

SVEUČILIŠTE U ZAGREBU  
FILOZOFSKI FAKULTET  
ODSJEK ZA ETNOLOGIJU I KULTURNU ANTROPOLOGIJU

Slaven Paić

**Elementi postkolonijalnog diskursa u suvremenom hollywoodskom filmu**

Diplomski rad

Mentor: dr.sc. Tomislav Pletenac

Zagreb, 2018.

## Sadržaj

1. Uvod .....	3
2. Hollywood i orijent .....	4
2.1. Nepromjenjivi istok .....	6
2.1.1. Kompleks mumije .....	7
3. Imperijalne oči i muški pogled .....	10
3.1. Hollywood i strah od Drugoga .....	12
4. Australia i reinvenција kolonijalne prošlosti .....	15
4.1. Australija kao ideja nacije .....	18
4.2. Apologija kao turistički model .....	20
5. Čudovišni Drugi u suvremenom hollywoodskom horor žanru .....	21
5.1. Vampirizam i problem multikulturalizma .....	21
5.1.1. Hibridnost vampirskih protagonista u novom mileniju .....	26
5.2. Zombie i alegorija subalternog subjekta .....	27
6. Zaključak .....	33
7. Literatura .....	34

## **Sažetak**

*Ovaj rad nastoji prezentirati elemente postkolonijalnog diskursa u američkom mainstream filmu. Na osnovu filmskih tehnika i reprezentacijskih elemenata unutar Hollywoodske filmske naracije cilj je protumačiti vizualne strategije otpora eurocentričnim, imperijalnim i kolonijalnim diskursima unutar dominantne globalne industrije američke kinematografije i mogućnostima kreacije alternativnih identiteta manjinskih, subalternih i orijentaliziranih grupacija. Rad prikazuje konstrukcije zamišljenih geografija orijentalnog prostora bliskog istoka u portretima klasičnog perioda Hollywooda i orijentalne stereotipizacije prilikom prikaza bliskoistočnog i sjevernoafričkog stanovništva kao i seksualiziranje i objektiviziranje ženskih karaktera. U analizi filmova o King Kongu nastoji se prikazati razvitak kinematičkog čudovišta kroz različite periode i reprezentacija rasnih i seksualnih stereotipa od originalnog filma do remakeova u 21.st. Nakon analize reprezentacije postkolonijalne Afrike u filmovima o King Kongu fokus se prebacuje na konstrukciju alternativnih narativa o povijesnom periodu nacije i kontinenta Australije u istoimenoj hollywoodskoj melodrami. Posljednji dio rada posvećuje se razvitku horor čudovišnog subjekta i mogućnostima čitanja vampirskih i zombie elemenata kao postkolonijalnih momenata u mainstream američkoj kinematografiji.*

*Ključne riječi: Postkolonijalnog, diskursa, Hollywood, King Kong, Australia, stereotipa*

## **Abstract**

*This article intends to present elements of postcolonial discourse in american mainstream cinema. On the basis involving cinematic techniques and representational elements in Hollywood's movie narration, the goal is to explain visual strategies of resistance to eurocentric, imperial and colonial discourses inside the american cinatography's dominant global industry and possibilities to create alternative identities involving minorities, subaltern and orientalist groups. Article presents construct of middle east's oriental space imaginitive geographies in the classic Hollywood's period portraits and the stereotipisation of Middle east and Northern Africa peoples groups and sexualisation and objectivisation of female characters. In the King Kong movie analysis, intention is to present evolvment of cinematic monster through different periods as it is*

*the racial and sexual stereotype representations from the original motion picture until 21. century remakes. After the postcolonial Africa's analysis in King Kong movies focus is moving on construction of alternative narratives of nation and continent historical period in hollywood's melodrama Australia. Article last part is taking notion on horror monster's development and possibilities of reading vampire and zombie elements as postcolonial moments in american mainstream cinematography.*

*Keywords: Postcolonial, discourse, Hollywood, King Kong, Australia, stereotype*

## **1. Uvod**

Klasična Hollywoodska kinematografija kao forma kulturne industrije produkt je zapadnjačke superiornosti i suprematizma eurocentrične ideologije na području vizualnih umjetnosti. Hollywoodski film operira procesima diseminacije američke ideologije i izvoza američkog imperijalizma. Hollywoodcentrizam, kao i američka imperijalna filmska kultura klasičnog narativnog filma predstavljaju normu prema kojoj se sve ostale alternativne kinematografije uspoređuju i stvaraju razliku, poput kinematografije trećeg svijeta (postkolonijalna kinematografija kao prostor hibridnih filmskih praksi i kreiranja trećeg prostora prema konceptu Homi Bhabhe), etnografskog filma kao i autorskog i avangardnog filma propitujući doktrine realističnog filma dominantne Hollywoodske kinematografije, stvarajući alternativne estetike, kreirajući nove žanrovske odrednice, poigravajući se sa tehnikama, strukturama i stilovima različitim od zapadnjačkih eurocentričnih modela klasičnog Hollywoodskog vizualnog diskursa. U ovome radu cilj je prezentirati elemente postkolonijalnog diskursa u modernom i suvremenom mainstream američkom filmu, odnosno vizualne strategije otpora dominantnim narativima romantiziranih i egzotiziranih percepcija i stereotipa prema koloniziranim nacijama i subalternim grupama unutar same Hollywoodske filmske industrije. Počevši od orijentalističkih stereotipizacija klasičnog Hollywooda preko primjera Hollywoodskog motiva *Mumije* kao i suvremenih interpretacija u reprezentaciji bliskog istoka do primjera imperijalističkog vizualnog koloniziranja Afričkog kontinenta, fokus se prebacuje na mogućnosti reinvenije kolonijalističkih strategija u modernim interpretacijama filmova o *King Kongu* kao i konstrukcije alternativnih naracija i zasmišljanja povijesti nacije i kontinenta u Hollywoodskom blockbasteru *Australia*. Posljednji dio posvetit će se razvitku monster horora u Hollywoodskoj kinematografiji (sa

primjerima vampirske i zombie mitologije) i konstrukcije hibridnih identiteta unutar horor žanra u novom mileniju.

## 2. Hollywood i orijent

Povijesni kinematički motivi zapadnjačkog subjekta istraživača provlače se od početka kinematografije zapada. Zapadni istraživač kao filmski junak koji pronalazi i istražuje nepoznata, misteriozna i zapadnom subjektu nikad prije dokučiva mjesta ne-zapadnog svijeta, *terre incognite* kao i *terre nullius* motivi su koji se perpetuiraju od *Knjige o džungli* (1942) po romanu Rudyarda Kiplinga do *Putu u Indiju* (1984) baziranog na romanu Davida Forstera i ekranizaciji Davida Leana do serijala o arheologu-istraživaču *Indiana Jonesu* iz 80-ih godina. Dva aspekta koja se odnose u binarno suprotnom i ontološki isključivom modusu prema Edwardu Saidu predstavljaju esencijalni motiv europske zamišljene geografije - Europa je moćna i u mogućnosti artikulacije dok je Azija poražena i daleka. (Said 1978:57) Ovakava artikulacija suprotnosti prema Saidu dolazi od epistemološke kreacije dualiteta i odnosa moći koja konstituira ontološke razlike između poznatih prostora. Portretiranje ne-zapadnih prostora kao egzotičnih, misterioznih (kao i često korišteni motiv klasičnog Hollywooda pri portretiranju sjeverne Afrike i Bliskog istoka - motiv praznine kao orijentalistički motiv) predstavlja konstruiranje geografsko-simboličkog polariteta kao i topografskog redukcionizma kod navedenih 'pustinjskih zemalja' kao simbolički vizualni prostor iracionalnog primitivizma i opasnih instikata. (Stam, Shohat 1994:148) Vizualna simbolika u konstrukciji zapadnjačke želje za penetracijom i osvajanjem nepoznatog 'praznog' prostora očituje se u korištenju vizualnog kartografskog tropa. Znanstveno ovladavanje svijetom kao i razvoj geografije za vrijeme renesanse omogućili su europskim istraživačima sposobnost grafičkog reprezentiranja putem označavanja prostora i novih regija koje trebaju biti kolonizirane i podvrgnute imperijalnoj moći zapadnog svijeta. Korištenje kartografskih mapa u filmu kao vlastito predočavanje tehnološke superiornosti te mogućnosti razvijanja i pokretanja filmskih junaka u prostoru omogućilo je jasnije oblikovanje i shvaćanje prostora za razliku od romana gdje kartografske mape nastaju skicama i nepokretnim fotografijama (Stam, Shohat 1994:147) te ne omogućavaju vizualnu reprezentaciju prostornosti. Kinematička kartografija kao mapiranje ljudske prisutnosti u službi je rehumaniziranja statičnog prostora. (Caquard, Taylor 2009:4) Rehumaniziranje prostora kao i mogućnost kreiranja smisla u kinematskom iskustvu prostornosti

kroz mape u kolonijalnom periodu Hollywooda u svrhu je vizualnog koloniziranja. Oko kamere, kao simbolički medijator u svrhu predočavanja 'stvarnosti' realizira totalizirajuće strukture kolonijalnog diskursa. Ella Shohat pokazuje kako ovaj imperijalni modus reprezentacije u primjeru dokumentarnog filma *Columbus and the Age of Discovery* (1992) označuje progres zapadnog pogleda. (Stam, Shohat 1994:147) Mimetički oblik koji filmski realizam pokušava prikazati kao totalizirajući autoritativni sustav mišljenja prikazuje se u razlici, mimetička reprezentacija putem kartografskih mapa pokušavajući biti originalna i autoritativna oslikavajući znanstveni model predstavlja subjektivnu interpretaciju prostora koji je sličan ali ipak različit. (Bhabha 1994:86) Redukcija prostora na simboličko korištenje u svrhu vizualnog koloniziranja ima za cilj prostornost svesti pragmatična mjesta korisnosti centru (kolonizatorskom agensu) u medelima produkcije kulturnog značenja. Ne-zapadnjački reducirani prostori (zemlje) postaju marginalni simboličkim korištenjem kao i svedeni na simplificirane binarne i manihejske konstrukcije Drugoga. Ove konstrukcije osim vizualnog imaju za cilj perpetuirati hegemonijsku dominaciju centra kao i omogućavanje moralne opravdanosti za eksploataciju potčinjenih članova unutar binarne relacije (orijentalni, kolonizirani Drugi). (Dunlop 2011:33) Ovaj binaristički diskurs klasičnog Hollywooda pri portretiranju kolonijalnog Drugog preko vizualnog reduciranja prostornosti dolazi zajedno sa motivima seksualiziranja i feminiziranja orijentalnih karaktera. Zapadnjački (bijeli) subjekt (u mnogim slučajevima istraživač) kao centralan Hollywoodskom portretiranju i prodiranju u područja orijentalnog imaginarija nosi otkrića o prirodi, a priroda se poistovjećuje pomoću golog ženskog tijela. (Jordanova 1989:87) Sigmund Freud u 'Interpretaciji snova' također esencijalizirajući rodne pozicije sa prirodnim poretkom, poistovjećuje ženu sa afričkim kontinentom, tamnim područjem koje je ispunjeno mističnim i mračnim značenjima. Tamni kontinent kao alegorija mračnih i zapadnom subjektu nepoznatih, nedokučivih prostora u psihoanalitičkom tumačenju postulirano kao odnos zapadnjačkog ega/superega nasuprot egzotičnom i mračnom orijentalnom idu, perpetuira klasični kolonijalni diskurs početka 20.st. u društvenim/humanističkim znanostima. Mračni kontinent, poistovjećen sa ženskim 'principom' kao i identifikacija geografske i psihičke opravdanosti kolonijalne dominacije vizualnim/taktilnim prostorom filmskog medija omogućio je i mogućnost narativnih primjena imperijalnih otkrića i ekspanzije pomoću motiva znanstvenih otkrivanja u prostorima tuđinskog/nepoznatog prostora Drugog. (Stam, Shohat 1994:150)

