

Karaula, Ničija zemlja i Parada: Filmski spektakli, autokolonijalni diskurz i njegov humoristični efekt

Nebojša Lujanović (Sveučilište u Splitu)
nlujanovic@hotmail.com

Sažetak

Ovaj rad analizira odnos između centra i margine u zapadnom civilizacijskom kontekstu, s posebnim naglaskom na Balkan kao primjer margine, koristeći postkolonijalnu teoriju za analizu filmske prezentacije identitetskih konstrukcija. Analiza je usredotočena na koncept autokolonijalizma kao procesa u kojem margina prihvaća i potvrđuje nametnuti identitet, uzimajući kao primjer tri regionalno uspješna filma: *Karaula*, *Ničija zemlja* i *Parada*. Identitet se promatra kao kulturna konstrukcija izražena kroz stereotipe i građena sustavom razlika, a u filmovima se ti stereotipi koriste i pojačavaju kroz humoristički diskurz. Autokolonijalizam se u tom kontekstu odnosi na izraženo samopotvrđivanje marginalne pozicije kroz afirmaciju komičnih efekata proizvedenih poigravanjem stereotipnim identitetima. Kroz takve se prikaze potvrđuju nametnute prezentacije Balkana kao margine sa svim negativnim karakteristikama, pri čemu se autokolonijalni diskurz pokazuje kao jedini mogući način oslobađanja identiteta balkanskih zajednica.

Ključne riječi: autokolonijalizam, film, humor, identitet, margina

1. Uvod

Kada je u pitanju odnos margine i centra onog što se smatra zapadnim civilizacijskim krugom, a naročito balkanskog prostora kao konkretne margine, postkolonijalna teorija je uglavnom jasno definirala mehanizme identitetskih konstrukcija kao manifestacije odnosa moći upisane u navedenu dihotomiju. Pa iako će i u ovom radu, barem u uvodnom dijelu, također biti riječi o istim odnosima kroz prizmu postkolonijalne teorije (uglavnom oko središnjih pojmova Michela Foucaulta, a to je identitet kao diskurzivna tvorba i moć), pokušat ćemo otići korak dalje. Ako centar moći proizvodi i nameće određeni identitetski diskurz (balkanskoj) margini, trebalo bi postaviti pitanje: što ona čini kako bi preuzela barem djelomično kontrolu nad tim procesom? Postoji li mogućnost prilagodbe nametnutog identitetskog obrasca, ako ga već ne može radikalno mijenjati?

Fokusiranjem na taj segment problema, čini se kako je moguće dodatno uočiti procese autokolonijalizma u redefiniranju identitetskog obrasca koje to nije, nego, kako pojam sugerira, njegovo prihvaćanje i potvrđivanje. To je teza koju će rad pokušati obraniti, i to na primjeru tri filma koja su u povijesti filmografija ovih prostora definirani kao blockbusteri – jedni od rijetkih hitova koji su masovno prihvaćenih od publike preko i mimo nacionalnih granica: u Hrvatskoj, Bosni i Hercegovini, Srbiji i Crnoj Gori. To su filmovi *Karaula* (redatelj Rajko Grlić), *Ničija zemlja* (Denis Tanović) i *Parada* (Srđan Dragojević). Osim što se radi o regionalnim hitovima čiji status lako potvrđuje čak i površan pregled bilo kojeg pretraživača, pa je stoga to i suvišno argumentirati, radi se i o filmovima koji su prepoznati i izvan regije. Tako je film *Ničija zemlja* dobio Oscara za najbolji strani film 2002. godine, *Parada* nagradu na međunarodnom filmskom festivalu u Berlinu, a *Karaula* nagradu publike u Trstu, te priznanje na filmskom festivalu u Portugalu. A to su samo neke od nagrada i priznanja.

Samim time možemo ustvrditi da je riječ o vrlo reprezentativnom materijalu, pogodnom za iščitavanje dominantni identitetskih kompleksa. Vodeći se konstatacijom Edwarda Saida kako se epistemološke promjene, potaknute diskurzima kolonijalizma i nacionalizma, mogu manifestirati u kulturi i umjetnosti na način da se unutar njih mogu reprezentirati slike kreirane da održavaju nametnute odnose (Walia, 2002: 11), čini se legitimnim na isti način pristupiti navedenim djelima filmske umjetnosti. U tom kontekstu, kolonijalni diskurz je način na koji određena skupina organizira predodžbe o sebi samima i tako kroz proces identifikacije potvrđuje moć koju kolon ima nad njom replicirajući zadane obrasce (ibid: 35). A pojam koji nas u tom kompleksu problema posebno zanima, autokolonijalizam, Hajrudin Hromadžić u

studiji *Leksikon tranzicije* (2002: 34) definira kao 'stanje prevladavajućeg kolektivnog osjećaja i mišljenja o vlastitoj zemlji i društvu kao manje vrijednima i važnima u usporedbi s navodno prosperitetnijim, naprednijim i bogatijim državama i društvima'. Odabrani filmovi, kao što ćemo vidjeti dalje u radu, pokazuju upravo manifestaciju autokolonijalnog diskruza koji naposljetku proizvodi humoristički efekt. Time, kolokvijalno rečeno, ne samo da kolonijalizirani samostalno potvrđuje nametnute projekcije kao svoje, nego se njima služi u svojevrsnom humorističkom zavodaženju kolona.

2. Identitet, moć, reprezentacija

Prije ulaska u vrlog identitetskih igara prekrajanja, nametanja, projiciranja, podrivanja i potvrđivanja, moramo krenuti od određenja identiteta kao konstrukcije koja je smještena u kulturni kontekst; on je kulturna projekcija, kako tvrdi Oraić Tolić (2005: 265), utjelovljena u jeziku kao mogućem iskustvu. On se prvo, dakle, uspostavlja u imaginariju koji je dalje posredovan jezikom i distribuiran različitim (u ovom slučaju, filmskim) medijima, da bi na posljetku imao i sasvim konkretne, fizičke, posljedice. Taj identitet se, tvrdi također autorica, izražava u kulturnim terminima kao ključnim pojmovima kulture, a ti se pojmovi fiksiraju u općim mjestima: stereotipima, predrasudama i mitovima. Upravo će ti stereotipi biti najvažniji za daljnji tijek rasprave: regionalni (Balkan), etnički (Srbin, Hrvat, Bošnjak) i rodni (alfa mužjak u sudaru s homoseksualnošću).

