



ELSAEISSER, THOMAS

**Europska kinematografija kao
svjetska kinematografija**

»ZAGREPCANKA«, NAJVIŠA ZGRADA
U ZAGREBU. SVEČANO OSVI-
JETLJENA U ČAST TITOVIH JUBI-
LEJA



ELSAESSER, THOMAS

Europska kinematografija kao svjetska kinematografija

Globalni Hollywood, Azija i Europa

U posljednje vrijeme neporeciva je činjenica da europski film pati od krize identiteta i ima problem s predodžbom o sebi. S vrlo malo iznimaka, filmovi iz Europe slabo izravno privlače publiku i na svjetskoj razini i kad se natječu s hollywoodskim filmovima na vlastitom tržištu, bez obzira na to je li to tržište nacionalno ili unutareuropsko.

Kao čimbenici koji su doveli do tog pada najčešće se navode: obnova hollywoodskih *blockbustera* i njihov masovni marketing unutar Europe; teškoće s kojima se susreću europski filmovi na području distribucije i prikazivanja; natjecanje s televizijom za domaću publiku te, kao najkontroverzniji čimbenik, različiti oblici kulturnog protekcionizma i politike državnih subvencija zbog kojih su, kako se tvrdi, europski filmaši postali neosjetljivi na potrebe publike i stoga manje inovativni. I konačno, osim nadmoćne prisutnosti Hollywooda, sve više raste konkurentnost azijskih kinematografija među mladom publikom, kako na komercijalnom frontu tako i na polju nezavisnih umjetničkih, autorskih i novovalnih nacionalnih kinematografija. Kinouspjeh filmova kao što je *Tigar i zmaj*, nastao u američkoj nezavisnoj produkciji, pokazuje da ti filmovi mogu biti pun pogodak na blagajnama, ali i postići uspjeh kod kritičara te tako postati prikazivački čimbenik s kojim treba računati.

S druge strane, iz europske perspektive javlja se određeni *déjà vu* s vremenskim odmakom u odnosu na te azijske kinematografije i njihove uzastopne uspjehe. Čini se kao da na neki način jugoistočna Azija tek lovi korak i prolazi kroz promjene kojima je Europa svjedočila između 1950. i 1970. godine usponom nove generacije autora, novim valovima i novim nacionalnim kinematografijama, osim što se to sada događa ubrzanim tempom s diplomantima često međunarodnih (drugim riječima, uglavnom američkih) filmskih škola koji se vraćaju u svoje zemlje osjećajući da će kod kuće dobiti najbolju priliku da ostave trag ili, još bolje, da će im domaći temelj dati kulturnu vjerodostojnost koja im pak omogućuje da ostave trag u međunarodnim festivalskim krugovima. Tako oni odgovaraju na otvaranje novih tržišta, signaliziraju postojanje nove vrste poduzetnika koji opslužuju novu srednju klasu i ekonomski is-

plativu mladenačku kulturu u tim “gospodarskim tigrovima” željnim poistovjećivanja sa zapadnjačkim navikama u provođenju slobodnog vremena. Taj val napretka i višak prihoda od devedesetih se godina pojavljivao u zemljama čija filmska infrastruktura, primjerice centralizirani prikazivački sektor, već podupire uspostavljene holivudski distribucijski sustav kojemu može pridodati prodajna mjesta za “nezavisne”. Nasuprot tome, u zapadnoj Europi tijekom šezdesetih i sedamdesetih Hollywood je često oklijevao i bio nesiguran u svojem pristupu. Time se može objasniti zašto su te azijske kinematografije mnogo više hibridne, “postmoderne” i eklektične. One su vidno apsorbirale holivudsku i hongkongsku filmsku kulturu kad su ove bile u punoj snazi. Sličan stil pastiša s internim šalama, odavanjem počasti i filmofilskim aluzijama bio je također oblik koji je francuski *nouvelle vague* donio na scenu u šezdesetima, ali s aluzijama na filmove iz prethodnih desetljeća. Nazadovanjem Hollywooda sredinom šezdesetih, francuska, a potom i druge nacionalne kinematografije postale su samosvjesnije zabrinute za nacionalnu posebnost i kulturni identitet. Azijske kinematografije devedesetih, nasuprot tome, prilično su autoreferencijalno azijske, a istodobno su prilično samosvjesno i dio *filma svijeta*.