## 2.1. Nepromijenjivi istok

Hollywoodska kinematografija, kao i književnost od 19.st. baštine fasciniranost sa mističnim portretiranjem Orijenta i prostora koji u zapadnjačkom shvaćanju okupira, od arapskog prostora do Perzije, Kine, Indije portretirajući na monolitan način kulturnu raznolikost navedenih krajeva. Portretiranje egzotičnih orijentalnih krajeva u ideološkom obrascu kao prostora 'jezgre civilizacije' i opravdanosti zapadnjačkog pristupa navedenim krajevima u svrhu spašavanja kulturnih artefakata kao i prošlosti od zaborava (Stam, Shohat 1994:151) ponavljajući argumente zapadne privilegiranosti u očuvanju istočnjačke povijesti koja je u korijenima zapadne civilizacije. Istovremenim očuvanjem povijesnih kulturnih kompleksa kao i artefakata povijesnih razdoblja današnje stanovništvo prostora u kojem zapadni subjekt intervenira nije u mogućnosti zaštititi i brinuti se o nasljeđu antičke civilizacije već funkcionira jedino kao rušilački faktor. Kolonijalistički motiv koji se provlači kroz mnoge uspješnice hollywoodskog filma jest potraga zapadnjačkog (američkog, britanskog) znanstvenika, većinom arheologa u spašavanje arheoloških predmeta (većinom u starom Egiptu, ponekad Kina, Indija ili Latinska Amerika) kako isti ne bi završili u rukama skupine pljačkaških i 'zlih' domicilnih ljudi koji ne posjeduju znanje o drevnoj povijesti već isključivi pokretač njihovih karaktera jest želja za profitom i prodajom na crno tržište. Ovi motivi kao i monolitna reprezentacija orijentalnog stanovništva provlači se kroz mnoge istraživačke filmove od filmova o *Cleopatri* (1934, 1963) do *Deset božjih zapovijedi* (1923, 1956) preko serijala o Indiana Jonesu pa do različitih interpretacija u filmovima o *Mumiji*. Dok se prostor bliskog istoka (male azije, arapskog potkontinenta) u interpretacijama oblikovao ili kao religijski prostor tekstualne i vizualne simbolike stvaraoca filmskih djela (*Ben Hur* (1963), te *Kralj kraljeva* (1927, 1961) kao fiksna reprezentacija prostora Jeruzalema ili okolice, prostor Bagdada u klasičnom Hollywoodskom ambijentu predstavljao je prostor egzotičnog orijenta, 'nepromijenjivog istoka' (Scurry 2010:19) Nepromijenjivi istok, sintagma Edwarda Saida odnosi se na sinhronijsko tumačenje kulture orijenta koja ne mijenja obrasce ponašanja, već zadržava nepromijenjivi u ovom slučaju vizualni (filmski) oblik. Bagdad i njegovo stanovništvo u *Bagdatskom lopovu* (1924, 1940) kao i filmovima koji nastavljaju priče iz 1001 noći ocrtni su jednodimenzionalno i monolitski kao striktno manihejska suprotnost dobra/zla u karakterizaciji dok u vizualnom portretiranju blještava panorama grada odaje dojam fantastičnog područja atmosfere sna. Nepromijenjivost reprezentacijskih i narativnih obrazaca Istoka prezentira se u suvremenom kontekstu postavljanja priče, ne povlačeći jasni kontrast

između povijesnog i sadašnjeg vremena (u lokacijskom i kontekstu odjeće i arhitekture) otkrivajući izostanak razumijevanja bliskoistočne povijesti i razvitka. (Scurry 2010:20)

Reprezentacija Bagdada u američkoj kinematografiji nakon kolonijalističkog vremena nije bilo puno do 90-ih godina i ponovnog oživljavanja teme 1001 noći kroz Disneyjev animirani kino hit *Aladdin* iz 1992. godine. Aladin je godinama nakon prvog prikazivanja bio na udaru kritike zbog perpetuiranja orijentalističkog portretiranja arapskog svijeta. Zanimljivost i/ili slučajna koincidencija jest trenutak prikazivanja animiranog hita, nakon 1991.g. i događanja zaljevskog rata. Politički orijentalizam modernog vremena 90-ih godina u *Aladdinu* ogleda se u nastavku korištenja kroz hiperseksualizaciju i razotkrivanje ženskog stanovništva područja bliskog istoka i Bagdada konkretnije, kao i portretiranje Aladinovog doma kao veliko i nenaseljeno područje. (Gebrael 2017:32) Kritika koja bila iznesena tvorcima *Aladdina* odnosila se na uvodnu pjesmu čiji se tekst kasnije promjenio. Uvodna pjesma u kojoj se nsatavlja koristiti orijentalistički motiv reprezentacije prostora bliskog istoka kao barbarskog, pljačkaškog i misterioznog ogleda se u promjeni stihova „*Oh I come from a land, from a faraway place, where the caravan camels roam, where they cut off your ear if they don't like your face*“ u „*where it's flat and immense and the heat is immense*“ okrećući se od prezentacije barbarističkih portreta arapskog stanovništva nešto blažoj ali i dalje egzotičnoj reprezentacije praznog i velikog prostora. Reprezentacije Bagdada/područja današnjeg Iraka i okolnih područja nakon 90-ih godina i ulaska u novi milenij dobivaju sve više obilježja političkog orijentalizma pogotovo nakon događanja 11.rujna prebacujući fokus sa egzotizacije prostora u konkretno područje političke intervencije i borbe protiv 'barbarskih' elemenata koji postaju prijatnija zapadnom (i američkom) svijetu.

### **2.1.1. Kompleks mumije**

Za razliku od reprezentacija Bagdada i bliskog istoka, prostor Egipta u klasičnom periodu američke kinematografije dobivao je konotacije prostora ispunjenog povijesnim, kulturnim i civilizacijskim značajem zbog arheološke groznice povezane sa otkrivanjem artefakata antičke egipatske civilizacije početkom 20.st. Od 1922.g. i otkrića Tutankamonove grobnice veliki interes za portretiranje arheološkog otkrivanja blaga antičke egipatske civilizacije (kao i ostalih civilizacija svijeta) u kinematografiji Hollywooda dobiva zamak konstruiranjem narativa o zapadnjačkom istraživačima arheolozima kao spasiocima antičke civilizacije. Ovaj filmski trop



potvrdio je arheološku disciplinu kao alat u potrazi za 'korijenima civilizacije' ideološki i vremenski povezan sa imperijalnom ekspanzijom. (Stam, Shohat 1994:151) Jedan od najpoznatijih i najkorištenijih filmskih motiva bio je motiv mumije. Mumija kao jedan od najzanimljivijih motiva cijelog egiptološkog istraživanja bila je inspiracija mnogim književnim djelima kao i filmskim interpretacijama. Andre Bazin, francuski filmski kritičar u djelu „*The ontology of the photographic image*“ smatrao je kako je 'kompleks mumije' u osnovi svih plastičnih umjetnosti od slikarstva, skulpture do filma zbog fundamentalne psihološke ljudske potrebe prezervacijom tijela pred krajnošću smrti kao prirodne nužnosti. (Bazin 1967:10) Filmovi o mumiji počinju se ekranizirati od 20-ih godina. *Mumija* Carla Laemmlea iz 1932.g. prvi je u nizu filmova koji se bave motivom antičke egipatske mumije (Imhotepa ili Kharisa) koji se budi i ustaje nakon što je proklet zbog zabranjene ljubavi prema princezi Ananka. U originalnom izdanju mumija je staroegipatski svećenik koji je zakopan živ zbog pokušaja oživljavanja princeze Ananka da bi nakon tisućljeća poslije uskrsnuo nakonšto ga oživi britanski arheolog. Mumija u književnoj tradiciji svoje korijene pronalazi u djelu Jane C. Loudon *The Mummy A tale of twenty-second century* (1827) kao i literarnoj inspiraciji druge čudovišne priče, one o *Frankensteinu* britanske romantičarke Marry Shelley (1818). Popularni roman kao i predstava iz 1833.g. Williama Bayle Bernarda inspirirala je brojne kasnije ekranizacije ovog popularnog literarnog (i još više) filmskog čudovišta. Mumija, kao tisućljetno tijelo u procesu raspadanja filmski je simbol borbe protiv prirodnog poretka, odnosno zakona prirode, tijelo kao manifestacija nedostatka života za razliku od vampira drakule, još jednog literarnog i filmskog junaka koji predstavlja strah od drugačije kulture (drakula ne predstavlja strah od nedostatka života već straha od noći kao i ispijanja krvi, isušivanja života) postavljajući oba kao simbole čudovišnog Drugog, ksenofobne objekte rušilačkog poretka kulture drugog. (Shin 2017) Ksenofobija imanentna klasičnim depikcijama mumije očitava se u privilegiranosti europljana (i Amerikanaca) u otkrivanju i oživljavanju grobnica drevnih Egipćana. U originalnoj verziji mumije iz 1932. nakon oživljavanja Imhotepa pomoću staroegipatskih natpisa, jedanaest godina poslije mumija imena Ardath Bey prilazi arheolozima u novoj ekspediciji kako bi pomogao britanskim istraživačima pronaći grobnicu princeze Anck-es-an-amon kako bi ju oživili pri tome sugerirajući kako moderni Egipćani nemaju dozvolu iskopavati grobnice; jedini u mogućnosti razumijevanja su britanski arheolozi. (Scurry 2010:76) Zapadnjačka znanost kao orijentir u 'ispravnome' razumijevanju antičke egipatske povijesti i načina iskopavanja grobnica zajedno sa zapadnjačkim

znanstvenicima pretpostavljaju zapadnog istraživača-znanstvenika sa dinastijskim predstavnicima starog Egipta simbolički naturalizirajući zapadnu prevlast nad egipatskom poviješću (Stam, Shohat 1994:154) istovremeno pozicionirajući raskol između starog i novog Egipta. S druge strane, u originalnome filmu o mumiji, glavna ženska protagonistica Helen, koju igra Zita Johann, utjelovljuje duplu ulogu, onu europske žene kao i drevne Egipatske princeze, simbolizirajući reinkarnaciju iste. Imhotep kao mumija zamjenjuje modernu britansku ženu sa princezom poistovjećujući staroegipatski pripadnike višeg staleža sa onima britanskima izjednačavajući staroegipatsku kulturu sa kulturom zapada.

Motiv mumije provlačio se od 30-ih do 60-ih godina kroz mnoge filmove Hollywoodske b-produkcije no tema nije ponovno oživjela do ponovne ekranizacije istog naziva iz 1999.g. 80-ih godina tema mumije donekle je vraćena serijalom o Indiana Jonesu u filmu *the Raiders of the lost ark* iz 1981.g. Film, iako se ne bavi motivom mumije direktno, donosi mnoge motive horor žanra. Iako je suprotnost očigledna u istraživačevom potragom (za kovčegom) prebacujući fokus sa egipatske povijesti i pripadajuće joj mitologije na judeo-kršćanski artefakt (Scurry 2010:79),sličnosti u narativnom obrascu kao i supernaturalnim silama koje pokreću filmsku radnju su izrazito jasne. Indiana Jones (Harrison Ford) u ovom slučaju je američki arheolog koji uz pomoć američke vlade odlazi u potragu za povijesnim artefaktom. Mizanscena egipatskog prostora reducirana je na orijentalni stereotipni prikaze egipatskog stanovništva sa monolitnom i plastičnom karakternom izgradnjom, onom pljačkaška i razbojnika koji služe kao prepreke glavnom junaku u misiji 'spašavanja' drevnog artefakta.

Avanturistički motiv Indiane Jonesa kao i originalni predložak iz 1932.g. inspracija je filma iz 1999.g. (rež. *Stephen Sommers*) Film iz 1999.g. nastavak je orijentalizacije i egzotizacije egipatskog prostora kao i simplifikacije egipatskog stanovništva kojemu je jedini cilj zarada prilikom zarobljavanja zapadnjačkih aktera. Radnja ovog Hollywoodskog spektakla smještena je na područje fikcionalnog antičkog egipatskog grada Hamunaptra, poznatog i kao grada mrtvih. Glavni junak, oficir francuske legije stranaca Rick (Brendan Fraser) 1923.g. gubi bitku sa svojom postrojbom protiv arapskog konjaništva te slučajno pronalaze drevni grad mrtvih. Godinama poslije Rick, kao i egiptologinja Evelyn ponovno dolaze u grad mrtvih samo kako bi oslobodili mumiju kojoj je jedini cilj bjesomučno ubijanje. U košmaru pohlepnih jednodimenzionalnih arapskih likova, krvoločnog mumije i zapadnih istraživača, seksualizacija istočnjačke žene

prisutna je kroz maskiranje glavne protagonistice i njezine egzotizacije putem identifikacije sa orijentalnim ženskim principom za kojim seksualnu žudnju prikazuje zapadnjački protagonist. Dimenzija zapadnog istraživača/znanstvenika/arheologa zamijenjena ženskim protagonistom zamijenjuje tradicionalne rodne uloge uključujući arheologa kao ženskog protagonista da bi isti kroz maskeradu bio identificiran sa orijentalnim ženskim principom nastavlja tradicionalnu reprezentaciju dualnosti muško/ženskog principa metaforizirajući orijent kroz figuru prikrivene žene u orijentalnoj odjeći. (Shin 2017) Nastavak serijala *Mumija* iz 2001.g. donosi preradu ženskog motiva u priči iz originalnog filma iz 1932.g. i identifikacije glavne junakinje Evelyn sa egipatskom princezom, ovog puta saznajući da je druga inkarnacija Nefretiti.

2017.g. motiv mumije u Hollywoodskoj kinematografiji dobiva ponovnu interpretaciju novim filmom (remakeom-remakea) esencijalno novom verzijom filma iz 1999.g. Jedina promjena koju uvodi nova mumija je portretiranje mumije kao ženskog lika koji predstavlja princezu Ahmanet (Sofia Boutella) koja u paktu sa bogom smrti Setom odlučuje postati besmrtna kraljica-boginja. Nakon što biva ponovno oživljena nakon otkrivanja grobnice počinje sijati teror u avionu na putu do Londona. *Mumija* iz 2017.g. donosi promjenu nestankom seksualizacije ženskog subjekta.