Ako je prema postavkama kulturalnih studija i postkolonijalne teorije pitanje reprezentacije ustvari pitanje moći (Baker, 2008: 7-10), onda je u našem kontekstu pitanje reprezentacije margine kao pitanje ne-moći ili pitanje ne-mogućnosti da se afirmira prezentacija skrojena prema vlastitim kriterijima. U uvjetima projicirane inferiornosti, druga (marginalna) strana ima sužene mogućnosti konstrukcije i prezentacije identiteta, a upravo u takvim uvjetima autokolonijalizam je jedan od mogućih, iako ne baš produktivnih, rješenja. Svojevrsna travestija odnosa gospodar-rob dovodi do prihvaćanja i afirmacije nametnutog identitetskog obrasca u nadi da će se gospodar ipak udobrovoljiti. Posljedice tako postavljenih odnosa distribuiraju se preko društvenih praksi i obrazaca, te dovode do upisivanja tako konstruiranih značenja u sva područja kulture. Ako se i dalje držimo kulturalnih studija i njihove postavke o kulturi kao tekstu (ibid: 26-27), navedeni kompleksi su upisani u ukupno tekstualno tkivo kulture, a odabrani filmski primjeri su samo jedna od mogućih manifestacija.

Kolonijalni diskurz kao sredstvo reprezentacije najčešće će rezultirati upravo stereotipima, pretežno egzotičnog prizvuka, kako bi se onaj Drugi učinio ne samo udaljenim i drugačijim, nego i zanimljivim, ali upravo po onome što ga razlikuje, čime se njegova razlika dodatno uvećava. Prema Wisker (2010: 51-60), kolon svojim povijesnim i fiktivnim, često stereotipnim, prikazima uspijeva provoditi svoju moć tako da upravlja načinom na koji djeluje Drugi. To, pomalo opće, mjesto kolonijalnih studija dovodi nas ujedno i do njihove glavne kritike: ima li taj kolonijalizirani Drugi ikakav drugi oblik identiteta, osim onog potlačenog i žrtve (ibid: 325)? Upravo ovaj rad, s tezom o autokolonijalizmu koji je podređen humorističnim efektima, ide u smjeru ispravljanja te kritike. Naime, postavlja se temeljno pitanje: što ako potlačeni sam preuzima i afirmira nametnutu stereotipnu projekciju kao svoju autentičnu sliku, i to sa ciljem nasmijavanja i udovoljavanja kolonu?

3. Kad margina slavi Pirovu pobjedu...

Tri filmske uspješnice (*Karaula*, *Ničija zemlja* i *Parada*), regionalna hita koja ne samo da su bila uspješna u tri ili četiri bivše jugoslavenske države, nego su i uglavnom nastajale u koprodukciji istih, mogu se čitati kao medijski otisak diskurzivnih identitetskih formacija. Osim toga, ispostaviti će se nakon analize, da se navedena tri filma usredotočuju na tri različita segmenta tih formacija. Međutim, povezuje ih činjenica da su sva tri skupa obilježena otiskom autokolonijalnog kompleksa. Ta identitetska zamka, sugerirana sintagmom iz samog naslova poglavlja, čini njihov regionalni i svjetski uspjeh lažnom pobjedom jer njome slave potvrđivanje nametnutog stereotipa.

3.1. *Karaula* – ili o komunističkoj zabiti

Karaula je film iniciran od najpoznatijeg hrvatskog redatelja Rajka Grlića i njegovom suradnjom s jednim od najprodavanijih hrvatskih suvremenih pisaca, Antom Tomićem. Scenarij su napisali prema Tomićevoj prethodnoj književnoj uspješnici. Film su producirale bivše jugoslavenske države, uz pomoć Mađarske i Velike Britanije; premijer je bila 2006. godine, a film je prepoznat od strane gledatelja u regiji, ali i domaćih i stranih festivalskih žirija. Kako stoji na službenoj stranici filma,¹ radnja filma počinje u trenu kada svakodnevni vo-

1 <http://www.karaulafilm.com/synopsis.php> (pristup 22.1.2024.).

jnički život narušava jedan izvanredni događaj. Safet Pašić, poručnik uvijek u frustraciji i pijanstvu, doživljava neobičnu bol u preponama. Tražeći pomoć, obraća se jedinom vojnom ljekaru, Siniši Sirišćeviću, koji u potpunoj tajnosti dijagnosticira spolnu bolest. Kako bi sačuvaio tajnu od supruge i pronašao razlog da ne napusti vojnu službu, Pašić proglašava izvanredno stanje, tvrdeći da se albanska vojska priprema za napad na Jugoslaviju. Ono što je počelo kao komedija brzo prerasta u ratnu psihozu: vojnici kopaju rovove, Pašić gubi kontrolu iz dana u dan, Siniša ulazi u opasnu ljubavnu avanturu, a Paunović, njegov najbolji prijatelj, dodatno zagrijava situaciju sklonošću da poručnika provocira.

Paul Garde, francuski publicist, koji je često posjećivao Jugoslaviju, a posebno od 1991.g., i napisao svoj pokušaj politološko-sociološke analize složene situacije, u studiji naslovljenoj *Život i smrt Jugoslavije*, spominje zanimljivu konstrukciju u samom predgovoru. U nastojanju da svojom analizom dekonstruira određene kulturološke mitove, sa snažnim političkim i drugim implikacijama, on pokušava naglasiti: 'Jugoslavija nije na kraju svijeta' (Garde, 1996: 9). Time nam sugerira postojanje samog mita o dalekoj Jugoslaviji koja je neka vrsta europske zabiti na granici prema istoku, rubno područje iskrivljenih kulturnih vrijednosti, političkih devijacija, ali i devijantnih mentalnih stanja. Radnja filma i jest smještena na margini margine, tj. na jugoslavensko-albanskoj granici. Odsječenost sugerira sam uvodni kadar: negdje u daljini je jezero, ali staza nas vodi kroz nepristupačan šumski predio, na brdo, prema nigdje, bez tragova civilizacije.

Mala vojna jedinica je identitetski amalgam koji je bio karakterističan za bivšu jugoslavensku zajednicu. Poručnik Safet je Bosanac, mladi doktor Siniša je Hrvat (Dalmatinac), a provokator Paunović je Srbin iz Beograda (uz sporedne likove koji su također iz različitih dijelova bivše Jugoslavije). Bez obzira na identitetske razlike, njih povezuje ne samo jugoslavenski nad-identitet, nego i opisana stereotipna karakteristika te Jugoslavije, a to je margina. U toj zabiti nitko ne želi biti: sami vojnici izmišljaju razloge za otpuste, maštaju da odu iz karaule, a niti sam poručnik ne želi tu biti (on cijelo vrijeme pokušava zadiviti nadređene i dobiti/zaslužiti premještaj). Sasvim je očito da od početka filma, mala vojna karaula funkcionira kao metafora bivše Jugoslavije. A prezentirana marginalna pozicija odraz autokolonijalizma. Jer, iz postkolonijalne perspektive, u diskurzivnom režimu koji proizvodi Zapad, određenom području je nametnuto kako se mora predstaviti. Balkanizacija je granični fenomen; upravo zbog činjenice da se pruža uz granicu nečega što se prezentira kao 'europski san' (Moranjak-Bamburać, 2004). Jugoslavija je prema njihovim kriterijima margina; a u filmu se likovi Jugoslaveni sami doživljavaju kao stanovnici neželjene margine. Oni su zarobljeni pozicijom (udaljen geografski položaj)

i situacijom (zatočeni od strane pomahnitalog poručnika).

