stranim tržištima. Nacionalni ponos i afirmacija kod kuće i na strani nacionalnog kulturnog identiteta bili su vitalni u argumentaciji u prilog umetničkog filma, ali isto tako, nacionalna kultura i literarna tradicija i osobenost kao i njihovo konsolidovanje i ekspanzija putem nacionalnog filma. Otuda i česti literarni izvori i tendencije u ovom evropskom modelu nacionalnog filma.

Osnovni argumenti u prilog evropskog umetničkog filma i evropskog komercijalnog filma uneti su u zakonodavstva evropskih zemalja. Najznačajnija zakonska mera bila je podsticaj države direktno prema subvencijama, zajmovima, nagradama i priznanjima, ili indirektno, kroz oporezivanje (država u periodu posle Drugog svetskog rata zamenjuje privatni patronat koji je, u osnovi, izvan Rusije podržao avangardni film 1920-ih). Državno zakonodavstvo se takođe koristilo da bi regulisalo kvote i carine na izvozne filmove. Ova različita legislativa i finansijska regulacija omogućili su ono što Elzesser naziva „kulturnim načinom proizvodnje“ (Thomas Elsaesser, 1989: 41-43), koji se razlikuje od „industrijskog načina“ Holivuda. Mada on zavisi od državnih subvencija – posebno prema televiziji – ovaj način proizvodnje je uspešan zbog povezivanja, često decenijama razvijanog, između ekonomskih i kulturnih interesa u nacionalnoj državi. Po Higsonu, konceptualno, postoje dve osnovne metode konstituisanja ili identifikovanja imaginarne specifičnosti nacionalnog filma. Prva je metod komparacije i kontrastiranja

jednog filma prema drugom filmu time što se uspostavlja različit stepen Drugosti. Drugu bismo mogli označiti kao proces pogleda iznutra koji istražuje nacionalni film u odnosu na druge već postojeće privrede i kulture države-nacije. (39)

Jedno od ovih sredstava zaštite nacionalnog filma se pretpostavlja pod semantičkim načelom proizvodnje značenja i identiteta kroz diferenciju. Zadatak se sastoji u pokušaju konstituisanja identiteta jednog nacionalnog filma od strane njegovog odnosa i diferencijacije sa drugim nacionalnim filmom: britanski film je ono što jeste na osnovu onoga što on nije američki film, ili francuski film, ili nemački film itd. Druge države pokušavaju da se održe na terenu pod prismotrom konkurencije. Nemačka je samo jedan primer, ali implikacije dotiču sve razvijene zemlje čija je osnova kulturnog identiteta bazirana na potrebi da se zadrže markeri tržišta – diferencija nasuprot internacionalnim proizvodima i industriji zabave. U tom slučaju, proces definisanja nacionalnog filma, i time uspostavljanja neke vrste jedinstvenog i samouzdržanog identiteta, do izvesnog stepena dobija značenje u kontekstu konceptualnog dejstva diferencije i identiteta, ili kako je Anderson tvrdio da se nacije „ne mogu drukčije zamisliti osim ako nisu u okruženju jednog nepopravljivog pluraliteta drugih nacija“.

Istorijski barem, u zapadnoevropskim zemljama postojalo je jedno značajno rešenje ovog problema, strategija očuvanja izvesne forme nacionalne kulturne specifičnosti u cilju postizanja relativnog stepena internacionalne aparentnosti i ekonomske sposobnosti: proizvodnja umetničkog filma zasnovana na nacionalnom, i, na različite načine od strane države subvencionisanog kvalitetnog filma. Jer umetnički film je odigrao značajnu ulogu u pokušaju preduzetom od strane velikog broja evropskih država da se suprotstave američkoj dominaciji svojim domaćim tržištem i negovanjem svoje sopstvene filmske industrije i filmske kulture. Diskurs o „umetnosti“, „kulturi“, „kvalitetu“, „nacionalnom identitetu“ i „nacionalnosti“ – istorijski pokrenut

protiv holivudskog komercijalnog filma – trebalo je da opravda različite specifične nacionalne ekonomske sisteme subvencija i zaštita.

Ali ovde se postavljaju još dva pitanja. Prvo, da li je ovo još jedan slučaj jedinstvenosti nacionalne filmske proizvodnje unutar internacionalnog tržišta, jer je tržište umetničkog filma u stvari definitivno internacionalno, tim pre što postoji razgranata mreža filmskih festivala i kritičarska praksa i druga sredstva postizanja kritičke recepcije nacionalnog i internacionalnog kulturnog prostora za takve filmove? Drugo, situacija, koja možda i nije tako osobena, konačno vodi težnji ka međunarodnim koprodukcijama (promenljivo, uz učešće jedne ili druge, još postojeće tv mreže), i razvoju transnacionalnih formi industrije subvencija i zaštite unutar Evropske unije.

U ovakvom diskursu film se shvata skoro kao činjenica, i zadatak je postizanje diferencijacije između raznovrsnosti očito nacionalnog konstituisanja filmske prakse i filmski proizvedenih znakova i značenja. Takva operacija postaje jako problematična, pošto se film razvija u ekonomiji koju karakteriše međunarodna svojina i „kruženje slika i zvukova“. Stoga je nužno ispitati samu ulogu Holivuda na međunarodnoj sceni. Pod Holivudom se ovde misli na internacionalnu institucionalizaciju izvesnih normi i vrednosti filma u okvirima očekivanja publike, profesionalnih ideologija i praksi, i konstituisanja infrastrukture u proizvodnji, distribuciji, prikazivanju i marketingu kako bi se ove norme i vrednosti prilagodili, regulisali i multiplikovali. Mada je holivudski klasični period i njegov sistem studija pretrpeo izmene na vertikalnoj i horizontalnoj ravni, on je i dalje glavni snabdevač multipleksa, paket aranžmana, blokbastera, kao i žanrovskog filma i serijskih filmova, pa čak i u slučaju kada se isporuka više ne vrši primarno putem bioskopa. Holivud nikad nije funkcionisao jednostavno kao jedan termin u sistemu jednako odmerenih razlika. Holivud nije samo internacionalno najmoćnija kinematografija – on je takođe decenijama bio internacionalizovani

i naturalizovani deo nacionalne kulture, ili popularne imaginacije većine zemalja u kojima je film etablirana forma zabave. Drugim rečima, Holivud je postao jedna od onih kulturnih tradicija koja se napaja nacionalnim filmom, pre svega, zapadnoevropskih država. Holivud se jedva i da može zamisliti kao potpuno drugačiji, jer je dobar deo bilo koje nacionalne filmske kulture implicitno Holivud. Postojanje naturalizovanog dela nacionalne kulture karakteriše različitost i, čak, egzotičnost. Prema tome, Holivud funkcioniše kao dvostruki način popularne fantazije, te otuda i sklonost da bude odbacivan kao eskapizam. Nerado se američkom filmu priznaje vrednost već se za njega više vezuje strah koji oko sebe seje kao „kulturna šteta“. Američki filmovi su, u stvari, izvorno uspešni po onome kako funkcionišu: da isporučuju popularnu zabavu po pristupačnoj ceni. Oni to rade „bez snishodljivosti i prekomerne ozbiljnosti uz mnogo aluzija, otvorenih i skrivenih, do pripovedačke tradicije celog sveta“. (40)

Džefri Noel-Smit (Geoffrey Nowell-Smith) pokušao je da objasni privlačnost američkih filmova na britanskom tržištu i njegovo se tumačenje, u izvesnoj meri, može primeniti i na filmove drugih nacionalnih kinematografija: “Tajna istorija filma u britanskoj kulturi naročito je bila istorija popularnih američkih filmova kod britanske publike. Moć američkog filma nikada nije bila samo ekonomska (...) i osnovni razlog holivudske dominacije bio je umetnički i kulturni. Američki film se u prvom redu snima da bi bio popularana u Americi gde on služi krajnje različitoj, i, u velikoj meri, imigrantskoj publici. Ono što ga čini popularnim kod kuće takođe pripomaže njegovoj popularnosti u inostranstvu. Ideologija američkog filma težila je da bude daleko više demokratska nego ideologije filma u drugim zemljama, tj. da izražava otvorenost američkog društva.“ (41) Ovde se, pre svega, radi o retoričkoj strategiji da se publika ubedi u vrednosti i zadovoljstvo ’biti Amerikanac’. Prevedeno na međunarodnu scenu ovo znači projekciju Ameriku kao obećane zemlje. I kada nisu protiv američkog filma istog perioda, njegovi

britanski duplikati dosta često pristaju kao ograničavajući, ugušujući, srednjoj klasi podređeni umetnički obrazac srednje i više klase.

Retorika demokratije i populizma ugrađena je u formalnu organizaciju američkog filma, uz njegovu klasično snažnu i dinamičnu narativnu agresivnost prema individualnom postignuću, što se pokazuje ograničenom retorikom, budući da su problemi i njihovo rešavanje promenljivo povezani jedino u odnosu na pojedinca u „supstancijalno nepromenljivom kapitalističkom patrijarhatu“. Uz to, klasični holivudski film uobičajeno ispoljava ovu narativnu strukturu postignuća sa romantičnim pozivanjem na „sklapanje heteroseksualnih parova“.

Ako raspravu ograničimo na filmsku proizvodnju, onda u ovom kontekstu možemo govoriti o nacionalnom filmu kao nenormiranoj i marginalnoj delatnosti. Deo ovog problema svakako je paradoks da film, da bi bio nacionalno popularan, takođe mora biti u internacionalnom polju, to jest mora postići internacionalni (holivudski) standard. Stoga, filmovi glavnih američkih distributera koji postižu uspehe na međunarodnim blagajnama, tako da filmski stvaraoci koji teže ovom istom stepenu finansijske popularnosti moraju pokušati da reprodukuju standarde koji u praksi znače saobražavanje sa holivudskim sistemom finansiranja, kontrole proizvodnje, distribucije i marketinga. Bilo koje drukčije sredstvo ostvarenja nacionalno popularnog uspeha mora biti, ako želi ekonomsku profitabilnost, zamišljeno na međunarodnom nivou koji je virtuelno moguć u nacionalnoj filmskoj industriji, osim ako nema svoje sopstveno domaće tržište, kao u slučaju filmske industrije Bombaja. Teškoća je u tome da se uspostavi neka vrsta balansa između „očito nekompatibilnih ciljeva nacionalnog filma da bude ekonomski sposoban ali da, pri tom, kulturna motivisanost bude 'nacionalna' po onome što je suštinski jedna međunarodna industrija“. (42)

### 3.6. Autor i nacija: kontrarni film

„Nacionalni film“ je historicistički termin koji označava ponavljanje ekonomskih, estetičkih i institucionalnih konvencija u stvaranju filmova; na ove konvencije treba gledati kao na konstitutivne za instituciju filma, povezane s određenom državom-nacijom. Prema provizornoj definiciji, nacionalni film predstavlja ponavljanje skupa konvencija čije navođenje pretpostavlja postojanje nacionalnog filma, i pomoću kojih se on čuva; citatima se takođe može zauzeti kritička distanca prema konvencijama kroz subverzivna navođenja: npr. komentator može navesti aspekte nacionalnog filma sa udaljenosti, film ili filmsku figuru iz tradicije. Drukčije rečeno, filmski stvaralac može parodirati konvenciju kao sredstvo udaljavanja filma od te tradicije. Na drugoj strani, rasprava o filmu, o njegovoj proizvodnji i recepciji, ignorisanje nacionalne konvencije, može predstavljati način izbora izvan diskursa nacionalnog filma. Reprezentovanje mnogih nivoa ili kodova sadržanih u autorstvu, lista mogućih tipova afirmativnih i subverzivnih citata pružila bi zanimljive odgovore.

Ako bismo potegli zajedno argumente o filmskom autorstvu i nacionalnom filmu na primeru finskog reditelja Akija Kaurismakija, utvrdili bismo da njegov iskaz o ulozi autora i njegovoj filmskoj praksi ne ponavlja konvencije finskog nacionalnog filma, na način koji nužno identifikuje njegov opus kao primer nacionalnog filma. Kaurismaki je provokativno menjao postupak i izjave koji mogu ići u prilog stvaranja argumenta o njegovom statusu nacionalnog autora, uspostavljajući ambivalentan odnos prema onome na šta je on pristajao, na konsenzus da se njegovi filmovi najbolje razumeju kao izraz nacionalnog osećanja. Štaviše, kad se pristupa tekstualnim kodovima u njegovim filmovima - koji možda izražavaju najdublje aspekte nacionalnog osećanja, - vidimo da se oni mogu lako razumeti kao citatološka praksa koja nije ponavljanje nacionalnog osećanja. Ova kombinacija sugeriše da je njegove filmove lako razumeti kao kontrarni film koji se može jednostavno asimilovati od strane neke

tradicije. (Dva iskaza p i q su kontrarni iskazi ako oba mogu biti lažni ali ne mogu oba biti istinita). U tretiranju kontrarnog filma on, svakako, potkopava svoju kategorizaciju u terminima nacionalnog filma, o vizuelnim klišeima, finskom jeziku i njegovoj upotrebi jezika u filmovima.

Kaurismakijeve primedbe o nacionalnom filmu idu u pravcu neprestanog distanciranja od konvencija nacionalnog filma. Već od svog filma „Savez kalamuri“ (Calamuri Union, 1985), on pravi razliku između internacionalnog i nacionalnog filma u terminima ponavljanja finskog filma, repetitivnosti narativnih i vizuelnih klišeja: „Internationalni film označava izbegavanje skoro uobičajenih fraza. Vi stvarno nemate lik Deda Mraza iz severnoameričke kulture sa legendarnim mitološkim i folklornim aspektima nastalog spajanjem holandske reči „Sinterklaas“, engleske „Father Christmas“ i drugih tradicija donosilaca božićnih poklona – sa maskom, upregnutim irvasima, bocom alkoholnog pića u ruci, koji ne pada u grmlje i skljoka se. To je ono što se vidi kao nacionalni film, i njegova je suprotnost internacionalni film“. (43)

Kaurismaki u ovom iskazu ne parodira samo repetitivnost vizuelnih i narativnih fraza i ličnu poziciju posmatrača izvan nacionalnog filma. S druge strane, on u intervjuima neretko hvali potencijal finskog filma: „Mi nismo uvek sposobni da odgovorimo na pitanje o budućnosti finskog filma otkako je nacionalni film u porastu. Ako se takav razvoj produži mi ćemo za deset godina imati internacionalnu perspektivu“. (1985). U ovoj primedbi razvoj se izjednačava sa učenjem na greškama nacionalne specifičnosti i, umesto toga, razvijanjem čitljivog stila za transnacionalnu publiku. U kontekstu takve primedbe implicira se transformacija nacionalnog filma: „Jedina čvrsta trajna i nedeljiva stvar koju mi imamo u ovoj zemlji je finski jezik. To je možda jedino polje u kome sam ja patriota. I više, mene kritikuju zbog formalno-stilske upotrebe jezika koji je više matematička sigurnost nego što ga stvarno koristim. Ako ljudi ne mogu da razumeju svoj rođeni jezik, oni onda moraju da se duboko zamisle“. (44)

## 4. Kinematografija i država

### 4.1. Biznis i umetnost: estetika i ekonomija

Šta znači profit? To znači mnogo različitih stvari za mnogo ljudi, tako da je bitno definisati na kojoj tački se smatra da je dostignut neto ili bruto profit. Učešće u profitu može biti iluzorno ako se tačno ne utvrdi ko šta može da pokupi pre nego što počne brojanje novca. Pretpostavimo da film košta 10 miliona dolara (ili evra) i da ugovor daje pravo učestvovanja u podeli profita po odbitku troškova. Ali to ne znači da dividende počinju da kaplju pošto je prikupljeno odmah osam miliona. Zato što izvornim troškovima treba dodati 4-6 miliona za troškove reklamiranja i štampanja, a treba voditi računa i o kamatama i troškovima prekoračenja vremena korišćenja studija. Stoga je potrebno da film donese oko 20 miliona pre nego što pokrije sve troškove. Nepisano je pravilo filmske industrije da film treba da donese 2,5 puta više nego što su iznosili izvorni troškovi da bi se pokrili svi konačni rashodi. Zbog ogromnih suma koje su u pitanju, budžeti se po pravilu finansiraju iz više izvora. Ovi izvori su često „teritorijalni“ – odnosno producent prodaje distribuciona prava u raznim zemljama unapred u zamenu za novac kojim će snimiti svoj film. Ovaj novac može biti primljen neposredno (od televizije koja će često unapred značajne svote da bi dobila pravo prikazivanja filmova sa popularnim zvezdama) ili posredno (u vidu garancija o obaveznom broju prikazivanja). Ove garancije mogu se unovčiti u banci, a tako dobijen novac koristi se za finansiranje filma.

Slično tome, producent može unapred da proda licencu na druga prava u vezi filma. Ovo može da obuhvata muziku ili suvenire (majice, igračke i drugo). Prava knjige snimanja takođe se mogu prodati unapred. U takvim slučajevima, finansijeri ulažu svoj novac ili garancije u proizvodnju filma čije kvalitete mogu samo da zamisle. Nezavisni producenti (oni koji svoje filmove ne finansiraju preko



nekih od glavnih studija) moraju da se nagode o garancijama za dovršavanje filma. Takav garant je zapravo osiguranje koje prihvata da obezbedi novac za dovršavanje filma. Čak i u slučaju da on prekorači prvobitno predviđen budžet. Za ovo garant uzima premiju koja se uglavnom proračunava kao procenat tzv. „troškova negativa“. „Troškovi negativa“ su troškovi proizvodnje do faze negativa, dakle bez izrade kopija, reklama, kamata itd. Producent može da sklopi „stand-by“ aranžman. Garant obezbeđuje da film bude završen čak i ako troškovi premaše predviđeni budžet, ali ne želi da daje dodatna sredstva da bi poboljšao film. Nasuprot tome, „stand-by“ investitor, za dogovorenu svotu, dodaje i preko toga da bi kvalitet filma bio viši. Nagrada za to mu je učešće u profitu i pravo da povрати svoj novac *pari passu* sa izvornim investitorima. Po pravilu, i ovakav investitor i garant pridržavaju pravo da preuzmu proizvodnju ako film krene lošim putem.

Drugi izvor finansiranja je „zalaganje negativa“. Pretpostavimo da producent nije u stanju da pribavi sav potreban novac, ali ima garanta za dovršenje. U tom slučaju može ponuditi studiju sporazum ako studio smatra da njegov projekt vredi ograničenog rizika. Studio u tom slučaju može da prihvati deo troškova negativa, u trenutku kada je negativ razvijen. Tako nema rizika u pogledu proizvodnje, jer ako negativ nije isporučen, studio ne mora da plati. Proizvođač ovakav sporazum može da unovči u banci. S druge strane, studio mora da preuzme rizik da će se film pokazati kao promašen. Ako je producent već pokrio svoje troškove kroz teritorijalne i druge prethodne prodaje, onda može da iznajmi neki studio čisto kao distributera za povlašćenu tarifu. Standardna tarifa za distribuciju filma je 30 odsto, ali ako sam studio nije preduzimao nikakav finansijski rizik, onda može da smanji tarifu na 22,5 odsto na domaćem tržištu, a odgovarajući popust daje se i za distribuciju van zemlje.

U idealnom slučaju, producent nastoji da načne resurse distributera što je moguće kasnije. Što ranije i što više novca uzme od studija, rizik koji preuzima studio je veći, a samim tim je veća

i nadoknada koju potom uzima od producenta. Podela profita po ključu 50:50 je uobičajena ako se od studija traži da prihvati rizik proizvodnje. Od onih 50 odsto koji ostaju producentu polovina može biti u „tačkicama“ za vodeće kreativne talente kao što su pisac i reditelj. Mnogi producenti smatraju da su srećni ako uspeju da za sebe zadrže 20 odsto.

Kuda odlazi novac? Od svakog dolara (ili evra) koji se ostavi na biletarnici prikazivač uzima 10 odsto za pokrivanje svojih troškova, a zatim još 10 odsto od preostatka novca, prema sporazumu sa distributerom. Tako distributer dobija 81 cent, od kojih 30 odsto, ili 24 centa, uzima na ime svoje provizije. Osim toga, od svote dobijene za iznajmljivanje 25 odsto odlazi na troškove propagande, što za sobom ostavlja svega 37 odsto. Od ovoga treba odbiti još 5 centi na ime troškova poreza, fotografija i transporta i 30 centi za troškove izrade negativa, tako da ostaje svega 2 centa. Prema sporazumu, od ove svote studio kao finansijer uzima jedan cent, te producentu, ako ima sreće, od svakog dolara ostaje jedan cent. Ako su pak glavni glumci dovoljno velike zvezde da mogu da izdejstviju učešće u bruto prihodu (od izvornih 81 odsto) producent će gotovo sigurno ostati kratkih rukava.

Ključ za opstanak je dobro poznavanje veza za distribuciju u inostranstvu. Producent koji odabere pravi kanal za plasiranje svog filma u prekomorskim zemljama može da počne da troši svoj novac pre nego što projektori i počnu da se vrte. Ovi sporazumi, ili tek sporazumi da će se postići sporazum, sklapaju se svake godine na Kanskom festivalu, na američkom tržištu filmova u Los Anđelesu i na filmsko-televizijskom tržištu u Milanu (MIFED). Ako se svoja nezavisna produkcija preda nekom od velikih distributera („Warner Brothers“, „Paramount“, „Twentieth Century-Fox“, „Columbija“, „Universal“, „MGM/UA“ ili „Walt Disney“) nema nikakve sumnje da će se dobiti povoljni termini. Ovi distributeri imaju snažne međunarodne organizacije i u prekomorskim zemljama obavljaju

ono što im je u SAD zabranjeno – prodaju filmove u paketima. Drugim rečima, u sistemu vezane trgovine prikazivač mora da otkupi nekoliko filmova koje ne želi da bi dobio jedan koji želi da prikaže. Za ove očigledne prednosti poznati distributeri naplaćuju i osetne provizije za distribuciju u inostranstvu (40 odsto), podmiruju velike troškove održavanja razgranate mreže prekomorskih filijala i pribegavaju praksi prebijanja, u kojoj se profitima iz jedne pokrivaju gubici u drugoj zemlji. Jedan film može biti pravi hit u Japanu, Britaniji, Francuskoj i Nemačkoj a da se ipak ne dobije ni jedan cent jer je sva zarada otišla na pokrivanje gubitka u Maroku, Danskoj i Novom Zelandu, gde troškovi održavanja skupih filijala nisu bili pokriveni iznajmljivanjem filmova.