### 3. Imperijalne oči i muški pogled

Homi Bhabha u djelu 'Location of Culture' spominje kako Hollywoodski filmovi 50-ih godina 20.st. operiraju po načelu fetišizma i voajerizma, ideja koja se može aplicirati i na cijeli hollywoodski film toga razdoblja. Filmovi 50-ih godina ocrtavaju muški pogled<sup>1</sup> koji se putem fetiškog karaktera preslikava na filmski medij, a nastavak je imperijalnog eurocentrizma kao i patrijarhalne heteronormativnosti. Muški pogled objektivizira ženski subjekt i postavlja ga kao objektivizirani Drugi u obrascu hollywoodskih filmova 50-ih gdje postavlja narativnu strukturu i utječe na način kako gledatelj stvara značenje filma prepoznavanjem i neprepoznavanjem pozicija likova koje redatelj/stvaratelj pretpostavlja objektivom kamere. Laura Mulvey, služeći se

---

<sup>1</sup> Muški pogled (male gaze) u feminističkoj teoriji predstavlja način predstavljanja žena i svijeta u vizualnim umjetnostima i književnosti iz muške, heteroseksualne perspektive, predstavljajući žene kao seksualni objekt. Muški pogled prema Laura Mulvey ima tri perspektive:1)osoba iza kamere 2)likovi unutar reprezentacije 3)gledatelj. Muški pogled poistovjećuje se sa skopofilijom što označava seksualni užitak gledanja pasivnog ženskog objekta. [https://en.wikipedia.org/wiki/Male\\_gaze](https://en.wikipedia.org/wiki/Male_gaze)

psihoanalitičkom teorijom ove odnose poistovjećuje sa frojdovskim tumačenjem<sup>2</sup> procesa gdje se subjekt pozicionira gledajući osobu kao objekt koja postaje 'erotični objekt' fantazije. Foucault ovaj odnos skopičnog pogona<sup>3</sup> objašnjava kao odnos koji se reprezentira u užitku gledanja koji uvijek ima pogled kao objekt želje. (Bhabha 1994:76) Osobe, u ovom slučaju žene, degradirane su u diskursnom aparatu na objekte nezavisne od vlastite subjektne pozicije, pozicije govorenja za sebe. Ann Kaplan teoriju muškog pogleda proširuje i prebacuje na širu perspektivu imperijalnog pogleda odnosno imperijalnih očiju u hollywoodskim filmovima. Pogled više nije muški, onaj muškog zapadnjačkog filmskog stvaratelja/gledatelja već imperijalni pogled istoga. U imperijalnom diskursu epistema se konstruira bez prisutnosti promatrača odnosno njegov pogled totalizira diskurzivno polje.<sup>4</sup> Vizualni diskurs više nije okrenut objektivizaciji određene skupine unutar dominantne grupe već se prebacuje na Drugoga (koloniziranog, etničkog, kulturnog). Kaplan govori o tome kako imperijalni pogled reflektira pretpostavku kako je bijeli zapadni subjekt centralan jednako na način na koji muški pogled pretpostavlja centralnost muškog subjekta. (Kaplan 1997:78) Kaplan feminističku i psihoanalitičku teoriju povezuje sa detekcijom kolonijalističkih motiva u Hollywoodu sa binarnim opozicioniranjem između civiliziranoga/primitivnoga. Foucaultov objektiv moći u zapadnjačkom filmskom stvaralaštvu (hollywoodskim u konkretnom slučaju) stvara rasističke, seksističke i imperijalističke konstrukcije Drugoga i razlike, interpretacija je Bannerji o stereotipizaciji i objektivizaciji kroz slike dominantne grupe prema marginaliziranima. (Bannerji 1993:22) Rasistički, seksistički i imperijalistički konstrukti Drugoga proizlaze iz straha od Drugoga koji može preuzeti dominantnu poziciju unutar ekonomske i političke moći. (Dreijer 2009:12) Kaplan posebno ističe kompleksnost spajanja muškog i imperijalnog pogleda u strahu od privlačnosti između bijelog čovjeka i crne žene ili crnog čovjeka i bijele žene na filmskom uratku. (Kaplan 1997:65)

---

<sup>2</sup> Mulvey spominje dva Freudova pojma, onja skopofilije i ega libida u vezi sa pozicioniranjem gledatelja i njegova užitka u odnosu gledanja filma. Ego libido označava proces subjektne identifikacije. Djetetova prva konstitucija ega odvija se u prepoznavanju vlastite refleksije u ogledalu, a proces se nastavlja prepoznavajući sebe u drugim osobama. (Lacan 1975:9)

<sup>3</sup> Homi Bhabha pojam nadzora (Foucaultov termin) povezuje sa skopičkim pogonom koji reprezentira zadovoljstvo u gledanju koje ima pogled kao objekt želje.

<sup>4</sup> U zapadnjačkom filmskom stvaralaštvu za razliku od etnografskog filma redatelj, kamerman, direktor fotografije su direktni promatrači dok je gledatelj filma indirektni promatrač 'objektiva moći' (Foucault)

### 3.1. Hollywood i strah od Drugoga

Kaplan smatra kako je strah od Drugoga u prikazu nezapadnoga svijeta motiv kojim Hollywood od svojih početaka kroz narative i slike proizvodi pristupe manjinskim skupinama tako i onim 'egzotičnim'. U različitim žanrovima od 30-ih godina 20.st. prebacuje se fokus od tema problema nastanka nacije SAD-a kao i ekonomskih problema na onaj putovanja u egzotične krajeve gdje se konstrukcija unutarnjih rasnih problema i razlike prebacuje na probleme kulturnih razlika kao i dominacije i rješavanja odnosa prema Drugima (uglavnom osvajanjem i dominacijom). Problematiku eurocentrične paradigme Kaplan još više prebacuje na relacije gledanja odnosno način konstruiranja pogleda od strane Drugoga. Drugi (rasni, etnički, kulturni) može biti nosioc subjektne pozicije u skladu sa odnosom prema svojoj kulturi, kao razlikom prema Drugome (dominantnoj bijeloj zapadnoj kulturi). Bez obzira na relacije i mogućnosti konstruiranja subjektne pozicije gledanja odnosi moći ostaju eurocentrični, dok Drugi (kao subjekt) može gledati i željeti u odnosima spram manjinskog u drugoj kulturi (crni muški kao subjekt prema bijeloj ženi kao objekt). Ovaj odnos i strah od razlike od Drugoga kao subjekta u Hollywoodu 30-ih godina pronalazi se u filmovima o putovanju u egzotične destinacije (Afrika, Azija) i problematike rasnih razlika. U filmovima o Africi toga vremena pojavljuju se teme koje problematiziraju razlike između čovjeka i 'divljaka' kao i fasciniranost primatologijom.

Jedan od najgledanijih filmova trećeg desetljeća 20.st. *King Kong* (1933) prema romanu i režiji Meriana Coopera oslikava problem i ljudskog/neljudskog U srcu 'crnog kontinenta' odnosi kontrole kao i osvajanja se izlažu kroz narativnu progresiju i dramski odnos između muškog primitivnog i ženskog bijelog tijela. Kolonijalni/imperijalni i muški pogled pogled se isprepliću. Iako se radnja smješta na fiktivni *Skull Island* (filmska lokacija na Indoneziji) implikacije Afrike i odnosa relacija gledanja upućuju na muški zapadnjački pogled koji svoje frustracije o primitivnom pogledu Drugoga (crni gorila) upućuju prema bijeloj (plavoj) ženi. Ovaj kinematički motiv (suprotnost svijetlo-tamno) dodatno naglašava razliku civiliziranoga-divljega. *King Kong* nastaje u vremenu naglašenog istraživanja primatologije i problematike socijalnog darvinizma kao i početaka kraja kolonijalnog istraživanja i proučavanja 'primitivnih kultura'. Smještanje istraživača (etnografa, paleontologa, biologa) u radnju zajedno sa snimateljima koji kamerom obuhvaćaju 'stvarnost' na mjestu inkorporira filmsko stvaralaštvo kao glavnu temu eksplicitno povezujući moderni kolonijalni projekt u Africi sa filmskim stvaralaštvom i kinematičkim iskustvom. (Manlove 2005:125) Ovim premještanjem 'filma u film' gledatelj svjedoči stvaranju

filma, ali i udvostručenom pogledu, vlastitom gledateljskom kao i pogledu filmske ekipe, dok se sa druge strane pojavljuje pogled crnih ljudi (scena gledanja rituala crnačkog plemena). U cijelom ovom procesu relacija gledanja jedino Ann Darrow (Fay Wray) ne može izaći iz objektne pozicije i uhvatiti vlastitu poziciju gledanja. Imperijalni i muški pogled udvostručuje i fantazija zapadnog čovjeka o primitivnom čovjekovom pogledu i njegovu navodnu fascinaciju i (seksualnu) želju za bijelom (plavušom) ženom što se u nastavku filma očituje u King Kongovom preuveličanom fascinacijom plavom ljepoticom. (Kaplan 1997:71)

*King Kong (2005., rež. Peter Jackson)* za razliku od originala Coopera kao i verzije iz 1977.g. (u režiji Johna Guillermina gdje glavne uloge Ann Darrow i Jacka Durhama glume Jeff Bridges i Jessica Lang i koji se između ostalog bavi problemima pronalaska nafte) fokus postavlja na odklon od 'realizma' kojem film prikazuje, interpretira i reinterpretira stvarnost. U postmodernom ključu film ulazi u problem artificialnosti u stvaranju filmskog spektakla (Manlove 2005:127) Spektakl, kao i odnos stvarnog života prema predstavi, filmskog platna u filmskom platnu i autoreferencijalnim sekvencama na prethodne filmove o King Kongu u drugi plan prebacuju odnos prema Africi od strane zapada u modernom vremenu početka 21.st., Kao i dihotomiju moderno-primitivno te problem kolonijalizma u novome vremenu.

Ann Darrow (Naomi Watts) u Jacksonovom inačici filma i dalje funkcionira kao objekt pogleda iako je sada protagonist filma i glavna uloga istoga. Njezina evolucija od pasiviziranog objekta do 'emancipiranog ženskog subjekta' na početku 21.st. ogleda se u tematizaciji glavne junakinje i njezine borbe za preživljavanje u surovom svijetu businessa, onog kazališne (i filmske) glume. Iako se Jacksonov King Kong može isčitati kao ponovna reciklacija teme o *Ljepotici i zvijeri* (roman Marie Luppine de Beaumont) i imanentnoj borbi civilizacije sa prirodnim (Fahmi 2017:3) King Kong preuzima ulogu od onoga animalnog agensa seksualne žudnje (žudnje Drugoga) za bijelom (plavom) ljepoticom i ženskim principom prema ulozi publike gdje glumica uspostavlja simbiotsku vezu koja njemu (King Kongu) znači vječni izvor skopofilskog užitka a njoj ekonomsku (dakle i fizičku) slobodu i neovisnost. (Simić 2009:25) Glumica na intencionalnoj razini vodi borbu sa 'zvijerima' industrije i zabave te stjecanja naklonosti publike dok kamerin objektiv (i gledateljsko oko) zajedno sa King Kongom ispoljava voajerski pogled žudnje prema objektu (glumici) koja vodi borbu za priznanjem sebe-kao-subjekta. King Kong više nije Drugi prirodne suprotnosti civiliziranom poretku već istovjetan zapadnjačkom ('civiliziranom')

gledatelju pripitomljenom glumičinom ljepotom i njenom glumom. Ipak, film ispod autoreferencijalno motivirane podloge i pozicije prema industriji zabave (Hollywooda kao takvog) daje i sliku odnosa Ann Darrow i King Konga koji se suprotstavlja muškom pogledu bijelog čovjeka na muško-ženske odnose u međurasnoj perspektivi. U tome pogledu Jacksonova verzija filma kritizira rasističke ideologije sentimentalizirajući odnos između Konga i Ann Darrow (Fahmi 2017:27) za razliku od originala gdje je rasna slika pokretač terora od strane Drugoga koji želi razoriti simbole zapadnog svijeta (King Kongovo uništavanje New Yorka) kao i seksualnom željom za zapadnom ženom. King Kong Petera Jacksona u svojoj osnovi višeslojna je interpretacija priče o odnosu civiliziranog i animalnog (egzotičnog) kao i uspostavljanje priče unutar horizonta kritike masovne industrije kao i kritika rasističkog doba Hollywooda 30-ih godina 20.st. kroz vizualne strategije humaniziranja i približavanja nekoć primitivnog, divljeg i rušilačkog elementa Drugog kakav je King Kong zapadnjačkom gledatelju.