Granični fenomen ne znači samo granični položaj, nego, ako slobodnije interpretiramo tu postkolonijalnu sintagmu, može označavati i granična stanja; politička i psihološka. Na margini vojnike drži poručnik koji je zbog usluga prostitutke iz obližnjeg mjesta dobio sifilis. On proglašava izvanredno stanje kako mu ne bi bolest otkrila supruga, te izmišlja opasnost koje nema (takozvani mogući albanski napad koji će trajati tri tjedna, točno koliko traje karantena od sifilisa). Pored toga, poručnik Safet nastoji strogoćom kojom vodi karaulu zaslužiti priznanje i premještaj. Ali, od alkohola, lijekova i nervoze zapada sve više u psihotično stanje. Dakle, u politički karikiranoj situaciji, marginalci su zarobljeni na margini zbog bolesti i psihičke rastrojenosti svog vodstva. Kako odmiče radnja, poručnik je sve rastrojeniji, sve više pije i ima neracionalne ispade (naređuje postrojavanja noću i puca im iznad glave). Ostali vojnici su i dalje poslušni, podređeni, osim pojedinih provokacija vojnika Paunovića koji ga dodatno dovodi do ludila (inicira ideju da se pješke pokloni Titovom grobu u Beogradu, pa odustaje od ideje, dodatno kompromitirajući poručnika Safeta).

Podređenost suludom režimu na granici, kakva je prikazana u filmu, neobično je u skladu s jednim detaljem koji, ponovno, Paul Garde iznosi u drugoj studiji, *Balkanske rasprave* (o riječima i ljudima). Nakon općih teorijskih konstatacija kako se nacija konstruira imaginarno, oko imena koje povlači za sobom imaginarne granice oko imaginarnih karakteristika, navodi zanimljivo porijeklo imena Slaveni. Spominje kako je ime 'Slaveni' u jezicima Zapadne Europe izvedeno iz pojma 'rob'. Na talijanskome je to 'schiavo', na francuskom 'esclave', na engleskom 'slave'. Kao objašnjenje navodi povijesnu situaciju u kojoj su Slaveni masovno za vrijeme Karla Velikog poraženi i odvedeni u roblje, od kada potječu ti nazivi (Garde, 2009: 174). Robovi zarobljeni od strane fizički i psihički bolesnog pojedinca neizbježno vode tragediji. Zbog osobne psihoze poručnika, pa onda i kolektivne paranoje koju im je prenio (od fantomskih Albanaca), vojnici ne spašavaju pretučenog poručnika na samrti jer su zauzeti pucanjem na džip kojim se vozi poručnikova žena. Ona želi spriječiti mogući mužev ljubomorni ispad prema mladom doktoru, ali vojnici u toj noćnoj posjeti vide invaziju Albanaca; zbog toga, u toj tragediji zabune, ona umire. To je jedini mogući završetak postupnog pojačavanja paranoje koja na kraju filma dostiže svoj vrhunac. Smrt je jedini izlaz; to jest, izlaz ne postoji.

3.2. Ničija zemlja – ili o etničkoj zabiti

Denis Tanović je za film *Ničija zemlja*, o besmislu sukoba među etnicitetima Bosne i Hercegovine, u kojem je okupio sve regionalne filmske zvijezde, dobio Oscara. To priznanje može poslužiti kao svojevrsni indikator prihvatljivosti ili dopadljivosti načina prezentacije spomenutih etniciteta i njihovih odnosa, pa nam ovdje preostaje vidjeti o kakvoj je prezentaciji riječ. Film nas uvodi u 1993. godinu, fazu bosanskohercegovačkog rata kada sve je beznadno jer ne postoji mogućnost pomicanja ratne linije i napredovanja s bilo koje strane. Između rovova Bosanskih Srba i Bošnjaka je prostor ničije zemlje u kojoj ostanu zarobljena tri lika. Jedan ranjenik koji se upravo osvijestio i shvatio da leži na nagaznoj mini, njegov suborac Bošnjak Čiki te pripadnik druge vojske, bosanski Srbin Nino. Spletom okolnosti, slučaj postaje i medijski zanimljiv, pa se u sve, pored međunarodnih snaga UNPROFOR-a, upliću i mediji. Dva pripadnika nekad jedne, a sada suprotnih, zajednica zarobljeni su u situaciji koju je nemoguće riješiti, dok njihov odnos varira od međusobnog ranjavanja, preko zbližavanja, do ponovne svađe – i sve nalikuje na metaforu odnosa balkanskih zajednica općenito.

Balkan je područje gdje se, prema zapadnjačkoj prezentaciji, spaja nespojivo: prekrasna priroda s prokopanim rovovima, dobrodušni ljudi s krvolocima, civilizacija s barbarizmom, uređena država s općim rasulom.² Katarina Luketić, opisujući Balkan kao jednu vrstu geografske fantazije, u formiranju ovog stereotipa ističe važnost osi moći koja mu je pretpostavljena, a to je ona između 'prave Europe' i Balkana, svojevrsnog perifernog područja. Ono je na rubu u svakom smislu značenja te riječi, a prema samoj rubnoj poziciji zauzima dvostruko mjesto; istovremeno jest i nije dio europskog prostora. Formalno jest, ali je označen ili reprezentiran kao područje 'polu' ili 'anti' Europe (Luketić, 2013: 12). Binarnim načinom označavanja Balkan je tako konstruiran kao proizvod, tj. konstruirana je slika o Balkancima kao ljudima koji su 'dobri divljaci'; oni su divlji, surovi, nekultivirani, opasni. Ali, s druge strane, također su privlačni, neiskvareni, egzotični, zanimljivi (ibid: 32-101. Upravo su takvima prikazani i Nino i Čiki, zatvoreni u svoj mali imaginarni prostor koji je nigdje; ne može više biti samo na Balkanu jer su sada na Balkanu i svi predstavnici zapadnih zemalja kao članovi mirovne misije. Taj prostor ničije zemlje je mikroprostor kojeg okružuju medijske oči Zapada i uočavaju karakteristike koje su upravo potvrda

2 Ili, kako bi to već u naslovu sažeo jedan od zapadnjačkih pokušaja filmske imaginacije ovih prostora, a radi se o filmu Angeline Jolie iz 2011. godine nazvanim upravo u skladu s prikazanim stereotipom: *U zemlji krvi i meda*.