Što je *film svijeta*?

Ali što je *film svijeta*? Povijesno i semantički gledano, *film svijeta* prerada je *trećeg filma*, koji je “treći” u odnosu na Hollywood kao *prvi* i europsku nacionalnu/umjetničku kinematografiju kao *drugi* film. Pojam *treći film* u početku se odnosio na politički angažiranu kinematografiju uglavnom iz Južne Amerike koja se pojavila u sedamdesetima i obično se povezivala s postkolonijalnim, često i žestoko nacionalističkim bitkama za oslobođenje. Otad se ta prikladna podjela promijenila. *Treći* film je odbacio zanimanje za “političko” jednako kao i svoju regionalnu ukorijenjenost te postao *film svijeta*. Pojam je skovan po uzoru na *glazbu svijeta/world music* ili hranu, *fusion food*, kako bi označio stapanje i hibridnost nacionalnog i međunarodnog, etnički specifičnih i globalno univerzalnih obilježja. *Film svijeta* zato više ne uključuje (samo) politički film Latinske Amerike sedamdesetih, umjetnički i indijski avangardni film ili afrički frankofoni film. Sada se može odnositi na novu autohtonu kine-



Tigar i zmaj

matografiju u nastajanju i filmske kulture diljem svijeta, od Irana i Šri Lanke do Mozambika i Meksika, od Aljaske do Južne Afrike i Burkine Faso.

No, *film svijeta* ujedno je u opasnosti da ga se smatra jednostavno “ostatkom”, onim što dolazi nakon Hollywooda, nakon drugih komercijalnih kinematografija (bolivudske, hongkongske i australske) i nakon europskog autorskog/umjetničkog filma. Kad *film svijeta* ne bi bio jednostavno nešto više od “ostatka”, to jest onoga što ne potpada pod Hollywood i ostale nacionalne kinematografije – bile one smještene u Europi ili drugdje, primjerice u Indiji ili jugoistočnoj Aziji – tada bi uporaba tog pojma postala veoma ograničena. Stoga, prije nego što dopustimo da *film svijeta* nosi samo to negativno značenje ili prije negoli ga shvatimo kao etnografsko-etničku oznaku za filmsku hranu koja se inače ne može klasificirati, vrijedi mu pokušati pripisati pozitivniji identitet ukazujući na određen broj širih implikacija te pojave.

Jer, ako je doista istina da postoji stupnjevani poredak u globalnoj filmskoj kulturi, onda dolazimo do iskušenja razmišljati o *filmu svijeta* kao o nečem sličnom regionalnoj klupskoj ligi u nogometu, koja slijedi iza Lige prvaka i prve lige. Proširimo li analogiju s nogometom, razmjer decentraliziranja europske kinematografije u odnosu na Aziju ukazuje na to da neameričkom komercijalnom filmu stalno prijete “progonstvo” u status *filma svijeta*, dok neke svjetske kinematografije doista gaje nadu u “prelazak” u prvu ligu. U tom bi slučaju Ligu prvaka uglavnom činili *blockbusteri* ili vefilmovi proizvedeni u Sjedinjenim Državama, ponekad u Britaniji te od strane pojedinih redatelja s nekog drugog engleskog govornog područja, kao što je Peter Jackson koji je u svojem rodnom gradu Wellingtonu na Novom Zelandu snimio trilogiju *Gospodar prstenova* ili Australac Mel Gibson koji je svojom *Pasijom* zapravo ostvario “nezavisni” film, a u konačnici se okoristio holivudskom distribucijom i marketingom. Ispod Lige prvaka nalazi se prva liga do koje se može napredovati. Tipični primjeri bile bi azijske kinematografije koje se ističu, a unutar Europe vjerojatno danska kinematografija utjelovljena u grupi Dogma za koju se zakratko činilo da se uspjela kvalificirati za taj status, dok je španjolska kinematografija oko Pedra Almodóvara, Bigasa Lune, Julia Medema i Alejandra Amenábara posljednjih godina također okupila izvanredan tim. Iz te prve lige autora i nacionalnih