*Kong: Skull Island* (2017., režija Jordan Vogt-Roberts) najnovija inačica filmu o golemoj gorili predstavlja potpuno novi pristup priči o Kongu. U Robertsovoj verziji Kong nije više agent ljubavne (seksualne) drame involviran u odnos sa bijelom ženskom heroinom kao ni destruktorka zapadnjačkog centra svijeta kao centra simboličke moći. On također više nije tragična figura koja ne može izbjeći također isto tako tragičan kraj; kao figura animalne nekontrolirane prirode. Ono čemu King Kong kao vladar Otoka Lubanja ne može pobjeći u ovom animal horror izdanju je tragična figura Drugoga, drugoga pozicioniranoga unutar 'srca tame'. Ova poveznica sa Conradovim romanom (kao i reference sa romanom u Jacksonovoj verziji filma) odnosi se na kuriozitet kako glavni protagonist nosi ime James Conrad (Tom Hiddleston). Srce tame u Conradovom tumačenju predstavlja Kongo. Za Conrada taj Kongo je misteriozni pojam, bez mogućnosti jezičnog uopćavanja. (Achebe 2001:1784) Kolonijalni Drugi iz perspektive bijelog euroljanina je čudovišni drugi ne samo zbog praksi već i zbog pomanjkanja kulture i civiliziranosti. (Fahmi 2017:22) Čudovišni Drugi (King Kong) u srcu tame (*Skull Island*) počinje sijati teror nad zapadnjačkom (američkom) vojskom koja intervenira i počinje uništavati ekosistem otoka. Radnja *Kong:Skull Island* smješta se u doba vjetnamskog rata 1973.g. te sadrži simbolički sličnu premisu kao i *Apokalipsa Danas* Francisa Ford Coppole iz 1979.g. ekranizirajući verziju Conradove teme u novom mileniju. U središtu narativne radnje antiratna stremljenja foto-novinarke Mason Weaver (Brie Larson) kao i znanstvene organizacije u okviru vlade SAD-a Monarch dramski se suprotstavljaju ratnim htijenjima i željom za osvetom prema

Kongu pukovnika Packarda (Samuel L. Jackson). Alegorija na zbivanja 60.-ih i 70.-ih godina u američkom društvu nadopunjuje se u novijem motivu problematike zaštite okoliša i destruktivnih ljudskih sila u uništenju prirodnog poretka implementiranjem zapadnjačkog vojnog rješenja u intervenciji i uništenju 'prijetnje' čudovišnog velikog gorile. U tome kaosu uništenja koje vojska čini antiratna upozorenja i pokušavanje upozorenja vojsci od strane vladine organizacije Monarcha kao ekipe znanstvenika pretpostavljaju antipod 'ispravnosti' uništenja otoka i sumnje u takvu metodu djelovanja. King Kong, za razliku od prijašnjih verzija funkcionira sila prirode koja unatoč svim načinima, sve radi u „činu samoobrane, straha i želje da zaštiti manja bića na otoku“ (Strauss:2017) King Kong je zaštitar prirodnog poretka, on više nije zvijer niti čovjek, već nešto čudovišno Drugo (Fahmi 2017:23) koje zaobilazi jezik i označiteljsku strukturu kao i ispoljavanje kulturnih značenja.

#### **4. Australia i reinvenija kolonijalne prošlosti**

*Australia* (rež. Baz Luhrman, 2008.) epska je melodrama australskog redatelja Bazza Luhrmanna. Australia u hollywoodskoj maniri grandioznih epskih drama 50-ih i 60-ih godina mitologizira australsku povijest istovremenim pokušajem odmaka od istih narativnih modela svojstvenih klasičnom hollywoodskim epskim spektaklima iako u ikonografskom stilu vraća elemenat westerna kao i melodramatskih uspješnica poput *Prohujalo s vihorom* (*Gone with the wind.*, rež. Victor Fleming, 1939.) te *Čarobnjaka iz Oza* (1939) istog redatelja. Ono što ovaj epska melodrama prezentira ogleda se u korištenju metoda često korištenih u postmodernom narativnom pristupu povijesnim temama u suvremenom hollywoodu početka 21.st. pokušajem inkorporiranja usmene povijesti postavljanjem 'subalternog subjekta' kao naratora epske priče u svrhu kreiranja 'filma koji mogu svi gledati.'<sup>5</sup> Ovaj 'objektivni' pristup nastoji se voditi principima etnografskog filma te na način svojstven etnografskom filmskog pogledu „revidirati povijest uključivanjem marginaliziranih likova i društvenih skupina.“ (Simić 2009:206) No, radi li se zbilja u Australiji o usmenoj povijesti ispričanoj od strane subalternih glasova domorodaca (Aboridžina) i njihovom pogledu na povijest Australije uoči drugog svjetskog rata? Povijesni period koji se tematizira u filmu obuhvaća period uoči i za vrijeme drugog svjetskog rata, period koji se u australskoj povijesti naziva razdobljem ukradene generacije (*stolen generation*). Termin

---

<sup>5</sup> <https://www.theguardian.com/film/2008/nov/02/baz-luhrmann-nicole-kidman-australia>



ukradene generacije odnosi se na nasilnu politiku australske vlade između 1909. i 1969.g. koja je separirala i odvodila aboridžinsku djecu od njihovih obitelji (u filmu djecu se odvodi na Mission Island blizu grada Darwin). Povijesna zbivanja ovog razdoblja ispričana su kroz naratorski glas mladog aboridžinskog dječaka. Priča 'subalternog subjekta' isprepliće se sa pričama i ljubavnim odnosom između britanske aristokratkinje Lady Sarah Ashley (Nicole Kidman) koja dolazi voditi imanje Faraway Downs kao i robusnog seoskog čovjeka i goniča stoke Drovera (Hugh Jackman). U ovome ključu izjva redatelja Bazza Luhrmanna kako je želio 'snimiti film koji će moći pogledati svatko' dobiva jasne konture postmodernog pristupa u kojemu Australija funkcionira kao multiperspektiva jednom povijesnom razdoblju kroz ironijsku distancu pokušavajući izbjeći eurocentrični (vlastiti?) pristup jednom za australsku naciju kompleksnom i problematičnom povijesnom vremenu.

Radnja Australije uspostavlja se interakcijama glavnih likova i njihovim karakterima, kao i konstrukcijama i dekonstrukcijama relacija gledanja određenih likova. Dvije osnovne subjektne pozicije odnosno kutevi gledanja pripadaju pogledu Lady Sarah Ashley i njezinoj romansi te brizi za imanje te pogledu mladog aboridžina Nullaha koji utjelovljuje pogled domorodačkog djeteta. Lady Ashley, kao engleska aristokratkinja odlazi iz hladne Engleske voditi imanje pokojnog muža Faraway Downs, simboličkog značenja u udaljenoj Australiji. Njezin pogled nije pogled aristokracije, već nakon što spoznaje da joj je suprug smrtno stradao, te načinom na koji se prema imanju odnosi lokalni stočarski magnat, krađom stoke sa imanja od strane njihovog najamnika, ona odlučuje se sama posvetiti vođenju imanja. Dodatni razlog njenom preuzimanju odgovorne pozicije jest briga za Nullaha, aboridžinsko siročće koje posvoji kao i romansa sa Droverom, što predstavlja ljubavni odnos između različitih staleža. Lady Ashley u Luhrmannovom epskom melodramatskom komadu emancipirana je protagonistkinja, sa vlastitom relacijom gledanja koja napušta „privilegiranu, razmaženu poziciju, te se ekonomski osamostaljuje, kao i odmiče od društveno-biološkog imperativa majčinstva“ (Simić 2009:203) prisvajanjem djeteta koje nije usvojivo (državnim vlastima onemogućeno). U konstrukciji dramskog odnosa Lady Ashley sa svijetom s kojim se susreće očitava se jasna filmska referenca na Čarobnjaka iz Oza. Lik Lady Ashley u Australiji predstavlja dvojnicu Dorothy iz Čarobnjaka iz Oza koja dolaskom u Oz odlazi na putovanje kako bi pronašla svoj dom shvativši da je već u njemu (Oz je poznati nadimak za kontinent Australiju). (Mudriczki 2013:62) Dijaloški odnos Australije sa hollywoodskim klasikom putem referencijalnih motiva ogleda se u spajanju Nullahove priče sa

pričom koju gleda na filmskom platnu. Prilikom Nullahovog gledanja scene *Čarobnjaka iz Oza* u kojoj Dorothy pjeva „*Over the Rainbow*“ isprepliće se isti motiv u ranijem dijelu filma kada Lady Ashley pjeva istu pjesmu njemu samome. Lady Ashley svojim zalaganjem za mladog domorodačkog dječaka epitomizira kulturno miješanje kao i kompleksni odnos između ne-domorodačkog posvojitelja i domorodačkog dječaka (Mudriczki 2013:62) romantizirajući historijske odnose izgubljene generacije kulturnom hibridizacijom neutralizirajući napetost između politike segregacije i domorodačkog stanovništva uvođenjem brižnih zapadnjačkih likova kao zaštitnika potlačene domorodačke djece.

Suprotnost pogledu Lady Ashley manifestira se u suprotnim pogledima dvojice sporednih likova, najamnika stočnog magnata Dr.Fletcher a s jedne strane kao i Kralja Georgea, Nullahovog djeda s druge strane. Dr. Fletcher reprezentira imperijalni bijeli pogled, dok Kralj George predstavlja domorodačku kulturu (Dreijer 2009:24) u relacijama gledanja. Mr. Fletcher kao simboličko utjelovljenje nasilne imperijalne kulture kradljivac je stoke kao i desna ruka voditelja magnata Kralja Carneyja po čijem nalogu čini sve kako bi održali monopol na uzgoj stoke u regiji Darwina. Stoga Fletcherovo suprotstavljanje stočarima Faraway Downsa i njegovo podmetanje usmrćivanjem stoke vođenjem prema litici kao i kasniji pokušaj ubojstva Kralja Georga nakon japanske invazije funkcionira kao katalizator otpora potlačenih stanovnika Faraway Downsa, prvenstveno Kralja Georgea koji se suprotstavlja Fletcherovom naumu. U Luhrmannovoj interpretaciji aboridžini su misteriozni vidovnjaci koji hipnotiziraju prirodu (Simić 2009:202) a Kralj George istinski je predstavnik domorodačke čarobnjačke kulture. Konačnim svršetkom napetosti između dva lika predstavnika dvije suprotnih kultura, ubojstvom Fletcher a od strane Kralja Georgea, može se interpretirati kao simbolička smrt bijelog imperijalnog gospodara. (Dreijer 2009:24) Iako kroz cijeli film pogled subalternih aboridžina opstoji kao suprotnost imperijalnom pogledu i njegovoj alternativni u reinterpretaciji povijesti jednog perioda australske povijesti, pridavanje čarobnih elemenata aboridžinskim likovima pridonosi perpetuiranju mističnih stereotipova kolonijalnog Drugog. Iako je klasična reprezentacija domorodačke/orijentalne kulture i likova u Australiji nefiksirana (aboridžini posjeduju većinu prava na vlastitu interpretaciju i govore-za-sebe) u narativnoj progresiji filma aboridžini dobivaju fantastične konotacije i moći koje ne posjeduju obični zapadni subjekti. Fantastičnost i mistične konotacije služe u kontekstu subjektifikacije unutar kolonijalnog diskursa kao obrambeni mehanizam- kao želja za originalnošću koja je ponovno uspostavljena suprotnošću rase, boje i

kulture. (Bhabha 1994:75) Originalnost aboridžina, njihova subjektivnost i čarobnjačke moći (u slučaju staroga vrača Kralja Georgea) ponavljaju kolonijalni fetiški karakter Drugoga ali u ovome slučaju taj Drugi nije fiksiran u svijesti tijela čiste negativne aktivnosti (orijentalni Drugi klasičnog hollywoodskog filma) već se konstruira kao nova vrsta čovjeka, novi genus (Bhabha 1994:75) koji svojim fantastičnim moćima nanovo uspostavlja balans (suprotstavljajući se bijelom imperijalnom čovjeku i njegovim simboličkim ubojstvom) te prvobitnu povezanost čovjeka dom-oroca sa zemljom koja se utjelovljuje u spiritualnoj povezanosti sa kontinentom.

Nullah kao narator priče oscilira između dva pola, onoga Lady Ashley i bijelog stanovništva Faraway Downsa te s druge strane povezanosti sa djedom, Kraljem Georgeom i domorodačkim aboridžinskim stanovništvom. Zbog svoga mješanog porijekla Nullah je poveznica između dvaju kultura. Nullahova relacija gledanja je pogled koji pripada aboridžinskoj iskustvu, prvenstveno u scenama u ranijem dijelu filma kada kralj George Nullaha uči tradicijama priča pod drvetom baobaba. Scena obiluje romantiziranom poviješću aboridžinskog stanovništva egzotizirajući domorodački način kulturnog ponašanja i običaja (Dreijer 2009:31) smještajući Nullaha u kulturni svjetonazor domorodačkog stanovništva. Nullahov pogled prilikom prvog viđenja bijele aristokratkinje Lady Ashley ocrta okretanje tradicionalnih narativa pozicioniranjem koloniziranog Drugog kao gledajućeg subjekta prema nepoznatome, začuđujućemu Drugome unutar relacija gledanja. Taj efekt postiže se pozicijom kamere koja predstavlja Nullahov pogled identificirajući se sa njegovim mislima. Nullah se u progresiji događanja zbližava sa Lady Ashley koja postaje njegov posvojitelj i preuzima majčinsku figuru i time stereotipno okretanje nestaje preuzimajući ulogu ne samo biološkog već i kulturnog mješanja vlastitog identiteta kod Nullaha. Kroskulturalne relacije u Luhrmannovom melodramskom epu ocrtavaju se u konstrukciji emocionalnog odnosa između mladog aboridžina i bijele aristokratkinje. Iako Nullah prvobitno gubi vlastitu biološku majku njezinim odvođenjem od strane vlasti i njezinim skrivanjem sina kasnije povezivanje Nullaha sa novom 'majkom' stvara gubitak dramatskog intenziteta kada se drugi put zaista odvođi Nullaha sa imanja.

