**Transkulturalni aspekti evropskog filma[[1]](#footnote-1)**

**Mr Jelena Mišeljić**

**Univerzitet Crne Gore – Fakultet dramskih umjetnosti**

**Apstrakt:**

Transkulturalnost je jedan od glavnih instrumenata evropske kulturne politike: kinematografske koprodukcije oblik su kulturne kooperacije među zemljama kontinenta čija je glavna odlika heterogenost. Kako je film, zbog svoje dvojne prirode, determinisan kontekstima kulture i ekonomije, oduvijek je bio predmet javnih politika u Evropi, od njihovih začetaka za koje se uzima upravo uspostavljanje osnova evropske zajednice kao jednog ekonomskog, geopolitičkog, ali i neminovno kulturnog prostora. U radu će posebna pažnja biti usmjerena na pregled i genealogiju uvođenja pojma *transkulturalnosti* u teorijsko polje savremenih filmskih studija, a koji postepeno daje novo i aktuelnije razumijevanje multikulturalizma u evropskom filmu.

**Ključne riječi:** identitet; transkulturalnost; transkulturalni film

**Uvod**

Koncept transkulturalnog filma prisutan je u akademskim krugovima u posljednje dvije decenije i od početka se može reći da predstavlja svojevrsni teorijski kuriozitet. U trenutku kada se javlja potreba za uvođenjem ovog pojma, filmologija je, posredstvom tada aktuelnih kulturoloških studija, napredovala u interdisciplinarne studije filma, te se u širokom korpusu ideja o filmu kao *kulturalnom ekranu* javlja i ideja *reprezentacije* nacionalnog identiteta, tj. nacionalnog filma.

Međutim, u vremenu globalnog kruženja kapitala, neprekidnih *deteritorijalizacija* i *reteritorijalizacija*, pojam nacionalnog, kako predlaže Volfgang Velš (Wolfgang Welsch), u opasnosti je da postane predmet i adut brojnih političkih previranja. Pored toga, nacionalnost, kao i svaka druga vrsta identiteta, po prirodi je hibridna i fluidna, zavisna od flukseva kulturnih uticaja i diskursa. Rizično je, zbog toga, teoretisati nacionalni i bilo koji drugi identitet kao *preskriptivan*, kako navodi Endru Higson (Andrew Higson) u polemici o ograničavajućim definicijama nacionalnog filma, predlažući analizu diskursa u kojoj se određeni sadržaj oblikuje. U tom smislu, potreba za uvođenjem transnacionalnog i transkulturalnog filma u teoriju postaje sve zastupljenija. Naime, putevi raznovrsnih *izmještanja* postaju sve složeniji, u geografskom i u kulturalnom, postmodernističkom, smislu, pa i filmski izrazi, poetike i narativi se sve više mijenjaju, preoblikujući već rastegljive granice razumijevanja nacionalnih filmskih kultura i evropskog filma.

Ugledna teoretičarka Vendi Everet (Wendy Everett) u uvodu zbornika *European Identity in Cinema* ističe da je “kritičko promišljanje evropskog filma jednako usmjereno na unutrašnje, subjektivne, autorske, pejzaže, kao i na spoljašnje, društvene”, zbog čega i “filmski narativi često ispituju prirodu stvarnosti, identiteta i sjećanja, konstruišući i dekonstruišući mitove i slike” (Everett, 2005:12). Uz pretpostavku da je film *kulturalni ekran*, nije na odmet razumjeti i procese u kojima se društveni i kulturalni odnosi konstituišu. Savremeni evropski film u velikoj mjeri počiva na koprodukcijama, kao institucionalnom i pravno-normativnom instrumentu evropske kulturne politike. Ovo strateško povezivanje raznolikih kulturnih prostora pripada teorijskom polju kulturne i ekonomske globalizacije, u istoj mjeri u kolikoj se tiču i razmjena uticaja i posrednika tih razmjena. Stoga, rad ima za cilj da pojam transkulturalnosti definiše u kontekstu njihove primjene u teorijama evropskog filma.