#### **4.2. Strateška uloga filmskih festivala**

Ranije „vitrina za različite nacionalne prakse pravljenja filma u koju se stavlja svoj najbolji nakit“, festivali su postali posrednici neprekidnog kruženja (prema jednoj statistici ima ih koliko i dana u godini) drukčijih predstava o filmu od onih koje su favorizovane od strane tržišta. Pored mnogih razlika (u dužini, temi, tonu itd.) između raznih festivala, oni su konstituisali planetarnu mrežu u koju je moguće smestiti naraznovrsnije vrste filma. Pojava, po Žan-Mišelu Frodonu, krije u sebi dve specifične opasnosti. Prva je estetska jer postoji rizik od stvaranja „festivalskih filmova“, prosta varijacija holivudske masovne produkcije ali jednako pojednostavljena. Oni koji su odgovorni za selekciju filmova za festivale i filmski kritičari imaju obavezu da se bore protiv takvih tendencija. Druga opasnost je ekonomska; postoji mogućnost stvaranja dva jasna sistema nejednake težine, moćno globalno tržište i festivalska „pravda“ gde „umetnički“ filmovi i njihovi markeri mogu egzistirati u bestežinskom stanju zahvaljujući subvencijama i sponzorstvu. (Jean-Michel Frodon, 2005:36-38)

Filmovi jedino žive, čak i kad su u konfliktnom ili manjinskom odnosu prema željama javnosti koje su u našem svetovnom svetu prevode komercijalno, ako gledaoci plate bioskopsku ulaznicu ili kupe DVD-ovi. Pitanje osmišljavanja novih načina difuzije za festivale kao i za one (filmski stvaraoci, političari i kulturni radnici, distributeri, prikazivači itd.) koji posreduju u ovom kruženju između filma i publike, u budućnosti će sve manje strukturirati prema starim modelima organizacije baziranoj na nacionalnoj publici. Mi obično često pridajemo veliki značaj odnosu između autora i njegove publike. Ali kako u sadašnjim okolnostima definisati publiku? Da li je to publika sunarodnika? Većina Kioristamijeve publike nije u Iranu, niti Edvarda Janga (Edward Young) na Tajvanu, Gas van Santa (Gus van Sant) u Sjedinjenim Državama (Vudi Alen je bio prvi koji je otelotvorio takvu isključivost). Nije u pitanju zastupanje stava o prekidu veze između filma i realnosti (krajnja pretpostavka), nego shvatanje da se realnost ne određuje samo teritorijalno. Postoji i postojaće sve više drugih oblika povezivanja sa realnošću.

Postoji dosta autora koji imaju pozitivno mišljenje o ulozi filmskih festivala u afirmaciji autora i nacionalnih kinematografija. Kad ne bi bilo festivala još više bi se osećalo opterećenje novcem. I festivali su opterećeni time; bez sumnje, publicitet posvećen bogatijim kinematografijama je mnogo veći. Ukidanje festivala ne bi rešilo problem, nego bi, naprotiv, uvećalo ulogu publiciteta, ulogu novca. Zašto? Recimo svi idu u Kan da bi videli američke, francuske, italijanske filmove i vedete, ali isto tako i film velike vrednosti. To omogućava autoru da postane poznat. Bez festivala on nema nikakvu platformu i, ako bi prikazao svoj film u Parizu ili Njujorku, distributer bi rekao: „To me ne zanima, to nije komercijalno“! U Kanu su televizija, radio, novinari koji vrše znatan uticaj u tom smislu. Možda to nije revolucionarno, kaže Mišel Siman (Michel Ciment) možda je to malo, ali mislim da je to ipak veoma značajno. Možda je to kliše, ali ja verujem u to da – što je film lokalniji to je univerzalniji. (45)

Američki filmovi to dokazuju – mjuzikli i gangsterski filmovi su specifično američki filmovi. Francuski filmovi – Renoara, Renea, Klera posle rata – Kluzoa (Clouzot), zatim Trifoa ili Šabrola – imali su u potpunosti veliki odziv kod publike. Treba posredovati sopstvenu kulturu da bi se došlo do široke publike. Filmovi Satjadžita Raja su specifično indijski filmovi. Filmovi Kendžija Mizogučija su specifično japanski ali su vrlo popularni, što se suprotstavlja struji filmova koji su pravljeni prema trenutnoj modi ili prema estetičkim klišeima, koristeći artificijelne formule. Italijanski realizam je odigrao presudnu ulogu, još 1945., i to na svetskom planu. Francuski „novi talas“ je značajniji po ekonomskom i psihološkom uticaju nego na estetičkom zato što je pokazao mogućnost autorima da uđu u avanturu pravljenja filmova. Tako je došla nova generacija koja je zauzela svoje mesto. Pre „novog talasa“ imali smo pokret u Engleskoj, još ranije 1956. poljski film itd.

### 4.3. Kinematografija viška vrednosti

Termin „kinoimperijalizam“ ili „kinematografija viška vrednosti zasnovan“ je na jednom konkretnom empirijskom fenomenu: svetskom monopolu američkih koncerna „Američkom filmskom udruženju“, MPAA (Motion Picture Association of America) koje, u stvari, vrši procenu umetničke vrednosti filma i njegovom spoljnotrgovinskom partneru „Udruženju filmskih izvoznika“, MPEA (Motion Picture Export Association) oko kojeg su grupisane najveće američke kompanije, neke vrste državnog odseka za kinematografiju koji ima za cilj da dominira kinematografskom Evropom. MPAA je odmah po završetku Drugog svetskog rata bio suočen sa padom posete bioskopima, već započetom konkurencijom televizije, te ga snažne tehnološke inovacije upućuju da se okrene proširenju uticaja na međunarodno tržište. Ovi koncerni su 1990-ih zgrtali preko 50 odsto profita od inostranstva. Ovaj ekonomski

razvoj nije bez značaja za razvoj estetike. Oni, zapravo, moraju da proizvedu filmove koji će imati univerzalnu prođu što podrazumeva da se u ponudi gotovo isključuju realistički, dokumentarni, kao i umetnički eksperimentalni filmovi. U ovim ekonomskim proračunima je i šansa da se pokaže „društvena odgovornost“, „vezanost za vreme“ ili kritička svest. Kao tipično filmski, institucionalizovani filmski sadržaji, forme i funkcije su krajnji proizvodi ekonomske prinude. Neophodnost široke amortizacije prinudno vodi vezivanju za univerzalne potrošačke motive. Nemački sociolog filma Diter Prokop (Dieter Prokop) je još krajem 1970-ih utvrdio da se film, zahvaljujući neophodnosi svetske baze amortizacije, institucionalizuje kao zabava. (46)

Filmska industrija je prinudnim sredstvima eliminisala alternativnu filmsku formu (pre svega kontrolom organizovane autocenzure). Pokušaj američke filmske industrije da prodre na svetsko tržište preko MPAA značio je, pre svega, borbu za ostvarivanje većih profita i u cilju povezivanja najjačih američkih filmskih distributera. MPAA je na osnovu svog godišnjeg poslovnog izveštaja pokazivao da je film „internacionalni medij“ jer taj monopol zasniva na snazi svog kapitala. MPAA raspolaže pravom uskraćivanja filmova tržištu koje je postalo zavisno od njega pomažući se pri tom autoritetom američke vlade.

U svojoj izvanrednoj, i danas aktuelnoj analizi međunarodne filmske industrije, američki sociolog filma Tomas H. Gubak, navodi izjavu predsednika MPAA da je američki film jedina američka kompanija koja samostalno pregovara sa inostranim vladama. MPEA zaključuje ugovore kao da je nezavisna država afirmišući politički i ekonomski karakter američke prekomorske filmske trgovine. Delatnost američkih filmskih kompanija širom planete povoljno utiče na njen platni bilans. (Thomas Guback u G. Grebner, 1977) Danas, kad trgovinski deficit postaje neizbežan saldo i najjačih ekonomija vlada, naravno da ohrabruje neograničen promet američkih filmova u inostranstvo. Veći deo profita dolazi

iz inostranstva jer domaće tržište nije u stanju da apsorbuje godišnju proizvodnju od preko nekoliko stotina filmova godišnje. Širenje monopola američkih kompanija na evropsko tržište ima za posledicu nametanje evropskim umetnicima estetike filma koja se pojavljuje na putu birokratizacije. Ako žele da prave filmove oni se učlanjuju u svetsku birokratiju američkih koncerna preko kojeg je objedinjena vlast njujorškog menadžmenta koji se isključivo bavi procenama ekonomske proizvodnje i ponude. Ono što kod zapadnoevropskih umetnika kritičar često tumači kao individualnu promenu, u stvari je, kapitulacija pred estetikom robe u monopolu. (47)

Ova kapitulacija se najčešće iznuđuje prinudnim birokratskim merama kao što su pretnja otpuštanjem s posla, crne liste itd. Američke kompanije drže monopol u Evropi zato što su u poziciji da investiraju veće svote u proizvodnju i da stranim producentima za njihove filmove ponude globalni integracioni sistem distribucije. One određuju koje će se sve vrste filmova proizvoditi i koji će filmovi biti na međunarodnom tržištu. Američka proizvodnja ne samo da prevlađuje u opštoj proizvodnji filmova, nego ti filmovi postaju obrazac internacionalne trgovačke kulture. Štaviše, strani filmovi koji se mogu dobiti za prikazivanje u bioskopima širom Amerike obično su oni koje su investirale američke kompanije. Zato što takvo finansiranje gravitira prema zapadnoevropskim zemljama, filmovi i autori filmova iz Latinske Amerike, Afrike, Azije i Istočne Evrope često su nepoznati većini Amerikanaca. Budući da multinacionalne, američke filmske kompanije imaju moć da premeštaju ljude, resurse i novac iz jedne zemlje u drugu kako bi zadovoljile vlastite korporativne interese, one se ne obaziru na ekonomsku stabilnost stranih filmskih industrija. Filmska industrija kao deo konglomerata mora da se prilagodi celokupnoj međunarodnoj proizvodnji i tržišnoj strategiji matičnih kompanija. Evropski producent koji traži američke investicije za neki projekt ili južnoamerički reditelj koji traži internacionalne distributere za svoj

film, teško mogu biti imuni na te sile nad kojima nemaju nikakvu kontrolu. Ova igra je često izlišna, jer moćne američke filmske kompanije u svakom trenutku mogu da obustave svoju filmsku delatnost i da svoj novac ulože u neku drugu proizvodnju. Dve trećine finansija engleskog filma je 1980-ih direktno ili indirektno dolazilo iz velikih američkih kompanija.

U sklopu pritiska američkog kapitala na kinematografiju Zapadne Evrope, engleski film je bio onemogućen uticajem američkog kapitala. To je omogućavalo Amerikancima kontrolu proizvodnje, uzduž i popreko, i svakako je doprinosilo šteti kinematografije i engleske kulture. Američke kompanije takođe su delimično držale u Nemačkoj mrežu eksploatacije koje, na taj način, kontrolišu skoro celu distribuciju i nameću svoj izbor investiranja. Međunarodna difuzija francuskog filma u uslovima kada je 30 odsto francuske publike opredeljeno za američki film (prema novijim statistikama) pod patronatom je američkih kompanija koje to ne bi bile u stanju da rade da nemaju blagoslov francuske vlade, koja se pravda konstatacijom da je francusko tržište suviše malo i da u takvim uslovima ne treba kriti da je održavanje nacionalne proizvodnje čist luksuz, i da bi takvo opredeljenje mnogo koštalo. Mada ne poriče postojanje američkog uticaja na kontrolu distribucije filmova, Mišel Siman smatra da je veći uticaj francuskog sistema trustova i vlade: "Imamo tri trusta koji kontrolišu proizvodnju, distribuciju i prikazivanje filmova koji otežavaju mladim rediteljima da dođu do filma. Mislim da je linija manjeg otpora optuživati strane uticaje, američki uticaj, jer je ekonomski sistem francuskog filma isto tako odgovoran i teško je naći drugi kapital i druge mogućnosti izvan tog sistema. U stvari, u Americi je koncentracija kapitala mnogo manja i ima mnogo više mogućnosti za nezavisnu proizvodnju nego u Francuskoj". (48)



#### **4.4. Nacionalni film kao preduslov nacionalnog i kulturnog identiteta**

Tih godina u izveštaju francuske državne bankovne organizacije Sofet-Sofidi piše: „Naš nacionalni film postaće pravi izvozni proizvod tek kada se usvoji princip dvostruke verzije originala, s tim da se snimanje vrši na engleskom jeziku kada naša produkcija bude sposobna da prihvati pomoć scenarista, i to posebno američkih, koji jedini u sadašnjem trenutku poseduju svetsku klasu potrebnu za poduhvate čije ulaganje iznosi više miliona“. U ugovoru koji je francuski „Gomon“ potpisao sa kompanijom „Fox“ između ostalog stoji da će „Gomon“ tokom pet godina odustati od dobijanja prava na distribuciju svih filmova koji je proizveo ili distribuirao neka druga velika kompanija, neće proizvesti niti učestvovati u koprodukciji, neće distribuirati niti će nabavljati na bilo koji način više od tri američka ili engleska filma godišnje bez odobrenja „Foxa“. U tom slučaju, „Gomon“ će stvoriti uslove da „Fox“ investira 50 odsto „Gomonovih“ investicija. Negde se uspe kao npr. Šlendorf (Schlendorf) koji je režirao film „Limeni doboš“ (Blechtrommel, 1979) po romanu Gintera Grasa (Günter Grass) da snimi film sa američkom kompanijom bez američkih glumaca kako bi se „očuvala nemačka strana priče“. Tih godina, posebno u Francuskoj, u sklopu opštih štrajkova čule su se i tirade u odbranu francuske kinematografije, da se treba boriti protiv nezaposlenosti miliona među kojima je bilo i filmskih radnika. U jednom proglasu sindikata francuskih filmskih i televizijskih stvaralaca pisalo je: „Održanje naše nacionalne kinematografije je povezano s održanjem kinematografske proizvodnje. Zemlje koje su napustile svoje nacionalne proizvodnje doživljavale su da i njihove kulture i njihov način života padnu pod uticaj velikih zemalja proizvođača filmova“.

Međutim, različiti internacionalni umetnički filmovi su retko postizali uspeh u nacionalnim okvirima, delimično zbog svog načina diskursa a delom i zbog internacionalne hegemonije Holivuda na nivou distribucije, prikazivanja i marketinga. U stvari, u slučaju britanske filmske industrije na primer, sredstva distribucije i prikazivanja te industrije primarno su bili organizovani tako da formiraju, prošire i konsoliduju dominaciju britanskog tržišta od strane američkih popularnih filmova. Prema tome, u jednom periodu ovde su najveći američki studiji osnivali sopstvene distributivne kompanije koje su delovale u Britaniji, dok su glavne britanske kompanije izgradile bliske odnose sa američkim producentima i distributerima koji su takođe često, u osnovi, imali finansijski interes sa britanskim kompanijama. Britanske kompanije su smatrale ovu saradnju nužnom jer je u kapitalističkim okvirima američka filmska industrija bila mnogo organizovanija od britanske filmske industrije, i bila je sposobna da vodi internacionalnu politiku uz mogućnost da snižava troškove domaćih distributera, pošto bi oni možda mogli da uđu na britansko tržište uz saznanje da su troškovi već pokriveni od ogromnog američkog domaćeg tržišta. Drugim rečima, uticaj Holivuda na domaća tržišta uvek je mnogo veći nego jednostavno pitanje siromaštva ili elitizma domaćih filmskih stvaralaca. Ovo sugeriše da nacionalni film treba istražiti ne samo u odnosu na pitanje distribucije i prikazivanja, publike i potrošnje unutar svake države-nacije. Mišljenje da su Holivud – danas svakako i televizija – postali deo popularne imaginacije evropske filmske publike, treba shvatiti ozbiljno. U tom smislu, nedovoljno je definisati nacionalni film jedino suprotstavljanjem jednog nacionalnog filma drugom nacionalnom filmu, potrebno je da uzmemo u obzir i drugi ključni način definisanja nacionalnog filma. Ovde više nisu u pitanju sredstva; konstituisanje nacionalnog filma nije toliko u okvirima njegove diferencijacije od drugih nacionalnih filmova, nego u okvirima njegovog odnosa prema već postojećem nacionalnom, političkom, ekonomskom i kulturnom identitetu (u onoj meri u kojoj se pojedinačan čvrst identitet može konstituisati) i skupu

tradicija. Na ovaj način bi srpsku kinematografiju mogli definisati u okvirima već etabliranog diskursa o srpstvu, okrećući se novoj sopstvenoj istoriji i kulturnom obrazovanju, i definisanju ideologije nacionalnog identiteta i nacionalnosti, pre nego odnosu prema drugim nacionalnim kinematografijama – imajući na umu da je i sam Holivud možda integralni deo tog kulturnog obrazovanja.

Nacionalni film je na jednom stepenu u okviru političke ekonomije specifična industrijska struktura, određen obrazac vlasništva i kontrole fabrika, nepokretne imovine, ljudskih resursa i kapitala, i sistem državnog zakonodavstva koje reguliše nacionalnost tog vlasništva – pre svega u odnosu na proizvodnju. Relativna ekonomska moć nacionalne filmske industrije zavisice od stepena na kome su proizvodnja, distribucija i prikazivanje integrisani, regulisani, tehnički opremljeni, kapitalizovani, to jest od veličine domaćeg tržišta i stepena prodora na prekomorska tržišta. Na nivou proizvodnje moramo uzeti u obzir sredstva i načine uposlenosti proizvodnje (organizacija rada u okvirima sistema menadžmenta, podela rada, profesionalna udruženja i ideologije, raspoloživost tehnologije itd.) i uvide koje producenti imaju u odnosu na domaća i prekomorska tržišta. Važno je takođe prepoznati da čak i domaće tržište nije homogeno, i da se proizvodne kompanije često i same oprezno ograničavaju na određena polja eksploatacije, posebno kada se suočavaju sa *mainstreamom* ekonomske supremacije glavnih američkih distributera. Ograničena polja eksploatacije biće u dosta slučajeva polja koja se smatraju marginalnim (tj. marginalno profitabilnim) od strane Holivuda (niskobudžetni filmovi, B-filmovi pravljeni uglavnom za domaće tržište pre nego za strano, umetnički film itd.).

Važno je ponovo podvući ulogu države i okvire njene intervencije u praksi filmske industrije koji određuju parametre i mogućnosti nacionalnog filma, ekonomski vrednog, i kulturno motivisanu industriju – počev od 1910. godine kada vlade počinju da priznaju potencijalnu ideološku moć filma - i sam film možda izgleda kao nešto

što nalikuje nacionalnoj kulturnoj formi institucije s nacionalnom funkcijom. Takođe je važno prepoznati da država interveniše samo onda kada postoji strah od potencijalne snage inostranog filma i osobito kada proizvodi – stoga ideologija i vrednosti – stranog filma široko kruže državom-nacijom, i pokaže se da imaju štetene posledice na ekonomiju države-nacije. Drugim rečima, dok je konceptualno korisno izolovati pojedinačan nacionalni film, nužno je takođe sagledati ga u odnosu na filmove drugih nacionalnih kinematografija.

Ako razmatramo film u okvirima kulturnog identiteta, nužno je takođe obratiti pažnju na procese kojima se postiže kulturna hegemonija unutar svake države-nacije, ispitati unutarne odnose diferencijacije i sjedinjenja, i moć da se ustanovi jedan određen aspekt pluralističkog kulturnog obrazovanja kao politički dominantnog, te da se normira i naturalizuje. Istorijsko objašnjenje nacionalnog filma često se mora postaviti kao neproblematično za pojam nacionalnosti i njenog proizvođenja. Traganje za stabilnim i čvrstim nacionalnim identitetom jedino može biti uspešno na štetu suzbijanja unutrašnjih diferencija, tenzija i protivrečnosti – razlika u klasi, rasi, rodu, religiji itd. Važno je, takođe, obratiti pažnju na istorijske promene u izgradnji nacionalnosti i nacionalnog identiteta. Nacionalnost se uvek predstavlja da je izgrađena pod posebnim uslovima, a sam pojam nacionalizma se, u stvari, kao pojam u modernom značenju reči, jedino može naći, kako smo videli kod Andersona, do poznog 18. veka, i da je istorija nužna osnova nacionalnog narativa.

#### **4.5. Homogenizacija/heterogenizacija – Globalna kultura/ nacionalna kultura**

Uostalom, na ekonomskom planu, nacionalni film mora, da bi se razvijao, raspolagati sa dovoljno snažnom infrastrukturom i dovoljno širokim tržištem, uz veoma obilatu pomoć države.

Čvrste su one nacionalne kinematografije „velikih država“ u kojima snaga investiranja u javni potencijal omogućuje brži razvoj masovne proizvodnje. Ali jednom kulturnom politikom se može objasniti da je država-nacija, čije tržište ne omogućuje rentabilnu proizvodnju, ipak u stanju da svojoj kinematografiji ulije duhovnu moć. Ovo se odnosi kako na američku kinematografiju od njenog samog nastanka, francusku od 1940. godine, ali i na manje zemlje koje su kasnije nastale, i u novije doba, sa pojavom „zakasnelih nacija“ (Helmut Plesner-Helmuth Plessner). Tako su zemlje Srednje Evrope koje su tegobno, 1920-ih i 1930-ih, začinjale svoju kinematografiju održavajući je u zaštićenom i zatvorenom okviru narodnih demokratija, te zatim sa njihovim rušenjem i ulaskom u tržišnu ekonomiju dovele do opravdane zabrinutosti kreatore nove filmske politike. Isto je i sa zemljama Trećeg sveta koje nisu mogle da se razvijaju i održe proizvodnju, bez obzira što su u doba kolonizacije neke od njih imale zametke filmske industrije, kao i onim državama, koje su već kroz delovanje oslobodilačkih pokreta, počele da razmišljaju o razvoju filmske umetnosti, shvativši je kao moćno sredstvo u borbi za nezavisnost. To je slučaj sa Indijom, najvećim proizvođačem filmova u svetu, u manjoj meri sa Egiptom. S druge strane, druge zemlje, naročito afričke, bile su nemoćne da pomoću filma povedu borbu za priznavanje nacionalnog identiteta, i bile su zapravo samo kakvo-takvo tržište za strane filmove.