#### **4.1. Australija kao ideja nacije**

Iako relacije gledanja defiksiraju klasični stereotipni pogled na orijentalne/domorodačke Druge kao i destabiliranje rodnih identiteta u suprotnosti sa klasičnim Hollywoodskim imperijalnim

imaginarijem, Australia Bazza Luhrmanna ne zaobilazi klišeizirane momente konstrukcije diskursa zamišljanja nacije u klasičnom eurocentričnom Hollywoodskom modelu. Prvotni moment jest konstrukcija eksternog naratora koji zaokružuje parcijalne priče i poglede likova različitih kultura kao i internog naratora (aboridžinski dječak kao simbolički narator događaja vremena izgubljene generacije). Luhrmannova interpretacija o 'objektivnosti prikaza' povijesnog vremena uspostavljanjem viđenja povijesnog vremena kroz različite perspektive (zapadnjačke i domorodačke) ironijskim odmakom od pripovjednog svijeta postavlja Australiju u područje postmodernističkog pastiša i campa. (Simić 2009:207) Ovim vizualno-narativnim stilskim metodama pokušava stvoriti distancu od američkog Hollywoodskog viđenja povijesnog razdoblja no inkorporiranje metafilmskih referenca na Hollywoodske filmove (kao i klasike australske kinematografije) vremena radnje Australije (*Zameo ih Vjetar*, *Čarobnjak iz Oza*, *Krokodil Dundee*, *Walkabout*) stvara se efekt klasične hollywoodske komunikacije ideje nacije kao mjesta pripadanja (Dreijer 2009:38). Eksterna naracija pomirenje dvaju kultura (domorodačke i imperijalne australskih vlasti 30-ih i 40-ih godina 20.st) neutralizira usmenu povijest domorodačkog stanovništva (iz usta filmskog hibridnog subjekta - maloljetnog aboridžina) priznavajući kako je jedini etički i estetički orijentir prvenstveno Hollywood i njegov zapadni subjekt a tek na drugoj razini subalterni subjekt sa svojom verzijom priče (priznavajući mu priču kao i narativni subjektivitet).

Australia prezentira dva različita pristupa pogledu na kontinent, domorodački pogled kao i zapadnjački pogled koji portretira naciju kao mitsko mjesto pripadanja. Domorodački pogled po pitanju pojma Australije prezentira se u viđenju i interpretaciji Nullaha koji govori kako Australija ne postoji kao termin koji koriste aboridžini već bijeli ljudi (Britanci). Australija je na početku filma vizualno prezentirana preko stare karte svijeta, nacrtana i kao mapa za blago predočavajući atmosferu bajke. (Dreijer 2009:38) Ovaj vizualni trop svojstven klasičnom Hollywoodu kolonijalnog razdoblja prezentira pozicioniranje moći u diskursima pripadanja i kontrole nacije (Hogan 2009:14) Pripadanje naciji nije svojstveno shvaćanju aboridžina već pripadanje zemlji (poistovjećivanje sa prirodnim poretkom) stoga pojam Australije im nije blizak već Nullah kao mješanac posjeduje znanje o zapadnjačkom shvaćanju ideje nacije; no u filmu se ne dobiva odgovor kojim terminima aboridžini opisuju zemlju.

Prema nekim interpretacijama Luhrmannova reprezentacija Australije doba drugog svjetskog rata narativ izgubljene generacije kao i odnos domorodačke i ne-domorodačke kulture u konstituciji nacije kinematičkim sredstvima prenosi u širi internacionalni narativ (Mudriczki 2013:65) promišljanja i konstruiranja politike u postkolonijalnome vremenu. Melodramatski radnja Australije u kojemu ljubavni odnosi i međudnos kultura na imanju Faraway Downs u kontrastnom prikazu prema odnosima rasnih suprotnosti u gradu Darwinu niveliraju ozbiljnost politike bijelačkog australskog stanovništva politikama segregacije vremena prije i tokom drugog svjetskog rata.

## **4.2. Apologija kao turistički model**

Australia Bazza Luhrmanna izlazi 2008.g., godine službene isprike australske vlade prema izgubljenoj generaciji, iako je službena politika asimilacije završila još 1973.g. fiktionalna povijest jednog povijesnog razdoblja kroz romantizaciju odnosa domorodačke i viktorijanske kulture u periodu prije i tokom drugog svjetskog rata Luhrmannov povijesni ep prikladno je postavilo visoko na box office ljestvici najgledanijih filmova 2008.g. kao i promoviralo australski turizam i kulturnu ponudu. Naime, Australija financirana sa 90 milijuna \$ od strane australskih vlasti i 40 milijuna \$ od turističke zajednice iste zemlje u svojem osnovnom cilju imam promociju australskog turizma, a redatelj Bazz Luhrmann postaje simbolički australski ministar turizma u Hollywoodu. (Simić 2009:206) Australia nastavlja tradiciju filmova apologije koja je nastala krajem devedesetih. Filmovi velikog budžeta poput *Rabbit Proof Fence* (2002) Phillipa Noycea kao i televizijske serije *First Australians* (2009) i *Mabo* (2012) kao i nezavisni i etnografski filmovi poput *Australian Rules* (2002) Paula Goodmana, *The Tracker* (2002) Rolf De Heera kao i *Ten Canoes* (2006) istog redatelja najpoznatiji su primjeri filmova apologije u Australskoj kinematografiji. Filmovi apologije nakon 90-ih godina direktno progovaraju o problemima povijesti nacije i identiteta i odnosa prema domorodačkoj kulturi. U konstrukciji nacije prije 90-ih godina domorodačko stanovništvo bilo je nepostojano dok nakon 90-ih godina u kinematografiji postaje aktivno zalaganje za domorodačke likove i njihove priče u svrhu kulturnog i političkog projekta dekonstrukcije i isprike za Australsko kolonijalno nasljeđe i njegove konstrukcijske mitove. (Carah, Louw 2016:34) Australia Bazza Luhrmanna kao jedan od naskupljih filmskih prijekata u Australskoj filmskoj povijesti ujedno je i eklatantan primjer

konstrukcije vizualnog brendiranja i promocije nacije istodobno inkorporirajući elemente tradicije post-apologijske australske kinematografije kao i korištenja elemenata postkolonijalnog narativnog obrasca u poruku koja promovira Australiju kao turističku destinaciju. (Carah, Louw 2016:27) Australija kao fascinantna i egzotična raj na zemlji u kojoj opstoje hibridni identiteti i multikulturalizam kao etički orijentir kroz kinematičko rebrandiranje nacije dobiva novo značenje, ono komercijalizacije procesa konstitucije Australskog identiteta.

Australia, iako ekstra raskošni postmoderna hollywoodski ep unatoč amerikanizaciji povijesti australskog kontinenta i pripadajuće joj povijesti uvodi elemente postkolonijalnog diskursa involvirajući glasove subalternih skupina–domorodačkog aboridžinskog stanovništva. Domorodački Drugi u Australiji u većem dijelu filma postaje narativni autoritet (predstavljen putem aboridžinskog dječaka). Karakterizacija likova u većem dijelu nije u službi objektivizacije i egzotizacije već likovi sadrže dramsku kompleksnost kao i centralnost pogleda; nisu fiksirani u stereotipne obrasce orijentalnog/domorodačkog Drugog kao objekta pogleda. U vizualnoj i semantičkoj konstrukciji fiksni stereotipi domorodačkih aktera ostaju prisutni dominacijom vizualnih tropa magičnosti i obdarenosti čudotvornim moćima u interakciji sa zemljom/prirodom/kontinentom. Usprkos Hollywoodske reinvenije (i revizionizma) povijesnog perioda australske povijesti i rasističke segregacijske politike toga vremena kao i katarzično suočavanje sa djelima viktorijske kulture bijelih australaca, Australia ne preže od korištenja klasičnog hollywoodskog mitologema konstrukcije ideje nacije kao i vizualnog brendiranja kontinenta prebacujući fokus sa problema povijesnih rasističkih politika vlasti implicitno rasterećujući sadašnju australsku politiku krivnje prema domorodačkom (aboridžinskom) stanovništvu Australije.

## **5. Čudovišni Drugi u suvremenom hollywoodskom horor žanru**

### **5.1. Vampirizam i problem multikulturalizma**

Vampirizam kao svjetsku figuru ili trop terora kroz svoju literarnu i celuloidnu povijest zadesile su se mnoge permutacije, od krvožedne i okrutne manifestacije egzotične i stravične prirode istočnoeuropskog Drugog grofa Drakule kolonijalne Britanije kraja 19.st. do američkih

interpretacija u raznim vampirskim horor pričama 20.st. do problema reprezentacije i interpretacije vampirskog problema u novom mileniju. Vampirizam u hollywoodskim narativnim konvencijama predstavlja (neovisno o žanrovskim odrednicama i načinima konstrukcije narativa) preispitivanje kinematičkih reprezentacija problema hibridnosti, rase i nacionalnog identiteta. (Hudson 2008:128) Ranije interpretacije vampirizma u filmovima pristupale su problemu sa pozicije analize arhetipskih strahova i želja, no današnje interpretacije kreću se u promišljanjima problema povijesti imigracije i globalizacije. (Hudson 2017:42)

Povijesna vampirska figura, ona grofa Drakule u svojoj osnovnoj postulaciji (čiji je originalni prototip Vlad Tepeš, transilvanijski srednjovjekovni vladar) kombinacija je folklorističkih interpretacija i procesa demarkacije zapadne od istočne europa koja opstoji kao prostor nerazvijenosti i nemogućnosti apsorpiranja modernizacije, industrijalizacije i demokratskog poretka zapadne europa kraja 19.st. U tome kontekstu Rumunjska kao 'kulturno slobodni prostor' funkcionira kao zamišljeni topos zapadnjačke percepcije istočne Europe i njihovih stanovnika kao opasnih, atavističkih Drugih (Fisher-Hornung, Mueller 2016:4) te regresivnih i primitivnih odnosa prema kršćanskoj kulturi Europe. Barbarski i arhaični vampirski motivi europske mitologije i folkloristike kao prijetnja modernoj civilizaciji i racionalnom poretku svijeta svojom dugovječnošću (i besmrtnošću) signaliziraju rascjep i prijetnju intruzijom gotičke i mračne prošlosti u racionalni poredak prosvjećenog moderniteta. Drakula kao putnik koji pronalazi svoj put u moderni London kraja 19.st. svojim barbarskim terorom signalizira intervenciju u modernitet ali i okupaciju sadašnjeg i budućeg vremena (besmrtnost kao model) svojom predmodernom funkcijom uništenja suvremenog poretka. Prva filmska ekranizacija priče o Drakuli iz 1931.g. iako originalnu lokaciju Londona ostavlja netaknutu, konstruira prvu komunikaciju hollywooda sa američkom modernošću i problemima konstrukcije nacije. Prijetnja koju Drakula predstavlja kao i njegovo uništenje predstvaljaju klasični motiv koji se provlači kroz povijest kinematografske reprezentacije vampirske agende. Prijelaz vampirskog prostora djelovanja od viktorijanske Engleske kraja 19.st. do američkog prostora moderniteta u ranijem periodu 20.st. dolazi sa inkorporiranjem i razvojem gotičkog filma u američkoj kinematografiji od 30-ih godina 20.st. Doba kada nastaje moderna interpretacija vampirskog mita krajem 19.st. sa Stokerovom Drakulom predstavlja vrijeme separacije vremena i prostora. (Giddens 1991:17) Vampiri u vremenu znanstvenih promjena i tehnoloških inovacija (početak korištenja telegrafa, fonografa, telefona, pisanih mašina/tehnologije prisutne u Stokerovom romanu) predstavljaju

moderno tijelo koje prelazi fizičke granice svojim supernaturalnim moćima. Problem separacije vremena i prostora u doba elektroničke komunikacije pozicionira vampirizam u područje propitivanja prvotne modernizacije i industrijalizacije američkog društva 30-ih godina dok 70-ih godina prelazak iz industrijskog u post-industrijsko doba. Razdoblje 70-ih godina doba je reinencije žanra i ponovnog propitivanja klasičnog gotičkog motiva u filmovima poput *Blood for Dracula* (1973) i *Love at first bite* (1979) i reinencije narativa o vampirima kao aristokratskim i egzotičnim uljezima europskih nacija. Vampiri su predstavljeni kao obični ljudi koji predstavljaju obitelji i prijatelje. (Abott 2007:9) Ovaj period predstavlja pokušaj integracije vampira egzotičnih kolonijalnih prostora, propitivajući interne tenzije i socijalne krize američkog društva toga perioda (Abott 2007:9) te problem multikulturalizma i asimilacijske politike.