**Transkulturalnost kao teorijski kuriozitet**

U cilju što temeljnijeg pristupa, vratićemo se na kratko pitanju šta zapravo kutura jeste. Kao okosnicu formulacije odgovora istakla bih studiju Volfganga Velša (Wolfgang Welsch) *Transculturality: The Puzzling Forms of Cultures Today* (1999). Prolog Velšovog rada, veoma indikativno, čini jedan zapis filozofa Ludviga Vitgenštajna (Ludwig Wittgenstein), koji ću citirati u cjelini: “Kada mislimo o budućnosti, uvijek mislimo na ishodište koje ćemo dostići ukoliko nastavimo da idemo u pravcu kojim sada idemo. Ne čini nam se uopšte da ta putanja nije prava linija već krivulja koja stalno mijenja pravce.” (Welsch, 1999: 194)

Shodno ovom Vitgenštajnovom zapažanju, Velš polemiše o kulturi kao jednom fleksibilnom i propustljivom pojmu. U ovom tekstu, sa jedne strane, on se zalaže za prevazilaženje tradicionalnog pojma *jedne* (eng. *single*) kulture, po kojoj je on paradigmatski razvijen još u osamnaestom vijeku. Ograničavajuća svojstva ove definicije se, međutim, po njemu ogledaju u tendenciji kulturalne homogenizacije, etničke konsolidacije i interkulturalne ograničenosti. Sa druge strane, Velš iskazuje i skeptičan stav prema pojmovima kao što su multikulturalnost i interkulturalnost, jer i oni, svaki na svoj način, tretiraju kulture kao odvojena ostrva u međusobnom odnosu. Taj odnos se posmatra kao primarno konfliktan, a interkulturalnost i multikulturalnost su koncepti “pomirenja”, tolerancije i razumijevanja. Konceptu jedne kulture svojstven je cilj interne homogenizacije i, usvajajući specifičnosti u odnosu na *drugo*, eksterne odvojenosti, pa opasnost ovakvog tumačenja jeste to što vodi u isključivost, zatvorenost i političku zloupotrebu. Slično je i sa interkulturalnim i multikuturalnim konceptima: usvajajući ih na način koji je Velš obrazložio, “unutrašnja homogenizacija i spoljnja demarkacija mogu izazivati šovinizam i kulturni fundamentalizam” (Welsch, 1999: 197).

Nadovezujući se na trenutak preplitanja globalizacijskih tokova u kojem živimo, kako bi se izbjegle pomenute zamke Velš predlaže koncept transkulturalnosti. Po njemu, transkulturalnost djeluje na mikro i makro nivoima: naši identiteti su svojesvrni amalgami različitih uticaja, stoga je glavna karakteristika savremenih kultura hibridnost, “u svojoj suštini sve je determinisano kao transkulturalno” (Welsch, 1999: 198).

U napomeni vezanoj za etimologiju i prefiks *trans*, Velš naglašava da u ovom slučaju nije riječ o preplitanju i ukrštanju kultura, već o nadilaženju koncepta kakav smo do sada poznavali. Dakle, riječ transkulturalno označava “iznad” kulture, u odnosu na dosadašnje, ali i buduće poimanje. Govoreći o budućnosti, vraćamo se na Vitgenštajnovu zabilješku sa početka teksta. U njoj govori o tome da kultura treba biti oslobođena potreba za etničkim ujedinjenjem i homogenizacijom. Kultura je, piše Velš, “samom svojom strukturom otvorena za nove spojeve i integracije” (Welsch, 199:203). Nadovezujući se na Vitgenštajnov stav, on u odbranu transkulturalnosti navodi kako nije riječ samo o deskriptivnom, već operativnom konceptu: naše razumijevanje kulture ujedno je aktivni činilac našeg kulturalnog života.