Svakako, postoji ili je postojao sistem nacionalne proizvodnje koju je finansirao privatni kapital, velike američke filmske kompanije ili nemačka UFA, ponekad pomognutih od države u Nemačkoj, ili u Francuskoj u doba režima Višija (Vichy). Posebno je pitanje koji su bili politički i ekonomski razlozi koji su doveli do toga da je, u nekim slučajevima, država pomagala razvoj, u drugim ga sputavala. Od svog nastanka, 1895. godine, film je savremenik internacionalne ekspanzije kapitala i pojave koju ćemo kasnije nazvati „multinacionalnom“, jer je proizvodnja ubrzo probila granice, kako pokazuje rast francuske kinematografije pred Prvi svetski rat. Filmska industrija je, kao i drugi

sektori, morala imati tržište čija je tendencija da proširuje granice. Potrebno je, dakle, proizvoditi ne samo „kvalitetne“ filmove (kako se to potenciralo izvoznom oznakom koja je bila data francuskom filmu 1950-ih), nego i potrošne proizvode u različite zemlje. Ovo, u stvari, postavlja pitanje odnosa koji postoji između kulture i nacionalnosti: što je razvijenija ona je ograničenija za širenje filma jedne nacije. Internacionalizacija tržišta ima za posledicu smanjenje kulturnih specifičnosti i prouzrokuje ovu istorodnost za kojom žale mnogi kritičari i istoričari, moralisti i ideolozi osetljivi na zapadni, da ne kažemo, američki kulturni imperijalizam. Film se, isto tako, i u granicama relativno kulturno homogenog polja, mora držati heterogenosti važne ali, ipak, raznorodnee publike. Ovo važi kako za Indiju sa mnogo jezika i religija, tako i za Egipat koji izvozi i van svojih granica filmove namenjene Srednjem Istoku i zemljama Magreba. Iskušenje za proizvođača je da nađe „*koine*“, zajednički jezik, standardni jezik, standardni dijalekt ili dijalekt koji je proizašao kao rezultat dodira između dva uzajamno razumljiva varijeteta (dijalekta) istog jezika, dakle prihvatljivog za sve, i da odbaci sve ono što se smatra suviše karakterističnim za kulturu manjina.

Zašto se globalizacija vrti oko tenzije između kulturne homogenizacije i kulturne heterogenizacije? Frederik Džejmson (Frederic Jameson) definiše globalizaciju kao osnovu u uvozu i izvozu kulture. Kultura je, izgleda, na tom stepenu globalizacije proces pomoću koga se celokupna svetska kultura uklapa u nove stvaralačke kombinacije. Ovde je globalizacija povezana sa postmodernim glorifikovanjem heterogenizacije, uz kulturne razlike koje vuku prema „tolerantnom dodiru jednih sa drugima“, komunikaciona mreža širi „diskurs javne sfere“, čitav spektar ranije marginalizovanih gupa i kultura. (49)

Međutim, dvojnost termina globalizacija znači da je on nepogodan da se poveže sa prinudnom integracijom nacionalnih ekonomija, tržišta i kultura u čvrstu i, u osnovi, kulturu kojom dominiraju Sjedinjene Države, pri čemu vlada nejednakost; dok

Holivud učestvuje sa oko 70 odsto na britanskom filmskom tržištu, zauzvrat, britanska filmska industrija čini tek jedan odsto američkog filmskog tržišta. Džejmson predlaže da se par homogenizacija/heterogenizacija primeni duž para globalna kultura/nacionalna kultura, u zavisnosti od toga gde se „oklevanje i normiranje identiteta razlikuje“. Ako se utvrdi da bi to trebalo da bude država (ili kulturna industrija) koja naciju koristi kao sferu legitimiteta, agensa jedolikosti - u kojoj se razlike marginalizuju ili skrivaju, u kojoj je hijerarhija snaga koje konstituišu naciju skrivena i gde su interesi političkih i ekonomskih elita projicirani kao opšti interesi, mada oni to u stvari nisu - onda je to nivo nacije na kome postoji despotska homogenizacija za koju se može reći da se širi. Onda se ovde tržište, uz kosmopolitizam i transnacionalizam, pokreće kao tačka suprotstavljanja i razlika u odnosu na nacionalnu kulturu koja je u stvari klasno, rodno i etnički kodirana kultura dominantne nacije i, svakako, način na koji Holivud već nekoliko decenija funkcioniše prema „radničkoj klasi Britanije i Evrope“. Međutim, Džejmson naglašava da kada se krene prema nivou globalnog, onda se sve menja na ovom gornjem nivou; on onda nije nacionalna država tj. neprijatelj razlika, nego sam transnacionalni sistem. U tom slučaju se država-nacija poziva na zaštitu različitosti nacionalne kulture i afirmiše njihovu osobenost, uprkos globalnoj homogenizaciji. Džejmson, dakle, misli da osnovni problem leži u interesu korporacija koje vladaju transnacionalnim tržištima, pri čemu upada u problematičnu tvrdnju da konzumiranje holivudskih filmova „odmotava bešavno tkanje navika i uobičajenih praksi“ nacionalne kulture. Džejmson holivudski film stavlja naročito u kontekst Trećeg sveta kao „učenja specifične kulture“, vrstu trojanskog konja koji leži u osnovi i preobraćanju jedinstvene nacionalne kulture u američku globalnu kulturnu hegemoniju.

Rasprava o kulturnoj dominaciji često smeta medijima kao osnovi kulturnog imperijalizma. Međutim, ne mogu se mešati medijski proizvodi i kultura po sebi. Prvo ulazi kao „strano“ telo u

drugu kulturnu matricu, ali postaje „unutrašnje“ koje, recimo, nije u saglasnosti sa američkim kulturnim obrascem koji su oni stvorili a sada napustili, nego se čitaju u odnosu na kulturni obrazac u koji su potom ušli. Medijski tekstovi zapadnog porekla masovno se predstavljaju u drugim kulturama. Međutim, ključno pitanje je u tome da li ovo prisustvo znači kulturni imperijalizam? Očito je da samo prisustvo ne znači; tekst ne postaje kulturno značajan dok se ne pročita“. (50) Ovaj argument je jedino primenjiv na holivudske filmove koji se prikazuju u evropskim bioskopima i na televiziji. Razlikovanje između medijskih proizvoda (film, televizija, programi, knjige itd.) i kulture (koja se ocrtava na širokom repertoaru značenja koji stvaraju resurse i interpretativne kodove), otvara prostor da publika postane aktivan a ne samo pasivan konzumer kulture. Dok se razmišlja kako treba zadati udarac nekom modelu kulturnog imperijalizma, često se postavlja pitanje: Da li bi bilo poželjno da ima utemeljenu i senzitivnu medijsku formu za domaću, nacionalnu ili regionalnu (u pannacionalnom smislu) realnost i kulturu. Ovo, svakako, ne znači da treba osporavati postojanje „univerzalističkih“, ili bar, transnacionalnih tema i interesa u globalnim kulturnim proizvodima kakvi se prave u Holivudu, ili da su holivudski filmovi možda modelovani različito prema kulturnom obrascu u koji su ušli. Uz to, nijedna od ovih mogućnosti nije zamena za to da kulturni pluralitet bude unet u uspješnije kompanije van Holivuda/ Amerike. Bez uvida u domaću proizvodnju, kulturna potrošnja je uvek imala posla sa simboličkim materijalom formiranim negde, prema materijalnim i kulturnim determinantama, koje su možda sasvim različite i udaljene od mesta recepcije. Budući da se globalna holivudska hegemonija širi, rezultujuća homogenizacija svetske filmske kulture povezana je sa vlastitom homogenizacijom Holivuda, jer on ugrađuje stilske elemente u stvaralačku ličnost, isisava je iz filmske kulture koju postepeno potiskuje i marginalizuje.



#### 4.6. Nacionalizam i transnacionalizam

Termin „transnacionalno“ mogao bi da bude pogodno sredstvo za opisivanje kulturnih i ekonomskih poredaka koji se retko zadržavaju u nacionalnim granicama. U teoriji se razvija argument da se nacionalni film najbolje pravi u okvirima značaja domaćeg filma na kulturni život nacije, i otuda podrška pravljenju domaćeg filma za internacionalno tržište kojim vlada Holivud. Takav iskaz, naravno, izbegava direktan odgovor na pitanje kakav je to tačno značaj razvoja domaćeg filma. Ovo posebno opterećuje u svetlu argumenta da je prisutnost i popularnost holivudskih filmova u evropskim zemljama samo sredstvo obezbeđivanja populističke različitosti u njihovoj kulturi. Ima autora koji odbacuju tvrdnju da na prisustvo holivudskih filmova u jednoj kulturi treba gledati kao na potencijalnu demokratizaciju te kulture. Zagovara se stanovište da nacionalni film ima mnogo veći potencijal delovanja kao sredstvo različitosti i preoblikovanja nacionalne kulture. Sasvim je moguće zamisliti nacionalni film koji nije manje kritički svojstven pojam nacionalnog identiteta, koji ne pretpostavlja postojanje jedinstvene i nepromenljive nacionalne kulture, i koji je sposoban da učestvuje u društvenim podelama i razlikama. Drugim rečima, pitanje tradicije i pohvale kulturnih razlika nije nužno odbaciti zajedno sa idejom nacionalnog filma koji može ubedljivo govoriti o multikulturnoj politici. Naprotiv, oni tvrde da je važno da se nacionalni film u određenoj zemlji održi, to jest da oslika složenost „nacionalnog“ života. U svojoj analizi britanskog filma Džon Hil (John Hill) piše da je u Britaniji pravi nacionalni film pravljen 1980-tih, kad „britanstvo“ britanskog filma nije bilo ni unitarno niti složeno nego je zavisilo od razvijenog smisla za višestruke nacionalne, regionalne i etničke identifikacije koje su karakterisale život u Britaniji u ovom periodu. (John Hill u Greame Turner, 2002:244).

Endru Higson kritikuje Hilov pristup nacionalnom filmu koga bismo pre mogli nazvati kritičkim (i implicitno levičarskim filmom), radikalnim filmom, ili pak, istraživačkim filmom, pošto njegov pokušaj postizanja nivoa kulturne reprezentacije - koji je publici na raspolaganju - nije ograničen delovanjem tržišta, s obzirom na to da na „slučaj nacionalnog filma ne treba gledati kao na deo šireg slučaja raznovrsnijeg i reprezentativnijeg stepena delovanja filma i medija, nego kao na relevantnu političku ekonomiju koja prati industriju komunikacija“. (Andrew Higson u Elizabeth Ezra and Terry Rowden, 2006:15-25).

Postoje dva pitanja u vezi s odbranom nacionalnog filma u ovim okvirima. Prvo, da li je namera da se afirmiše film koji karakteriše ispitivanje i istraživanje nužno na nacionalnoj osnovi? Kritički film, svakako, ne treba da bude nacionalno zasnovan u svojoj zamisli, tekstualnoj osnovi i recepciji. Isto tako, kulturna različitost unutar nacionalne filmske kulture može se upravo uspešno postići podsticajima, koji se odnose na značaj uvoza kao i na obezbeđivanje razvoja domaćeg filma. Drugo, britanski filmovi koje Hil favorizuje, ni na koji način, nisu potpuni domet britanske kinematografije proizvedenih u toj dekadi, nego oni čija se radikalna tema i kritički pristup pozivaju na svoje vlastite ideološke preferencije. Većina istorija nacionalnog filma svakako je pisana. Na ovaj način kritički kanoni unutar filmske kulture naklonjeni razvoju nacionalnog filma, stvoreni su kako bi se potisnuli tokovi drugih filmova unutar filmske kulture kao što je npr. bio slučaj sa filmskim pokretima od italijanskog neorealizma, preko francuskog novog talasa, novog poljskog, nemačkog i drugih filmova do jugoslovenskog „crnog talasa“ itd., pri čemu ustanovljenje takvih kanona ne insistira previše na relativnoj popularnosti kanonizovanih filmova kod „nacionalne“ publike. Što se Hilovog „najzanimljivijeg tipa britanskog filma i jednog kog bi bilo najvrednije podržati“ tiče, on ne služi kao primer britanskih vrlina i vrednosti. Zato je njegova tvrdnja „mera raznovrsnih reprezentacija odgovarajućih kompleksnosti savremene Britanije“ (Hill, 2002:18-19)

Izgleda da se ovde radi o pozivanje na specifičnu vrstu filma: socijalne drame smeštene u savremenu Britaniju koje se bave specifičnostima multikulturalizma i koje koriste manje ili više realistički postupak predstavljanja. Zato jedva da čudi što Hilov pogled na britanski film 1980-ih obuhvata kostimirane drame i filmsko nasleđe perioda manje relevantnog, nego što su filmovi Kena Louča, Stivena Frirsa (Stephen Frears) i Isaka Džulijena (Isaac Julien). Međutim, nije nužno slučaj da će publika pre pronaći relevantno u savremenim dramama, nego u istorijskim kostimiranim filmovima. Niti je slučaj da se samo britanski filmovi ili u Britaniji snimljeni filmovi, mogu označiti kao ono što je od značaja ili vrednosti za publiku u Britaniji. Pored toga, pitanje roda, seksualnosti i etniciteta, na primer, mogu se adresovati na veoma bolne načine u imigrantskim ili egzotičnim okolnostima, bilo da su migracije u okvirima perioda ili geografije. U ovom smislu filmovi Spajka Lija (Spike Lee), Džejn Kempion (Jane Campion) ili Emira Kusturice mogu poslužiti onome što Hil opisuje kao „dragocen doprinos britanskom kulturnom životu“ (Hil, 2002:17). Slučaj podrške filmu domaćeg porekla pre je oslabljen nego osnažen Hilovim pozivanjem na kritički film koji promovise kulturnu različitost. Hilovo naglašavanje nacionalne specifičnosti postoji čak i u smislu u kome njegov argument pre zavisi od datog nacionalnog značenja u kojem su granice između nacija potpuno sposobne da ograniče transnacionalni tok. On tvrdi da filmovi snimljeni u određenoj državi-naciji ne treba nužno da prizivaju na homogenizaciju nacionalnih mitova i možda budu osetljivi na socijalne i kulturne razlike, i na pluralitet identiteta u toj državi. On je, izgleda, manje osetljiv na hibridno i transnacionalno. U njegovom argumentu bitna je razlika između filma koji povlađuje homogenizaciji nacionalnih mitova i onih filmova koji se obraćaju nacionalno specifičnim temama. Slično tvrdi Pol Vilemen, to jest, da specifično nacionalno kulturno obrazovanje ne treba da se nužno karakteriše zaokupljenošću nacionalnim identitetom. On

naglašava da će diskurs o nacionalnom uvek nastojati da uguši kompleksnost unutarnjih diferencija u specifično nacionalnom kulturnom obrazovanju. On, takođe, tvrdi da film koji hoće da se bavi specifično nacionalnim, ne treba da bude nacionalistički film. (Paul Willeman, 1994)

Obojica insistiraju na konceptu nacionalnog. Kakva je uloga nacionalnog filma kao vitalno značajnog na nivou državne politike, naročito kao sredstva za promociju kulturne različitosti i, propratno, za nacionalnu specifičnost? Da li su ograničenja najproduktivniji način za iznošenje argumenta o kulturnoj različitosti i kulturnoj specifičnosti? Svakako, opravdano je tvrditi za filmsku kulturu da se prilagođava različitim identitetima, predstavama i tradicijama i, bez sumnje, važno je afirmisati filmove koji učestvuju u kulturnim specifičnostima. Ali je, isto tako, sigurno da nije od neke koristi misliti kroz kulturnu različitost i kulturnu specifičnost jedino u nacionalnim okvirima, tvrditi za nacionalni film da je nužno najbolji način da se postigne, ili kulturna različitost ili kulturna specifičnost. U svakom slučaju, kontingentne zajednice koje film predstavlja verovatno su mnogo više lokalne ili transnacionalne nego nacionalne. (51) Dok liberarni teoretičari nacionalizma, kakvi su Gelner i Bauman, svoju kritiku nacije ograničavaju na njenu netolerantnost kulturnih različitosti, nastojeći da prenebregnu sve protivrečnosti između dobrosusedstva u kojem je nacija zamišljena, i nepravdi i eksploatacije koja stvarno potkopava ovu zajednicu. Gelner praktično ne govori o tome kako su političke elite koje upravljaju državnim aparatom funkcionalno povezane s nacionalnim i transnacionalnim kapitalom.

Široko se pretpostavlja da ritual masovnih komunikacija ima značajnu ulogu u ponovnom zamišljanju široke i nekoherentne populacije kao čvrstog tkiva, kolektiviteta, podele vrednosti koja podržava doživljaj nacionalnosti. Ali da li je taj kolektivitet nužno nacionalan? Uzmimo tri važna medijska događaja na osnovu kojih se može sagledati do kog su stepena Britanci u stanju da sebe

zamisle kao osobenu zajednicu. Prvo, uzmimo sahranu princeze od Velsa Dajane koja je, svakako, bila veliki medijski događaj u kome je učestvovalo na milione građana. Drugo, konzistentan finansijski uspeh dugovečnih sapunskih opera („Coronation Street“, „East Enders“) koje opisuju svakodnevni život crnačkog geta, koje su emitovane posredstvom široke mreže britanskih emisija. Treće, ogroman finansijski uspeh, i usled toga, na videu i televiziji veliki broj „tipično britanskih filmova“ 1990-ih kakvi su, kao što smo napred istakli, „Četiri venčanja i sahrana“, „Full Monty“ i „Zaljubljeni Šekspir“ - svi snimljeni i proizvedeni u Britaniji. Svaki od ovih medijskih događaja je imao daleko veći odjek u raspravama, štampi, televiziji, internetu - nego samo gledanje prikazanih likova. Međutim, da li ove medijske događaje možemo razumeti kao nacionalni fenomen? Prvo, jedan broj Britanaca nije oplakivao Dajaninu smrt, niti je učestvovao u medijskom događaju njene sahrane. Jedan broj Britanaca ne gleda sapunske opere, niti ide u bioskop ili pak ne pokazuje bilo kakvo interesovanje za popularnu kulturu, niti sebe prepoznaje u filmovima kakvi su „Četiri venčanja i sahrana“ ili „Full Monty“, ili se oseća pozvanim da komunicira s takvim sadržajima kako bi podelio predstavu nacionalnog identiteta. Drugo, publika koja je učestvovala u ovim medijskim događajima, nipošto nije nacionalna. Svakako bi preterano bilo govoriti o ovim događajima kao o globalnom fenomenu, ali bi oni, bez sumnje, u nekim slučajevima mogli da budu posmatrani kao transnacionalni događaji. Treće, naravno da ne postoji garancija da će ova publika doživeti ove događaje na isti način, jer ona svaki od ovih doživljaja transferuje u svoj sopstveni kulturni referentni okvir koristeći ga u različitim kontekstima i u različite svrhe. Četvrto, „nacionalna“ publika filma „Full Monty“, takođe gleda inostrane a ne domaće, posebno, holivudske filmove. Na jednoj strani, njena odluka da gleda holivudske filmove sigurno je naglašena transnacionalnim doživljajem „zamišljene zajednice“ više nego nacionalnim doživljajem. Na drugoj strani, jasno je da američki filmovi igraju snažnu ulogu u konstituisanju

kulturnog identiteta u Britaniji. Zajednica koju možemo zamisliti „okuplja se“ oko toga da su, recimo, distribucija i prikazivanje uvek kontingentni, aptraktni amalgam široke i specifične publike ili kulturnih subjekata koja prisustvuje svakom specifičnom događaju. Po završetku ovog osobenog doživljaja ili događaja zamišljena zajednica se ponovo širi, dok se druge zajednice ponovo okupljaju oko sasvim drugih relativno prolaznih događaja. Takve zajednice su retko po sebi dovoljno čvrste ili ujedinjene. One su mnogo kontingentnije, kompleksnije, delimično podeljene, delom se prepliću sa drugim značenjima identiteta i pripadnosti - koji se više odnose na stvaranje, red, seksualnost, klasu, etnicitet, politiku ili stilove nego na nacionalnost. Smisao zajednice podeljenog iskustva i zajedničkog identiteta u vezi sa smrću princeze Dajane, očito je imao snažniju pokretljivost izvan granica nacije; nacionalni identitet nužno ne ulazi u taj koncept.

Argument „zamišljene zajednice“ nije uvek ispunjen onime što bismo možda mogli nazvati kontingentnošću ili nestabilnošću nacionalnog. Ovo tim pre, što nacionalni projekat u Andersonovim terminima zamišlja naciju kao limitiranu, sa utvrđenim i važećim granicama. Problem je u tome što pri opisivanju nacionalnog filma, postoji težnja da se ono usredsredi na one filmove koji naciju opisuju upravo kao ovaj utvrđen i omeđen prostor koji konstituiše čvrstu i ujedinjenu zajednicu blisku i drugim identitetima osim nacionalnog identiteta, ili bolje, fokusira na filmove koji izgledaju podesni za jednu takvu interpretaciju. Prema tome, argument „zamišljene zajednice“ ponekad izgleda da nije sposoban da prepozna kulturne razlike i različitost, i stanovnike određene države-nacije i njene pripadnike označava više kao geografski disperzivnu „nacionalnu“ zajednicu. U ovom smislu, polazi se od konzervativnije verzije nacionalnog projekta, i prihvatanje različitosti je bliskije. Ovo je, čini se, naročito nepovoljno, jer moderna mreža komunikacije funkcioniše na širokoj transnacionalnoj osnovi, i kulturna roba predstavlja proizvod koji se razmenjuje preko nacionalnih granica.

Mediji su pogodni za argument da su savremene nacije zamišljene zajednice. Savremena delatnost medija je, takođe, osnovno sredstvo pomoću koga se uspostavljaju transnacionalne kulturne veze. Holivud je, svakako, jedna od najduže postojećih i najbolje organizovanih medijskih institucija sa transnacionalnim prostorom sposobnim da lako proдре i u najbolje čuvane nacionalne prostore. Kao što holivudski filmovi lako putuju preko nadnacionalnih granica oni, isto tako, mogu da potisnu vrstu „nacionalnih“ filmova koji možda unapređuju ili sadrže specifičnost nacionalnog identiteta. Neke evropske filmove možda možemo identifikovati kao „projicirana jezgra smisla nacionalnog identiteta“, ali je isto tako lako identifikovati i one druge koji streme transnacionalnom, ili čak, „samosvesnom topljenju nacionalnog identiteta“.