kinematografija također se može biti prognan kao što se uvelike dogodilo s talijanskom, njemačkom, a do neke mjere i s francuskom kinematografijom. S druge strane, važni se dijelovi nacionalnih kinematografija usmjerenih na autora sada sve više redefinišu kao dio *filma svijeta*, primjerice francuski *beur* film, “azijski” (drugim riječima, indijski) film u Britaniji ili uspješni filmovi druge generacije turskih redatelja u Njemačkoj, poput Fatiha Akina i Thomasa Arslana. Posljednji primjeri pokazuju koliko su usporedbe s nogometom ograničene budući da te “manjinske” kinematografije u odnosu prema nacionalnoj nisu predmet ni propadanja ni napredovanja, nego znače dodavanje posve novog elementa. U nategnutoj usporedbi, one bi mogle biti ekvivalent multikulturalnoj i multinacionalnoj mješavini igrača koji su se istaknuli u europskim prvoligaškim klubovima!

Azijska kinematografija na više načina počinje nasljeđivati status koji je nekad imala europska. U prvom redu predstavljajući različite, raznolike i očigledno živahne i inovativne “nacionalne” kinematografije. Ali i kao potencijalna protuteža, pa možda i kao suparnica Hollywooda na njegovim prekomorskim tržištima. Istodobno postoje znakovi da sam Hollywood u azijskim kinematografijama prepoznaje potencijalne partnere, pa čak i igrača glavne lige unutar i izvan nacionalnih i regionalnih granica. Stoga bi autori okupljeni iz različitih nacionalnih tradicija – Chen Kaige, Zhang Yimou, Wong Kar-Wai i Kim-Ki-Duk – činili neku vrstu ekipe iz snova za koju bi se mogla izmisliti oznaka “međunarodni umjetnički film”. Njoj bi mogli pripadati Amerikanci poput Quentina Tarantina ili Paula Thomasa Andersona, britanski redatelji poput Christophera Nolana te spomenuti Fatih Akin, koji je dao do znanja da mu je draže nemati ulogu etničkog redatelja, a kad ne bi mogao biti Fatih Akin, on bi radije bio novi Scorsese nego da predstavlja njemačko-tursku grupaciju.

Azijska kinematografija nije jedini natjecatelj za prvoligaški status budući da se sve više pozornosti poklanja Bollywoodu, popularnoj kinematografiji indijskog potkontinenta. Čak i ako ta kinematografija nije tako jedinstvena kao što se promatračima izvan nje često čini, njezini različiti žanrovi čine ono što indijska publika gleda, uvelike nadmašujući Hollywood, a mnoga izražajna sredstva njezinih zvijezda privlače i publiku u Europi, Sjedinjenim Američkim Državama i na drugim regionalnim tržištima. Tu su zatim australska i u najno-

vije vrijeme novozelandska kinematografija, koje su stvorile određen broj istaknutih “međunarodnih” redatelja kao što su Jane Campion, Lee Tamahori, Nicky Caro i iznad svih već spomenuti Peter Jackson kojije počeo kao redatelj “umjetničkih filmova” prije negoli je postao redatelj i koproducent trilogije *Gospodar prstenova* s kojom je razvio franšizu holivudskog stila, istodobno pokušavajući lansirati autohtonu, samodostatnu filmsku industriju u svojem rodnom gradu Wellingtonu i oko njega.

Svemu tome zajedničko je da tradicionalna podjela između nacionalnog i međunarodnog, kao i između umjetničke i komercijalne kinematografije, nije više tako čvrsta kao što je bila tijekom suprotstavljanja Europe i Hollywooda između 1945. i otprilike 1990. Sve te kinematografije prilagođenije su miješanju idioma, po stilu su prije transnacionalne, a privlačnije su zbog svoje raznolikosti. Bitno je da je to i dalje često kinematografija zvijezda i žanrova, gdje zvijezda može biti i redatelj ili – na tipično europski način – redatelj i njegova glavna glumica (primjerice, Zhang Yimou i Gong Li početkom devedesetih ili Olivier Assayas i Maggie Cheung).