Vampiri kao motiv neželjenog imigranta, imigranta u nemogućnosti asimilacije predstavljati će klasične motive vampirskih filmova dobijajući nove kontekstualizacije kroz procese političkih kretanja i asimilacije stranih elemenata u američku kulturu. Prvotni europski imigrant metaforiziran kroz Drakulu i rane vampirske filmove 80-ih godina 20.st. biti će zamijenjen afričkim, karipskim i azijskim vampirskim uljezima. Jedan od aspekata vampirske ikonografije, onaj hiperseksualizacije prisutan u vampirskom horor žanru svoje početke pronalazi u romantizmu i goticizmu kao podvrsti iste u literaturi 19.st. Horor i melodrama, reprezentacijski žanrovi u kojima se vampirska priča najviše koristi, najbolje odgovaraju kompleksnim željama i nervozama koje predstavljaju vampirski protagonisti, u svrhu destabilizacije fantazije rasne i seksualne čistoće nacije. (Hudson 2008:128) Konstrukcija nacionalne rasne čistoće zajedno sa portretiranjem 'imigrantskih' i kolonijalnih Drugih vampirskih obilježja sumnjivih seksualnih i transgresivnih sklonosti u vampirskom žanru perpetuiralo je strahove dominantne kulture od miješanja i multikulturalizma u doba krize američkog društva 70-ih godina. Vampirski žanr kao rubni žanr horora u vremenu neokonzervativizma toga vremena kroz metaforičke obrasce u službi je nacionalističkih i etnocentrističkih diskursa u svrhu prezentiranja univerzalizacije dominacije bijelačke amerike i imanentne joj fiksne rasne i nacionalne slike. (Hudson 2008:127) Vampirski žanr prihvaća multikulturalizam u svrhu raznolikosti rasne slike američkog društva ali isključivo na normativnom planu uključivanjem manjinskih skupina u casting filmova putem sporednih uloga. Negativni rasne stereotipi u filmovima 70-ih i 80-ih poput *Vamp* ili *Vampire's kiss* degradiraju afroameričke ženske likove na seksualizirane druge u službi muške (bijelačke) fantazije i egzotizacije seksualiziranog ženskog tijela Drugog. Reprezentacija afroameričkih ili



latino karaktera svedena je na fiksne stereotipne strukture. Robin Wood, filmski kritičar, smatra kako je horor žanr postao najvažniji američki žanr 70-ih godina zbog svojih reprezentacijskih mogućnosti u doba 'kulturne krize i dezintegracije'. (Wood 1986:75) Prema Stacey Abbott promjena u žanru horor filma 70-ih odnosi se na nemogućnost ponovnog vraćanja normaliteta (čudovišno vampirske agende nije Drugo udaljene geografske i kulturne sfere već imanentno američkog društvu) kao u klasičnom periodu gdje je monstruozno pušteno da bi zadovoljilo fantaziju kako bi razorilo represivne sile prije nego bi bilo uništeno smrću samog čudovišnog i ponovnim uspostavljanjem normaliteta. (Abbott 2007:80)

U periodu 70-ih godina u američkom filmu javlja se tzv. *blacksploation*<sup>6</sup> žanr koji je proizveo također i nekoliko filmova horor i vampirske tematike. *Blackula* Williama Cranea (1972) nastala točno 50 godina nakon klasika njemačkog ekspresionističkog žanra u *Nosferatuu* (1922) Murnaua, reinterpretacija je Stokerovog Drakule u invertirana u afroameričko portretiranje istočnoeuropskog vampira. U jeku vremena borbe za civilna i ljudska prava 70-ih godina radnja *Blackule* smještena je u Watts community u Los Angeles na mjesto protesta afroameričke populacije protiv institucionalnog rasizma i policijske brutalnosti simbolički kako bi prezentirala upad bijelog vampira u Watts community i potrage policije za uništenjem čudovišnog vampirskog uljeza. Portretiranje afroamerikanaca u *Blackuli* donosi kontrarnarativ tradicionalnom vampiru, iako se oslanjajući na motiv klasičnog Drakule narativ crnačke kinematografije, prezentirao je otpor kulturnim stereotipima prezentirajući u mnogome elemente afrocentrične kulture. (Lehman, Browning 2009:23) *Blackula*, osim što je uveo problem reprezentiranja homoseksualnosti u američkom filmu (tabu u vremenu ranih 70-ih) uvodi i mnoge kulturne elemente afroameričke i afričke kulture neprisutne u hollywoodskom filmu toga vremena. Klasični primitivistički tropi kod portretiranja Afrike i njezinog stanovništva očitovali su se u prezentaciji afričkih plemena odjevenih u tradicionalne nošnje živeći u ruralnim prostorima u kontrastu sa modernom civilizacijom i njihovom tehnologijom. U *Blackuli* kontrastna slika prezentira afričku inteligenciju (vladare afričke nacije) koji odlaze u Sjedinjene Države kako bi bili primljeni kod Grofa Drakule (trgovac robljem) u cilju uništenja trgovine robljem. (Lehman, Browning 2009:28) *Blackula*, kao portret Drakule predstavlja vizualnu reprezentaciju borbe

---

<sup>6</sup> Pojam *Blacksploation* označava etnički podžanr filma u SAD-u 70-ih godina 20.st. i označava borbu afroameričke populacije protiv stereotipizacije crnačkih likova i crnačke zajednice. U ovim filmovima crnački likovi portretirani su kao protagonisti i ponekad herojske ličnosti ili žrtve brutalnosti za razliku od tradicionalnog portreta kao zločinaca.

protiv povijesti bijelačke represije, dok teror crnog Drakule nad stanovnicima crnačkog gradskog područja kritiku inherentne viktimizacije žrtava takve povijesti. (crnačkog stanovništva u nemogućnosti artikulacije borbe protiv opresije) (Abott 2007:83) Film, iako kritičan prema destruktivnošću potlačene crnačke populacije Los Angelesa, predpostavljanjem crnačkog Drakule kao zaštitnika iste populacije artikulira jedan novi pristup reprezentaciji vampira u američkoj mainstream kinematografiji, onog koji nije Drugi egzotične kulture ili imigrantska prijetnja rasnoj čistoći, već personifikacija potlačene američke populacije i njihova immanentna kritika. Neki drugi uratci vremena 70-ih godina poput *Deathdream* (1974) *Martina* (1978) Geoga Romera ili *Kolchak:Night Stalker* (1974) koji je dobio i svoju novu interpretaciju 2005.g. predstavljaju modernu intepretaciju vampirskog motiva kao produkta simultane egzistencije prošlosti i sadašnjosti kao produkta moderniteta, u suprotnosti sa tradicionalnim portretom poput Stokerove Drakule gdje Drakula predstavlja nasilni ulazak u modernost i njegovu opoziciju. Dok filmovi poput *Night Stalkera* predstavljaju tradicionalni prikaz eksterne sile koja se infiltrira u američko društvo a filmovi poput *Blackule* upad afričkog elementa u gradsko područje Sjedinjenih Država artikulirajući borbu afroameričkog građanstva protiv rasno homogene bjelačke kulture i njene političke prevlasti, filmovi poput *Deathdream* i *Martin* predstavljaju amerikanizaciju vampirskog protagonista. (Abott 2007:89) Vampir u Romerovom *Martinu* je američki tinejdžer pogođen neoznatom bolešću koja ga tjera da pije ljudsku krv, dok glavni lik *Deathdreama*, američki vojnik ubijen tijekom rata u Vijetnamu oživljava kao vampir i vraća se u Sjedinjene države metaforizirajući tragičnost rata i nemogućnost socijalizacije u društvo nakon proživljenih trauma uzrokovanih ratom na američko stanovništvo. Iako su 80-te godine donijele veću dinamiku rasnih i manjinskih karaktera prisutnih u vampirskom žanru mainstream kinematografije Hollywooda, neokonzervativizam perioda i dalje je nosio fiksne i stereotipne odnose prema nedominantnim kulturama SAD-a portretirajući vampirske uljeze kao afroameričke, domorodačke ili latino karaktere. Vampirski filmovi 70-ih svojom reinvecijom vampirske mitologije progovaraju o problemima asimilacijske politike i multikulturalizma kao i dekonstrukcije identitetne politike nacije kao fiksne, homogene rasističke kulture.

### 5.1.1. Hibridnost vampirskih protagonista u novom mileniju

Vampirski filmovi 90-ih i ranih 2000-ih godina bave se problematikom modernog i postmodernog prostora kao i redefiniranja tradicionalnog gotičkog motiva vampirizma u novome tehnološkome dobu. Filmovi na prijelazu milenija promišljaju hibridne identitete vampirskih protagonista te sekularnu i znanstvenu dimenziju lovaca na vampire. U filmovima poput *Bladea* (1998), *Van Helsinga* (2004) te *Underworlda* (2003) i *Resident evil* serijala (koji je kombinacija vampirsko-zombi elemenata, nastao po uzoru popularne franšize video igara) glavni junak nije reprezentacija religioznih, mističnih i fantastičnih uzroka već produkt genetskog inženjeringa i genetskih mutacija. (Abott 2016:123) Vampiri novog tehnološkog doba predstavljaju tehnološke kiborge, novi model reprezentiranja klasičnog motiva literarnih i filmskih horor čudovišta koji na prijelazu milenija gube svoje gotičke i teološke konotacije prihvaćajući realnost novo tehnološkog doba. Transhumanizam/posthumanizam i hibridna konstrukcija vampirskog subjekta u suvremenom hollywoodskom filmu očituje se u prihvaćanju i utjelovljenju novog tehnološki konstruiranog tijela koje prelazi fiksne granice čudovišnog i ljudskog. Vampiri-kiborzi nisu više ograničeni na klasičnu lokalnost i prijelaz između nacionalnih granica, oni u suvremenoj interpretaciji prelaze u područje kiberprostornosti, kibertemporalnosti i kibertijela. (Tobias 2003:12) Kibertjelesnost u vampirskom filmu 21.st. izražena je kroz vizualnu kreaciju protagonista, njihovu kibernetičku tehnologiju spojenu sa ljudskim tijelom. Vampiri u novome mileniju destabiliziraju shvaćanje ljudskog svojim spojem tehnoloških implantata i oružja kao ekstenzija tijela. Vampiri kao kiborzi predstavljaju prema interpretaciji Donne Haraway novi kibernetički organizam koji je hibridni spoj stroja i organizma. (Haraway 2004:158) Hibridni tehnološki vampiri-kiborzi u filmovima poput *Bladea* ili *Underworlda* svojim hibridnim identitetima borbu protiv rasne čistoće, utjelovljujući borbu protiv rasizma i rasnog nasilja. *Blade*, film koje je promijenio vampirsku ikonografiju pomicanjem fokusa sa mitologije na znanstvenu interpretaciju, kao hibridni spoj čovjeka i vampira predstavlja negaciju klasičnih motiva i pravila vampirskih filmova kroz destrukciju vampirskih subjekata religijskim artefaktima poput križeva i svete vode. U novome vremenu mistični elementi nestaju i bivaju zamijenjeni znanstvenim interpretacijama. Uloga krvi u vampirskim filmovima nije više povezana sa mističnim značenjem kao sile koja daje život kao i kršćanskom simbolizmom (Abott 2007:200) već povezana sa genetikom i mogućnostima genetskog inženjeringa. U *Blade* trilogiji suprotnost hibridnih vampira- kiborga prema klasičnim 'biološkim' vampirima očituje se u prevladavanju klasičnog

biološkog tijela tehnolojskim implantima i ispijanjem seruma glavnog junaka kako bi se diferencirao od negativnih vampira 'čiste krvi'. Slični odmak od klasične vampirske mitologije očigledan je i u *Van Helsingu* (2004) gdje klasična priča o lovcu na demone i brobi protiv Drakule u transilvanskom kraju dobiva suvremenu dimenziju spoja tehnologija sa klasičnom pričom utjelovljenom u folklornoj tradiciji i religijsko-teolojskom tematikom uključivanjem izumitelja-znanstvenika kao Van Helsingova nabavljača tehnoloških oružja u borbi protiv demona.

*Underworld* (2003) reprezentira ideju rasne čistoće kao retrogradnu. Slično kao i u *Bladeu* i *Bladeu 2* gdje *Dragonetti* i *Damaskinos* vode borbu za očuvanje čistoće vampirske rase, *Victor* u *Underworldu* vodi borbe za očuvanje vampirske čistoće iako je isto kao i glavna junakinja Selene njegov vampirizam produkt ugriza (pretvaranja u vampira) umjesto čistoće vampirskog postanka. Borba u *Underworldu* između vampira i vukodlaka, kao vojne opozicije vampirskoj rasi borba je za prevlast i svako mješanje dviju rasa ne dolazi do odobravanja kod ideologa rasne čistoće u serijalu, poput Victora. No u *Underworld:Evolution* (2006) otkriva se da ne postoji rasna čistoća bilo koje vrste već njihova međusobna genetska povezanost i hibridnost.

*Blade*, *Van Helsing* kao i *Underworld* kao filmovi novom milenija mijenjaju vampirsku mitologiju i ikonologiju propitujući i preokretajući binarne opozicije klasičnog vampirskog horor filma, prema Abott između ljudskog/neljudskog, ljudskog tijela/tehnologije, dobrog/zla te živog/mrtvog (Abott 2016:131) osnaživanjem hibridnih identiteta kao i kritikom rasnih podjela u suvremenome američkom društvu.