#### **4.7. Nacionalni film ili postnacionalni film?**

U novijim raspravama o identitetu, kulturi i naciji, termini kao što je „nestabilnost“ sve više su u optičaju - uz danas ključne metafore putovanja, pokretljivosti, liminalnosti, dijaspore, marginalnosti i hibridnosti (Andrew Higson u Justine Ashby and A.Higson, 2000:35-48). Filmovi „Moj divni vešeraj“ (My Beautiful Laundrette, Stiven Frirs, 1985) i „Baji na plaži“ (Bhaji on the Beach, Gurinder Čada-Gurinder Chadha, 1993), predstavljaju prožimanje azijske i britanske kulture i identiteta. Da li su to proizvodi nacionalnog filma? Možda je o njima bolje govoriti kao o otelovljenju novog postnacionalnog filma koji pruža otpor težnji da se analizuju pitanja zajednice, kulture i identiteta. Pojam „postnacionalnog filma“ sigurno bolje izražavaju filmovi koji veličaju multikulturalizam, diferencije i hibridnost. Granica između nacionalnog filma prošlosti i postnacionalnog filma sadašnjosti, izgleda da više nije tako jasno podvučena. To je pitanje kritičkog

stava i interpretacije i, s tim u vezi, legitimnosti tekstualnih analiza danas jasno prisutnih u filmskim studijama, koje se, s obzirom na često zanemarivanje istorijskog konteksta interpretacije, uglavnom zasnivaju na istorijskoj studiji recepcije. Moramo biti oprezni prema kulturnoj analizi kojoj nedostaje takav temelj, ali i otvoreni prema svakom preokretu koji širi tendencije nacionalnog filma i kulturne tradicije, pogotovo što je geopolitički prostor kategorija koja je sve više u upotrebi, i što položaj značenja kulturnog identiteta gotovo uvek osporava pojam nacije i nacionalnosti koji su lomljive, ili možda, potrošene kategorije. Stoga, Higson predlaže da se savremeni film opiše pomoću pojma „postnacionalni film“.

U teoriji filma, nacija je dosta kritikovana zbog usklađivanja unutrašnjih razlika u zajednici. Uz to, način na koji se takve razlike konceptualizuju politički je presudan, i tu postoje neke važne odluke koje se moraju doneti. Jedna od njih karakteriše unutrašnje razlike u nacionalnoj zajednici na način na koji ih Higson definiše: „Sve zajednice se sastoje od visoko fragmentizovanih i široko raseljenih grupa ljudi, uz toliko mnogo razlika koliko i sličnosti, i stvarno neznatan fizički dodir jednih sa drugima“. Pitanje je šta je od takve koncepcije nacionalnih razlika (koja je izvedena iz geografije i individualiteta) napušteno, ali je činjenica da ona, ni u kom smislu, nije sistemski struktuirana i da postoji strukturirajući nejednak odnos snaga koje konstituišu naciju. Kulturne razlike i specifičnosti postaju zanimljivi (i objašnjivi) kad su povezane s društvenim snagama i sukobima koji dele naciju. Protivrečnost između nacionalnog ideala koji dele svi pripadnici, isti ili slični ekonomski interesi (podržani od strane kulturne jedoobraznosti), i stvarna podela interesa unutar nacije, predstavljaju osnovu njegove definicije (i postupka), onoga što on naziva „antinacionalnim nacionalnim filmovima“. Na političkom nivou nacija, po Majku Vejnu (Mike Wayne), konstituiše podeljen okvir karakteristika unutar kojih se vodi borba oko prirode države i nacionalnog društva, što ima posledice na razmišljanje o nacionalnoj kulturi i



identitetu. Stoga je jasno da se mnoge prakse dešavaju u državici-naciji, ali su one jedva „nacionalne“ u smislu postojanja široko podeljenih prema različitim grupama. (52)

Dakle, postoje kulturne prakse koje se dešavaju na nacionalnoj teritoriji, ali su one specifične za neke grupe bilo da su klasifikovane prema klasama, regionima, etnicitetima itd. U ovom smislu, „nacionalno“ je donekle prazna kategorija. Takve kulturne prakse se očito možda široko protežu do stepena na kome se legitimno mogu opisati kao „nacionalne“, do stepena na kome je npr. pileći kari postao britansko nacionalno jelo, ili sarma srpsko itd. Ali mnoge druge indijske kulturne prakse specifične su za britanske Azijate, te se možemo zapitati u kom smislu su ove prakse stvarno „nacionalne“. Kulturne prakse (odlazak u bioskop, na fudbalsku utakmicu) podeljene su među radničkim slojevima, tako da se do izvesnog stepena mogu označiti kao „nacionalne“. Međutim, mi ovaj termin moramo upotrebiti u neutralnom i deskriptivnom smislu, i bez objašnjenja, pretpostaviti da su podeljene kulturne reference isto što i podeljena kulturna značenja. Mada različite grupe mogu konvergirati u gledanju filma ili u različitim praksama i razgovorima o fudbalu stoga što su različite, one mogu uspešno učestvovati u doživljaju i konzumiranju ovih kulturnih praksi na različite načine. Zadatak kulturne analize je u tome da identifikuje kontinuitete i razlike u stvarnoj upotrebi i značenju koje različite grupe dele, i određene kulturne resurse i, što je najbitnije, utvrdi na koji način su ovi kulturni resursi i značenja povezani s nejednakim odnosom prema moći. Termin „nacionalno“ često je kratkog daha, takva vrsta preciznog istraživanja pretpostavlja suviše mnogo, dok termin „razlika“ na svom vlastitom polju ima jednako okrnjenu eksplanatornu snagu.

Majk Vejn predlaže model koji se zasniva na četiri kategorije filmova: „otelovljeni filmovi“, „neotelovljeni filmovi“, „prekogrančni filmovi“ (cross-border) i „antinacionalni nacionalni filmovi“. One međusobno nisu ekskluzivne kategorije. Filmovi mogu sadržavati

više od jedne kategorije ali se njihovo značenje, na neki način, odvija u različitim pravcima koje nacionalna filmska proizvodnja može imati u vidu u okvirima onoga što ona proizvodi i za koju publiku. Kriterijumi za inkluziju filmova u „otelovljene“, „neotelovljene“ i „cross-border filmove“ – mešavina su ekonomskih i kulturnih faktora koji determinišu ono što su tržišta uglavnom regulisala. Međutim, četvrta kategorija, „antinacionalni nacionalni filmovi“, primarno se određuje od strane političke konkurentnosti filmova, njihove kritike nacije kao mesta podeljenog interesa i vrednosti. Vejn ne implicira da je politička konkurentnost nemoguća u filmovima koji u velikoj meri spadaju u druge kategorije, ali je od presudnog značaja da se pozicioniraju u odnosu na nacionalni identitet. (53)

„Otelovljeni filmovi“ su uglavnom (ali ne isključivo) namenjeni nacionalnom tržištu, ali usled toga što budžeti (uključujući i budžet za marketing) za filmove nisu dovoljno visoki, postoji realno očekivanje da će napolju ostvariti profit, i/ili zbog toga što kulturni materijal sa kojim film učestvuje nije dovoljno uspešan u ranijem kruženju na međunarodnom tržištu. Francuska komedija „Posetioci“, na primer, koja je imala uspeha na domaćim blagajnama, vodila je donekle uspešnu borbu da nađe publiku izvan frankofonskog područja, na međunarodnom tržištu. Filmske komedije unutar Evrope često su jasno usađene u svoj nacionalni kulturni kontekst i, dok tu često postižu uspeh, one izvan granica trpe neuspehe. Britanski filmovi o fudbalu kakvi su „Kad subota dođe“ (When Saturday Comes, Marija Gize-Maria Giese, američki reditelj, 1996), „Stadionska groznica“ (Fever Pitch, Dejvid Evans-David Evans, 1997) i „Utakmica“ (The Match, Mik Dejvis-Mick Davies, 1999), takođe su slabo prošli. Britanski gangsterski filmovi npr. „Mrtav si“ (You Are Dead, Endi Harst-Andy Hurst, 1999) imali su nekakvog uspeha, s tim da su kuburili sa obezbeđivanjem budžeta za snimanje. Inače, finansijska pomoć za ovakvu vrstu filmova dolazi iz nacionalnih izvora, često televizije, kakvi su npr. filmovi Endija Harsta ili „Twenty Four Seven“ (Šejn Midous-Shane Meadows,

1997) – oba u produkciji BBC-ija. Nacionalne subvencije su drugi izvor za ovakve niskobudžetne filmove; u stvari, veliki broj filmova finansirala je Nacionalna lutrija koja je izgleda u njima videla brz izvor zarade. Međutim, internacionalni kapital se stvarno uključuje u ovaj „nizak profit“ kulturne proizvodnje. Globalne kompanije su primorane da zadrže neki senzibilitet prema kulturnim trendovima koji se dešavaju kod kuće. Na ovaj način, internacionalne kompanije možda mogu da ostvare neočekivane hitove ili se, barem, održe u tekućim trendovima koji bi bili iskorišćeni, to jest neotelovljeni unutar internacionalnog tržišta. Tako su romantično-satiričnu crnu komediju „S tobom ili bez tebe“ (With or Without you, Majkl Vinterbotom-Michael Winterbottom, 1998) sa temom Belfasta, kao i satiričnu crnu komediju „Divorcing Jack“ (Dejvid Kefri-David Caffrey, 1989), produkt severnoirskog mirovnog procesa, finansirali „Film Four“ i „Miramax“, podružnice kompanije „Walt Disney“. Uprkos pomoći od 30 miliona evra, scenario je šest puta prepravljnjan i dopisivan. Reditelj je propustio priliku da iskoristi snažnu temu koji scenario i ambijent sugerišu, francusko-britansko-protestantsko-katolički irski sukob kultura, kao što nije uspeo ni sa filmom „Dobrodošli u Sarajevo“ (Welcome to Saraevo, 1997), na temu verskog i građanskog rata u bivšoj jugoslovenskoj republici Bosni i Hercegovini.

„Neotelovljeni filmovi“ imaju budžete i kulturne resurse za uspeh na američkom tržištu. Generalno, samo Britanija i Francuska imaju ekonomske i kulturne resurse da uhvate priključak sa američkom filmskom publikom. Kulturni materijal koji oni koriste u svojoj proizvodnji filmova, kao što smo videli, potiče iz repertoara nacionalne imaginativnosti koji je već postignut ili možda dostignut širokim protokom na međunarodnom tržištu, u smislu da su filmovi pravljnjeni pomoću nacionalnog kapitala. Holandska kompanija „Polygram Films“ poverovala je da će, koristeći dominantnost engleskog jezika i angloameričkih kulturnih veza, stići na domaće holivudsko tržište. Film je 1998. prodat kanadskoj kompaniji

„Seagram“ koja je u svojini Universal-a. „Philips“, elektronski magnat i roditeljska kompanija Polygram-a, odlučio je da je vredno truda da postane prvi evropski investitor koji će, na duge staze, održavati veze s Holivudom. Mada je njegova distribucija usmerena na Britaniju, Francusku, Nemačku, Španiju, Holandiju i Australiju - ovo značajno investiranje u američku distribuciju značilo je dve stvari: prvo, da treba proizvesti oko 15 filmova godišnje kako bi se postigao distributivni niz, od kojih bi četiri filma bila „široka distribucija“ za više od dve hiljade bioskopa; drugo, da filmovi moraju da budu prilagođeni uspehu na američkom tržištu kao apsolutnom preduslovu finansijske sposobnosti. „Polygram“ je investirao u gore pomenuti fudbalski film „Utakmica“ sa jasnom namerom da ostavi utisak i privuče američku publiku (američki glumac Tom Sajzmore-Tom Sizemore), ali je mnogo veći uspeh ostvaren filmom „Mister Bin: Konačna katastrofa filma“ (Mr. Bean: The Ultimate Disaster Movie, Mel Smit-Mel Smith, 1997), i sa 15 miliona dolara uložениh u ovaj film nameravao se postići uspeh na međunarodnom tržištu. Ovo je značilo prevesti televizijski lik Rouana Atkinsona (Rowan Atkinson) u kulturni materijal, uz privlačnu snagu blokbastera. Film je delimično koristio internacionalno neotelovljen profil koji su televizijske serije postigle u nekim zemljama (npr. Australiji ali ne i u SAD), kao profitabilnu lansirnu rampu (film je prvo distribuiran u Australiji gde je prve nedelje zaradio 5 miliona dolara). „Bin“ je, konačno, ostvario ukupan prihod u svetu od 235 miliona dolara. Najveći Polygram-ov uspeh 1990-tih bio je vrsta filmskog nasleđa u savremenoj odeći „Četiri venčanja i sahrana“, sa američkom glumicom Endi Makdauel (Andie Mackdowell), pored tada sasvim nepoznatog Hju Granta (Hugh Grant), koji je inkasirao 250 miliona dolara.

Polygramov „Planket i Maklin“ (Plunkett and Macleane, Džeki Skot-Jake Scott, 1999) pokušao je da hibridizuje filmsko nasleđe koje ga povezuje s kriminalističkom komedijom smeštajući ga u Holivud, s glumicom Lajv Tajler (Liv Tyler) kao kozvezdom za američko

tržište. „Trejnspoting“ predstavlja složeniji slučaj „neotelovljenog filma“; finansirao ga je „Channel Four“, ali su marketing i distribucija (850 miliona dolara) Polygramovi, uz veliki budžet za marketing, dok je polovina potrošena na proizvodnju filma. Oslanjajući se na Polygramove veze i iskustvo u muzičkom biznisu film je marketinški osmišljen, tako što je stavljen snažan akcenat na pop i rok muzičku kulturu, uspevši da inkasira 75 miliona dolara. Film je svoje kulturne reference pronalazio na širokoj geografskoj skali od lokalnog do regionalnog, preko nacionalnog do globalnog. U terminima Vejnovog produkcionog modela film poseduje elemente sve četiri kategorije. Može se posmatrati kao primer „antinacionalnog nacionalnog filma“ (čuveno Pentonovo „sranje je govoriti škotski“); „otelovljen film“ (ima jake lokalne, regionalne i nacionalne reference i modulacije koje nisu ranije imale veliki internacionalni tok, to jest akcentovanje škotske radničke klase); neotelovljena kultura (film se oslanja na internacionalnu američku i britansku popularnu muzičku kulturu, kao i na prikazivanje britanskog i škotskog nacionalnog kulturnog nasleđa), i „cross-border film“, jer je u estetskom smislu u tradiciji „crnog magičnog realizma“. Naravno, estetski kod filma zavisi od jukstapoziranja dve tradicije: realističke (slika i narativ socijalne deprivacije) i nadrealne (npr. sekvenca sa toalet šoljom), koja je u prošlosti bila prijemčiva evropskoj publici. Što se tiče filmova smeštenih unutar internacionalnog geokulturnog prostora (britanski i azijski, britanski film i Bolivud), oni takođe spadaju u „cross-border filmove“.

Ukratko, globalizacija nije homogenizacija, produžetak moći i uticaja malog broja dominantnih nacija nad „celinom nacionalnih berzi“. Iz toga proizlazi delimična redefinicija međunarodne podele rada čije posledice trpe evropski radnici uz transfer kapitala i industrija u zemlje sa jevtinijom radnom snagom. To tržište međunarodnog kapitala teži da svede autonomiju tržišta nacionalnog kapitala, i naročito da onemogući nacionalnim državama manipulisanje kursom, interesnim stopama koje sve

više određuje moć koncentrisanu u rukama malog broja zemalja. Nacionalne vlasi su izložene opasnostima špekulativnih napada od strane aktera koji raspolažu ogromnim sredstvima i koji mogu izazvati devalvaciju. Levičarske vlade su očito pod posebnom pretnjom jer pobuđuju sumnjičavost finansijskih tržišta (jedna desničarska vlada koja vodi politiku koja koja nije previše u skladu sa idealima MMF-a u manjoj je opasnosti, nego jedna levičarska vlada i pored toga što vodi politiku koja je u skladu s tim idealima). Struktura svetskog polja je ono što vrši strukturalni pritisak, ono što čini da ti mehanizmi deluju sudbonosno. Politiku jedne pojedinačne države velikim delom određuje njen položaj u strukturi raspodele finansijskog kapitala (koja definiše strukturu svetskog ekonomskog polja).

Ako je globalizacija pre svega jedan opravdavajući mit, postoji slučaj u kome je ona zaista stvarna, i to je slučaj finansijskih tržišta. Zahvaljujući smanjenju izvesnog broja pravnih kontrola i poboljšanju savremenih sredstava komunikacije koje povlači spuštanje njene cene, postoji orijentacija ka jednom ujedinjenom, što ne znači homogenom finansijskom tržištu. Tim finansijskim tržištem dominiraju određene ekonomije, odnosno najbogatije zemlje, a naročito zemlja čija se valuta koristi kao međunarodna valuta za rezervu i koja, samim tim, raspolaže velikom maržom slobode unutar tih finansijskih tržišta. Finansijsko tržište je polje u kome dominantni, u ovom slučaju, Sjedinjene Države, zauzimaju takav položaj da velikim delom mogu određivati pravila igre u njemu. To ujedinjenje finansijskih tržišta oko određenog broja nacija u dominantnom položaju povlači za sobom smanjenje autonomije nacionalnih finansijskih tržišta. Povezano s krizom omeđavanja i dejstvovanja granica je kriza suvereniteta. Idealno posmatrano, nacionalna država se shvata kao garant izabranog i reprezentativnog načina života naroda, čak i tamo gde je izborni sistem bio strogo ili potpuno uskraćen. Uz to, očigledno je da su suverenitet ili nezavisnost nacije u krizi, što je u sferi uticaja tako

moćne sile kakve su SAD, koje zasad ostaju možda jedina supersila posle raspada SSSR-a. Multinacionalne korporacije tj. njihove odluke o investicijama pogađaju široke slojeve nacionalnog stanovništva izvan vlasti i kontrole nacionalnih vlada. Finansijska tržišta čije globalne i nekontrolisane delatnosti (kupovina i prodaja valuta, špekulacije sa cenama itd.) i periodične krize, još jednom dovode u pitanje „ideal suverene nacije“ (Karl Poper) koja deluje samostalno i kontroliše svoje interno uređene procese. Finansijske institucije kakve su Svetska banka (WB), Međunarodni monetarni fond (IMF) i Evropska centralna banka (ECB), ponovo deluju izvan kontrole, ali zato imaju značajan uticaj na nacionalne vlade. Upravo kao što je buržujski ideal pojedinca koji deluje po svom autonomnom pravu doveden na različite načine u pitanje od strane marksizma, psihoanalize i poststrukturalizma, isto tako, nacionalističku ideju o suverenoj i nezavisnoj naciji, realni svetski razvoj unutar globalnog kapitalizma, svakim danom sve više urušava.

#### **4.8. Evropski film: političko-ekonomski kontekst**

Put ka političkoj i ekonomskoj Uniji ima svog savremenog pretka u posleratnom „Rimskom ugovoru“ (Treaty of Roma, 1957), na osnovu koga je stvorena „Evropska ekonomska zajednica“ (EEZ) i „Evropska zajednica za atomsku energiju“ (Euroatom). EEZ-om je ustanovljena carinska unija između država potpisnica i postavljeni kriterijumi i osnovni ciljevi stvaranja Zajedničkog tržišta koji bi obezbedili slobodno kretanje ljudi, roba, usluga i kapitala unutar Evrope, da bi se 1980-ih taj proces ubrzao. On je imao trostruki cilj: globalno nadmetanje sa zemljama van Evrope; ograničenje suvereniteta jer države nacije žele da se otvore prema transnacionalnim korporacijama i globalnim finansijskim tržištima; međusobno povezivanje posle vekova ratova i sukoba. Ovaj skup parametara kulturne politike presudan je za razumevanje delotvorne političke dinamike unutar Evropske unije.

Politički, intergralistički program unutar Evropske unije duboko je protivrečan. Mogu se identifikovati dve sukobljene filosofije unutar elita koje upravljaju procesom. Na jednoj strani, cilj evropske integracije je podržavanje, čak i u izmenjenom i smanjenom obliku, tradicije socijalne demokratije, ideal kompaktnosti između kapitala i rada i izvesna kontrolna uloga države. Ova politička tradicija uvažava potrebu koncesije kapitala za socijalna davanja i radničku „fleksibilnost“, ali se nada da će zadržati izvestan legitimitet klasno-socijalnog demokratskog kompromisa unutar vladajuće političke i ekonomske elite. Ovo očito u želji da interveniše u pogledu ishoda na tekućem tržištu kako bi se pomoglo evropskoj filmskoj industriji, ali i široj politici zaštite sredine i prava na rad. S druge strane, politička tradicija koja je već dugo dominantna je neoliberalna ideologija, „liberalna“ ne u socijalnom smislu već u ekonomskom otkako nastoji da oslobodi kapital koliko je to moguće od mnogih angažovanja i obaveza prema društvenim vrednostima. Biznis takve socijalne vrednosti smatra „roditeljskom dozvolom i materinskim pravom“, kao kočnice u svojoj delatnosti koje idu naruku regionalnim interesima (kao većine), s obzirom na činjenicu da kapital koji se izdašno rasipa na manjinu očito reprezentuje u naopakom svetu pogleda industrijalaca na opšti interes. Ovakva politička filosofija je očigledna u kontinentalnoj Evropi, ali se najbolje uočava na primeru angloameričkog modela. Alen Grinspen ( Alan Greenspan), nekadašnji šef američkih federalnih rezervi (1987-2006), otvoreno se zalagao za slamanje moći Evropske unije s namerom da se ohrabre investitorova poverenje u evrovalutu. Neoliberalna utopija, kako lucidno uočava Pjer Burdije (Pierre Bourdieu), uključuje individualizaciju odnosa nadnice (učinak povezan s platama), svođenje troškova rada ( „crvena traka“), smanjenje javnih troškova, „fleksibilno tržište rada (noćni rad, rad vikendom, kratkoročni ugovori iliti privremeni radni odnos), ukoliko, „program metodičke destrukcije kolektiva“.