Čimbenik Hollywood: Još uvijek veliki Drugi?

Nema sumnje da je ta ligaška tablica donekle iskarikirana. Osobito tamo gdje sugerira, sviđalo nam se to ili ne, da se tim kinematografijama, kao i podjelama i kategorijama koje smo odlučili rabiti, ocjenjuju identitet i/ili uspjeh u svjetlu velikog Drugog, drugim riječima – Hollywooda. No, dopustimo li da je uspjeh na kinoblagajnama samo jedno od mjerila kulturalnog uspjeha filma, što većina onih koji se zanimaju za europski film i *film svijeta* i predobro znaju, tada naizgled kritično stanje nekoć poznatih nacionalnih kinematografija nagovještuje zaokret s globalnim implikacijama. Odmjerava li se u odnosu na još uvijek čvrst položaj Hollywooda kao tržišnog predvodnika, a s obzirom na kombiniranu moć distribucije multinacionalnih konglomerata u globalnom sektoru zabave i na svjetskim filmskim tržištima – europske filmske industrije, kao i europski umjetnički film možda i jesu u nepovratnom propadanju, barem na prvi pogled. Desetljeća državne potpore i različiti oblici suradnje s televizijom nisu europsku kinematografiju uspjeli učiniti međunarodno konkurentnom kreativ-



Peter Jackson

nom industrijom. To što prevladava mišljenje da europski film propada vjerojatno je glavni problem s kojim se njegovi redatelji i producenti trebaju suočiti. Biti dijelom nečeg drugog, primjerice *filma svijeta*, može otvoriti drukčiji način razmišljanja o snazi i vrlinama kinematografija ne samo izvan Hollywooda, nego i onih bez etikete “nacionalne kinematografije”. Ono bez čega europski film ne bi mogao jest autor, čak i ako se njegova uloga mora redefinirati tako da manje bude nositelj vlastite vizije, a više tvorac filmskog opusa koji je s jedne strane različitih žanrova i tema, a s druge nosi osobni potpis. Bolje rečeno: stvaratelj čiji osobni potpis može opravdati žanrove i teme. On ili ona moraju biti u stanju privući pozornost u festivalskim krugovima, ali inače ne moraju znati očarati opći široki krug kinoposjetilaca. Autorov prirodni dom tada će prije biti *film svijeta* nego stara nacionalna kinematografija, čime se jednoj kinematografiji daje znak da iako možda nije prilagođena nacionalnom tržištu, dobro uspijeva na međunarodnima te dopire do sekundarnih televizijskih tržišta ili do masovnog marketinga putem DVD izdanja s njihovom golemom mrežom internetskih stranica za obožavatelje i DVD revija. Autor *filma svijeta* na taj način može doprijeti do mnogo različitih zemalja i pod različitim uvjetima recepcije pronaći tržišnu nišu s odanom publikom. Francuski producenti zbog toga vole ulagati u međunarodne autore kao što su Abbas Kiarostami i Wong Kar-Wai kako bi ih distribuirali diljem svijeta. Model u tom slučaju ne bi bila knjiga, pjesma ili predstava, nego popularna glazba sa svojim gorljivo odanim obožavateljima koji “prate” umjetnika ili izvođača tijekom cijele karijere. No u tome također leži dijalektički obrat budući da su, dakako, popularna glazba i njezini vodeći “umjetnici” uglavnom pod kontrolom velikih međunarodnih kompanija koje pak kontroliraju velik dio holivudskog stroja za proizvodnju filmova.