navedenih stereotipa.³

Nino i Čiki drže jedna drugog na nišanu u rovu u ničijoj zemlji, ne dopuštaju jedan drugom da ode (svakome je onaj drugi jamstvo da ga suprotna strana neće napasti) i čekaju da ih netko drugi (Europa?) spasi. U međuvremenu, njihov odnos varira od neprijateljstva do prijateljstva, i natrag. Ubrzo nakon što pucaju jedan na drugog, u prvom okršaju, pa se posvađaju oko toga tko je počeo rat, zbližavaju se privremeno kada shvate da je Nino poznao curu iz Banjaluke u koju je bio zaljubljen Čiki, da bi ponovno izbio sukob čim se pojavila mogućnost da jedan od njih ode s UNPROFOR-cima. Situacija jasno signalizira nerazrješivu situaciju osobnih odnosa dvojice likova kao paradigmu balkanskog stanja. Iako zarobljeni istim okolnostima, obojica su pripadnici identiteta koji su građeni kao getoizirane oaze jedan pored drugoga. O tome, i svojevrsnoj autogetoizaciji, pisao je Enver Kazaz (2012: 11-21). U stilu etničkog neoromantizma, na razvalinama jugoslavenskog identiteta, konstruirani su etnoidentiteti i potom zatvoreni u samodovoljne prostore u kojima prevladava entofobična interpretacija povijesti i sadašnjosti, tvrdi Kazaz. Ta ničija zemlja je ustvari devastirana etnokulturna pustinja u kojoj se utapaju navedena etnička geta.

Tako su i prikazani junaci u rovu. Njihov dijalog se većinom svodi na pitanje 'tko je zapalio moje selo?' i 'tko je počeo rat?' – u jednom trenu pitanje postavlja Čiki i drži pušku, a drugi mora prihvatiti krivnju; zatim se pojavljuje i scena s obrnutim pozicijama. Prvenstveno se služeći silom, svatko od njih gradi svoj prostor u kojem je on u pravu; ukupno, obojica su u pravu i niti jedan jer nema vanjskoj arbitra koji bi presudio, pa su tako zarobljeni u apsurdnu situaciju bez rješenja. Oni će rješenje kratkoročno vidjeti u UNPROFOR-u, Zapadu, onome civiliziranome koji će im pomoći. Iako se povremeno pojavljuje kritika nezainteresiranosti istog tog Zapada, naglašenija je dimenzija njegove nemogućnosti da bilo što učini. Kada prvo bošnjačka, pa zatim srpska, strana ugledaju dvojicu vojnika kako mašu bijelim zastavama, izgovaraju isto: treba zvati UNPROFOR. Djelomično pod medijskim pritiskom, UNPROFOR će i pokušati riješiti situaciju, u čemu je umalo i uspio. Ali, u raspletu situacije s ranjenikom na bombi i uklanjanjem njih dvojice kao smetnje,

3 Kada Paul Garde (1996) piše svoju društveno-političku analizu bivših jugoslavenskih prostora, onda pojedinim poglavljima pridodaje zanimljive podnaslove. Tako Slovence naziva 'radišnim gorštacima', BiH zove 'islamska Avergue' (planinski predio Francuske s autohtonim kulturama i teško pristupnim područjima), u poglavlju u kojem opisuje Srbiju dodaje nastavak naslova 'Epovi i manastiri', a Crnu goru zove 'Asterixovo selo'. U toj analizi će kritički navesti kako francuski medijski prikazi otkrivaju prikiveni rasizam prema Slavenima kao divljacima (tvrdeći da sličan stav imaju i engleski i španjolski mediji u to ratno vrijeme) (Garde, 1996: 378-386), iako i sam svoje analize pojednostavljuje sugeriranjem stereotipa u naslovu ili podnaslovu.

Čiki koristi priliku i izvlači pištolj najbližeg mirotvorca kako bi pucao na Nina. U kratkoj pucnjavi obojica pogibaju, a UNPROFOR diže ruke od nerazrješive situacije. Medijski fingira spašavanje, a ustvari ostavi ranjenika na bombi, spakira sve i napusti ničiju zemlju.

Zanimljivo je da su likovi semantički ustvari izjednačeni. Većim dijelom filma su bez uniforme i oznaka; obojicu je u nezgodnu situaciju doveo netko drugi (Čikija nesmotreni stari vođa, Ninu stariji vojnik koji je postavio granatu pod ranjenika); obojica su ranjeni; obojica su imala priliku ubiti onoga drugog; čak i njihovi suborci gledajući ih kroz dalekozor u jednoj situaciji kada istupaju mahati bijelim zastavama – ne mogu prepoznati koji je čiji. Takvi, lišeni bilo kakvih specifičnih identitetskih obilježja, objedinjeni su sličnim općim karakteristikama i – stereotipom. Oni su upravo oni Balkanci s početka poglavlja: topli, emocionalni, zanimljivi, iskonski neiskvareni, ali nerazumni, divlji, nagonski.

3.3. Parada – ili o patrijarhalnoj zabiti

Parada je regionalni hit film, prikazivan u svim bivšim jugoslavenskim republikama (naslov filma u većini opisa prati fascinantna podatak da ga je u samo tri tjedna pogledalo 150 00 ljudi), kao djelo kulturnog redatelja koji je imao veliki utjecaj na istu tu bivšu jugoslavensku kinematografiju, Srđan Dragojević. Iako se neobičnom radnjom, koja otvara identitetske probleme na nekoliko razina, može povezati i s pitanjem etniciteta, ipak je dominantna problematika rodni identitet i prava rodni manjina, u ovom slučaju konkretno homoseksualaca. Spomenuta radnja upravo se oslanja na sukob alternativnih rodni identiteta i onih tradicionalnih koji prevladavaju u postjugoslavenskim, strogo patrijarhalnim, društvima. Ako ćemo se i dalje oslanjati na stereotipe nastale uslijed kolonijalnog diskurza, patrijarhalni 'dodatak' je sasvim očekivan jer jedino on kao takav pristaje uz prethodno opisanog divljeg, iskonskog, nasilnog Balkanca.

Budući da su stereotipi zbroj projekcija ili slika kojima se gradi nečiji individualni ili kolektivni identitet (Oraić Tolić, 2005: 266), a on se ovdje gradi iz centra moći, Zapada, pa projicira na marginu, iz toga slijedi da je patrijarhalni identitet Balkanca jedna vrsta projekcije koja korespondira s gore opisanim stereotipima kako bi kreirala cijeli jedan balkanski imaginarij. Kada prihvatimo imaginarno ishodište nekog identiteta, tj. činjenicu da je kreiran, postavlja se pitanje 'tko ga je kreirao', čime dolazimo do ključnog elementa – vlasništva nad imaginarijem (ibid: 282). Konkretno, koje je porijeklo slike balkanskog alfa mužjaka? Za pretpostaviti je da veliku ulogu u tome imaju oni koji

su kreirali i ostatak balkanskog imaginarija, jer je tako rodno orijentiran pojedinac sastavni dio puzzle koja se zove 'tipični Balkanac'. To je isti onaj mužjak koji ratuje, koji je sklon nasilju, iz kojeg izbija neka egzotikom praćena nekontrolirana sila. Uostalom, sve ono što Zapad izlučuje iz sebe kao negativne i nepoželjne karakteristike.