On takođe identifikuje društvene snage koje se angažuju za program neoliberalizma kakve su akcionari, finansijski operateri, industrijalci za koje se u Francuskoj npr. ne kaže industrijalci već „žive snage nacije“, ne govori se više o otpuštanju već o „skidanju masnih naslaga“, veći deo političke klase i viših činovnika unutar raznih finansijskih ministarstava i nacionalnih banaka. Globalizacija je jedan mit u punom značenju reči, jedan moćan diskurs, jedna „snažna ideja“, ideja koja ima društvenu snagu koja postiže verovanje. To je glavno oružje u borbama protiv tekovina „welfare state“; evropski radnici, kaže se, treba da se takmiče sa manje povlašćenim radnicima iz ostatka sveta. Tako se kao primer evropskim radnicima daju zemlje u kojima minimalna plata ne postoji, gde radnici rade 12 sati dnevno za platu koja se kreće između  $\frac{1}{4}$  i  $\frac{1}{15}$  evropske plate, gde ne postoje sindikati, gde zapošljavaju decu itd. U ime tog modela se nameće fleksibilnost, još jedna ključna reč liberalizma, odnosno rad noću, rad vikendom, klizno radno vreme, što je oduvek bio san svakog industrijalca. Na uopšten način, „neoliberalizam ponovo uvodi, pod maskom vrlo široke i vrlo moderne poruke, najstarije ideje najstarijih industrijalaca“. (55)

Time što se naoružao matematikom (i medijskom moći) neoliberalizam je postao vrhovni oblik konzervativne socioideje koja se od pre četrdeset godina najavljivala pod nazivom „kraja ideologije“ ili, u skorije vreme, kao „kraj istorije“. Da bismo se izborili sa mitom „mondijalizacije“, čija je funkcija da dovede do prihvatanja restauracije, povratka na jedan kapitalizam koji je divlji ali racionalizovan i ciničan potrebno je vratiti se na činjenice. Ako posmatramo statistike, primećujemo da je konkurencija koja je nametnuta evropskim radnicima uglavnom intra-evropska. Prema izvorima koje navodi Burdije 70 odsto ekonomskih razmena evropskih nacija se vrši sa ostalim evropskim zemljama. Stavljanjem naglasaka na vanevropsku pretnju prikriva se činjenica da glavnu opasnost predstavlja unutrašnja konkurencija evropskih zemalja i ono što se ponekad naziva socialni damping: evropske zemlje koje imaju slabu socijalnu zaštitu, niske plate, mogu iskoristiti svoje

prednosti u takmičenju, ali povlačeći naniže ostale zemlje koje su tako prinuđene da se odreknu socijalnih tekovina da bi izdržale konkurenciju. To podrazumeva da je, kako bi izbegli tu spiralu, radnicima iz razvijenih zemalja u interesu da se udruže sa radnicima iz najmanje razvijenih zemalja, ne bi li sačuvali svoje tekovine i pomogli njihovom širenju na sve evropske radnike. A to nije lako, zbog razlika u nacionalnim tradicijama, naročito što se tiče uloge koju sindikati imaju u odnosu na državu i načina finansiranja socijalne zaštite.

Autonomija svetova kulturne proizvodnje u odnosu na tržište, koja nije prestajala da raste kroz borbe i požrtvovanost književnika, umetnika i naučnika, sve više je u opasnosti. Vladavina „trgovine“ i „komercijalnog“ nameće se književnosti svakim danom sve jače, posebno kroz koncentraciju izdavaštva, koje je sve neposrednije podređeno stegama trenutnog profita, književnoj i umetničkoj kritici, prepuštenoj najvećim oportunistima u službi izdavača – ili njihovih ortaka, sa uzvraćanjem usluga. Difuzija se više ne zadovoljava publicitetom, ona se trudi da pripoji i recepciju. Kritika koja podržava više nije stvar ideološkog izbora ili sklonosti onih privilegovanih primalaca kakvi su feljtonisti i svi potomci nekadašnjih hroničara. Ona više ne zavisi od prijateljskih veza koje su izdavačke kuće održavale sa najširim književnim sredinama. Ona je stvar stručnih službi izdavača čija je funkcija da obezbede pokriće njihovih proizvoda pomoću medija. Institucija je tako dobro prilagođena koncentraciji tehničko-ekonomskih moći da su njeni zastupnici postali međusobno razmenljivi: pisci se pozivaju da obavljaju funkciju člana čitalačkog odbora kod velikih izdavača, ili čak funkciju urednika. Drugi pisci – katkad isti – igraju istovremeno ulogu kritičara. Novinari-kritičari, sa svoje strane, često priželjkuju status pisca i ulaze u kolo sasvim prirodno. Tu nema mnogo nesaglasnosti. Ovaj model se na isti način nameće filmu, pa se možemo zapitati šta će ostati za deceniju dve od istraživačkog evropskog filma ako se ništa ne preduzme da se avangardnim producentima obezbede sredstva za proizvodnju i, pre svega, za difuziju.

Istorijski, država je bila jedna snaga racionalizacije koja je međutim stavljena u službu dominantnih snaga. Da bi se to izbeglo, smatra Burdije, nije dovoljno buniti se protiv briselskih tehnokrata. Trebalo bi izmisliti jedan novi internacionalizam, koji bi ponudio alternativu nacionalističkoj regresiji, koja uz pomoć krize, preti manje ili više svim evropskim zemljama. (56) Trebalo bi stvoriti institucije koje bi bile u stanju da kontrolišu te snage finansijskog tržišta, da uvedu - Nemci imaju tu adekvatnu reč – jedan „Regrezionverbot“, jednu zabranu regresije po pitanju socijalnih tekovina na nivou Evrope. Zbog toga je apsolutno neophodno da sindikalne instancije deluju na tom nadnacionalnom nivou, zato što se tamo ispoljavaju snage protiv kojih se one bore. Treba, dakle, pokušati da se stvore organizacione osnove jednog pravog kritičkog internacionalizma sposobnog da se stvarno suprotstavi neoliberalizmu.

Evropski narodi su danas na istorijskoj prekretnici jer je direktno ugroženo ono što je osvojeno tokom viševekovnih socijalnih, intelektualnih i političkih borbi za dostojanstvo radnika, dostignuća koja treba učiniti univerzalnim, proširiti na ceo svet, mondijalizovati. Umesto toga se pod izgovorom „mondijalizacije“ konkurencije ekonomski i socijalno manje razvijenih zemalja, dostignuća civilizacije dovode u pitanje. Ništa nije prirodnije i opravdanije nego odbrana tih tekovina, koju neki nastoje da predstave kao oblik konzervativizma ili zastarelости. Ne može se očekivati od monetarne integracije da obezbedi društvenu integraciju. Moguće je protiviti se integraciji Evrope zasnovanoj samo na jedinstvenoj valuti, a ni po čemu se ne protiviti političkoj integraciji Evrope, pozivajući štaviše na stvaranje jedne evropske države sposobne da kontroliše Evropsku banku. Burdijeovo zalaganje za jedan oblik intervencije u korist jednog internacionalizma predstavlja delovanje na nacionalne države i posredstvom nacionalnih država koje su trenutno, a i zbog nedostatka globalne vizije budućnosti, nesposobne da upravljaju opštim interesom zajednice. Treba delovati na nacionalne države jednim delom da bi se sačuvalе i učvrstile istorijske tekovine koje

su vezane za nacionalnu državu. Što je snažnija socijaldemokratska tradicija verovatno je više prostora za razvojni program kulturne industrije. Što je snažniji program slobodnog tržišta verovatno će više ne samo komercijalnih vrednosti i ciljeva dominirati. Burdije, zapravo, govori o tome kako uopštavanje tržišnih načela podriva bilo koju autonomiju od nekontrolisanog komercijalnog dikatata kulturnoj i naučnoj proizvodnji.

#### **4.9. Evropski film: ekonomski izazov Holivudu?**

„Jedinstveni evropski akt“ (Single European Act, 1986) potpisan u Luksemburgu, prva temeljna revizija „Rimskog ugovora“, postavlja za cilj uspostavljanje jedinstvenog tržišta, finalizovan je 1992. „Ugovorom o Evropskoj uniji“ ili „Mastrihtskim ugovorom“ kojim se stvara nov politički entitet - Evropska unija, nastala posle raspada Sovjetskog Saveza (1991) i ujedinjenja Zapadne i Istočne Nemačke posle rušenja Berlinskog zida (1989). Serija ugovora 1990-tih- „Ugovor iz Amsterdama“ 1997, „Ugovor iz Nice“ 2001 i „Lisabonski ugovor“ 2007. – ukazuje na tendenciju da cilj političkog i ekonomskog ujedinjenja očito ispoljava neminovnost-slanjanje otpora prema Evropskoj uniji koji je ranije jasno postojao, koji pre svega potiče usled otpora prema bankarskoj Evropi. (57)

Evropski parlament je 2010. godine usvojio ograničenje bankarskih bonusa u svetu u sklopu širih napora za smanjenjem rizika u tom sektoru koga je od bankrota spasila pomoć države, odnosno novac poreskih obveznika, s tim da od početka 2011. samo 30 odsto bonusa može biti isplaćivano unapred, a isplata ostatka bi mogla da bude odgođena za najviše pet godina. To znači da banke više neće moći da posluju kao ranije, nego će morati radikalno da menjaju poslovnu praksu i mentalitet koji su u velikom broju slučajeva doveli do preteranog reskiranja i doprineli finansijskoj krizi. Talasom referenduma, demonstracija

i štrajkova čiji je epicentar 1990-ih bila Francuska narod je promenio neoliberalni program. Kako danas stvari stoje politička i ekonomska integracija su osnovna i najbolnija pitanja Evropske unije, jer su se početni okviri ustanovljeni njenim osnivanjem, u velikoj meri, usled svetske ekonomske krize, snažnom protivljenju da se ona proširi novim članicama, sve jačeg pokreta antiglobalizma (Španija, Grčka), promenili u borbi sukobljenih društvenih snaga. Ovo široko otvoreno pitanje odnosi se na to kakva se vrsta Evrope želi i kakva Evropa treba da izgleda u budućnosti. Tenzija između ekonomskog i socijalnog (ili kulturnog, ili koncentrisanja kulturnog kapitala) programa, bila je i biće, presudna za uobličavanje evropske kinematografije.

Cilj stvaranja „ujedinjene ekonomski nepodeljene teritorije carinskim ili trgovinskim barijerama“ budio je nadu u stvaranje širokog tržišta za filmove drukčijeg od onog koji je podržavao holivudsku globalnu dominaciju. Na drugoj strani, budući da se „Rimski ugovor“ pretvorio u „pritvor za doktrinu o slobodnom tržištu“, integracija je upravo možda olakšala potpunu dominaciju Holivuda nad evropskom kinematografijom. To je sve zavisilo od toga da li se pokazuje spremnost da se veruje da je slobodno tržište uvek slobodno utoliko pre što se ograničenje države svodi na minimum, ili se pak, veruje da samo tržište sa svojim monopolističkim težnjama možda proizvodi tržište koje u osnovi nije slobodno. Ove rasprave su vođene unutar samih političkih i ekonomskih elita, npr. o evropskoj „Radioteleviziji bez granica“ (RTV Television Without Frontiers (TVWF, 1984), čiji je zadatak bio stvaranje jedinstvenog televizijskog tržišta u cilju donošenja protekcionističkih mera u borbi protiv američke dominacije. Međutim, četiri godine kasnije, drugi dokument Evropske unije, „Audiovizuelni mediji na jedinstvenom evropskom tržištu“ (The Audio-visual media in the Single European Market, 1988), naprotiv, kritikuje uvozne kvote za koju se zalagala „Televizija bez granica“. Kvote, konačno, nisu način podrške industriji. Kad se uvedu one

samo pokazuju nemoć u određenom sektoru. Uvozna kvota, naime, znači ograničenje količine ili vrednosti neke posebne robe koja može biti uvezena tokom određenog razdoblja. Uvođenje uvoznih kvota obično se u međunarodnim razmerama smatra lošijom metodom ograničavanja uvoza, iako sa stanovišta zemlje uvoznice ima učinak koji se može bolje proceniti nego učinak podizanja carina. Pošto su lek, pomoćno sredstvo, one su u osnovi „krajnja“ mera. U stvari, iz ovog dokumenta koji je dosta uzdržan prema američkoj dominaciji, zaista se ne vidi iz koje bi to perspektive takva mera bila „krajnja“. Sjedinjene Američke Države vrše snažan pritisak na institucije Evropske unije i članice Evropskog saveta - koji zajedno s Parlamentom upravlja budžetom nadležnim po ovom pitanju - kao glavnim organima za donošenje odluka u Evropskoj uniji. Ove razlike unutar Evrope, i između SAD i Evrope, dostižu vrhunac krajem 1993. godine u vezi „Opšteg sporazuma o tarifama i trgovini“ (General Agreement on Tariffs and Trade). Mada je istupanje protiv GATT-a od nekih predstavnika shvaćeno kao francuski šovinizam, on je široko podržan od strane tada 12 članica Evropske unije, uz peticiju preko 4000 umetnika, reditelja i producenata. Ishod GATT pregovora bio je izuzimanje kulturne industrije iz „Sporazuma o slobodnoj trgovini“. To po sebi nije garancija da će evropski film na nacionalnom i nadnacionalnom nivou ostvariti dovoljnu zaštitu – u okvirima međunarodnog trgovinskog prava ne bi bilo nelegitimno ako bi takvu zaštitu ostvarile.

#### **4.10. Medija program i Eurimaž**

Dva programa koji možda produžuju i dopunjuju GATT su „Medija program“ (Media) i „Eurimaž“. „Medija program“ je osnovan s ciljem da se osnaži konkurentnost evropske audiovizuelne industrije, naročito projekti zasnovani na saradnji između 1991. i 1995. godine. Budžet je iznosio 200 miliona evra kako bi se obezbedio

početni kapital za ekonomsku i komercijalna obuka producenata, i razvoj scenarija, koji je identifikovan kao slaba tačka evropskog filma; distribuciju preko kancelarije evropske filmske distribucije koja takođe pomaže u promociji i marketingu evropskog filma; i prikazivanje. Uloga „Eurimaža“ je značajna jer je on panevropski Fond za direktno investiranje u evropskim multilaterarnim koprodukcijama. Međutim, njegov osnovni zadatak je kulturni, to jest pomaganje projekata koji odražavaju „mnogostruko lice evropskog društva čiji su zajednički putevi dokaz jedinstvene kulture“. (58)

Drugi njegov zadatak je ekonomski. On pomaže koprodukcije, distribuciju filmova, digitalizaciju bioskopa celokupne Eurimaž mreže. Osnovao ga je 1988. godine u Strazburu „Savet Evrope“ i on je, u stvari, najveći javni sektor za finansiranje filmova. Većina sredstava (90 odsto) potiče od pretplate jer se Fond izdržava od pretplate koju države članice plaćaju pri ućlanjenju. Pretplata se izračunava u razmeri godišnjeg bruto domaćeg proizvoda; Britanija npr. uplaćuje dva miliona evra godišnje. Od 1989. „Eurimaž“ je pomogao koprodukciju oko 1300 igranih i dokumentarnih filmova od kojih su mnogi dobitnici Oskara, Zlatne palme, Zlatnog lava itd., čiji je kulturni značaj bio široko prepoznatljiv. Pomoć na godišnjem nivou iznosi 800 hiljada evra. Članovi, kojih ima 35, „Eurimaža“ su: Albanija, Austrija, Belgija, Bosna i Hercegovina, Bugarska, Hrvatska, Kipar, Češka, Danska, Estonija, Finska, Francuska, Nemačka, Grčka, Mađarska, Island, Irska, Italija, Letonija, Litvanija, Luksemburg, Holandija, Norveška, Poljska, Portugal, Rumunija, Rusija (pristupila 2011), Srbija (2005), Slovačka, Slovenija, Španija, Švedska, Švajcarska, Makedonija i Turska. Od bivših jugoslovenskih republika prva je pristupila Slovenija (2001), zatim Hrvatska i Makedonija (2003), Bosna i Hercegovina (2005). Na primer, pomoć su dobili filmovi: „Put nade“ (Reise der Hoffnung, Ksavijer Koller-Xavier Koller, 1990), švajcarsko-britanska koprodukcija; „Toto junak“ (Toto le héros, Jako van Dormel-Jaco van Dormael, 1991)

francusko-belgijsko-nemačka; „Kraljica Margo“ (La leine Margot, Patris Šero-Patrice Chereau, 1994); „Zemlja i sloboda“ (Land and Freedom, Ken Louč, 1995); „Pogled Ulisa“ (Ulisses Gaze, Teo Angelopulos, 1995). Subvencionisani srpski filmovi u 2007. godini: „Sveti Georgije ubiva aždahu“ (Srđan Dragojević, 380.000 evra); „Turneja“ (Goran Marković, 225.000), „Klopka“ (Srđan Golubović), „Sutra ujutro“ (Oleg Novković), „Tuča“ (Dušan Milić), „Zavet“ (Emir Kusturica).

Isto tako, važno je naglasiti da sadašnje evropske inicijative jačaju njenu filmsku industriju kakvi su ujedinjeni evropski „Medija program“ u svoja tri oblika: Media (1987), Media II (1995) i Media plus (1999), koji pomažu da se uspostavi klima bliske saradnje između raznih evropskih zemalja, i utiče na to da se poboljšaju tradicionalno slabe tačke kakve su obuka i distribucija. Zahvaljujući Medija inicijativi broj evropskih filmova distribuiranih izvan zemlje porekla stalno se povećava i poslednjih godina finansijska pomoć je data npr. rediteljima kakvi su Terens Dejvis, Ištvan Sabo, Lars fon Trijer i dr. Broj gledalaca se povećao za 10 odsto, i uprkos smanjenju stope rasta u 2002. godini, zabeleženo je ukupno povećanje od 0,5 odsto – ukupno 933 miliona gledalaca. Finska je u toj godini zabeležila najveći porast broja gledalaca (18,5 odsto), dok je Britanija, koja posle Francuske predstavlja najveće tržište u Evropskoj uniji, sa 176 miliona prodatih ulaznica postigla povećanje, u odnosu na 2001., od 12,9 odsto. Povećanje prodaje i iznajmljivanja DVD-ova i video kasete govori o tome da se filmovi ipak gledaju, mada su se socijalne konotacije recepcije filma dosta promenile.

„Eurimažov“ kulturni fejdbeč se ogleda u dobijanju festivalskih nagrada, kritičarskih pohvala, i praćenju doprinosa kulturnom životu filma koji finansira. On olakšava mrežu koprodukcije nastojeći naročito da kompanijama iz manje razvijenih zemalja omogući da stupe u kontakt sa kompanijama i razvijenih zemalja u nameri da gaji audiovizuelnu produkciju na manjim tržištima. Obrnuto, ova ambicija zavisi od trostruke proizvodnje između dva



velika producenta i trećeg producenta iz male zemlje. Napredak koji je postignut prema dvostrukoj koprodukciji doveo je do izmene Pravilnika „Eurimaža“ koji je donet 1997. godine, po kome dvostruka koprodukcija funkcionira tako što jedan partner ne investira više od 80 odsto sredstava u film, a drugi partner ulaže ne manje od 20 odsto. U nameri da ohrabre šire evropske tokove, producenti su obavezni da prilože jedan ili više mogućih ugovora sa distributerom u barem jednoj evropskoj zemlji izvan kruga zemalja koje su u koprodukciji. Budući da trostruka šema još postoji, usvajanje dvostruke šeme verovatno će biti privlačnije za veće producente koji su se ranije borili da nađu trećeg partnera koji bi uložio značajnija sredstva u proizvodnju filma.

#### **4.11. Studija slučaja: „Finbarov nestanak“**

Koprodukcija između nejednakih tržišnih veličina pokreće pitanje moći i stepena do kojeg takve koprodukcije neminovno sadrže dominaciju jednog ili dvojice partnera nad trećim partnerom. Stoga, poslednjih godina sve više se čuje mišljenje da su koprodukcije sporne koliko u kulturnom toliko i u ekonomskom pogledu, pa čak i logički. Jedna od možda uspešnih koprodukcija, rekli bismo čak teorijski model koprodukcije, bio je film „Finbarov nestanak“ (The Disappearance of Finbar, Sju Klejton-Sue Clayton, 1996), jedan od poslednjih britanskih filmova koji je dobio finansijsku pomoć od „Eurimaža“, pre nego što će Engleska iz njega istupiti 1995. godine, uz to možda jedini britanski film u finansijskom i proizvodnom smislu. (59) Glavni investitor filma bio je 4. Kanal britanske televizije, glavna produkciona kompanija bila je britanska, i reditelj takođe iz Britanije. Međutim, priča počinje u Irskoj i bavi se nestankom mladića po imenu Finbar iz jednog stambenog naselja i njegovim posledicama za lokalnu zajednicu; Finbara njegovi susedi ne mogu zaboraviti mada je on njih očigledno zaboravio. Tri godine kasnije,

snimljen je pop video o njegovom nestanku i ta forma „kulturnog putovanja“ pokreće Finbara da telefonira svom prijatelju Deniju da je video koještarije, i da svi treba da ga zaborave. Ali kontakt s Denijem proizvodi suprotan efekat, i Deni kreće za Švedsku kako bi pronašao svog prijatelja Finbara. Kad stiže u Stokholm, saznaje da je Finbar već otišao. On se onda upućuje prema severu i konačno ga pronalazi u Laponiji, kulturnoj regiji tradicionalno naseljenoj Sami narodom (danas severna provincija Finske nosi naziv Laponija kao i švedska regija na severu). Iako su administrativno podeljene između dve zemlje nosi naziv Laponija, ima 70.000 stanovnika, 20 puta veću površinu od Hrvatske. Film predstavlja udžbenički primer koprodukcije i sprovođenja mehanizma za uspostavljanje evropske saradnje.

On je, istovremeno, i autorski u pravom (evropskom) smislu reći jer je reditelj dobio dozvolu da napravi „lični film“, i on ga je snimio kao umetnički film. Mada je pojam autorstva, uveden 1960-ih danas dosta izmenjen, on u evropskom filmu i dalje istrajava; kao što je Elzesser primetio u odnosu na nemački film, autorstvo ima institucionalnu i materijalnu infrastrukturu koja obezbeđuje da reditelj ostvari film za koji se može utvrditi da ima znak neke vrste autorskog pečata. Majk Vejn je vodio intervju s producentom i rediteljem filma o pitanju autorstva, motivacije i agensa. Po njemu, ovde postoji opasnost da se značenje i motivacija svedu na nadindividualnu perspektivu i biografiju koji jednostavno pojednostavljaju gledište autorstva. Na jednoj strani, empirijski podaci dobijeni iz intervjuja od strane ključnih učesnika u proizvodnom procesu obezbeđuju istraživaču potencijalno, uz pregršt informacija, pravi uvid u proces koji teoretičari često radije ignorišu. Način postupanja sa takvim empirijskim podacima izgleda kao pokušaj da se interakcija agens-motivacija i individualna perspektiva, ubaci u šire institucionalne strukture i kulturnu dinamiku, u operaciju koja koristi ovu objektivnu pojavu (koja postoji nezavisno od naše volje) kao način procenivanja

značaja, vrednosti i protivrečnosti empirijskog dokaza dobijenog iz intervjua; kako jedna od intervjuisanih osoba kaže, kulturni producenti kao i svi ljudski subjekti moraju da budu na neki način ovlašćeni zastupnici. Oni se jednostavno stvarno nesvesno povinuju njihovim datim strukturama i nekritički reprodukuju svoje kulture; „autori“ (producenti i reditelj), baš kao i teoretičari, mogu do različitog stepena refleksivno kontrolisati svoje ponašanje i delimično biti svesni uslova svoga ponašanja.