Kako bismo shvatili te pojave u njihovom dinamičnom razvoju, moramo se okrenuti ne toliko *drugom* i *trećem* koliko *prvom filmu*, američkoj filmskoj industriji. Budući da taj novi Hollywood nije više tako nov, trebalo bi ga zapravo zvati samo “Hollywood”, ali u njegovoj drugoj inkarnaciji čije tipične osobine uključuju one globalne ekonomske trendove koji se ponekad nazivaju postindustrijskim. Hollywood, drugim riječima, nije više ono što je nekad bio, ako je ikad i bio monolitni studijski sustav. Kako se često ističe, prošao je bitno restrukturira-



Wong Kar-Wai

nje i reorganizaciju, kako iznutra tako i na međunarodnoj razini. Na prvi se pogled čini kako su ga te promjene, to jest prilagodba postfordovskim metodama proizvodnje (kao što su unajmljivanje usluga od drugih tvrtki i paket-aranžmani, pojačani marketing, preuzimanje distribucije širom svijeta i promjene namjene proizvoda, te potraga za novim oblicima financiranja) u međunarodnoj areni učinile čak i homogenijim, imperijalnijim i dominantnijim. U tom je smislu, dakako, holivudski *blockbuster* doslovce svjetska kinematografija budući da osim Kube, Irana, Mijanmara i Sjeverne Koreje teško da postoji mjesto na svijetu gdje američki filmovi ne predstavljaju značajan, ako ne i jedini značajan udio u prikazivačkom sektoru zemlje.

Ta je činjenica pridonijela razvoju intenzivnih i proturječnih rasprava o globalizaciji i kulturi. Golemo je mnoštvo izdanja, prije svega u samim Sjedinjenim Državama, o američkom kulturnom imperijalizmu, od kojih neka naširoko raspravljaju u uspješnicama kao što su *Jihad vs McWorld* Benjamina Barbera i *No Logo* Naomi Klein. Na području filmskih i medijskih studija autori dokumentiraju naizgled nepoljuljanu prevlast Hollywooda u Europi od Prvog svjetskog rata i njegovu sve veću moć nad ostatkom svijeta od sedamdesetih godina. “Zašto Hollywood upravlja svijetom?” nije samo često postavljano pitanje nego i naslov poglavlja u knjizi Tyleara Cowena *Kreativna destrukcija* o kojoj se mnogo raspravljalo, a koja se pita je li globalizacija u kulturnim industrijama snaga koja daje prednost raznolikosti i potiče kreativnost ili, upravo suprotno, neograničena trgovina u situaciji nejednakih snaga koja stoga bez prostora za ravnopravno sučeljavanje homogenizira kulturu, smanjuje kreativne mogućnosti i pretvara cijeli svijet u Disneyland.

Film svijeta, prikazivanje sebe kao drugog i postkolonijalni diskurs

Na temelju svega što je ranije navedeno o osobinama filma koji se definira kao *film svijeta*, trebalo bi biti jasno da on u cijelosti odražava napetosti i potencijalne kontradikcije s kojima se susrećemo u drugim kulturalnim i ekonomskim područjima povezanim s globalizacijom. Podrobniji izvještaj ili niz studija konkretnih primjera trebali bi pokazati način na koji dinamika globalizacije

utječe ne samo na vrstu proizvoda ili usluge koju *film svijeta* predstavlja nego i na to koja će tematika i stilovi prevladavati. Poznata je tvrdnja Marshalla McLuhana, kada je riječ o promjenama u medijima i medijskom prijenosu, da je sadržaj (novog) medija uvijek onaj drugi (stariji) medij. I to se može itekako lijepo primijeniti na *film svijeta* gdje kategorije kao što su nacija i nacionalni identitet ili unikatnost mjesta i regije postaju tematika *filma svijeta* upravo zato što se u svojem robnom obliku ti filmovi obraćaju globalnoj publici, a ne "lokalnoj" grupaciji koju portretiraju ili "predstavljaju". Te grupacije, kad jednom postanu kinopublika, uglavnom su globalne i tvore gledateljstvo holivudskih filmova ili filmova snimljenih holivudskim novcem. Filmovi koje nazivamo *world cinema* i holivudski filmovi ujedno asimetrično odražavaju jedni druge. Međunarodna publika gleda filmove o entitetima manjim od države kao što su plemena, manjine, etničke i vjerske grupacije, iseljeništa i druge zajednice u borbi za oslobođenje ili u pokušaju ponovnog uspostavljanja veze sa svojim osjećajem identiteta i pripadnosti unutar širih društvenih formacija, dok mladež tih istih zajednica oponaša vrijednosti i navike svojih međunarodnih vršnjaka.