Međutim, konstrukcija identiteta je višeslojan proces s mnogostrukim faktorima, a proces rijetko kada jednosmjernan, što je posebno očito kada je u pitanju patrijarhalna komponenta balkanskog identiteta kao određene nad-konstrukcije (percipirane samo izvana; iznutra se ta identifikacija rijetko kada pojavljuje). Naime, muškarac (onako kako je kreiran u patrijarhalnom obrascu) nositelj je etničke zajednice. Taj zamišljeni poredak, nacija, na Balkanu je zamišljen kao nastavak etničke zajednice s religijskom komponentom kao najvažnijom; štoviše, njen smjer razvijanja je izravno očitovanje Božje volje (Wehler, 2005: 35-36). Obzirom da je ista (kršćanka) religija svojevrstni ideološki jamac patrijarhalnog sustava, u ovom slučaju on nije samo kreiran izvana nametnutim 'balkanskim alfa mužjakom', nego je on potpomognut i unutaršnjim sustavom vrijednosti.

Tako dvostruko ovjereni patrijarhalni sustav u sudaru s homoseksualnim (opet stereotipno projiciranim) rodnim identitetom proizvodi komične efekte i to bi se moglo okarakterizirati kao glavni forte filma. Konkretno, okosnica radnje su dvoje potpuno različitih ljudi: mafijaš, ratni heroj i vlasnik privatne kompanije Limun, te gay veterinar Radmilo. Spaja ih sudbina na dva načina: Radmilo spašava život Limunovom psu, a Radmilov partner Mirko ima agenciju za organizaciju vjenčanja koju je unajmila Limunova žena Biserka. Limun je ucijenjen od strane buduće supruge za koju bi učinio sve da organizira zaštitu Radmilu, Mirku i njihovim prijateljima aktivistima pri organizaciji prvog beogradskog Pridea. Budući da u Beogradu nitko ne želi, Limun je prisiljen za taj posao pratnje povorke okupiti bivše ratne (ne) prijatelje diljem bivših jugoslavenskih republika. Svi odreda macho muškarci zaziru prvotno od homoseksualnih zajednica i pojedinaca, ali postepeno popuštaju i trenuci zbližavanja su sve češći do kraja filma.

Na početku filma prikazan je tekstualni uvod u kojem se nižu etnički pojmovi, njihova definicija i tko ih koristi (u pitanju su pogrdni nazivi za etničke skupine - balija, šiptar, ustaša, četnik). Naravno da svaki od tih pogrdnih pojmova koristi pripadnik druge etničke skupine u doticaju; jedni zadnji pogrdni pojam, peder (za pojedinca homoseksualne orijentacije), koriste svi. I time je već naznačeno da će jedan od glavnih načina zbližavanja i prevladavanja etničkih razlika tijekom filma biti početna odbojnost prema homoseksualnosti (brojne scene: gađenje zbog ružičaste boje auta, gađenje na homoseksualne porno filmove i sl.), a onda i povremeno zbližavanje s istima pred kraj filma.

Kroz glavnog junaka, Limuna (bivši borac u ratu, sada voditelj karate kluba, kriminalac i nasilnik), vidimo i koliko je važan patrijarhalni obrazac u izgradnji etničkog identiteta. On je četnik, duboko religiozan, svećenik mu krsti dvoranu, na zidu ima ratne i religiozne simbole, a ujedno gleda film s protagonistom koji je paradigma ratnika-muškarca, a to je Ben Hur.

U patrijarhalnoj zabiti, gdje se zbližavanje s pripadnicima homoseksualnih zajednica incident i izbor komičnog efekta, dominira homofobija na svim razinama. I to je detaljno prikazano kroz film. Gej aktivistima se suprotstavljaju likovi/tipizirani predstavnici svih razina društvenog života: obitelj jednog od aktivista, sustanar za vrijeme slučajnog susreta u zgradi, predstavnici medija, načelnik policije kojem se obraćaju za zaštitu. Društveni okvir je time jasno ocrtan. Uloge u društvu su još jasnije pozicionirane po stereotipnim obrascima: straight muškarci su vlasnici sportskih klubova i voze limuzine; gay muškarci vode salone za vjenčanja i voze ružičaste aute. Likovi udovoljavaju nametnutim očekivanjima od tipičnog patrijarhalnog okruženja.

4. Autokolonijalizam na djelu - dijakronija i kontekst

Kao što smo vidjeli iz prikazanog, tri vrlo uspjela filmska hita, također priznata od strane europskih svjetskih žirija, u svojoj naraciji sadrže upravo uprizorenje stereotipnih konstrukcija koje su nametnute od Zapada - onoga koji projicira negativne karakteristike na balkansko područje kao granično ili marginu. Međutim, u ovoj analizi je upravo ključan taj pojam nametanja. Naime, kako pokazuje Branche (2005) na primjeru *westernizacije* afričkih područja i njihovog kolektivnog identiteta, to nije u potpunosti jednosmjernan proces. Subjekti s kolonijaliziranog prostora se u jednoj mjeri opisu nametnutim identitetskim obrascima, ali i velikoj se mjeri također prilagođavaju zapadnim vrijednostima. Time, napominje se u analizi istog primjera, iz perspektive poststrukturalnih i postkolonijalnih pristupa, sugerira se vrlo složen odnos između lokalne zajednice i struktura moći/znanja - onaj koji je ispunjen dvosmjernim procesima reprodukcije i legitimacije.⁴

4 Određene usporedbe o prisutnosti autokolonijalnih mehanizama možemo uspostaviti i kod primjera analize istočnoeuropskih mjuzikala koju je izradila Mazierska (2023). Iako su spomenuta djela nastala u postkomunizmu, repliciraju stavove koje prema prostoru iza nekadašnje Željezne zavjese ima Zapad. U ovom slučaju se autokolonijalizacija pojavljuje uz efekt *zabranjenog voća*. Naime, učestali elementi zapadne popularne kulture u tim mjuziklima nisu samo nametnute u