Scenario je pisan po motivima knjige irskog pisca Karla Lombarda (Carl Lombard) „Nestanak Rorija Brofija“ (The Disappearance of Rory Brophy). Rediteljka je dala prednost romanu ali je, u nameri da ga prevede u vizuelno uzbudljiv film, izbegla englesku literarnu fikciju za koju je osećala da je dominantna u vrednostima srednje klase i suviše „domaća“. Producent, britanska kompanija „First City“, predao je jedinstvenu scenarističku obradu romana Media Programu, Evropskom fondu za razvoj scenarija (European Script Development Fund) i irskoj filmskoj kompaniji. Obe su platile zajednički pisanje scenarija što je pojačalo zainteresovanost 4. Kanala da pristupi projektu. Film je trebalo da bude snimljen u Irskoj i negde u Skandinaviji; irska lokacija bila je Talagt. Rediteljka je tražila da lokacija bude u Evropi sa mnoštvom stambenih naselja, lokacija koje nisu sasvim ni urbane ali ni sasvim ruralne, jer ljudsko osećanje identiteta na ovakvim mestima je dvosmisleno; ona zadržavaju nešto od starog značenja zajednice ali ga i gube. Jedna irska kompanija „Samson films“ je na osnovu člana 35 Fonda, koji je bio presudan za pristupanje Irske, izdejstvovala poreske olakšice, 160 hiljada evra za film što je i ukupan budžet filma, a Irski filmski institut je ušao sa 240 hiljada a 25 hiljada je stiglo od RTE kao njihove licence (honorar). „First City“ se onda postarao da nađe skandinavskog partnera i, da bi u tome uspeo, morao je da odmeri logističke i finansijske faktore. U finansijskim okvirima, skandinavske zemlje stvarno nemaju filmsku industriju koja bi se mogla meriti s britanskom. Tokom ovog perioda Britanija je u proizvodnji filmova

u Evropi učestvovala sa 13,7 odsto, Danska sa 2,7 odsto, Finska i Norveška sa 2,5 odsto. Prethodna istraživanja predračuna su pokazala da norveška ili finska kompanija ne bi mogle da obezbede potrebna sredstva. Danska kompanija „Nordisk“ bila je spremna da u film uloži i ponudi kapacitete, ali Kopenhagen je izgledao više kao severnoevropski nego kao severnoskandinavski grad, kakva je bila rediteljkina zamisao. Postojao je takođe dodatni logistički faktor, da lokacija poseduje dosta snega koji Danska objektivno nema pogotovo što je, prema rediteljkinjoj ideji, lokacija u Laponiji koja bi se konačno koristila naročito simbolička, jer je Laponija kao i Sjedinjene Države Evrope, imaginarna zemlja koja formalno ne postoji; umesto toga, kao imaginarna Evropa budućnosti, ona je mesto gde se ukrštaju granice raznih zemalja. Konačno je postignut dogovor sa „Victoria Films“ u Švedskoj koja je počela da pregovara sa švedskom televizijom i drugim skandinavskim fondovima, pa je tako 120 hiljada evra stiglo iz Švedskog filmskog instituta, jedna svota od glavnog danskog emitora TV2, i manja suma od firme iz laponije „Polarno sunce“ u vidu nekih skromnih kapaciteta, što je sve, kad se sabralo, iznosilo 10 odsto u gotovom novcu. Zatim se ovoj svoti pridodalo 300 hiljada evra od Euroimaža koji je u stvari obezbedio samo ispod 10 odsto od ukupnog budžeta filma, što je na nivou njegove prosečne subvencije. Ta svota je, u stvari, upotrebljena za komunikaciju s prekomorskim producentima u koju ulaze troškovi transporta i honorari za prevoz, što koprodukciji dodaje još oko 10 odsto na budžet filma. Producent je tvrdio da novac dobijen od Euroimaža stvarno ne predstavlja čistu dobit ali je ipak bitan za koprodukciju. Ukupan budžet filma je iznosio 3, 3 miliona evra.

Jedan od problema što ima toliko mnogo partnera uključenih u takav projekat je u tome što sam film može da bude odvučen u sasvim različite pravce prema različitim percepcijama publike, i što reditelj hteo-nehteo mora da pomiri nekoliko sukobljenih interesa u skali koja se kreće, od ekonomskih (snimati ga brže ili sporije, duže

ili kraće), do estetskih (da bude komičan, ozbiljan, eliptičniji, iskren, linearan, postmoderan itd.). Švedski filmski institut je uložio u prevod kako bi barem delovi filma bili na švedskom jeziku. Međutim, „Channel Four“ je odbacio mogućnost da u filmu postoje bilo kakvi titlovi, tako da se švedski i finski jezik koriste samo tamo gde je to očito za govornike engleskog jezika, pa se tako često gubi smisao dijaloga, humor se takođe često generiše od strane lika koji govori engleski jezik u kome učestvuje irski lik itd. Konfuzija je pojačana i time što je „Pandora“, francuska distributerska kompanija koja je uložila 575 hiljada evra za evropska i japanska prava na distribuciju, bila ubeđena da je u pitanju tinajdžerski film (teen-movie), i bila je zainteresovana da „First City“ učini sve da se film na tržištu promovise kao film o adolescentima. „Pandora“ je takođe smatrala da scenario, koji je prvobitno bio pisan s namerom da radnja počne u Švedskoj sa flešbekovima na Irsku, i njegova kompleksna struktura nisu u skladu sa njenom idejom ko bi trebalo da bude glavna publika filma, pa se tako stiče utisak da je scenario pisan za „Channel Four“, a montiran za „Pandoru“ itd.

#### 4.12. Nacionalna filmska politika: slučaj danskog filma

Gledalac može intuitivno osetiti šta se podrazumeva pod terminom „tema nacije“, ali je bitnije da je prepozna još u prvim sekvencama filma. „Tema nacije“ u savremenom filmskom kontekstu pretpostavlja pojmove suvereniteta naroda sa svojom sopstvenom političkom teritorijom. Uz to, upotreba nacionalnog jezika i razvoj narativa stavljenih u nacionalni kontekst nisu dovoljni da konstituišu temu nacije. Oblici podeljene pripadnosti se moraju eksplicitno tematizovati, uz intenciju da se u žižnu svest dotične nacije unese ubeđenje o zajedničkoj pripadnosti, to jest subjektivni pol baziran na opštem prepoznavanju mora se uneti u narativ. Tema se ne zasniva na književnom delu nego se njime pomaže. Ona iskrsava kao rezultat čitaočevog zauzimanja književnog stava prema tekstu. (60)

Tema je, dakle, semantički konstrukt koji izbija tokom procesa bavljenja dotičnim delom; očekivanje da književno delo teži da ima temu definitivno je literarni stav. U tom smislu, jedno pogodno angažovanje filmskih umetničkih dela povlači za sobom *mutatis mutandis* filmski stav koji nas podstiče da identifikujemo neke teme. Jedna filmska tema predstavlja ono o čemu dotični film, to jest, njegov narativ postavlja pitanje. Međutim, ovaj odnos nije stvar dovršenog referentnog značenja, jer samo u slučaju specifičnih žanrova tema stvarno izražava literarne pretenzije o stvarnim osobama ili događajima, koje bi možda trebalo ocenjivati u terminima istine ili laži, više ili manje zanimljive, i koji zavise od stepena do kojeg bacaju svetlo na neke lične ljudske interese (Lamarque i Olsen, 1994:437). Tema je intertekstualna jer predstavlja semantičko pitanje odnosa između pojedinačnog teksta i drugih tekstova. Štaviše, intertekstualnost obuhvata širok stepen različitih vrsta tekstova: tekstovi iz filosofije, socijalnih i humanističkih nauka, tekstovi o religiji i društvenim ideologijama, žurnalistički tekstovi uključujući kolumne, tračeve i lične tekstove kakvi su dnevници i pisma. (Peter Lamarque, 1995:36)

Pitanje je da li, budući da teme mogu nastati kao rezultat literarnog ili filmskog stava, one same nisu uvek specifično literarne ili filmske. Lamarque i Olsen naširoko raspravljaju o razlici između onoga što oni nazivaju „večne“ i „aktuelne“ teme koja nam pomaže da se pojasni tema nacije. Grubo govoreći, „večne teme“ unose u fokus predmeta stvar koja odjekuje preko istorijskih i kulturnih granica. One su univerzalne, ili nazovi univerzalne, u svojoj tendenciji. „Večne teme“ i večni tematski pojmovi se stalno usredsređuju na različite tipove kulturno relevantnih diskursa o istoriji kulture (Lamarque i Olsen, 1994:417). Da bi identifikovali „večne teme“ agensi moraju posedovati izvesno razumevanje relevantnih večnih pojmova od kojih neki mogu biti konzistentni i moralni. S druge strane, aktuelne teme obuhvataju samo pojmove koji nastaju u vlastitoj zemlji, visoko su relevantne, i specifično

istorijski kulturno formirane. Pojmovi kakvi su „seksualna strast“, „ponos“ i „ljudska priroda“, večni su tematski pojmovi. Oni se mogu upotrebiti da bi se formulisali tematski iskazi o mnogo širim ljudskim interesima, nego što su problemi i teme kojima se mogu formulisati pojmovi kakvi su „nedostatak intelektualnih standarda kod savremene publike“. (Lamarque i Olsen, 1994:424). Delo koje ohrabruje samo tematske interpretacije aktualne prirode, verovatno je manje zanimljivo od dela koje podrazumeva analizu u okvirima večnih pojmova, to jest delo verovatno treba da bude zanimljivo samo manjem broju ljudi i samo za ograničen period vremena. Težnja koja stoji iza aktualnih dela je, prema tome, sasvim drukčija od težnje koja stoji iza večnih dela. Aktualna dela su često politički motivisana i služe kao argument u raspravama u datom društvenom kontekstu. Mislimo da je svrsishodnije uočiti različite vrste naglašavanja u delima, nego kriterijume koji nam omogućuju da definitivno identifikujemo teme koje pripadaju samo jednoj od ove dve kategorije. Kontekst rasprave o pitanju „večni ili aktualni filmovi“ ima veoma veliki značaj koji se, do izvesne mere, može odraziti i na ukupnu nacionalnu filmsku politiku određene zemlje. (61)

Danski filmski institut je 1998. godine predstavio ambiciozni četvorogodišnji plan, ocrtavajući niz strategija koje bi trebalo da označe dalji razvoj danske filmske industrije. Argument koji se odnosi na ekonomsku sposobnost je, svakako, njegova osnova ali ga dopunjuje konzistentan pokušaj da se povežu skup umetničkih i kulturnih viđenja od kojih se jedno tiče konstituisanja nacionalne kulture putem filma. U dokumentu se više puta naglašava da se njime stvaraju uslovi kojima se danskim filmskim stvaraocima omogućuje da odraze, istraže i imaginativno promisle dansku stvarnost. Cilj je Danskog filmskog instituta da postane ključna institucija koja će obezbediti da Danska bude predstavljena sa umetnički kvalitetnom ponudom u širokoj globalnoj medijskoj kulturi. Institut podržava politiku koja treba da garantuje postojanje filmova koji izražavaju

i podržavaju dansku kulturu, jezik i identitet. Danski filmski stvaraoci na svaki način moraju biti podsticani da snimaju filmove o Dancima i njihovoj zemlji.

Danska je 1970-ih i 1980-ih proizvodila oko 10 filmova godišnje; poslednjih godina Danski filmski institut finansira 25 filmova godišnje. Danski filmovi danas računaju sa približno 25 odsto prodaje na blagajnama bioskopa. Prosečna prodaja ulaznica 1990-ih na godišnjem nivou iznosila je 9,9 miliona kruna od kojih je 1,8 išlo na danski film, 2003. taj iznos je bio 12,5 miliona, to jest 3,1 milion kruna. U periodu između 1993. i 1997. godine samo jedan danski film se izborio za status blokbestera male nacije, dok je u periodu 1998-2003. bilo 8 blokbestera. U ovom istom periodu samo je 6 stranih filmova prikazano u Danskoj sa sličnim stepenom uspeha na blagajnama bioskopa. Pored toga, zanimanje nacije za svoj nacionalni film u nekom periodu ne postoji u kontekstu male nacije. S druge strane,- transnacionalna, internacionalna ili globalna svest malih država koja je pratila film - bili su daleko više pod udarom usled prepreka prema širem jako uočljivom jezičkom, kulturnom i drugom kruženju. Danske filmove danas gledaju gledaoci širom planete zahvaljujući, pre svega, jednom od najvećih i najoriginalnijih živih reditelja-Larsu fon Trijeru. (62)

Interesaovanje danske publike za filmove koji se snimaju saradnjom između Danskog filmskog instituta i privatnih kompanija, omogućio je modernizaciju i ponovno otvaranje gradskih bioskopa i njihovu digitalizaciju. Planom razvoja 2003-2006. bilo je predviđeno povećanje od 400 odsto, približno 9 miliona kruna, koji bi se realizovao kroz privatno i regionalno investiranje oko 90 miliona kruna. Plan daje prioritet malim bioskopima koji treba da budu privlačni i tehnološki obnovljeni, s tim, da ova ulaganja moraju biti ekonomski i kulturno isplativa. Drugi pokazatelj je porast privatnih kompanija. Stare kompanije kakve su „Nordisk Film“ (osnovao ga 1906. Olswe Olsen), „Asa



Film Production“ (Lau Lauritzen, jedan od pionira danskog filma, 1936), i „Per Holst Film“ (Per Holst, 1965); kasnije je osnovan „Nimbus Film“ (Tommy Hald i Bo Erhardt, 1993) koji je proizveo film „The Celebration“, kao i filmove grupe „Dogma“. Novi danski film predstavlja dobar primer odgovora malih nacija na udar globalizacije, pokušaj stvaranja alternative neoliberalnoj koncepciji globalizacije i filmskoj globalizaciji prema holivudskom modelu.

Danska je 1997. godine donela Zakon o filmu čija je jedna od posledica ujedinjenje, tri ranije odvojene i nezavisne institucije koje se bave filmom, od kojih je svaka imala svoj *modus operandi*. Uz strogu autonomiju i osobenu atmosferu, novi Danski filmski institut stavio je pod svoj administrativni i fizički krov stari Filmski institut, nacionalni Muzej kinoteke i Nacionalnu filmsku komisiju. Ključna načela upravljanja integrativnim procesom bili su efikasnost, racionalizacija, profesionalizacija i uloga diferencijacije u kontekstu opšte institucionalne kulture sa jasno definisanim ciljevima. Ti uslovi su regulisani Ugovorom sa Ministarstvom kulture: Pomaganje proizvodnje danskog umetničkog filma i širenje danske filmske kulture; Inteziviranje i distribucija danskog filma posredstvom različitih medija u cilju povećanja gledanosti domaćeg filma i njegovog uticaja kao kulturnog faktora, i maksimiziranje njegovog prisustva na danskom tržištu; razvijanje danske filmske i pozorišne kulture; razvoj danskog filma kroz nordijsku i evropsku saradnju i inostrane promocije danskog filma; podrška uvozu i distribuciji umetnički vrednih filmova; unapređenje naučnih istraživanja i komunikacije o filmu i istoriji filma, i obezbeđivanje da se posredovanje vrši prema ciljnim delatnostima publike, i uz upotrebu novih tehnologija; obezbeđivanje uslova za konzervaciju i restauraciju filmova, fotografija, postera i drugih arhivskih materijala o danskom filmu, i svetskoj istoriji filma i filmske kulture; jačanje uloge Instituta i Kinoteke kao stecišta dinamičke inspiracije danskom filmskom sredinom kroz kombinovan skup alternativnih delatnosti i filmskog iskustva, kao i lako dostupnih informacija

namenjenih širokoj publici; doprinos stvaranju i jačanju regionalnih inicijativa koje će koristiti publici i danskom filmu u svim delovima zemlje u saradnji s vladinim institucijama i privatnim sektorom.

## Zaključak

Klima optimizma koja je pratila politički razvoj društvene istorije Evrope – rušenje Berlinskog zida, Glasnost i Perestrojka i, naročito, raspad prethodne Jugoslavije – pokazali su u svojoj punoj snazi moć zatomljenih recidiva prošlosti. Poslednjih godina oseća se očita zabrinutost u pogledu oživljavanja nasilja u Evropi prema imigrantima i izbeglicama i vekovni strah od Drugog i Drugosti, dok spoljni sukobi koji prelaze okvire Evrope, vojne intervencije i eskalacija globalnog terorizma, umesto ujedinjenja, izgleda da će dodatno predstavljati zabrinjavajuće faktore. O ekonomskoj krizi koja je dostigla razmere svetske ekonomske krize da i ne govorimo. Drugim rečima, Evropa je danas lomljiv konstrukt, „arhipelag razlika“, neugodna koalicija nespretnih i neadekvatnih komponenti čija se šema i kompozicija stalno menjaju. Mnogolikost regiona i nacija, njihova različita sposobnost privređivanja usloviće diferencijalne koncepte integracije, koji od članica ipak ne smeju zahtevati da se odreknu izvesne mere osnovnog suvereniteta. Izvesno je da će nacionalni element i dalje oblikovati sadašnjost. Evropa svakako nije Evropska unija; mišljenje o Evropi ne može i ne sme da se završi na današnjim granicama Unije. Evropa je pre svega osećanje, istorijski izrasla duhovna povezanost ljudi, a ta duhovna povezanost može doneti ploda jedino ako se u kulturni identitet Evrope ugrade doprinosi svih evropskih zemalja ponaosob.

U našoj studiji smo pokušali da na primeru nacionalnog filma pojedinačnih nacionalnih kinematografija, pobliže ispitamo delovanje nacionalnog i kulturnog identiteta koji snažno oblikuju život jedne države-nacije. Polja koja smo ispitivali su, pre svega, sadržina i osnovna supstanca posebnog tela filma – onog koji se reprezentuje – (osobito konstrukcija „nacionalnog karaktera“); dominantni narativni diskursi i dramske teme, narativne tradicije i drugi materijalni izvori na kojima se oni zasnivaju. Pri tom smo utvrdili granice do kojih doseže ono što je konstruisano kao

nacionalno nasleđe – literarno, pozorišno ili neko drugo – to jest, načine na koje se film postavlja prema drugim kulturnim praksama i prema postojećim kulturnim istorijama i kulturnim tradicijama „proizvođenja nacija“, pretvarajući ih u filmske okvire koji ih opredeljuju da izraze svoje vlastite opšte konvencije; s tim u vezi je i pitanje senzibiliteta, strukture osećajnosti ili pogleda na svet izražen u tim filmovima. Zatim smo pažnju posvetili polju stila tih filmova, njihovim formalnim sistemima reprezentacije (forme narativa) i motivaciji koju oni upotrebljavaju, njihovoj konstrukciji prostora i inscenaciji radnje, strukturi narativa i vremena, metodu izvođenja i vrsti vizuelnog zadovoljstva. Diskurs, konstrukcija subjektivnosti i, naročito, stepen reprezentacije maštovitosti, regulacije i recepcije publike su, na neki način, obuhvaćeni predmetom ove studije. Takođe, smatrali smo da je studija morala da obuhvati politički, sociološki i ekonomski aspekt fenomena koji smo ispitali, pogotovo kad je reč o filmskoj umetnosti mnogo skupljoj i zahtevnijoj od ostalih umetnosti.

## Napomene

1. Žilber Koen-Sea, *Ogled o načelima jedne filosofije filma*, Institut za film, Beograd, 1971; Kristijan Mec, *Jezik i kinematografski medijum*, Institut za film, Beograd, 1975. str. 5-46); U francuskom izrazi „le cinema“ (kinematografija) i „le film“ (film) teže da se jedan drugome suprotstave u skoro svim kontekstima što stvara dodatnu pometnju s obzirom da svaka od ove dve reči ima još po nekoliko značenja. U engleskom i nemačkom jeziku reči movies i Kino (koje su u odnosu na francuski izraz „le cinéma“ najmanje netačne) zadržane su, uglavnom, počev od svakodnevne upotrebe, za označavanje raznih činjenica koje bi Koen-Sea nazvao kinematografskim; izrazi movies i Kino imaju samo jedva čujne filmske odjeke, oni se odnose na industriju, tehnologiju, ekonomiju (kao i izraz „le cinéma“), ali se jedva dotiču besede. „Movies“ je prisniji i uobičajeniji izraz od francuske reči „cinéma“, premda ne odgovara izrazu „cine“, anglicisti ga smatraju „amerikanizmom“. Na drugoj strani, engleski jezik isto tako raspolaže rečju „cinéma“, ali je ona ređa od odgovarajućeg izraza u francuskom jeziku i ne pokriva isto polje upotrebe. Ovde pritom ne ulazimo u Mecovo razlikovanje između reči „kinematografski medijum“ i „film“ koje je u stvari predmet njegove semiološke analize filma.

2. Vid. suprotno: Julien Freund, *L'aventure du politique, Entretiens avec Charles Blanchet*, Criterion, Paris, 1991.

3. Izgradnja nacije, po Maksu Veberu (Max Weber), ima dva aspekta: unutrašnji i spoljni. Unutrašnji je bio prisutan kod većine nacija socijalne pokretljivosti ostalih regionalnih i etničkih identiteta i drugih pojava koje su stvarno pogodne za nadnacionalni model ujedinjene nacije i njene monolitne kulture. Vid. Max Weber, *Protestantska etika i duh kapitalizma*, Bibliotela Logos, Veselin Masleša, Sarajevo, 1989).