U posljednjem, za nas ključnom dijelu rada, Velš pravi distinkciju između transkulturalnosti i globalizacije. Naime, globalizacija, po mnogim autorima, podrazumijeva stvaranje jedne vrste jednoličnosti, kulturalne uniformizacije. Naime, kulturalna homogenizacija, kao moguće ishodište globalizacijskih tokova, uvijek predstavlja opasnost da bude shvaćena i sprovedena kao “kulturna apsorpcija manjih od strane većih”, kako navodi Arđun Apaduraj (Arjun Appadurai) i dodaje: “Imaginarna zajednica jednog čovjeka politički je zatvor drugome” (Appadurai, 1990: 395). Velš obrazlaže mehanizme transkulturalnosti kao potpuno oprečne uniformizaciji. Drugim riječima, kako transkulturalnost kao otvoren, aktivan i operativan koncept, zagovara kretanje naprijed, to implicira permanentnu promjenu okruženja. Međutim, različitosti koje nastaju kao rezultat nisu jednake niti ujednačene, već svaka promjena izaziva novu razliku. U tom smislu, mehanizam kojim one nastaju, mehanizam diferencijacije, postaje kompleksniji, jer u tom slučaju podrazumijeva kulturalnu međurazmjenu.

Ovakav dinamičan koncept nove globalne kulturne ekonomije, na određen način zastupa i Apaduraj. Po njemu, ovi složeni i preklapajući mehanizmi ne mogu se posmatrati po modelu centra i periferije, već treba uzeti u obzir prinicipe *razdvojenosti* i *različitosti* koje ove procesi proizvode u zamisli definicije pluralnog društva.

**Transkulturalnost u evropskom filmu**

Vratićemo se na Apadurajevu ranije pomenutu teoriju po kojoj je složenost globalne ekonomije duboko povezana sa raščlanjivanjima između ekonomije, kulture i politike. Kako bi izložio ove procese, Apaduraj predlaže okvir za istraživanje raščlanjivanja - pet dimenzija globalnog kulturalnog toka sa stanovišta antropologije, koje definiše na sljedeći način: 1) obzori etniciteta (eng. *ethnoscapes*), 2) medijski obzori (eng. *mediascapes*), 3) tehnološki obzori (eng. *technoscapes*), 4) finansijski obzori (eng. *finanscapes*) i 5) ideološki obzori (eng. *ideoscapes*). Povodom termina obzor (tj. engleskog sufiksa *scapes*) Apaduraj navodi: “Ovi obzori su zapravo blokovi kojima gradimo ono što nazivamo imaginarnim svijetovima (…) Takva definicija nam omogućava da razmišljamo u pravcu fluidnih, asimetričnih oblika obzora, oblika koji odlikuju međunarodni kapital kao i međunarodni stil odijevanja” (Appadurai, 1990: 297).

Ono što je nama posebno važno u kontekstu teorija umjetnosti i medija jesu obzori medija, koji predstavljaju skup prevashodno vizuelnih predstava i narativa o svim ostalim obzorima koje nabraja Apaduraj. Među tim predstavama i narativima koje pripovjedaju, film se ističe kao posebna kategorija, usljed kompleksnosti sistema u kojem, kao proizvod, nastaje. “Razlike između realnih i fikcionalnih pejzaža su zamagljene, tako da što više udaljavaju publiku od direktnog iskustva života u metropolama, u to će ona više imati mogućnost da na osnovu tog iskustva konstruiše sopstvenu ‘imaginarnu zajednicu” (Appadurai, 1990: 297).