Stoga će jedna definicija *filma svijeta* takve filmove doista vidjeti kao sastavnicu politike identiteta koja prožima i razvijene nacije i nacije u razvoju. *Film svijeta* ističe napetosti i suprotnosti uskrslom nacionalizma, ponovno pojavljivanje etničke lojalnosti, regionalne sklonosti i lokalpatriotizma. Filmovi prikazuju prijeporne prostore koji govore o težnji za regionalnom autonomijom, koji prizivaju očigledno davno zaboravljene povjestice i sjećanja, pa čak oživljavaju i feudalne običaje, klanske i obiteljske vrijednosti. U svakom slučaju, oni to ne čine u obliku političkog manifesta ili socijalnih programa nametnutih odozgo, nego pričama o putovanjima i otkrićima, o svakodnevnom životu u nesmiljenim prirodnim uvjetima ili teškim političkim okolnostima. *Film svijeta* može se baviti ljudskim pravima, istraživati iseljenički identitet i uključiti se u pitanja nasljeđa i kulturne baštine. Mogu se očekivati i priče koje donose dosad nečujne glasove ili iznose na svjetlo dana živote društveno zapostavljenih. U širem smislu, može se reći da se *film svijeta* često rukovodi bitno etnografskim pogledom na svijet, čak i tamo gdje je pripovijedanje fikcionalno, a priče proizlaze iz legendi ili narodnih pripovjetki. Rasprave o razlici, drugome, autentičnosti i pje-



Abbas Kiarostami

sništvu prevladavaju jednako kao što pitanja povijesti i tradicije igraju glavnu ulogu. Na taj se način vraćaju neki porivi treće kinematografije: problemi nerazvijenosti, isključivanja, rasizma, genocida, siromaštva i sukoba između tradicionalnih načina života i utjecaja globalizacije, modernizma, zapadnjačkih običaja i životnog stila. Osim toga, *film svijeta* bavi se temama kao što su postkolonijalizam i izražavanje nacionalnog identiteta. Bavi se konstruiranjem roda i etniciteta, obiteljskim vrijednostima i vjerom, pojmovima dobra i zla, državnog autoriteta i cenzure te ulogom i ugnjetavanjem žena u tradicionalnim društvima.

Ipak, zbog dijalektike koja je ovdje na djelu, ti se filmovi pojavljuju u obliku i okviru *filma svijeta*, što znači unutar mreže festivala, a za tržišta umjetničkih kina i multipleksa. Formalno govoreći, u mnogo slučajeva čini se da je *film svijeta* "svjetlo" umjetničkog filma. Njegov pristup vremenu i prostoru bliži je glavnoj struji od ranijih eksperimentalnih, avangardnih filmova ili *trećeg filma*, a u pripovijedanju se služi konvencionalnim retoričkim strategijama ili ih citira. Naprimjer, motivi putovanja, potrage ili potjere gotovo su univerzalni. Štoviše, kaže se da se film ceste vratio u *filmu svijeta* ako filmovi ceste nisu već bili prerada mnogo starijeg pripovjednog obrasca, onog pikarskog romana. Na sličan se način protagonisti *filma svijeta* obično izvode iz tipologije antijunaka narodne književnosti i (pikarskog) romana. Običan puk, djeca, siročad, seljaci i ugnjetavane žene. Mnogo je toga u svjetskoj kinematografiji što podsjeća na druge oblike etničkog kiča, glazbu svijeta ili folklornu odjeću pretvorenu u visoku modu, na kulturu suvenira i pomodni bjelački šik. U svakom slučaju, ti su filmovi bliski popularnoj potrošačkoj kulturi čak i kada slave tradicionalnu kulturu, kulture u nestajanju i umijeće predaka. *Film svijeta* redovito dramatizira sukob između tradicije i modernizma, hegemonije i rubova, globalnog i lokalnog, uvođenja zapadnjačkih ili domorodačkih običaja.