Legitimiziraju li, na sličan način, navedeni filmovi stereotipe o Balkanu? O balkanskom području kao sferi retrogradnih političkih i društvenih procesa kao naslijeđa komunističkog sustava, kao sferi krvoločnog sukoba etnički i plemenski razdijeljenih zajednica za čije odnose nema rješenja, kao sferi radikalnih patrijarhalnih obrazaca na štetu ženskog i alternativnih rodnih identiteta? Prihvaćaju li, u foucaultovskom smislu, tu proizvedenu konstrukciju o sebi samima kao svoju *istinsku* sliku? Ne samo da je odgovor na sva pitanja, ako se prisjetimo stereotipa izdvojenih iz analiziranih filmova, potvrđan, nego se stabilnost tog autokolonijalnog procesa može uočiti i u dijakronijskoj perspektivi. Točnije, u mitskom sloju tradicije ovih prostora u kojem se pojavljuje lik hajduka, kako prikazuje Žanić (1998). U kontekstu odnosa prema Osmanlijama kao represivnom silnom iz jednog dijela povijesti balkanskih naroda, pored toga i učestaloj retoričkoj figuri novijih nacionalnih ideologija i povlačenja granica prema etničkim identitetima, lik hajduka je povijesno iniciran mitološki konstrukt koji sadrži zanimljive karakteristike. Nasuprot 'mlake Europe' koja se odbija odlučnije suprotstaviti Osmanlijama, hajduci su pobunjenici koji stoje sami na granici kršćanstva. Oni su iskreni i srčani, ali i divlji i opasni; oni su prototip *plemenitog divljaka* koji nastanjuje Balkan (Žanić, 1998: 304-320). Logički izvodimo zaključak iz usporedbe: kao što je i dalje prisutan mit hajduka⁵ u tradicionalnoj i popularnoj kulturi balkanskog prostora, tako je prisutna i spomenuta narav plemenitog divljaka. To nije nametnuta identitetska projekcija – to je samoprezentacija kojom se identiteti balkanskih područja potvrđuju.

Od hajduka i kletvi, do stereotipa o divljacima i alfa mužjacima s margine, postavlja nam se ovdje isto pitanje koje je postavila i Todorova (2015) u analizi imaginarne konstrukcije Balkana – što Balkanci misle

tim zajednicama, nego su i odraz želje kolonijaliziranog za nečime što je teško dostupno ili čak zabranjeno jer se nalazi s druge strane *zavjese*. Istovremena privlačnost i odbojnost zapadnih glazbenih elemenata u tim mjuziklima interpretirano je u toj analizi kao odraz istovremenog procesa kolonijalizacije i autokolonijalizacije.

- 5 Još jedan mit koji Žanić spominje u drugoj studiji, nazvanoj *Simboli, rituali i krupne riječi* (2020: 9), a to je onaj u kletvi kralja Zvonimira, može potvrditi iznesenu argumentaciju o autokolonijalnom diskurzu, te posebno njegovom kontinuitetu. Taj prvi od pape krunjeni hrvatski kralj, koji je svrgnut prevarom 1089.g. (da ne ulazimo bespotrebno u detaljniji povijesno-mitološki narativ), i to od svojih ljudi, povijesno je polazište za mitsku nadogradnju o tobožnjoj kletvi koju je na umoru kralj izgovorio *svojim* Hrvatima: da idućih 900 godina neće imati svoju državu. Upravo se ta mitološka konstrukcija pojavljivala u vrijeme, kako napominje Žanić, i u vrijeme Austro-ugarske, a onda i Kraljevine Jugoslavije, socijalističke Jugoslavije, a povremeno i za vrijeme suvremene Hrvatske u kontekstu Europske zajednice. Gledajući kroz našu autokolonijalnu optiku, može se interpretirati kako su Hrvati tumačili svaku kolonijalnu vlast ne kao nešto nametnuto, nego kao nešto što su zaslužili.

o sebi? Premda su, tvrdi autorica, imali dominantno pasivan stav u artikulaciji svog identiteta, bili su aktivni u prihvaćanju vanjske prezentacije i njenim nadomještanjem vlastitih identitetskih rupa. Njihov dominantni osjećaj, koji dijele preko etničkih granica, jest onaj o svom položaju kao položaju posrednika, pripadnika graničnog područja između dva svijeta, stanovnika prostora koji nije ni ovdje ni ondje (Todorova, 2015: 73-110). Očito je da ta pozicija povlači za sobom i set drugih karakteristika koje se onda postepeno nameću, a zatim i prihvaćaju, kao vlastite. Izdvojeni filmski narativi idu u prilog toj tezi koja se više ne manifestira samo i mitološkoj sloju, nego i u suvremenoj ili popularnoj kulturi.

5. Humor kao proizvod autokolonijalnog diskurza

Prethodno opisani mehanizmi autokolonijalnog diskurza u filmskim narativima analizirana je prva faza odabranog problemskog kompleksa. Za drugu razinu je dovoljno za početak istaknuti uočljivu, pa i gotovo nametljivu, činjenicu koja se uočava u sva tri filmska narativa, a to je – prevladavanje komičnog efekta. Filmovi imaju i elemente tragedije, i oštre društvene kritike, ali isto tako i komične elemente koji su doprinijeli statusu tih filmova u popularnoj kulturi. Međutim, teza ovog rada, upravo se izvodi iz prethodno opisanog diskurza i situacije koju imamo s komedijom: komični efekti su izvedeni upravo iz autokolonijalnog diskurza (građeni su od elemenata stereotipa o Balkanu kao komunističkoj, etničkoj i patrijarhalnoj zabiti), sa ciljem da povratnom reakcijom dodatno pojačaju autokolonijalni efekt. Kratko i sažeto, nije dovoljno samo prihvatiti nametnuti stereotip, nego i učiniti se pritom smiješnim, komičnim i privlačnim. No, kako točno autokolonijalni diskurz proizvodi komični efekt?

Taj mehanizam bi mogao imati jednostavno veze s načinom na koji koncipiramo svijet oko sebe. Kao što piše Kirk R. Maudlin (2002) u članku u kojem pokušava analizirati ulogu humora u konstrukciji stereotipa: humor je izveden iz načina na koji shvaćamo svijet oko sebe, tj. stereotipa kojima se služimo kako bi shvatili svijet oko sebe. Budući da su ti stereotipi rezultat interakcije između određenih subjekata, koji su u nekom odnosu hijerarhije, na to nam se neizbježno nadovezuje pitanje moći. Ili, slobodni zaključak koji izvlačimo iz toga – je li onda humor smijeh na račun slabijeg? Tu bi svakako išle u prilog kategorije humora koje Maudlin navodi. To je humor o negativno pripisanim karakteristikama, stereotipni humor o nametnutim obrascima, humor proizašao iz pozicije moći, kao i humor koji je odraz mržnje i ponižavanja. Autor ne spominje, ali nije problem nadograditi kategorije onom

koja se nameće u našoj analizi, a produkt je autokolonijalnog diskurza: humor koji doista proizlazi iz pozicije moći i mogućeg ponižavanja, ali ga sada subjekti proizvode kao svoj vlastiti.

Argument za takvo povezivanje mogućih implikacija jest i konstatacija koju navodi Alenka Zupančić (2011: 11) kako smijeh nikada nije izvan ideologije. On je ustvari komična afirmacija ideologije; forma u kojoj se ideološke konstrukcije dovode u određeni odnos koji može, u nekim slučajevima, proizvesti čak i komični efekt. I upravo tim tragom dolazimo do središnjeg dijela naše teze. Zupančić spominje kao jednu od tehnika humora susret dviju razina, a upravo bi taj opis najbolje odgovarao onome što uočavamo u odabranim filmskim narativima. Te dvije razine se, nastavlja autorica, mogu formirati oko opozicija umjetno-prirodno, visoko-nisko, ljudsko-životinjsko, ili, kao u našem slučaju, naše-vaše. Ona potisnuta razina probija se na površinu, potiskuje do tada prevladavajuću razinu, čime je postignuta situacija da se dvije razine, inače međusobno isključive, postavljaju na istu ravan i prožmu (Zupančić, 2011: 158).