Ova definicija nas u velikoj mjeri podsjeća i na osnovnu premisu teorijske okosnice Kaje Silverman (Kaja Silverman), a to je da je film *kulturalni ekran*, te da, kao takav, postaje dominantan medij konstrukcije subjektivnosti i identiteta, što se u velikoj mjeri oslanja na tezu o filmu kao ogledalu društvene stvarnosti. Filmska umjetnost u velikoj mjeri podrazumijeva reprodukciju stvarnosti. Međutim, reprodukcija, pored tehničke osobenosti prenošenja vizuelnog sadržaja iz fizičke stvarnosti na emulziju filmske trake ili u digitalni zapis, podrazumijeva, u Krakauerovom[[2]](#footnote-2) smislu, reprodukciju društvene stvarnosti: filmom se pripovijedaju vrijednosti i preokupacije utemeljene u jednoj kulturi. Sljedstveno, film, uz svoja umjetnička, ali i društveno-ekonomska svojstva kinematografije u kojoj nastaje, postaje ogledalo jednog šireg simboličkog konteksta.

Stoga je prva sugestija savremenih studija filma da se usmjere na propitivanje filma kao transkulturalnog medija, upravo iz razloga njegove podložnosti fluksevima uticaja koji ga oblikuju: s jedne strane, u društveno-ekonomskom smislu organizacije filmske industrije u kojoj nastaje, sa druge strane u estetskom smislu filmskog jezika i narativa koji se ispoljavaju kroz samo filmsko djelo[[3]](#footnote-3). Kao primjer, to su recentni naslovi, mahom koprodukcije, poput filma *Vestern* (*Western*, Valeska Griesebach, 2017) ili hita *Toni Erdman* (*Toni Erdmann*, Maren Ade, 2016), koji transponuju holivudske žanrovske premise u polja propitivanja savremene Evrope, ogledajući trenutak i poredak u kojem nastaju. Kod Grizebah, riječ je o hibridnom *arthous*e vesternu o njemačkim radnicima (na privremenom radu u Bugarskoj), dok se Ade bavi komedijom o sukobu generacija (u kojoj je protagonistkinja njemačka menadžerka na privremenom radu u Ruminiji). U oba ova slučaja riječ je o transkulturalnom filmu.

Kad je riječ o vrstama narativnih strategija evropskih međunarodnih koprodukcija, Randal Hale (Randal Halle) u radu (indikativnog) naslova *Offering the Tales They Want to Hear: Transnational European Film Funding as Neo-Orientalism* navodi sljedeće tri.

Prva jestrategija transkulturalnosti, koja podrazumijeva ekonomsku uslovljenost. Razlog za koprodukciju je eksterni, finansijski, usljed čega dolazi do uspostavljanja tzv. univerzalnosti u narativnom i estetsko-formalnom smislu. Ovakvi naslovi su često populističke ekranizacije velikih književnih djela ili se bave velikim istorijskim događajima, na jeziku su većinskog koproducenta. Kao takvi, oni su predviđeni za uspjehe na blagajnama, te pogrdno nazivani i “euro-pudinzima”.

Druga je strategija kulturalnog esencijalizma, koja pretpostavlja jedan transnacionalni prostor kao prostor međukulturnog kontakta. U tom smislu, po Haleu, premisa oih narativa često je “dobri Evropljanin i Drugi”, međutim, prenoseći ovu teoriju na evropski, pa i balkanski prostor, nailazimo na brojne naslove koji mogu poslužiti kao ilustracija. Veoma često i pogrešno, ovakvi se filmovi navode kao dobri primjeri multikulturalizma na ekranu, upravo zbog jednostavnosti u narativnom pristupu, a koja neminovno vodi u stereotipiziranje pojedinih društvenih i kulturalnih grupacija. Jedan od recentnijih, plastičnih primjera je film *Parada* (2011, Srđan Dragojević). Riječ je o srpsko-hrvatsko-slovenačko-makedonskoj koprodukciji koja je podržana i od strane Eurimaža - fonda Savjeta Evrope za podršku kinematografiji. Sinopsis filma glasi: Ovo je priča o ratnom “heroju” devedesetih i sitnom kriminalcu (...) koji, kroz niz komičnih slituacija, pristane da brani učesnike beogradske parade ponosa. On u tome ne nailazi na podršku svojih srpskih prijatelja, stoga se obraća nekadašnjim ratnim “neprijateljima” iz Bosne, Hrvatske i Kosova”.[[4]](#footnote-4) Prema sinopsisu, ali i prema samom trejleru filma koji je napravljen za inostrano (prevashodno evropsko tržište), te analizirajući sami film, lako se uviđa da se radi o poigravanju sa stereotipima – na osnovu nacionalne i etničke pripadnosti i seksualne orijentacije. Film *Parada* je prikazan na Berlinale-u, gdje je osvojio nagradu publike i nagradu Ekumenskog žirija. Pored toga, imao je veliki uspjeh na blagajnama u regionu.