4. “’Etničke’ razlike koje vidimo u Sjedinjenim Državama“, piše Alan Blum (Allan Bloom), „samo su ruinirani ostaci sećanja na nekadašnje razlike koje su naše pretke nagonili da se međusobno ubijaju. Oživotvorujući princip, njihova duša, iz njih je nestala“. Alan Blum, *Sumrak američkog uma*, Prosveta, Beograd, 1990, str. 210, 212.

5. Vid. David Martin-Jones, *Deleuze, Cinema and National Identity. Narrative Time in National Contexts*, Edinburgh, University Press Ltd., 2006.

6. Vid. David Morley and Kevin Robins, *No Place Like Heimat-Image of the Home (Land)*, pp. 85-102, u: David Morley and Kevin Robins (eds), *Space of Identity: Global Media, Electronic, Landscape and Cultural Boundaries*, Routledge, London, 1995.

7. Vid. Pol Riker, *Da li je kriza specifično moderna pojava?*, u: *O krizi*, prir. Kšištof Mihalski, Književna zajednica Novog Sada, 1987, str. 48-49.

8. Vid. Stephen Crofts, *Reconceptualizing National Cinema's*, p. 25-51 u: *Film and Nationalism*, (ed) Alan Williams, Rutgers, The State University, 2002.

9. Vid. Ian Jarvi, *National Cinema – A Theoretical Assessment*, p. 75-87, u: Mette Hjort i Scot Mackenzie (eds), *Cinema and Nation*, Routledge, London, 2000; takođe, Alan Blum, *Sumrak američkog uma*; uporedi: *Traditions in World Cinema*, (eds) Linda Badley, R. Barton Palmer and Steven Jay Schneider, Rutgers University Press, New Jersey, 2006.

10. Vid. Leon Moussinac, *L'âge ingrat du cinéma*, Editeurs français réunis, Paris, 1967; Geoffrey Nowell Smith, *The Oxford History of World Cinema. The Definitive History of Cinema Worldwide*, 1996.

11. Vid. Zigfrid Krakauer, *Od Kaligarija do Hitlera. Psihološka istorija nemačkog filma*, SKC Beograd, 1996.

12. Vid.. Thomas Elsaesser, *New German Cinema: A History*, Basingstoke: Macmillan and Rutgers University Press, 1989.

13. O ovome videti: Andre Higson, *The Concept of National Cinema*, u: Screen 30(4): 36-46, 1989.

14. Vid. Sven Papke, *Sopstveno i tuđe*, u: *Čovek Evrope*, prir. Tomislav Gavrić, Prometej Novi Sad, 1994, str.45-52.

15. Ernest Renan, *Šta je nacija?*, u: Kulturni radnik, br. 6,1981.

16. Žerar Role, *Pax Europeana: o prikladnoj upotrebi nacionalizma*, u: Beogradski krug/Belgrade circle,n.0/1994, str. 210.

17. Vladislav B. Sotirović, *Jezik, država, nacija*, u: <http://www.scribd.coli/doc/20114631>.

18. Nav. prema: Jinhee Choi, *National Cinema, The Very Idea*, u: Philosophy of Film and Motion Pictures. An Anthology, Noell Carroll and Jinhee Choi (eds), Malden MA: Blackwell Publishing, 2005.

19. Vid. Noël Burch and Genevieve Sellier, *La drole de guerre des sexes du cinema francais: 1930-1956*, Nathan Universite, Paris, 1996.

20. Vid. Kristin Thompson, *Story, Causality and Motivation*, u: *The Classical Hollywood cinema*, (ed) David Bordwell, Janet Staiger, Kristin Thompson, Routledge, London 1985, pp. 155-231.

21. Vid. Geoffrey Nowell-Smith (ed), *The Oxford History of World Cinema: The Definitive History of Cinema Worldwide*, p. 24, 1996.

22. Mada je kod Afrikanca kao i kod Evropljanina 'veliko pravilo svideti se', oni ne nalaze zadovoljstvo u istim stvarima ... Evropljanin uživa prepoznavajući svet kroz reprodukciju predmeta označenog kao 'subjekt'. Afrikanac uživa spoznavajući svet preko slike i ritma. Kod Evropljanina 'rade' srce i glava; kod Afrikanca srce i trbuh". Leopold Sedar Senghor, *Crnačko-afrička estetika*, u: Zbornik Trećeg programa radio Zagreba, broj 4-5, 1980.

23. Noël Burch, *La lucarne de l'infini*, Introduction a pour un observateur lointain, 19., nav. prema: Michele Lagny, *De l'histoire*

*du cinéma. Méthode historique et histoire du cinéma*“, Armand Coli, Paris, 1992.; Rolan Bart (Roland Barthes) kaže da „Francuz nakon što je unificirao japansku rasu, on pogrešno taj tip prenosi na sliku koju ima o kulturi Japana, onakvu kakvu je konstruisao prema nekoliko novinskih fotografija, prema nekoliko aktualnih fleševa, čak ne iz filmova, jer oni su mu predstavili samo nesavremena bića, seljake ili samuraje koji manje pripadaju 'Japanu', više predmetu 'japanski film'“. Roland Barthes, *Carstvo znakova*, August Cesarec, Zagreb, 1989. str.131-134.

24. Vid. takođe: Jean-Louis Leutrat, *Catalogue des films sur l'Ouest des années 1920*, Premier volume: 1921-1922, Lyon, Certc, 1986.

25. Vid. Jean-Pierre Jeancolas, *15 ans d'annes, le cinema des francais, 1929-1944*, Editions Stock, 1983; *Les cinema des francais, la V Republique 1958-1978*, Paris Stock-Cinema, 1979.

26. „Kažu da je sinhronizacija“, piše Horhe Luis Borhes (Jorge Luis Borges), “praktična za one koji ne znaju engleski. Moje znanje engleskog je manje nego moje neznanje ruskog, ali ja, ipak, nikada ne bih pristao da ponovo gledam 'Aleksandra Nevskog' (Александр Невский, 1938) drugačije nego na originalnom jeziku i nikada ga ne bih gledao sa zadovoljstvom deveti ili deseti put ukoliko to ne bi bila originalna verzija ili takva za koju bi se moglo poverovati da je originalna“. Luis Borhes, „Razmišljanje o sinhronizaciji filmova“, u: *Sineast*, br. 83-84, str. 33-34.

27. Vid. Catherine Fowler, *The European Cinema Reader*, (ed), Uvod, Routledge, London, 2002.

28. Nav. prema: Wendy Allen, Everett (ed), *European Identity in Cinema*, Uvod, Intellect Books: Bristol, 2005.

29. Dobro je poznato da je Holivud vladao svetskim filmskim tržištem od početka 1919.i da danas američka filmska industrija učestvuje u ukupnoj svetskoj proizvodnji filmova sa 74 odsto investicija Vid. Kristin Thompson, Bordwell David and Janet



Steiger (eds), *The Classical Hollywood Cinema: Film Style and Mode of Production to 1960*, New York: Columbia University Press, 1985; Thomas H. Guback, *The International Film Industry: Western Europe and America since 1945*, Bloomington, Indiana University Press, 1965. Mike Wayne, *The Politics of Contemporary European Cinema: Histories, Borders, Diasporas*, Intellect Books, 2002, p. 6.

30. Vid. Zigfrid Krakauer, *ibid.*

31. „Odsečene noge ličnost pretvaraju u predmet, zaglavljene u stvarnosti kao u nekoj kutiji. Ekonomija načina pripovedanja koja ne trpi nikakva udaljavanja i uvek se drži onoga o čemu se raspravlja, i vreme potčinjava svome diktatu. Vreme je jedina dominantna neposrednog pripovedanja, koje ni za trenutak ne ispušta iz vida gledaoca. Dosada, kao nagoveštaj osamostaljenja gledaoca koji više nije zarobljenik događanja na platnu ne sme ni jednog trenutka da se pojavi.: jer je 'mušterija kralj', a kralj kupac. Shodno tome, film mora – što više konkuriše (kao danas) drugim, sličnim optičko-akustično-pripovedačkim nadražajima – utoliko snažnije da struktuiraju vreme (da ga stalno svodi u stalno nove signale) i da pruži što raznovrsniju ponudu predmeta“. (Wolfram Schutte, *Bilder vom Kino: literarische Kabinetstucke*, Suhrkamp, 1996).

32. O ovom više u: Lester D. Friedman, *Unspeakable images: Ethnicity and the American Cinema*, University of Illinois Press, Illinois, 1991.

33. Vid. Thomas Elsaesser, *New German Cinema: A History*, Basingstoke Mackmillan, Rutgers University Press, 1989, 166. O ovome takođe više: Thomas Elsaesser, *European Cinema: Face to Face With Hollywood*, Amsterdam University Press, Amsterdam, 2005.

34. Gete (Goethe), monumentalna ličnost evropske kulture, u pesmi „Amerika“ kaže: „Ameriko, tebi je bolje/Nego našem kontinentu, starom/Nemaš oronule zamkove/Nikakve bazalte. /Ništa ti ne smeta u sebi/U vremenu života/Beskorisno sećanje/I zaludne kave/ / Sa srećom upotrebi sadašnjicu/I kada vaša deca pevaju/

Neka ih dobar usud od priče o vitezima, razbojnicima i sablastima sačuva“. Geteova ironična polemika protiv trivijalne romantike i njenog reakcionarnog oduševljavanja srednjim vekom obistinila se u Americi kojoj je „bolje“. Ono što su nemački romantičari projicirali u daleku prošlost baca najnoviju novohilivudsku produkciju na „zvezdano nebo iznad nas“ po kome je Kant nekada formulisao „kategorički imperativ“. Nav. prema: Wolfram Schutte, *ibid.*

35. Vid. Albert Moran, *Terms for Reader: Film, Hollywood, National Cinema, Cultural Identity and Film Policy*, p.1-22. u: Albert Moran (ed), *Film Policy, International, National and Regional Perspectives*, Routledge, London, 1996.

36. Vid. Stephen Crofts, *Reconceptualizing National Cinema's*, p. 25-51, u: *Film and Nationalism*, (ed) Alan Williams, Rutgers, The State University, 2002.

37. Vid. Stephen Croft, *ibid.*

38. Nav. prema: Džejms Pots (James Potts), *Da li postoji međunarodni filmski jezik?*, u: *Filmske sveske*, jul-septembar, br. 3, Institut za film, Beograd, 1979.

39. Andrew Higson, *The Concept of National Cinema*, u: *Film and Nationalism*, (ed) Alan Williams, Rutgers, The State University, 2002, pp. 52-67.

40. Geoffrey Nowell-Smith, *ibid.*

41. Higson, *ibid.*

42. Higson, *ibid.*

43. Vid. Andrew Nestingen, *Aki Kaurismaki and Nation: The Contrarian Cinema*, u: *Wider Screen Fi 2007/2.08. 10.2007.*

44. Nav. prema: Andrew Nestingen

45. Mišel Siman, *Festivali su važni*, u: *Sineast*, 55/56, 1982, str. 5-9.

46. Dieter Prokop, *Materialen zur Theorie des Films*, Carl Hanser Verlag, Munchen, 1978).

47. Dieter Prokop, *ibid.*

48. Mišel Siman, *ibid.*

49. Vid. Frederic Jameson, *Notes on Globalization as a Philosophical Issue*, u: *The Culture of Globalization*, Frederic Jameson and Masao Miyoshi (eds), Duke University Press, 2003, pp. 54-77.

50. Vid. John Tomlinson, *Globalization and Culture*, Blackwell Oxford, Chicago Press, 1999.

51. Anderson naglašava da se nacija zamišlja kao zajednica „bez obzira na stvarnu nepravednost i eksploataciju koji možda preovlađuju“, ali naciju možemo zamisliti kao „duboko horizontalno dobrosusedstvo“ Anderson, *ibid.*; Vid. Gellner, *Nationalism*; Zygmunt Bauman, Benedetto Vecchi, *Identity: Conversation With Benedetto Vecchi*, Polity Press, Cambridge, 2004; Zygmunt Bauman, *Liquid modernity*, Polity Press, Cambridge, 2004. pp. 168 i ff.

52. Mike Wayne, *ibid.*, posebno odeljak *European Cinema: in the Shadow of Hollywood*

53. Mike Wayn, *ibid.*

54. Pierre Bourdieu, *Counterfire: Against the Tyranny of the Market*, Verso Books, 2003.

55. Pjer Burdije, *Signalna svetla: prilozi za otpor neoliberalnoj invaziji*, Zavod za udžbenike i nastavna sredstva, Beograd, 1999., esej *Mit o 'mondijalizaciji' i evropska socijalna država*, str.33-49.

56. Burdije, *ibid.*, str. 65-74.

57. „Šta konstatujete“, pita Žilijen Frojnd, „kad posmatrate razvoj ekonomije u poslednjih dvadeset godina? Preduzetnik u Evropi više nije gospodar u sopstvenoj kući. To su bankari. Kad mu oni nareda da otpusti dve stotine radnika u svrhu efikasnije racionalizacije posla on ih posluša inače mu oni uskraćuju kredite. Banke su, sa svoje strane, zaštićene osiguranjem. Evropsku privredu danas karakteriše trostepena intervencija. Preduzetnika štiti bankar, bankara osiguranje. Štaviše, banke i osiguravajuća društva su članovi

upravnog odbora kompanija, dok su preduzetnici članovi upravnog odbora banaka i osiguravajućih društava. Ovakva uzajamna zaštita blokira inicijativu preduzetnika koji predstavlja snagu kapitalizma: ni liberalizam ni socijalizam ne uspevaju da paralizovanu ekonomiju postave na čvrste temelje. Kompanije, banke i osiguravajuća društva se uzajamno štite i ne žele da pobegnu iz ovog mrtvila koje im trenutno odgovara“. Julien Freund, *ibid.*, pp.78

58. Frojnd je skeptičan u ovom pogledu: „Oduvek sam se pitao, da li je moguće integrisati francusku kulturu, nemačku kulturu, englesku kulturu? Da li je to pametan predlog? Tačnije, može li sve to dovesti do rezultata? Potrebni su mnogi vekovi da bi se stiglo do jedne nove evropske kulture. Ja ne mogu, ma koliko mi bile poznate prednosti, integrisati nemačku kulturu u francusku kulturu, niti pak nemački jezik u francuski jezik. Kultura ima svoju specifičnost, svoju strukturu, svoju sopstvenu muziku. Prisilna integracija bi završila u 'volapiku' „. Julien Freund, *ibid.*, pp.112.

59. Mike Wayne, *ibid.*

60. Peter Lamarque and Stein Haugom Olsen, *Truth, Fiction, and Literature: A Philosophical Perspective*, Clarendon Press, Oxford, 1994, 434.

61. Vid. Mette Hjort, *Themes of Nation*, u: Mette Hjort and Scott Mackenzie (eds), *Cinema and Nation*, Routledge, London, 2000, 103-121.

62. Vid. Mette Hjort, *Small Nation, Global Cinema. The New Danish Film*, 1. odeljak *New Danish Cinema: A Small Nation's Path to Globalization*, 1-34, Regents of the University of Minnesota, 2005.

## Literatura

Anderson, Benedict (1991), *Imagined Communities*, London: Verso

Ashby, Justine and Higson, Andrew eds., (2002), *British Cinema, Past and Present*, London: Routledge

Atali, Žak (1994), *Demokratija bez granica*, Beograd: Treći program

Aumont, Jacques, Gaudreault, Andre et Marie Michel dirige par, (1985), *Histoire du cinéma, nouvelles approches*, Paris: Publications de la Sorbonne

Badley Linda, R. Barton Palmer and Schneider, Stiven Jay eds., (2006), *Traditions in World Cinema*, New Jersey: Rutgers University Press

Bart, Rolan (1989), *Carstvo znakova*, Zagreb: August Cesarec

Bauman, Zygmunt (2004), *Liquid Modernity*, Cambridge: Polity Press

Bauman, Zygmunt and Benedetto Vecchi (2004), *Identity: Conversation With Benedetto Vecchi*, Cambridge: Polity Press

Bhabha, Homi K. (1990), *Nation and Naration*, London: Routledge

Blum, Alan (1990), *Sumrak američkog uma*, Beograd: Prosveta

Bordwell, David (2002), *Film Future*, in: *Substance*, Issue 97 (vol.31)

Bordwell, David, Staiger Janet, Thompson Kristin eds., (1985), *Classical Hollywood Cinema*, London: Routledge

Borhes, Luis Horhe , *Razmišljanja o sinhronizaciji filmova*, Sineast br. 83-84.

Bourdieu, Pierre (2003), *Counterfire: Against the Tyranny of Market*, London: Verso Books

Burch, Noël (1986), *La lucarne de infini. Introduction a pour un observateur lointain*, Paris

Burch, Noël et Sellier Genevieve dirige par (1996), *La drole de guerre des sexes du cinéma francais: 1930-1956*, Paris: Nathan Universite

Burdije, Pjer (1999), *Signalna svetla: prilozi za otpor neoliberalnoj invaziji*, Beograd: Zavod za udžbenike i nastavna sredstva

Carrol Noël and Choi Jinhee eds., (2006), *Philosophy of Film and Motion Pictures. An Anthology*, Malden Ma: Blackwell Publishing

Elsaesser, Thomas (1989), *New German Cinema: A History*, Basingstoke: Macmillan and Rutgers University Press

Elsaesser, Thomas (2005), *European Cinema: Face to face With Hoolywood*, Amsterdam: Amsterdam Universitx Press

Everett, Wendy Allen ed., (2005), *European Identity in Cinema*, Bristol: Intellect Books

Ezra, Elizabeth and Rowden Terry, eds., (2006), *The Film Reader*, London: Routledge

Feger, Gerhard (1994), *Renacionalizacija – Da li je Evropa pred raspadom*, Beograd: Treći program

Flower, Catherine ed., (2002) *The European Cinema Reader*, London: Routledge

Freund, Julien (1991), *L'aventure du politique. Entretiens avec Charles Blanchet*, Paris: Criterion

Friedman, Lester D. (1991), *Unspeakable Images: Ethnicity and the American Cinema*, Illionis:University of Illionis Press

Frodon, Michel-Jean (2005), *Les festivals, l'exception culturelle, la mondialization*, Cahiers du Cinema, n. 601, mai

Gavrić, Tomislav, prir. (1994), *Čovek Evrope*, Novi Sad: Prometej

Gellner, Ernest (1965), *Thought and Change*, Chicago: University of Chicago Press

Gellner, Ernest (1983), *Nation and nationalism*, Ithaca: Cornell University Press

Gellner, Ernest (1994), *Conditions of Liberty: Civil Society and its rivals*, London: Allen Lane/Penguin Press

Gellner, Ernest (1997), *Nationalism*, New York: New York University Press

Giddens, Anthony (1990), *Consequences of Modernity*, Stanford: Stanford University Press

Grebner, George ed., (1977), *Mass Media, Policies in Changing Cultures*, New York: John Wiley and Sons

Guback, Thomas (1965), *The International Film Industry: Western Europe and America since 1945*, Bloomington: Indiana University Press

Haugom, Stein and Lamarque, Peter eds., (1994) *Truth, Fiction, and Literature: A Philosophical Perspective*, Oxford: Clarendon Press

Heler, Agnes (1984), *Teorija istorije*, Beograd: Rad

Higson, Andrew (1989), *The Concept of national Cinema*, Screen 30(4)

Hjort, Mette and Mackenzie, Scott eds., (2000), *Cinema and Nation*, London: Routledge

Hjort Mette (2005), *Small Nation, Global Cinema. The New Danish Film*, Regents of the University of Minnesota

Hobsbawn Eric and Ranger Terence (1983), *The Invention of Tradition*, London: Cambridge University Press

Hochimson, Martha P.(2010), *World on Film*, Chisester: Wiley-Blackwell

Jameson, Frederic and Masao, Miyoshi (2003), *The Culture of Globalization*, Duke University Press

Jaspers, Karl (1987), *Duhovna situacija vremena*, Novi Sad: Književna zajednica Novog Sada

- Jaus, Robert Hans (1978), *Estetika recepcije*, Beograd: Nolit
- Jeancolas, Pierre-Jean (1983), *15 d'années, le Cinéma des francais*, Paris: Stock Cinema
- Kedourie, Eli (1993), *Nationalism*, MA: Blackwell publishing
- Krakauer, Zigfrid (1996), *Od Kaligarija do Hitlera. Psihološka istorija nemačkog filma*, Beograd: SKC
- Lagny, Michele (1992), *De L'Histoire du Cinéma. Methode historique et histoire du cinéma*, Paris: Armand Colin
- Lamarque, Peter (1995), *Fictional points of view*, Cornell University Press
- Lamarque, Peter and Stein Haugom Olsen, *Truth, Fiction, and Literature: A Philosophical Perspective*, Oxford: Clarendon Press
- Leutrat, Louis-Jean (1986), *Catalogue des Films sur L'Ouest des années 1920*, Premier volume: 1921-1922, Lyon: Certc
- Martin-Jones, David (2006), *Deleuze, Cinema and National identity. Narative Time in National Contexts*, Edinburgh: Edinburgh University Press
- Mec, Kristijan (1975), *Jezik i kinematografski medijum*, Beograd: Institut za film
- Mihalski, Kšištof, prir. (1987), *O krizi*, Novi Sad: Književna zajednica Novog Sada
- Morley, David and Robins, Kevin eds., (1995), *Space of Identity: Global Media, Electronic, Landscape and Cultural Boundaries*, London: Routledge
- Moran, Albert ed., (1996), *Film Policy, International, National and Regional Perspectives*, London: Routledge
- Moussinac, Leon (1967), *L'age ingrat du cinéma*, Paris: Editeurs francais reunis
- Nestingén, Andrew (2007), *Aki Kaurismaki and Nation: The Contrarian Cinema*, Wider Screen Fi 2007/2.08.2007.