U filmu *Ničija zemlja*, ratni apsurd je doveden do krajnosti, karikaturnih obilježja same situacije, kao i aktera koji sudjeluju u njoj, tako da se sam narativ bliži onome koji dominira u vicu. Na ničiji teritorij zalutaju tako što ih vodi slabovidni dezorijentirani vodič kroz maglu; jedan od bosanskih ratnika utjelovljuje uobičajeni lik Bosanca koji priča viceve (u sred ratnog kaosa, čitajući novine, izjavljuje 'Ja nereda u Ruandi'); dva suprotstavljena lika zarobljena u istom rovu svađaju se tko je počeo rat dva puta i svaki put je u pravu onaj koji drži pušku. Kao što se likovi u filmu *Ništa nas ne smije iznenaditi* šale na svoj račun u kojoj su zabiti i gdje je taj imaginarni neprijatelj protiv kojeg se komunističke vlasti bore. I kao što se u filmu *Parada* macho muškarci voze stisnuti u malom ružičastom autu. Osim što se u brojnim sličnim situacijama reafirmira nametnuti stereotip, dvije razine koje se spajaju, kako to teorijski postavlja Zupančić, su: naša slika i njihova slika. One se ovdje izjednačavaju: mi smo upravo onakvi kakvima nas oni vide. Bratoubilački nastrojeni, paranoični i homofobni. One se prožimaju u tolikoj mjeri da više nismo sigurni što je u toj slici 'naše', a što 'njihovo, a nametnuto'. Komični efekt se oslobađa uslijed poništavanja binarnih odnosa moći. Nismo uvrijeđeni, ta slika je naša, naš ponos, to je ono što mi jesmo.

Izvorom komičnih situacija postaju konstatirane i prihvaćenje činjenice da je ovo prostor ljudi zapletenih u klupko mržnje koje se nikada neće rasplesti (*Ničija zemlja*), ili granični prostor Europe gdje prevladavaju iracionalni strahovi o vječnoj ugroženosti (*Ništa nas ne smije iznenaditi*), ili prostor u kojem se patrijarhalni mužjaci užasavaju feminiziranih obrazaca, gesti ili čak boja i predmeta. Međutim, zamjetno

je kako se jednako u sva tri primjera provlači još jedan strukturni element naracije koji je također generator komičnih efekata, a to je onaj koji polazi od etničkog identiteta. Teorijski gledano, upravo kod etničkih identiteta, kako prikazuje John Lowe (1986) u svojoj studiji, humor ima vrlo značajnu ulogu jer sudjeluje u koheziji grupe, formiranju identiteta kroz sustav razlika i distanciranju od Drugoga. Ali, u isto vrijeme on i relaksira iste te razlike kanalizirajući agresiju u smijeh, ili, kako vidimo najviše u filmu *Ničija zemlja*, etničku esenciju u apsurd. Taj dvostruki rad udaljavanja i zbližavanja generator je komičnih situacija i u filmu *Parada* gdje se pripadnici nekada zaraćenih etničkih straha zbližavaju po zgražanju nad homoseksualcima, ali kasnije i zaštiti istih tijekom parade.⁶

Marković (2019: 181) u svojoj analizi verbalnog humora vic dovodi u odnos s pozicijama moći. Vic se, kako on tvrdi, temelji na iskrivljenoj slici iz koje se izvodi komični efekt. Ta iskrivljena slika je ona slika koju grade mehanizmi pokrenuti iz centara moći, a primjenjuje se nad onima kojima ta moć nije dostupna ili su njoj podređeni. Ako te konstatacije postavimo u kontekst ove analize, onda vicevi 'na svoj račun' koji afirmiraju nametnute stereotipe dolaze kao rezultat izokretanja opisanog procesa. Onaj podređeni, u stanju ne-moći, prihvaća iskrivljenu sliku i vraća je natrag kao svoju. I u tome se događa istovremena afirmacija i subverzija centra moći.⁷ Sasvim je logično zapitati se nakon toga: čemu to izvrtnje, što se time postiže? Odgovor je moguće pronaći u *Anatomiji smijeha* Fadila Hadžića. Na jednom mjestu, Hadžić (1998: 8) tvrdi kako nas smijeh rješava negativnih emocija (dodali bi, u našem slučaju, onih negativnih emocija koje proizlaze iz položaja podređenosti i nemoći) i štiti od 'društvenih nevolja' (u našem slučaju, mogućeg sukoba ili napetosti). Na drugom, još znakovitije za ovu analizu, Hadžić (ibid: 42) povezuje smijeh i strah tvrdeći da 'žive pod istim krovom': samo, kad jedan izlazi van (smijeh), drugi se skriva (strah). Ova konstatacija nad ponovno vodi u argumentacijski niz koji nalikuje na proganjanje vlastitog repa: bojimo se centra moći, pa preuzimamo aktivnu ulogu nastojeći se riješiti straha tako da preuzimamo obrasce

6 Vladimir Propp u svojoj studiji *Problemi komike i smijeha* (1984: 54-56) govori o posebnoj vrsti komedije koja odgovara navedenim primjerima, a to je komedija razlika. Njegov mehanizam objašnjava na sljedeći način: čovjek u svom razmišljanju i djelovanju uspostavlja uzorke ili kategorije, pa sve slučajeve koji odstupaju doživljava kao odstupanje od norme. U tom kontekstu ih definira kao subjekte 's nedostatkom', a taj nedostatak je generator komičnog efekta. Norma je ono naše, zato su stranci smiješni; kao što vrijedi i obrnuto.

7 Sličnu teoriju o humoru postavlja i Simon Critchley (2007: 13) pišući o teoriji superiornosti. Od tri opisane teorije humora, ova je najdugotrajnija jer seže još od Platona i Aristotela. Prema toj teoriji, smijeh dolazi kao rezultat iznenadne spoznaje naše superiornosti nad nekime zbog usporedbe neke karakteristike po kojoj smo bolji ili uočavanja neke slabosti kod onoga tko je predmet humora.

kojima potvrđujemo poziciju centra moći.