U trećoj, strategiji kvazinacionalnog pristupa nema otvorenog transnacionalnog narativa, međukulturalnog kontakta. Osjećaj povezivanja sa drugom kulturom gradi se na imaginarnoj platformi, gdje nacionalni film ustupa mjesto transnacionalnom pristupu. Ova vrsta strategije svojstvena je autorskom i *arthouse* filmu. Ranije pomenuti *Vestern* njemačke rediteljke Valeske Grizebah. Naime, priča filma je u cjelini smještena u Bugarskoj, podjednako su zastupljeni i njemački i bugarski jezik, ali pripada njemačkoj produkciji. U tom smislu, nacionalnost ovog filma postaje irelevantna – u samom narativu ona služi kao konstrukt, uži označitelj onoga što je Zapad. U suštinskom smislu, ovaj film se bavi međukulturalnim kontaktom na imaginarnoj teritoriji, onoj koja nadilazi toponime, te tako najbolje ilustruje ono što je transkulturalnost u svojoj biti.

**Zaključak**

Na kraju ovog razmatranja transnkulturalnog filma kao tendencije u savremenim filmskim studijama, kratko ćemo rezimirati glavne zaključke. U odnosu na aktuelne teorije, u radu smo istakli važnost razumijevanja savremenih tokova kapitalizma i globalne ekonomije iz perspektive kulturne proizvodnje značenja, reprezentacija i identiteta kao “imaginarnih zajednica” koji se konstituišu unutar njihovih dinamičnih odnosa, kretanja premještanja i diferencijacija. Shodno tome, film kao kulturalni ekran jeste posrednik u kreiranju ovih procesa, nudeći vizuelne predstave i narative kojima se konstituišu obzori naših poimanja sebe i Drugog.

Iz današnje perspektive Evrope koja se čini pred disolucijom, akademski, medijski i, generalno, javni diskursi su prezasićeni predviđanjima posljedica izglasanog Bregzita i postepenog uspostavljanja protonacionalističkih vlada u zemljama članicama Evropske Unije. Evropa se, između ostalog, suočava sa ekonomskom nestabilnošću, te nesigurnošću i svojevrsnon dezorijentisanošću koja se uočava u političkom i javnom životu njenih građana. Pitanja je mnogo, a mogućih scenarija vremenom sve više, ali svaki od tih scenarija neminovno utiče na opšti poredak stvari u Evropi. Neminovno je da ovakvi procesi utiču i na naš medijski obzor, ali su mu i posljedica. Razmatranje teorijskog diskursa transkulturalnog filma stoga upravo danas može djelovati u punoj snazi, jer pored toga što nas vraća na pitanje šta jednom prostoru zapravo može da omogući sistem institucionalnih i pravnih mehanizama koji služe harmonizaciji odnosa među velikim i malim zemljama, u širem smislu znači i razumijevanje aktivnih i neprekidnih mehanizama kojima se kodira jedan transkulturalni prostor.

**Bibliografija:**

* **Arjun Appadurai**, “Disjuncture and Difference in the Global Cultural Economy, u *Theory, Culture and Society*, br. 7, SAGE, Los Angeles, London, New Delhi, Sigapore, 1990, 295-310.