Utoliko što je uvjet njegova postojanja, može nam se oprostiti što *film svijeta* smatramo simptomom neoklasicizma po sebi u kulturnim sferama. Nije li to na mnogo načina drugo ime za kinematografiju koja "drugo" stavlja na mjesto drugog čak i kada to drugo potajno podržava taj prijenos, što se također događa s etničkom kuhinjom i *glazbom svijeta*? To stavljanje samoga sebe na mjesto drugog može zapravo kočiti sagledavanje drugo-

sti drugog, bilo da je to fundamentalna vjera, različiti sustavi vrijednosti koji su neprijateljski raspoloženi i nespojivi s našim, kao što je žensko odobravanje patrijarhata ili zajednice koja upražnjava neke oblike ropstva a da ne osjeća potrebu za promjenom. Kao postnacionalni film koji prethodi statusu autora, *film svijeta* uvijek je u opasnosti uvođenja nekog oblika autoetnografije i promoviranja neke vrste predstavljanja sebe kao egzotičnog, u čemu se etničko, lokalno i regionalno pod krinkom samoizražavanja izlažu pogledu dobronamjernog drugog sa svim posljedicama koje to donosi. *Film svijeta* postojano podrazumijeva pogled izvana, a to priziva staru antropološku dilemu o sudioniku-promatraču kojemu se nudi zrcalo onoga što “domorodac” misli da onaj drugi, promatrač, želi vidjeti.

Kada se pitamo kako bismo definirali europski film, možda bi također bilo nužno odbaciti pojam identiteta. Drugim riječima, ono što europski film čini “europskim” bila bi njegova kulturalna mjerodavnost više nego obrana kulturnog identiteta. Konkretnije, ta bi kulturna mjerodavnost bila sposobnost filma da savlada registre obraćanja koji nadilaze čak i filmske strategije prikazivanja drugog filmskih festivala, a presijecala bi se sa sposobnošću holivudskog filma za kulturnu kamuflažu. U poglavlju o prostorima u europskoj kinematografiji pokušao sam prepoznati neke načine na koje “međusobno zadiranje jednih u unutrašnje poslove drugih” može stvoriti glavne kategorije ne samo političke nego i naratološke i estetske prirode, a istodobno i ra-

zinu angažiranosti kojom se europski filmovi obraćaju azijskim i holivudskim filmovima, ali govore drugačije ono o čemu je riječ. Čini se kao da je europska kinematografija prvo morala naučiti biti svjetski *film svijeta*, sa svim opasnostima prikazivanja sebe kao drugog koje to povlači sa sobom, prije nego što može postati (još jednom) europski; drugim riječima, prije nego što prepoznaje svoju ulogu u procesu postajanja strancem u odnosu na vlastiti identitet, dok se taj identitet više ne razumijeva samo “sučeljavanjem s Hollywoodom”. To bi odredilo točku na kojoj “povijesni imaginariji” različitih nacionalnih kinematografija u kojima su različite vrste prikazivanja sebe kao drugog nepromjenjivo uhvaćene, mogu za sobom ostaviti nesigurno uravnotežene, ali asimetrično raspoređene odnose moći s Hollywoodom. Europska kinematografija možda je pred ulaskom u drukčiji dijaloški prostor gdje se glas autora daleko od samoizražavanja, ali i od obveze predstavljanja svoje sredine može manifestirati kao glas koji se obraća svijetu pomoću svjetskih načina izražavanja. Možda je to lekcija koju su filmaši iz europske dijaspore naučili brže od ostalih. Kao i Fatih Akin, oni su sretni da svoje višestruke nacionalne identitete mogu zamijeniti za mjesto u svjetskoj zajednici onih koji se “upliću u unutrašnje poslove drugih”; ta sposobnost toliko jedinstvena za kinematografiju da prodire očima drugih u svoj vlastiti um.

Prevela Dunja Krpanec.