6. Zaključak

Kao jedno od općih mjesta postkolonijalne teorije, stoji naslov eseja G.C. Spivak (2011: 65) koji je i u ovom slučaju neizbježan i važan, a glasi: 'Može li podčinjeni (subaltern) govoriti?'. Spivak u tom eseju navodi mnoštvo otežavajućih mehanizama koji sprečavaju podređenog/subalternog da progovori vlastitim glasom. Obzirom da se radi, kako autorica navodi, o 'objektnom biću' (pozivajući se na Michela Foucaulta), ne daje jasan odgovor već pokušava naznačiti koje sve čimbenike moramo uvažiti da bi ispitali tu mogućnost. Bez ulaska u detalje, analiza odabranih filmskih narativa može se sagledati kao jedan od doprinosa 's terena'; tj. kako autokolonijalni diskurz može biti jedan od takvih pokušaja oslobađanja. U njemu vidimo naznačeni dvostruki rad subverzije i potvrđivanja (izborili smo se za vidljivost i vlastiti glas koristeći nametnute reprezentacije), o kojem su pisali Julien i Mercer (1996). polazeći također od filmskih narativa kao primjera (južnoafrički i indijski filmovi u odnosu prema zapadnjačkim identitetskim matricama), uviđaju kao se uzima etnicitet kao glavno sredstvo marginaliziranih zajednica u pokušaju da destabiliziraju centar, ali onakav etnicitet kakvim ga Zapad zamišlja. Kao i u našem slučaju, ovdje se susrećemo s dvostrukim radom oslobađanja koje je istovremeno i podređivanje. To nas navodi da zatvorimo krug istraživanja polaznim postavkama o autokolonijalizaciji koju možemo shvatiti kao, kako navodi Kiossev (1998), uvoz stranih vrijednosti i civilizacijskih modela na vlastiti zahtjev i koloniziranje vlastite autentičnosti kroz te modele. Autokolonijalni diskurz ostaje kao jedno/jedino moguće rješenje identitetske dvojbe: mi nismo Drugi, onakvi kakvim nas zamišljate, ali, kada pokušavamo sebe osmisliti, to će ponovno biti ista ta slika Drugoga, ali smo je barem sami odabrali. Ostaje zaključiti kako je to prilično neobičan pokušaj oslobađanja, ali je očito jedini moguć.

Popis literature

- barker, Chris (2008). *Cultural studies; theory and practice*. London, Sage Publications Ltd.
- Branche, Stéphane La (2005). 'Abuse and Westernization: Reflections on Strategies of Power'. *Journal of Peace Research*, Vol. 42, No. 2, London, Sage Publications, Ltd., str. 219-235.
- Critchley, Simon (2007). *O humoru*. Zagreb, Algoritam.

- Garde, Paul (1996). *Život i smrt Jugoslavije*. Zagreb, Ceres.
- Garde, Paul (2009). *Balkanske rasprave (o riječima i ljudima)*. Zagreb, Naklada Ceres.
- Hadžić, Fadil (1998). *Anatomija smijeha*. Zagreb, VBZ.
- Hromadžić, Hajrudin (2022). *Leksikon tranzicije*. Zageb, Disput.
- Julien, I. i Mercer, K. (1996). 'De margin and de centre', u Morley, D. i Kuan-Hsing, C. (ur.), *Stuart Hall, critical dialogues in cultural studies*. London i New York, Routledge.
- Kazaz, Enver (2012). *Subverzivne poetike*. Zagreb – Sarajevo, Synopsis.
- Kiossev, Alexander. 'Notes on the Self-colonising Cultures'. «*Bulgaria Avantgarde*» in der *Künstlerwerkstatt Lothringerstrasse*, Salon Verlag, 1998, <https://vector.ica-sofia.org/en/publications/articles/item/20-notes-on-the-self-colonising-cultures>
- Lowe, John (1986). 'Theories of Ethnic Humor: How to Enter, Laughing'. *American Quarterly*, Vol. 38, No. 3, str. 439-460.
- Luketić, Katarina (2013). *Balkan: od geografije do fantazije*. Zagreb, Algoritam.
- Marković, Ivan (2019). *Uvod u verbalni humor*. Zagreb, Disput.
- Mauldin, Kirk R. (2002). 'The Role of Humor in the Social Construction of Gendered and Ethnic Stereotypes'. *Race, Gender & Class*, Vol. 9, No. 3, str. 76-95.
- Mazierska, Ewa (2023). 'From self-colonisation to conquest in Eastern European postcommunist musicals'. *Studies in European cinema*, vol. 20, str. 306-323.
- Moranjak-Bamburać, Nirman (2004). 'Političke i epistemologijske implikacije postkolonijalne teorije'. *Sarajevske Sveske br. 06/07*, str. 87-102.
- Oraić Tolić, Dubravka (2005). *Muška moderna i ženska postmoderna*. Zagreb, Naklada Ljevak.
- Propp, Vladimir (1984). *Problemi komike i smeha*. Novi Sad, Književna zajednica Novog Sada.
- Spivak, Gayatri C. (2011). *Nacionalizam i imaginacija (i drugi eseji)*. Zagreb, Fraktura.
- Todorova, Marija (2015). *Imaginarni Balkan*. Zagreb, Naklada Ljevak.
- Walia, Shelley (2002). *Edward Said: pisanje historije*. Zagreb, Naklada Jesenski i Turk.
- Wehler, Hans-Ulrich (2005). *Nacionalizam: povijest, oblici, posljedice*. Zagreb, Naklada Jesenski i Turk.
- Wisker, Gina (2010). *Ključni pojmovi postkolonijalne književnosti*. Zagreb, AGM.
- Zupančić, Alenka (2011). *Ubaci uljeza – O komediji*. Zagreb, Meandar.
- Žanić, Ivo (1998). *Prevarena povijest (guslarska estrada, kult hajduka i rat u Hrvatskoj i Bosni i Hercegovini 1990-1995. godine)*. Zagreb, Durieux.
- Žanić, Ivo (2020). *Simboli, rituali i krupne riječi (rasprave i eseji iz devedesetih)*. Zagreb, Srednja Europa.

Filmografija

Karaula, 2006 (režija Rajko Grlić, scenarij Ante Tomić i Rajko Grlić)

Ničija zemlja, 2001 (režija i scenarij Denis Tanović)

Parada, 2011 (režija i scenarij Srđan Dragojević)

Summary

This paper analyzes the relationship between the center and the periphery within the context of Western civilization, with a particular focus on the Balkans as an example of the periphery. It employs postcolonial theory to examine the cinematic representation of identity constructions. The analysis centers on the concept of auto-colonialism as a process in which the periphery accepts and affirms an imposed identity, using as examples three regionally successful films: *Border Post* (*Karaula*), *No Man's Land* (*Ničija zemlja*), and *The Parade* (*Parada*). Identity is viewed as a cultural construct expressed through stereotypes and built upon a system of differences, while in the films these stereotypes are used and reinforced through a humorous discourse. In this context, auto-colonialism refers to the explicit self-affirmation of a marginal position through the affirmation of comic effects produced by playing with stereotypical identities. Such representations confirm imposed portrayals of the Balkans as a periphery marked by negative characteristics, whereby the auto-colonial discourse emerges as the only possible means of liberating the identities of Balkan communities.

Keywords: auto-colonialism, film, humor, identity, periphery