**Randal Halle,** “Offering Tales They Want to Hear: Transnational European Film Funding as Neo-Orientalism“, u Galt, Rosalind, Schoonover, Karl (ur.) *Global art cinema: new theories and histories,* Oxford Univeristy Press, New York, 2010, 303-319.

* **Tim Bergfelder,** “National, Transnational or Supranational Cinema?: Rethinking European film studies”, u *Media, Culture and Society* 27:3, SAGE, Los Angeles, London, New Delhi, Sigapore, 2005, 315-331.
* **Stephen Crofts,** “Concepts of National Cinema”, u John Hill i Pamela Church Gibson (ur.) *The Oxford Guide to Film Studies*, Oxford University Press, Oxford, 1998, 385-394.
* **Thomas Elseasser,** *European Cinema, Face to Face With Hollywood,* Amsterdam University Press, Amsterdam, 2005.
* **Wendy Everett (ur.)**, *European Identity in Cinema*, Intellect, Bristol, 2005.
* **Elizabeth Ezra i Terry Rowden (ur.)**, *Transnational Cinema: The Film Reader*, Routledge, London, 2006.
* **Madeleine Herren, Martin Rüesch, i Christiane Sibille,** *Transcultural History: Theories, Methods and Practice*, Springer, Verlag, Berlin, Heidelberg, 2012.
* **Will Higbee i Song Hwee Lim**, “Concepts of Transnational Cinema: Towards a Critical Transnationalism in Film Studies”, u: *Transnational cinemas* 1: 1, Intellect, Bristol, 2010, 7-21.
* **Andrew Higson**, “The Limiting Imagination of National Cinema”, u: Mette Hjort i Scott Mackenzie (ur.), *Cinema and Nation*, Routledge, London, 2002, 63-87.
* **Hamid Naficy,** *An Accented Cinema: Exilic and Diasporic Filmmaking*, Princeton Univeristy Press, Princeton, 2001.
* **Saša Vojković,** *Filmski medij kao (trans)kulturalni spektakl: Hollywood, Evropa, Azija*, Hrvatski filmski savez,Zagreb, 2008.
* **Mike Wayne,** *Politics of Contemporary European Cinema; Histories, Borders, Diasporas,* Intellect, Bristol, 2002.
* **Wolfgang Welsch**, “Transculturality – the Puzzling Form of Cultures Today” u: Mike Featherstone i Scott Lash (ur.), *Spaces of Culture: City, Nation, World*, SAGE, London, 1999, 194-213.

1. Tekst je preuzet u cjelini iz zbornika radova “Moć kulture - Multikulturalizam i savremene umjetničke prakse”, ur. Janko Ljumović, Konrad Adenauer Stiftung, Podgorica, 2019. [↑](#footnote-ref-1)
2. Ovdje se misli na fundamentalnu studiju njemačkog teoretičara Sigfrida Krakauera (Siegfried Krakauer) *Od Kaligarija do Hitlera: Psihološka istorija njemačkog filma*, u kojoj se dovodi u vezu pokret njemačkog ekspresionizma na filmu sa preovlađujućom društveno-političkom klimom uzrokovanoj razvojem nacional-socijalizma. Knjiga je prvi put objavljena 1947. godine u Njemačkoj, kod nas 1991. u izdanju Studentskog kulturnog centra Beograd. Važnost ove knjige je u tome što se ramatra društveni kontekst jednog filmskog djela, tačnije cijelog pokreta. [↑](#footnote-ref-2)
3. Više o razmjeni kulturnih flukseva i njihovih uticaja na savremeni film vidjeti u knjizi Saše Vojković, *Film kao (trans)kulturalni spektakl: Evropa, Azija, Amerika*, Hrvatski filmski savez, 2008. [↑](#footnote-ref-3)
4. Prema <https://cineuropa.org/film/213456/> [↑](#footnote-ref-4)