

KULTUROLOŠKA
ANALIZA
FILMA
MILIJUNAŠ S ULICE

Ažić Jana

Glad za egzotičnim

Filmske slagalice spektakularne kapitalističke robe *Milijunaša s ulice*, skrivaju u sebi brojne kulturalne teorije. Odlučila sam ih pronaći, shvatiti i analizirati. Neupitno drukčiji od uobičajenih holivudskih¹ proizvoda, konzumirao se brzo, masovno i glasno, kao da je Zapad bio gladan Orijenta i još jedne romantične priče. Čime su to redatelj Danny Boyle i filmska ekipa prodrli do gledatelja/gledateljica, te koja je formula njihove čarolije? Približili su se publici jednostavnošću uobičajenih tema zamaskiranih u nekim drugim likovima i nekom drugom mjestu.+

Dotaknut ću se pitanja patrijarhata, globalizacije, kapitalizma, kozmopolitizma. Okosnica rada bazira se na fukoovskoj teoriji moći i znanja, desertoovskim taktikama i strategijama te orijentalizmu jer je upravo to ona problematika koja dominira filmom.

Kapital na djelu

Popularna ekonomija filma

Publika podržava i konstantno održava *popularnu ekonomiju*² (Fiske, 2006.). Stvara se *popularan kulturni kapital* i publika ga smatra svojim zbog značenja i užitaka koji se stvaraju iz filma. To nadalje oblikuje naše identitete. Film je blizak publici jer ju ohrabruje da se identificira tako da dijeli iskustva i osjećaje s likovima.

Zašto se, dakle, toliko gledatelja i gledateljica odvažilo pogledati ovu romantičnu komediju³? Dobra je pozivnica zasigurno bio broj osvojenih Oskara, no osvojio je i svojom *neuobičajenošću*. I dalje se proizvode patrijarhalno potkovani romantični filmovi, no u ovom se filmu to uspjelo zamaskirati radnjom postavljenom u nekom drugom okruženju, na Orijentu.

Film je nastao prema predlošku, romanu Vikasa Swarupa, *Q and A* i vizualno uspješno spojio elemente Bollywoda i Hollywoda. No, iako nije uobičajen *mainstream* film, nije uspio izbjeći otrcane poruke u kojima dobro pobjeđuje zlo i novac nije put do sreće. Još jednom nam je ponuđena heteroseksualna, dramom prikriivena, a ipak mljackava slika nekoga *drugoga svijeta*.

Koji su to alati kojima nas Hollywood kroji ovisnim o ljubavnim pričama? Navukao nas je na svoje bajke još od djetinjstva kad nam je u kulturni kapital ugravirana misao *živjeli su zajedno i sretno još dugo godina*. Zaslijepljeni, funkcioniramo na način kojim nas kanon kulturnoga kapitala uvjerava da bi sve trebalo biti kao na filmu. Iako je naša stvarnost *spektakularizirana*, ne živimo filmski, već zbog te usađene potrebe gledamo konstruirane, faktorizirane filmske stvarnosti. Zato nas zračenje ekrana rastapa jer se bar na taj način ispunjava naša potreba za holivudskom srećom.

Pridobiveni smo ovim raspletom klasične priče dobra i zla. Drago nam je što u tom prljavom svijetu još ima čistih i čvrstih ljubavi. Naime, rezultat *nesposobnosti* mirenja sa stvarnošću rezultira eskapizmom koji je često feminiziran

¹ Iako se film navodi kao britanski, britanskoj je produkciji potpomogla Warner Independent Pictures i Fox Searchlight Pictures produkcija. Također, redatelj Danny Boyle i producent Christian Colson imaju holivudskoga iskustva. Stoga utjecaj Hollywoda smatram neizostavnim, a daljnja će analiza te elemente i razotkriti.

² Kako bi opisao posebnost proizvoda popularne kulture, Fiske ekonomiju dijeli na *financijsku i kulturnu*. *Populama ekonomija* podrazumijeva i publiku kao aktivnoga proizvođača značenja.

³ I sama sam se kao i mnogi gledatelji i gledateljice iznenadila ovom žanrovskom podjelom. Film zasigurno nudi puno više no tipična romantična komedija, no možda je i ovo imenovanje bilo jedan od mamaca.

(McRobbie, 2006.). Sanjarenje kroz identifikaciju dopušta ženama da ostvare svoje želje na način koji nije moguć u stvarnosti (Fiske, 2006.). Kao i sapunice, romantične komedije mogu aktivirati *tragičnu strukturu osjećaja*. Gledatelj/gledateljice romantične komedije sposobni su melodramatično imaginirati. Ova romantična fikcija nakratko će zadovoljiti različite potrebe žena nezadovoljnih životom. One će s likovima proživljavati to vrijeme u kojemu je žena centar pažnje. Latika je ta kojoj se ostvaruje idealna romansa, ono što gledateljica može samo imaginirati u utopijskoj žudnji za boljim svijetom.