## **5.2. Zombie i alegorija subalternog subjekta**

Slično kao i u vampirskom žanru u horor kinematografiji Hollywooda, zombie filmovi u svojoj prvoj inkarnaciji predstavljaju inkorporaciju folklorističkih motiva (u slučaju zombie mitologije) u imaginarij hollywoodskog *monster horror* žanra 30-ih godina. Razlika između zombie mitologije i one vampirizma kao i ostalih čudovišnih protagonista književne tradicije europskog kontinenta (frankenstein, mumija) jest nepostojanje literarnog predloška u književnosti 19.st. poput ostalih Drugih romantičarske/neogotičke kulture. Zombie subjekti ne predstavljaju strahove europske viktorijske kulture i prodiranja čudovišnog Drugog u prostore moderne kulture Zapada (poput Drakule u vampirskom žanru) već problem straha zapadnog (bijelog)

čovjeka američke kulture od koloniziranja, dominacije i podčinjavanja od strane poganske kulture (Bishop 2008:142) karipskog kulturnog prostora. Zombie svojim pozicioniranjem u područje karipske kulture Haitija (u doba okupacije od strane SAD-a 1915.-1934.), područja intenzivne hibridizacije i sinteze kršćanske kulture sa afričkim misticizmom i ritualima poganskih praksi (*voodoo* kao odnos prema svijetu mrtvih i prostoru duhova) predstavlja veliko zanimanje i fascinaciju američkog stanovništva za 'egzotičnost' Haitija. Nastanak zombie mitologije sa prvim filmom *White Zombie* (1932) ocrta američke reinterpretacije onoga originalnoga pojma koji je prisutan u haićanskom shvaćanju fenomena. Prema Haićanskim voodoo vjerovanjima zombie biće jest biće bez esencije – lobotomizirano, depersonalizirano i reducirano kroz crnu magiju u stanje potpune impotencije. (Glover 2010:59) Prema tradiciji voodoo rituala zombie jest produkt crne magije koju vrši određena religijska osoba – svećenik ili vrač. Osnovna tradicijska obilježja fenomena zombie-ja i zombifikacije jest njegovo pozicioniranje u prostor između dvaju polariteta- onoga života i smrti, kao nestabilnost preuzimanja bilo koje od esencijalnih formi ili po riječima Franketienna esencijalna ambivalencija zombija leži u pluridemenzialnosti, problematizirajući distinkciju kao fundamentalnu osobinu koja separira život od smrti, negirajući sve strukturne binarnosti svijeta. (Glover 2010:60) Zombie kao sila opstoji svojim tijelom ali nepostojećim duhovnim supstratom. U haićanskom shvaćanju živi mrtvaci predstavljaju postkolonijalnu kondiciju kulture Haitija- povijest kolonijalizma i ropstva haićanskog čovjeka metaforizirano kroz zombie figuru kao tijelo bez duše, prepuno otvorenih rana represije i tiranije. Psihička i fizička demoralizacija haićanskog 'bića' u simboličkoj 'zombifikaciji' predočena je nemogućnosti alijeniranih subalternih glasova u konstrukciji diskursa otpora. (Glover 2010:68) Američka interpretacija zombie motiva u *White Zombie* redatelja Victora Halperina dolazi sa egzotičnim fascinacijama europske kulture onim primitivnih kultura, prvenstveno Afrike početkom 20.st. Američka fascinacija Haićanskom kulturom, kao spojem afričkih i karipskih elemenata pretkolonijalnog vremena, slično europskim (prvenstveno francuskim) reprezentacijama Afrike kao misteriozne, u svrhu je egzotizacije i romantizacije područja karipskog otoka i njegovih (crnačkih) stanovnika. Za američku recepciju prostor koloniziranog Haitija i karipskih zemalja (za razliku od daleke Europe i njene istočne gotičke zamišljene prostornosti u gotičkom hororu) oslikava prostor dovoljno blizak za predstavljanje strahova od Drugog primitivne i misteriozne kulture. *White Zombie* kao i predstavlja radnju filma na prostor Haitija, gdje karipski prostor biva predstavljen u egzotičnom, kulturno i ekonomski

nerazvijenom mjestu. Zapadnjačka imperijalistička superiornost kao i opasnost od postajanja zombijima glavnih protagonista – posebno ženskih likova glavna je preokupacija narativne razgradnje filma. Prema Bishopu glavna opasnost i istinski horor *White Zombiea* kao i zombie filmova B produkcije koji su uslijedili (*I Walk with Zombie, Revolt of the Zombies, King of the Zombies, Voodoo man-* zombie filmovi 30-ih i 40-ih godina 20.st.) očituje se u opasnosti zapadnjaka koji može postati dominiran, simbolički silovan i efektivno koloniziran od strane reprezentacija poganskih elemenata. (Bishop 2010:66) Zombie filmovi perioda 30-ih i 40-ih godina, za razliku od ostalih čudovišnih horor kreacija koji nose elemente europske folklorne tradicije predstavljaju elemenat nepostojeći u reprezentacijama Drugog europske kulture toga vremena a to je strah od rasnog mješanja. Erotizirani crnački likovi kao prijetnja bijelačkom poretku i rasnoj čistoći Amerike i njenim društvenim i seksualnim tabuima. Strah od rasnog mješanja, hibridnih identiteta zajedno sa rasističkim i egzotičnim stereotipima nasuprot karipskom crnačkom stanovništvu dolazi posebno do izražaja u konstrukciji paternalističkog odnosa prema mogućnostima ženskih projekcija fantazije karipskog prostora. Opsesija seksualnom razlikom u ranim zombie filmovima očituje se u odnosu na mušku crnačku virilnost i bjelačku (žensku) ranjivost. (Bishop 2010:67) Karipski prostor predstavlja kanal američke opsesije, kao i nesigurnosti seksualnog i libidinalnog normaliteta i mogućnosti njihove destrukcije. Zombifikacija kao motiv u ranim filmovima i njihovim protagonisticama (u prvom planu) prijetnja je rasnim i seksualnim barijerama kao i normama seksualnosti. Zbog mogućnosti zombifikacije (postajanja živim mrtvacem) zapadnjački čovjek (pogotovo žene) u opasnosti su od gubljenja osobnosti, duše i identiteta kao i imperijalne dominacije nad crnačkim subjektom. Hibridizacija predstavlja veliku prijetnju kolonijalnom diskursu zapadnih vrijednosti kao i mogućnostima crnačkog (prvenstveno muškog) čovjeka tijela da ovlada nad bjelačkim tijelom.

*White Zombie* predstavlja bijelački strah od Drugog od narušavanja odnosa gospodara i roba u dijelaktičkom odnosu. Frantz Fanon govori kako reciprocitet odnosa gospodara i sluge u slučaju crnačkog haićanskog čovjeka se degradira na pokušaj roba da postane kao gospodar za razliku od klasičnog hegelijanskog odnosa gdje sluga traži prepoznavanje od strane gospodara. (Fanon 1967:220) Kod zombija odnos gospodara i sluge je degradiran na još niži nivo jer haićanski zombie voodoo rituala nije u mogućnosti (zbog svojeg nepostajanja intelektualnih svojstva) prepoznati diskurs gospodara, što zombije postavlja u poziciju reprezentativnog modela ne-čovjeka, životinje čija individualnost je svedena na objekt i nemogućnost artikuliranja diskursa.

Aime Cesaire u *Diskursu kolonijalizma* ovakvo degradiranje supstancije na životinjski model ili objektivizaciju naziva bumerang efektom kolonizacije gdje prihvaćanje ideološkog modela superiornosti ljudski kontakt svodi na relacije dominacije i submisije. (Cesaire 2000:42) Zombiji u ranim filmovima predstavljaju prema Bishopu ultimativni imperijalistički san – radnik sluga sveden na postojanje kao nemisleći i neprijeteći objekt. (Bishop 2008:146) Zombie kao manifestacija nemisleće, neprijeteće radničke klase bez mogućnosti artikulacije klasne i društvene pozicije predstavljaju subalterni subjekt. No, za razliku od ostalih subalternih (koji iako ne 'govore za sebe' imaju mogućnost govorenja te kreiranja političke i kulturne organizacije i borbe), zombije karakterizira nemogućnost govora kao i intelektualnih kapaciteta za artikulaciju diskursa promjene. Zombije predstavljaju razinu ispod subalternih jer nemaju ideja, glasova ni mišljenja već opstoje kao puki automati. (Bishop 2008:146) Zombije ranog razdoblja kao ultimativni Drugi čudovišni su produkti imperijalnog vremena, bez kulture, jezika i slobodne volje i jedinu prijetnju predstavljaju svojim mogućnostima zombifikacije američkog čovjeka.

Mitologija zombie ikonografije 60-ih godina promijenila je shvaćanje i percepciju zombie protagonista kao čudovišni Drugi karipske kulture u shvaćanje zombija kao propusta društvene okolnosti u samome američkome društvu. George Romero u *Night of the Living Dead* (1968) (kao i nastavci u sljedećim decenijama u filmovima *Dawn of the Dead* iz 1978. te *Day of the Dead* iz 1985.) arhetipski model zombija reinventira iz mističnog i religioznog polu-živog, polu-mrtvog subjekta koji predstavlja jedini strah svojim mogućnostima prijenosa zombie karakteristika na druge ljude u onog čudovišnog koji proždire ljudsko meso i hrani se mozgom živog čovjeka. Rani karipski zombie filmovi predstavljali su strah od postajanja zombijima putem mističnih sila voodoo rituala dok u novoj interpretaciji 60-ih godina strah postaje onaj od ugriza i usmrćivanja od strane zombija te ponovna reanimacija kao hodajuće živo truplo. Iako *Night of the Living Dead* nije film hollywoodske produkcije već nezavisni uradak, predstavlja krucijalni trenutak u reinenciji zombie ikonografije kao i budućeg razvoja američkog horor filma. *Night of the Living Dead* kao početak *Dead* trilogije (iako Romero radi još dva filma 2000-ih vezanih za istu temu) nastaje u turbulentnim vremenima 60-ih godina te kritičku inspiraciju pronalazi u političkim događanjima poput vjetnamskog rata, pokretom za ljudska prava kao i kritikom konzumerističkog kapitalizma (pogotovo izraženo u *Dawn of the Dead*). Romerovi zombiji predstavljaju spoj stilističke tradicije zombie tema prisutnih u filmovima 30-ih i 40-ih godina i narative putovanja na Haiti dok drugi utjecaj na Romerove nove zombie protagoniste jest utjecaj

američkog horora 50-ih i 60-ih godina u doba hladnoratovske krize izražene kroz romane i filmove o izvanzemaljskoj prijetnji, infiltraciji (strah of Sovjetske invazije i prijetnje širenja komunizma) kao i scenarijima o kraju svijeta i rezultirajućoj paranoji. Elementi koji se uvode epohalnim horor djelom kao što je *Night of the Living dead* uključuju novi *setting* i mizanscenu zombie filmova za razliku od ranih filmova. Filmovi su smješteni na područje SAD-a (ne u egzotične karipske krajeve) i u mnogome preslikavaju utjecaje prije navedenih horor čudovišnih rješenja poput vampirskih i izvanzemaljskih priča. Prema Bishopu četiri aspekta u kojima se nova mitologija zombie filmova razlikuje od stare jest nepostojanje odnosno nepovezanost zombija sa voodoo magijom, zombiji uvelike brojčano nadvladavaju ljudsku populaciju, hrane se ljudskim mesom i njihovo stanje je zarazno. (Bishop 2010:94) Infekcija kao katalizator narativne progresije zombie filmova uključuje novo tumačenje zombie karaktera, zombiji više nisu predstavljeni kao čudovišta Druge kulture, već njihovo stanje predstavlja pogon nastao infektivnim djelovanjem kojemu uzrok često nije poznat. Romerovo inzistiranje na pogon koje reanimira zombije i tjera ih da se hrane ljudskim mesom oslikava negaciju dehumaniziranja zombija. Zombiji u *Night of the Living Dead* nisu reanimirana tijela bez procesa mišljenja jer i dalje sadrže sjećanja svojih života što ih tjera da se nalaze na lokacijama na kojima su obitavali u životu. Romerov *Night of the Living Dead* kao metafora modernog vremena 60-ih godina predstavljaju humanitet kao prijetnju civilizacijskom poretku i otkrivaju nepravedne društvene manifestacije poput rasne prevlasti i mizoginističke kulture kao i propast nuklearne obitelji. Kraj filma u svojoj grotesknoj ali i tragikomičnoj konkluziji predstavlja još jedan Romerov stilistički postupak, onaj inkorporacije medijskih (televizijskih) slika prilikom ubojstva jednog od glavnih likova u borbi za preživljavanje od horde zombija u napuštenoj kući, Bena (crnačkog protagonista) koji biva zamijenjen za zombija ocrtavajući klimu rasizma gdje zombiji i rasistička rulja bivaju uspoređeni u medijskoj reportaži. (Rider:1999)

*Dawn of the Dead* (1978) u mnogim čitanjima ocrtava kritiku konzumerističke kulture. U *Dawnu* Romerovi zombiji ocrtavaju povezanost sa konzumerizmom kapitalističkog društva. Romerovski zombiji u *Dawnu* predstavljaju savršenu alegoriju, prema Shaviru - imanentne logike kapitalizma, predstavljajući dolazak nakon sloma kapitalističke produkcije, primjer nemogućnosti racionalizacije i normalizacije aproprijacije smrti već postaju simbol borbe protiv modela transformacije smrti u vrijednost. (Shaviro 1993:83) Zombiji u *Dawnu* postaju simbolički agens, onaj nesvjesnih automata u potrazi za konzumpcijom hrane. S druge strane ljudski (živi)



protagonisti u shopping centru pred bijegom od horde živih mrtvaca ne mogu svoje postojanje u postapokaliptičnom (ne-kapitalističkom?) svijetu artikulirati drugačijim modelom od onog konzumerističkog, svojom nemogućnošću proizvodnje vlastite vrijednosti (bivajući zatočeni u shopping centru) okrećući se jedino konzumaciji vrijednosti koje shopping centar nudi.