- Panofsky, Erwin (1999), *Rasprave o osnovnim pojmovima nauke o umetnosti*, Bogovađa: samostalno izdanje
- Pots, Džeјms (1979), *Da li postoji međunarodni filmski jezik?*, Filmske sveske, jul-sept., broj 3., Beograd: Institut za film
- Prokop, Dieter (1978), *Materialne zur Theorie des Films*, München: Carl hanser Verlag
- Renan, Ernest (1981), *Šta je nacija*, Kulturni radnik, br.6
- Role, Žerar (1994), *Pax Europeana: o prikladnoj upotrebi nacionalizma*, Beogradski krug/Belgrade Circle, n.0
- Rosenblum, Robert (1986), *Transformations in Late Eighteenth Century Art*, Princeton: Princeton University Press
- Sadoul, Georges (1949), *Histoire du cinema mondial, des origines a nos jours*, Paris: Flammarion
- Schütte, Wolfram (1996), *Bilder vom Kino: literarische Kabinetstucke*, Frankfurt am Main: Suhrkamp
- Sea-Koen, Žilber (1971), *Ogled o načelima jedne filosofije filma*, Beograd: Institut za film
- Sengor Sedar Leopold (1980), *Crnačko-afrička estetika*, Zagreb: Treći program radio Zagreb
- Siman, Mišel, *Festivali su važni*, Sineast br-55-56
- Smith, Anthony D. (1987), *The Ethnic Origins of Nations*, Malden Masachussets: Blackwell Publishers
- Smith, Anthony D. (1998), *Nationalism and Modernism*, London: Routledge
- Smith, Nowell-Geoffrey ed., (1996), *The Oxford History of World Cinema. The Definitive History of Cinema Worldwide*, Oxford: Oxford University Press
- Sorlin, Pierre (1991), *European Cinemas: European Societies 1939-1990*, London: Routledge
- Sotirović, Vladislav B. (2011), *Jezik, država, nacija*, <http://www>.

scribd. coli/doc 20114631

Thompson, Kristin, Bordwell, David and Staiger, Janet eds., (1985), *The Classical Hollywood Cinema: Film Style and Mode of Production to 1960*, New York: Columbia University Press

Tomlinson, John (1999), *Globalization and Culture*, Blackwell Oxford Chicago Press

Turner, Greame ed., (2002), *The Film Culture Reader*, London: Routledge

Veber, Maks (1989), *Protestantska etika i duh kapitalizma*, Sarajevo: Veselin Masleša

Wayne Mike (2002), *The Politics of Contemporary European Cinema: Histories, Borders, diasporas*, Intellect Books

Willemsen, Paul (1994), *Looks and Friction: Essays in Cultural Studies and Film Theory*, London/Bloomington: BF/Indiana University Press

Williams, Alan (2002), *Film and Nationalism*, Rutgers: The State University

## Indeks imena

- Alen, Vudi (Allen, Woody)/ 71, 92  
 Almodovar (Almodóvar)/ 72, 73  
 Anabela (Annabella)/ 61  
 Anderson, Benedikt (Anderson, Benedict)/ 11, 12, 15, 27, 82,  
 100, 110, 147  
 Angelopulos, Teodoros (Angelopoulos, Theodoros)/ 66, 128  
 Antonioni, Mikelandelo (Antonioni, Michelangelo)/ 64  
 Anuj (Anouilh)/ 64  
 Atali, Žak (Attali, Jacques)/ 68  
 Atkinson, Rouan (Atkinson, Rowan)/ 116
- Baba, Homi K. (Bhabha, Homi K.)/ 23  
 Balzak (Balzac)/ 64  
 Bart, Rolan (Barthes, Roland)/ 144  
 Bauman, Zigmunt (Bauman, Zygmunt)/ 108  
 Bergman/ 64, 71  
 Beri, Žil (Berry, Jules)/ 62  
 Berlanga/ 73  
 Bertoluči (Bertolucci)/ 64  
 Birš, Noel (Burch, Noël)/ 54, 60, 61  
 Blum, Alen (Bloom, Allan)/ 142  
 Boito, Đovani (Boito, Giovanni)/ 18  
 Bojl, Deni (Boyle, Danny)/ 72  
 Bordvel, Dejvid (Bordwell, David)/ 24, 26, 27  
 Borhes, Luis Horhe (Borges, Luis Jorge)/ 144  
 Brando, Marlon/ 63

Braća Koen (Cohen) 71  
Breson (Bresson)/ 64  
Brodal, Fernan (Braudel, Fernand)/ 68  
Brukner (Bruckner)/ 18  
Bunjuel (Buñuel)/ 64, 72  
Burdije, Pjer (Bourdieu, Pierre)/ 120, 121, 123, 124

Cvajg, Štefan (Zweig, Stefan)/ 64

Čada, Gurinder (Chadha, Gurinder)/ 111  
Čaplin (Chaplin)/ 37, 38, 75  
Čoi, Jinhi (Choi, Jinhee)/ 50

Danuncio (D'Anunzio)/ 18  
Dejldri, Stiven (Daldry, Stephen)/ 72  
Dejvis, Mik (Davies, Mick)/ 114  
Dejvis, Terens (Davies, Terence)/ 128  
Delez, Žil (Deleuze, Gilles)/ 23  
Demi, Žak (Demy, Jacques)/ 56  
Dikens, Čarls (Dickens, Charles)/ 27  
Dirkem, Emil (Durkheim, Emile)/ 33  
Ditrih, Marlen (Dietrich, Marlene)/ 75  
Dragojević, Srđan/ 128  
Drejer (Dreyer)/ 64

Džarvi, Jan (Jarvi, Ian)/ 38  
Džejmson, Frederik (Jameson, Frederic)/ 102, 103  
Džulijen, Isak (Julien, Isaac)/ 107

- Elzaser, Tomas (Elsaesser, Thomas)/ 33, 35, 81, 130  
Evans, Dejvid (Evans, David)/ 114
- Fasbinder (Fassbinder)/ 65  
Feger, Gerhard/ 69  
Fejdo (Feydeau)/ 64  
Fellini, Federiko (Fellini, Federico)/ 26, 64  
Fin, Luj de (Funes, Louis de)/ 64  
Flauer, Ketrin (Flower, Catherine)/ 71  
Forman, Miloš/ 73  
Frirs, Stiven (Fears, Stephen)/ 107, 111  
Frodon, Mišel-Žan (Frodon, Michel-Jean)/ 91  
Frojnd, Žilijen (Freund, Julien)/ 141, 148, 150  
Garbo, Greta/ 75  
Gete (Goethe)/ 145, 146  
Gelner, Ernest (Gellner, Ernest)/ 10, 15, 16, 43, 108  
Gidens, Entoni (Giddens, Anthony)/ 28  
Ginej, Jilmez (Guney, Yilmaz)/ 66  
Gize, Marija (Giese, Maria)/ 114  
Godar (Godard)/ 59, 64, 65, 77  
Golubović, Srdan/ 128  
Gramši, Antonio (Gramsci, Antonio)/ 18, 59  
Granije, Žan (Granier, Jean)/ 62  
Grant, Hju (Grant, Hugh)/ 116  
Gras, Ginter (Grass, Günter)/ 97  
Grinspen, Alen (Greenspan, Alan)/ 120  
Gubak, Tomas (Guback, Thomas)/ 37, 94

- Habermas, Jirgen (Habermas, Jürgen)/ 63  
Harst, Endi (Hurst, Andy)/ 114  
Haut, Piter (Howitt, Peter)/ 24  
Heler, Agnes (Heller, Agnes)/ 22  
Henri, O.(Henry, O)/ 27  
Hercog (Herzog)/ 35  
Hičkok (Hitchcock)/ 75  
Higson, Andre (Higson, Andrew)/ 5, 31, 51, 52, 70, 81, 106, 111  
Hil, Džon (Hill, John)/ 105, 106  
Hleifi, Mihael (Khleifi, Michael)/ 60  
Hobsbom, Erik (Hobsbawn, Eric)/ 10, 44  
Hochimson, Martha P.(Hokimson, Marta P.)/ 19  
Hopkins, Mirjam (Hopkins, Miriam)/ 61
- Istvud, Klint (Eastwood, Clint)/ 71
- Jang, Edvard (Young, Edward)/ 92  
Jaspers, Karl/ 9, 21  
Jaus, Hans Robert/ 29
- Kami (Camus)/ 64  
Kant/ 17, 78  
Kataneo, Piter (Cataneo, Peter)/ 51  
Kaurismaki, Aki/ 72, 86, 87  
Kavalerovič/ 64  
Kedurie, Eli (Kedourie, Eli)/ 13, 14  
Kefri, Dejvid (Caffrey, David)/ 115  
Kempion, Džejn (Campion, Jane)/ 107

- Kertiz (Curtiz)/ 65  
Kesel, Žozef (Kessel, Joseph)/ 61  
Kioristami/ 92  
Kjerkegor (Kierkegaard)/ 64  
Klejton, Sju (Clayton, Sue)/ 129  
Kler, Rene (Clair, René)/ 75  
Kluge, Alexander (Kluge, Aleksander)/ 63  
Kluzo (Clouzot)/ 93  
Koen-Sea, Žilber (Cohen-Seat, Gilbert)/ 6, 7  
Koler, Ksavijer (Koller, Xavier)/ 127  
Korbuči (Corbucci)/ 65  
Koul, Dari (Cowl, Darry)/ 62  
Krakauer, Zigfrid (Kracauer, Siegfried)/ 33, 34, 35, 76, 77  
Kurosava (Kurosawa)/ 60  
Kusturica, Emir/ 73, 107, 128
- Lamark, Piter (Lamarque, Peter)/ 134, 135  
Lampedusa, Đusepe (Lampedusa, Giuseppe)/ 18  
Lang, Fric (Lang, Fritz)/ 35, 75  
Lanji, Mišel (Lagny, Michèle)/ 33  
Laurentis, Dino de/ 66  
Lauricen, Lau (Lauritzen, Lau)/ 137  
Leki, H.V. (Lecky, H. W.)/ 41  
Leone, Serđo (Leone, Sergio)/ 52, 65  
Li, Majk (Leigh, Mike)/ 72  
Li, Spajk (Lee, Spike)/ 107  
Litvak, Anatol/ 61  
Lok, Džon (Locke, John)/ 41

- Lombard, Karl (Lombard, Carl)/ 131  
Louč, Ken (Loach, Ken)/ 72, 107, 128  
Lubič (Lubitsch)/ 75
- Maden, Džon (Madden, John)/ 52  
Majer, Luis B. (Mayer, Louis B.)/ 75  
Makdaul, Endi (Mackdowell, Andie)/ 116  
Makijaveli, Nikolo (Machiavelli, Niccolo)/ 18  
Mal, Luj (Malle, Louis)/ 18, 72  
Maler (Mahler)/ 18  
Man, Klaus (Mann, Klaus)/ 18  
Mann, Tomas (Mann, Tomas)/ 18  
Marivo (Marivaux)/ 64  
Marković, Goran/ 128  
Marks/ 18  
Martin, Džons Dejvid (Martin, Jones-David)/ 23  
Mec, Kristijan (Metz, Christian)/ 6  
Melijes, Žorž (Méliès, Georges)/ 32  
Melvil (Melville)/ 65  
Mencel/ 65  
Merdok, Rupert (Murdoch, Rupert)/ 50  
Midous, Šejn (Meadows, Shane)/ 114  
Milić, Dušan/ 128  
Mizoguči (Mizogushi)/ 60, 93  
Montenj (Montaigne)/ 40  
Mopasan (Maupassant)/ 64  
Muni, Paul/ 61  
Murnau/ 35, 75



- Nemec/ 65  
Niče (Nietzsche)/ 18  
Noel-Noel (Noël-Noël)/ 62  
Novković, Oleg/ 128
- Njuel, Majk (Newell, Mike)/ 51  
Njutn, Isak (Newton, Isaac)/ 5
- Ofils, Maks (Ophüls, Max)/ 64  
Oliviera, Manoel de/ 64  
Olivije, Lorens (Olivier, Laurence)/ 63  
Olsen, Stajn-Hogom (Olsen, Stain-Haugom)/ 134, 135  
Ozu/ 60, 65
- Panovski, Ervin (Panofsky, Erwin)/ 10  
Papke, Sven (Papcke, Sven)/ 39  
Parker, Alen (Parker, Alan)/ 72, 73  
Platon/ 18  
Plesner, Helmut (Plessner, Helmuth)/ 101  
Poare, Žan-Mari (Poire, Jean-Marie)/ 47  
Pomer, Erih (Pommer, Erich)/ 53  
Ponti, Karlo (Ponti, Carlo)/ 66  
Poper, Karl/ 15, 44, 119  
Prokop, Diter (Prokop, Dieter)/ 94  
Prust (Proust)/ 18
- Raj, Satjadžit (Ray, Satyajit)/ 80  
Renan, Ernest/ 44

- Rene, Alen (Resnais, Alain)/ 26, 93  
Renoar (Renoir)/ 64, 75, 93  
Rid, Kerol (Reed, Carol)/ 64  
Riker, Pol (Ricoeur, Paul)/ 142  
Rivet (Rivette)/ 64  
Role, Žerar (Raulet, Gerard)/ 44  
Romer (Rohmer)/ 64  
Roselini (Rossellini)/ 18, 64  
Rozenblum, Robert (Rosenblum, Robert)/ 8, 9, 10, 14  
Ruso (Rousseau)/ 17
- Sabo, Ištvan/ 128  
Sadul, Žorž (Sadoul, Georges)/ 32  
Sajzmor, Tom (Sizemore, Tom)/ 116  
Sant, van Gas (Sant, van Gus)/ 92  
Sartr (Sartre)/ 64  
Saura/ 64  
Sea-Koen, Žilber (Seat-Cohen, Gilbert)/ 6, 7  
Selije, Ženevjev (Sellier, Genevieve)/ 54  
Sengor, Sedar Leopold (Senghor, Sedar Leopold)/ 143  
Sezar, Frank (César, Franck)/ 18  
Siberberg, Jirgen-Hans (Syberberg, Jürgen-Hans)/ 64  
Siman, Mišel (Ciment, Michel)/ 92, 96  
Siodmak, Robert/ 75  
Sirk/ 65  
Sise, Sulejman (Cisse, Soulemane)/ 60  
Skot, Džeki (Scott, Jake)/ 116  
Smit, Entoni (Smith, Anthony)/ 8, 14

Smit-Novel, Džefri (Smith-Nowell, Geoffrey)/ 84

Sofokle/ 18

Sorlin, Pjer (Sorlin, Pierre)/ 67

Spilberg (Spielberg)/ 71

Spinoza/ 18, 40

Stendal (Stendahl)/ 64

Šabrol (Chabrol)/ 64, 93

Šahin, Jusuf (Chahin, Youssef)/ 60

Šekspir (Shakespeare)/ 18

Šero, Patris (Chereau, Patrice)/ 128

Šite, Volfram (Schutte, Wolfram)/ 65, 145

Šlajermaher (Schleiermacher)/ 41

Šlendorf (Schlendorf)/ 97

Šorm/ 65

Šnicler (Schnitzler)/ 64

Šreter, Verner (Schroeter, Werner)/ 64

Štraub (Straub)/ 64

Tajler, Lajv (Tyler, Liv)/ 116

Tarantino/ 71

Tarkovski (Тарковский)/ 72

Tikver, Tom (Tykwer, Tom)/ 24

Tompson, Kristin (Thompson, Kristin)/ 55

Trifo (Truffot)/ 64, 65, 93

Trijer fon Lars (Trier von Lars)/ 72, 128, 136

- Vagner (Wagner)/ 18  
Vajda, Andžej (Wajda, Andrzej)/ 64  
Vajlder, Bili (Wilder, Billy)/ 75  
Vanel, Šarl (Vanel, Charles)/ 61  
Veber, Maks (Weber, Max)/ 141  
Vejn, Majk (Wayne, Mike)/ 112, 113  
Vels, Orson (Welles, Orson)/ 56  
Venders (Wenders)/ 35, 65, 72  
Verdi/ 18, 64  
Verga, Đovani (Verdi, Giovanni)/ 18  
Vilemen, Pol (Willemen, Paul)/ 107, 108  
Vinsendo, Ženet (Vincendeu, Ginette)/ 61  
Vinterbotom, Majkl (Winterbottom, Michael)/ 115
- Zanusi (Zanussi)/ 64  
Zidi, Klod (Zidi, Claude)/ 50
- Žankola, Žan-Pjer (Jeancolas, Pierre-Jean)/ 62

## Indeks filmova

Arizona Dream/ 73

Asteriks i Obelisk protiv Cezara (Astérix et Obélix contre César)/ 50

Aleksandrija, ponovo (Iskandariyach Kaman wa Kaman)/ 60

Aleksandrija, zašto (Iskandariyach Lich)/ 60

Baji na plaži (Bhaji on the Beach)/ 111

Billy Elliot/ 72

Četiri venčanja i sahrana (Four Wedding and a Funeral)/ 51, 109, 116

Divorcing Jack/ 115

Do poslednjeg daha (À bout de souffle)/ 59

Dobrodošli u Sarajevo (Welcome to Sarajevo)/ 115

Finbarov nestanak (The Disappearance of Finbar)/ 129-133

Full Monty/ 51, 72, 109

Gepard (Gattopardo)/ 59

Gojini duhovi (Goya's Ghosts)/ 73

Građanin Kejn (Citizen Kane)/ 56

Jol/ 66

Kad subota dođe (When Saturday Comes)/ 114

Kad je Hari sreo Sali (When Harry Met Sally)/ 55

Kanal/ 65

Klopka/ 128

Kočija (L'Equipage)/ 61

Kraljica Margo (La leine Margot)/ 128

Let iznad kukavičijeg gnezda (One Flew Over Cuckoo's Nest)/ 73

Limeni doboš (Blechtrommel)/ 97

Mister Bin: Konačna katastrofa filma (Mr. Bean: The Ultimate Disaster Movie)/ 116

Moj divni vešeraj (My Beautiful Loundrette)/ 111

Mrtav si ( You Are Dead)/ 114

Osam i po (Otto e mezzo)/ 26

Pepeo i dijamanti (Popiół *i diament*)/ 65

Planket i Maklin (Plunkett and Macleanes)/ 116

Pogled Ulisa (Uliesses Gaze)/ 128

Porodica Duraton (La Famille Duraton)/ 62

Posetioci (Les Visiteurs)/ 47, 114

Prošle godine u Marijenbadu (L'Année dernière à Marienbad)/ 26

Put nade (Reise der Hoffnung)/ 127

Putovanje na Kiteru (Taxidi stin Kythira)/ 66

Putujući glumci (O Thiassos)/ 66

S tobom ili bez tebe (With or Without You)/ 115

Savez kalamuri (Calamuri Union)/ 87

Senso/ 59

Stadionska groznica (Fever Pitch)/ 114

Sutra ujutro/ 128

Sveti Georgije ubiva aždahu/ 128

Svetlucanje (Yeelan)/ 60

Šerburški kišobrani (Le Parapluies Sherbourg)/ 56

Šesti dan (Le sixième jour)/ 60

Toto junak (Toto le héros)/ 127

Trejnsporting (Trainspotting)/ 72, 117

Trči, Lola, trči (Lola rennt/Run Lola Run)/ 24, 25, 26

Tuča/ 128

Turneja/ 128

Twenty Four Seven/ 114

Utakmica (The Match)/ 116

Venčanje u Galileji (Noce en Galilée)/ 60

Vikend (Week-End)/ 65

Vrata sudbine (Sliding Doors)/ 24, 25

Zaljubljeni Šekspir (Shakespeare in Love)/ 52, 109

Zavet/ 128

Zemlja i sloboda (Land and Freedom)/ 128

Žena koju volim (The Woman I Love)/ 61

## Od istog autora

„Moć imaginacije“ - eseji o filmskom žanru, antologija, Beograd, 1989.

„Metode filma“-ogledi iz teorije filma, Beograd, 1990.

„Enciklopedija filmskih reditelja“ I tom A-Đ, Beograd, 1996.

„Enciklopedija filmskih reditelja“ II tom E-H, Beograd, 1997.

„Estetika radio-drame“, Beograd, 1997.

„Kraj filma ili njegov novi početak?“, Podgorica, 2000.

„Enciklopedija filmskih reditelja“ III tom I-Lj, Beograd, 2005.

„Estetika televizije“, Beograd, 2010.

Leksikon srpskih sineasta (u štampi)



## Sadržaj

Uvod .....	5
1. Nacija .....	8
1.1. Istoricismam i nacionalizam .....	8
1.2. Nacija kao zamišljena zajednica .....	11
1.3. Nacija i kultura .....	15
1.4. Šta je nacionalna filmska kultura? .....	18
1.5. Tradicija i zajedništvo .....	20
1.6. Nacija kao narativ .....	22
1.7. Multiplikovanje narativa .....	24
1.8. Modernitet i globalizacija .....	27
2. Argumenti u prilog nacionalnog filma .....	31
2.1. Rekonceptualizacija kao aksiomatski metod .....	31
2.2. Film i mentalitet naroda .....	33
2.3. Nacija i kinematografija .....	35
2.4. Izgradnja i zaštita nacije .....	38
2.5. Nacionalno-jezička homogenizacija .....	43
2.6. Teritorijalni pristup .....	47
2.7. Funkcionalni pristup .....	51
3. Ka definiciji nacionalnog filma .....	57
3.1. Različita pokretljivost termina .....	57
3.2. Nacionalne specifičnosti kao konkretan problem .....	59
3.3. Šta je evropski film? .....	67
3.4. Holivud i nacionalne kinematografije .....	74

3.5. Evropski model umetničkog filma .....	80
3.6. Autor i nacija: kontrarni film .....	86
4. Kinematografija i država .....	88
4.1. Biznis i umetnost: estetika i ekonomija .....	88
4.2. Strateška uloga filmskih festivala .....	91
4.3. Kinematografija viška vrednosti .....	93
4.4. Nacionalni film kao preduslov nacionalnog i kulturnog identiteta .....	97
4.5. Homogenizacija/heterogenizacija - Globalna kultura/ nacionalna kultura .....	100
4.6. Nacionalizam i transnacionalizam .....	105
4.7. Nacionalni film ili postnacionalni film .....	111
4.8. Evropski film: političko-ekonomski kontekst .....	119
4.9. Evropski film: ekonomski izazov Holivudu? .....	124
4.10. Medija program i Eurimaž .....	126
4.11. Studija slučaja: "Finbarov nestanak" .....	129
4.12. Nacionalna filmska politika: slučaj danskog filma .....	133
Zaključak .....	139
Napomene .....	141
Literatura .....	149
Indeks imena .....	155
Indeks filmova .....	165
Od istog autora .....	168

\*\*\*

CIP - Каталогизација у публикацији  
Народна библиотека Србије, Београд

791 (497.11)

Нови Филмограф - Едиција +  
ГАВРИЋ, Томислав / Национални филм/ главни и  
одговорни уредник Божидар Зечевић  
- Београд (Теразије 26) :  
Удружење филмских уметника Србије  
Тромесечно. - Наставља традицију часописа Филмограф  
- међуброј, јесен - зима 2012.

ISSN 1452 - 3647 = Нови Филмограф  
COBISS, SR - ID 128199180