*Day of the Dead* (1985) funkcionira kao kritika vojnog industrijskog kompleksa i neokonzervativizma 80-ih Reaganova vremena. Glavni protagonisti trećeg dijela *Dead* trilogije u jesu vojni djelatnici u podzemnom vojnom kompleksu (površinom zavladao zombiji) te doktor Logan, ludi znanstvenik koji pokušava pavlovljevim metodama stimulirati zombije da probude svoju 'humanost'. Kao kritika militarizma i socijalne kontrole *Day of the Dead* za razliku od *Dawn* (gdje zombiji i ljudi bivaju identificirani u jednakoj konzumerističkoj želji) predstavlja ljude kao degenerirane i pokvarenije osobe koje pokazuju manjak humanosti čak i od zombija, kao rasističke i seksističke ličnosti (Rider:1999) indoktrinirane vojno-imperijalnim stremljenjima američkog društva 80-ih godina.

Zombie filmovi u 80-im godinama dobili su mnoge varijante u b-produkciji kao i varijacije teme (prvenstveno u *revenge horroru* i *slasherima*). Nakon određenog vremena pada popularnosti zombie žanra u posljednjem desetljeću 20.st. novi val zombie filmova u američkoj mainstream kinematografiji 21.st. dobiva svoje tehnološko-militarističke rekonstrukcije u primjerima poput *Resident Evil* serijala ili probleme rješavanja globalnih problema zaraze u *World War Z* (2012) , ali i ponovne interpretacije motiva popularnog *Dawn of the Dead* u remakeu iz 2004.g. (uz manjak socijalne kritike konzumerističkog društva). U novome Romerovom nastavku prvotne *Dead* trilogije, *Land of the Dead* iz 2005.g. mogućnosti humanizacije i evolucije zombija dobivaju svoje temelje. Zombiji u *Landu* predstavljaju identifikaciju kao herojske ličnosti koje mogu artikulirati svoje želje u borbi protiv ljudi koji predstavljaju manjak humaniteta od samih zombija. Kroz 40-tak godina od prvotnog pojavljivanja zombija u *Night of the Living Dead* Romerovski zombiji, ali i zombiji općenito kao i vampirski protagonisti razvili su se od nesvjesnih živih mrtvaca vođeni svojim pogonom za hranjenjem ljudskim mesom do koordiniranih i inteligentnih subjekata sposobnih za reprezentiranje jedinstva civilizacije i instinkata, predstvaljajući mogućnosti humaniteta. (Bishop 2010:195) Romerovski zombiji u *Land of the Dead* postavljaju identifikaciju sa gledateljima, iako ne na konvencionalan način, već kroz komplicirane karakterizacije i emocionalnu povezanost. Zombie tradicija počevši od Haitija

(kao kolonijalni subjekt) pa do ponovnog koloniziranja u američkoj kinematografiji sve do evolucije zombie protagonista u Romerovim filmovima pokazuje mogućnost, prema Shaviru-prihvatanja činjenice da živi mrtvaci nisu toliko radikalni Drugi koliko služe (alegorijski, kao kinematički trop) da probude strast za drugotnošću (u nama samima). (Shaviro 1993:98) Sugestija Frantza Fanona pokazuje kako Romero kao postkolonijalni umjetnik dolazi u jединство sa vlastitom kulturom, razvijajući svijest o hibridnosti (Rider:1999) svojom kritikom američkog društva i rasističke i kapitalističke retorike ekscesivnim momentom horor kinematografije.

## 6. Zaključak

Hollywoodska kinematografija kao produkt eurocentrične paradigme i realističnog pristupa filmskom narativu kroz svoju povijest prezentirala je prostore izvan-američkog geografskog prostora kroz imperijalni model stereotipizirajući prostore i kulture prikazujući ih u monolitnom izdanju. Kroz analizu orijentalističkih prikaza na primjeru bliskoistočnih i sjevernoafričkih toposa u hollywoodskoj kinematografiji na primjeru filmova o *Mumiji* izraženi su postupci degradiranja orijentalnih karaktera na plastične/jednodimenzionalne karakterizacije kao i reduciranja prostornosti egipatskog krajolika na simboličke krajolike imperijalnog interveniranja u svrhu očuvanja artefakata civilizacije od barbarskih naroda koji ne posjeduju svijest o civilizacijskim vrijednostima zapada. Karakterizacija rodnih uloga i seksualizacija ženskih likova ostala je fiksna i u novijim reprezentacijama filma na prijazu iz 20-tog u 21.st. Strah od Drugog primitivne, egzotične kulture afričkog kontinenta i straha od rasne hibridizacije kao i kolonizacija simboličkog i stvarnog prostora kontinenta jedan je od motiva koji se tumači u originalnoj kao i ranijim interpretacijama filmova o jednom od najpoznatijim filmskih čudovišta – onom King Konga. Promjena fiksnih rodnih uloga kao i kritika rasističkih ideologija u osnovi su interpretacije priče o *King Kongu* Petera Jacksona, prezentirajući klasični motiv animalnog i rušilačkog elementa Drugog *King Konga* u novome obliku, kao humaniziranog subjekta druge kulture. S ruge strane *Australia* u istom postmodernističkom ruhu kao i Jacksonov *King Kong* uvodi elemente usmene povijesti, pokušavajući se (donekle) približiti etnografskom tumačenju filma uključivanjem subalternih glasova u kreaciju narativa hollywoodske priče. Gotički Drugi horor kinematografije u filmovima o čudovišnim kreacijama folklorističkih mitova na primjeru vampira i zombija pokazuju da približavanjem i humaniziranjem čudovišnog elementa je moguća

kreacija hibridnih identiteta u američkoj kinematografiji kao vizualna strategija otpora eurocentričnoj i rasno isključivoj reprezentaciji američkog društva današnjice.

## 7. Literatura

*Abott, S., (2007) Celluloid Vampires Life and death in the modern world, University of Texas Press, Austin*

*Abott, S., (2016) Undead Apocalypse: Vampires and Zombies in the Twenty-First Century, Edinburg University Press, United Kingdom*

*Achebe., C., (2005) „An Image of Africa“: Racism in Conrad's Heart of Darkness U:Higgins., M., Hollywood's Africa after 1994, Ohio University Press, Athens*

*Bannerji., H., (1993) Returning the gaze:An introduction U:Returning the gaze:Essays on racism, feminism and politics, Sister Vision press, Toronto, Ontario*

*Bazin., A., (1967) What is Cinema?, Volume 1., University of California Press, Los Angeles*

*Bhabha., H., (1994) The Location of Culture, Routledge, New York/London*

*Bishop., K., W., (2010) American Zombie Gothic: The rise and fall (and rise) of the walking dead in popular culture, McFarland and Company, Inc., Jefferson, North Carolina and London*

*Bishop., K.,W., (2008) The Sub-altern Monster: Imperialist Hegemony and the Cinematic Voodoo Zombie U: The Journal of American Culture, Vol.31.No.2., 141-152.*

*Carah, N., Louw, E., (2016) The apologetic brand:building Australia's brand on a post-colonial apology U:Volcic, Z., Andrejevic, M. (eds.), Commercial Nationalism and Nationalizing the Sell, Palgrave Macmillan, London*

*Cesaire., A., (2000) Discourse on Colonialism, Monthly Review Press, New York*

*Coquard., S., Taylor., F., (2009) What is cinematic cartography?, The cartographic Journal 46.*

Denison., R., (2009) *Australia:Orientalism, Whiteness, and the Transnational Hollywood Blockbuster*, URL: <https://www.puremovies.co.uk/columns/australia-orientalism-whiteness-and-the-transnational-hollywood-blockbuster/> (2009-07-06)

Dreijer., I.,M., (2009) *Postcolonial Cinema An investigation of Indigenous Australian history and identity represented in the two contemporary films Australia and Ten Canoes*, Roskilde University

Dunlop., N., (2011) *A few words about the role of the cartographers:Mapping and postcolonial resistance in Peter Carey's „Do you love me?“* U:Taverson., A., Upstone., S. (eds):*Postcolonial Spaces The politics of place in contemporary culture*, Palgrave Macmillan, London

Fahmi, M.,E.,E., (2017) *Peter Jackson's King Kong (2005):A Critique of Postcolonial/Animal Horror cinema*, *English Language and Literature Studies*, Vol.7., No.2.

Fanon., F., (1967) *Black Skin, White Masks*, Groove Press, New York

Fisher Hornung., D., Muller., M.,(2016) *Vampires and Zombies: Transcultural migrations and transnational interpretations*, University Press of Mississippi, USA

Gbrael., I., (2017) *Identity Representation:Self-orientalism and Hyper-nationalism in Arab Design*, Masters Graphic Design graduation thesis 2017, AKV/St.Joost, Breda, Netherlands

Giddens, A., (1991) *Modernity and Self-Identity: Self and Society in the Late Modern age*, Stanford University Press, Stanford

Glover., K., L., (2010) *Haiti Unbound: A Spiritualist Challenge to the Postcolonial Canon*, Liverpool University Press, Liverpool, UK

Haraway., D., (1984) *A Cyborg manifesto:Science, Technology and Socijalist-feminism in the late Twentieth Century* U:Simians, Cyborgs and Women:*The reinvention of Nature.*, Routledge, London/New York

Hogan., J., (2009) *Gender, Race and national Identity:Nations of flesh and blood*, Routledge, New York

Hudson., D., (2007) *Vampires of Color and persistence of multicultural whiteness*, U:Bernardi., D., (eds):*The persistence of Whiteness Race and contemporary Hollywood Cinema*, Routledge, London/New York

Hudson., D., (2017) *Vampires, race and transnational Hollywoods*, Edinburg University Press,

Jordanova., Lj., (1993) *Images of Gender in Science and Medicine Between the Eighteenth and Twentieth Centuries*, University of Wisconsin Press, Milwaukee

Kaplan., E., A., (1996) *Looking for the Other: Feminism, Film and the Imperial gaze*, Routledge, New York

Khair., T., Høglund, J., (2013) *Transnational and Postcolonial Vampires Dark Blood*, Palgrave Macmillan, London

Lehman., P., Browning., E., (2009) *The Dracula and the Blackula (1972) Cultural Revolution* U:Browning., E., Picart., C., E., *Draculas, Vampires and Other Undead Forms*, The Scarecrow Press, Inc., Lanham, Maryland, Toronto, New York, Plymouth, UK

Manlove, C., T., (2005) „An Image of Africa“: *Representation of modern Colonialism in Africa in Peter Jackson's King Kong* U:Higgins., M., *Hollywood's Africa after 1994*, Ohio University Press, Athens

Mudriczki., J., (2013) *The presence and absence of the stolen generations: The cinematic representation of cross-cultural reconciliation in Baz Luhrmann's Australia* U:Sellei., N., Labudova., K., *Presences and absences:Transdisciplinary Essays*, Cambridge Scholars Publishing, Newcastle-upon-Tyne

Nugent., M., (2011) „Every Right to be there“: *Cinema Spaces and Racial politics in Baz Luhrmann's 'Australia'*, Issue 51, *Australian Humanities Review*, Canberra

Rider., S., (1999) *The Silenced Majority:Colonisation of the Mind and the Flesh eating Zombie*, URL: <http://www.wdog.com/rider/writings/romero.htm>

Said., E., (1978) *Orientalism*, Pantheon, New York

Scurry, S., (2010) *Orientalism in American Cinema: Providing an Historical and Geographical Context for Post-colonial Theory*, All Theses, Paper 789.

*Shaviro., S., (1993) The Cinematic Body, University of Minnesota Press, Minneapolis*

*Simić., M., (2009) Otporna na Hollywood: Ogledi iz dekonstrukcije tvornice snova, Hrvatski filmski savez, Zagreb*

*Stam., R., Shohat, E., (1994) Unthinking Eurocentrism: Multiculturalism and the media, Routledge, London/New York*

*Strauss., A., (2017) Long live the king- Journey to the center of Kong: Skull Island, URL: <http://universalmongstersuniverse.com/2017/07/25/long-live-the-king-journey-to-the-center-of-kong-skull-island-now-on-digital-blu-ray/> (2017-25-07)*

*Tobias, J., (2003) The Vampires and the Cyborg embrace: affect beyond fantasy in virtual materialism U: Vampires myths and metaphors of enduring evil, Inter-disciplinary press, Oxford, United Kingdom*

*Wood., R., (1986) Hollywood from Vietnam to Reagan...And Beyond, Columbia University Press, New York*