Ideologija materijalnoga kapitalizma

Konzumentska publika navikla je filmske izvedbe konzumirati kroz kapitalističku ideologiju. Tako je sama gluma, tekst i produkcija približena publici kako bi je što bolje i brže *progutala*. Zapad je i ovdje iskoristio Orijent za svoju dobit. Možda smo konzumirali odličan proizvod, ali i iza umjetnosti skriva se *bauk* profita. Kasna kapitalistička društva sastoje se od velikoga broja socijalnih grupa i subkultura koje održava mreža društvenih odnosa u kojoj se oni razlikuju po asimetričnoj distribuciji moći. Filmska je ekipa zaradila na nesretnim sudbinama djece.

U filmu čak i čujemo *zvuk* kapitalizma – scene u vlakovima popraćene su pjesmom u kojoj se čuje zvuk blagajne kada se otvara. Prikazan je i *proces kojim obuća zapadnjaka dolazi na ulice Indije*. Opuštenost turista se iskorištava i krađe se obuća koja se na ulicama preprodaje⁴.

Kapitalizma se više ne možemo *otarasiti* – voditelj daje neizravan poticaj gledateljima da se prijave u *show* govoreći da je ovo odličan način zarađivanja – *sje-deći, odgovarajući na pitanja dobivaš novce*. Upravo su natjecatelji učinkoviti nositelji kapitalističke ideologije jer znanje može značiti put do društvene moći i materijalnih nagrada. Jedan od očitih znakova dominirajuće kapitalističke ideologije jest i glamurozno predstavljena novčana nagrada koja publiku tjera na uzbuđenje i emotivnu angažiranost. Ono karnevalsko i zabavno u kvizu – reflektori, publika, aplauzi i muzika – postoji kako bi zabljesnulo oči onih koje žele osuditi konzumerizam i kapitalizam.

Tko pronalazi dobro u *materijalističkoj etici*, u istom onom kapitalizmu koji kopa djeci oči radi veće zarade? Zle su to taktike onih nezadovoljnih svojom pozicijom u društvu. U trenutku kada se na djeci počelo zarađivati izgubili smo ljudskost.

Potrošnja spektakularne zabave kviza Propitivanje znanja

Kviz koristi znanja na način na koji, prema Bourdieu, kultura funkcionira – razdvajanjem pobjednika od gubitnika. No, znanje postaje demokratizirano te se popularnost programa pomiče k onima s manje društvene moći. Ovaj filmski primjer potvrđuje da se kviz sastoji od *činjeničnoga znanja i ljudskoga znanja* (Fiske, 2006.). Činjenice proizlaze iz akademskoga obrazovanja i svakodnevnoga znanja, a ovo *drugo* znanje pripada ljudima općenito ili specifičnom pojedincu. Za tu *podjelu znanja nisu znali Jamalovi ispitivači: Profesori, doktori,... ne prelaze određeni prag. Što bi jedan slumdog mogao znati?*⁵

⁴ Ironično je i to što je ta obuća vjerojatno i nastala negdje u Indiji.

⁵ Citat iz filma

Nije im bilo jasno što on *s ulice* može znati. Istraživanje koje navodi Fiske pokazalo je da gledatelji/gledateljice iz viših socio-ekonomskih grupa gledaju kviz kako bi provjerili i testirali svoje *naučeno* znanje. Oni *nižih* slojeva koriste kviz kako bi dokazali da znaju koliko i sami natjecatelji te da njihovo znanje nije mjera njihove sposobnosti, čega je primjer i sam Jamal.

Potrošnja spektakularne zabave

Ovim filmom prikazan je jedan vid modernoga spektakla. Da je spektakl inverzija svijeta⁶ (Debord, 1967.), dokazat će Jamalovo pojavljivanje i blještavilo u kvizu koji je potpuna suprotnost njegova života. Takva *potrošnja zabave* ono je što kapitalizam koristi kako bi prividno ujedinio društvo, a to je tek rezultat postojećega načina proizvodnje (Debord, 1967.). Masovno i pasivno će se pratiti Jamalov *lažni raj* jer dok su gledatelji/gledateljice uvjereni da on uživa na putu k milijunu, zakulisno biva mučen. I tu se krije njegova tajna, djeluje stvarno i predstavlja se kao vladajući model u društvu, tako da svi žele biti dijelom spektakla. Gledateljima/gledateljicama se predstavlja kao *nedostupna pozitivnost* (Debord, 1967.), dok oni koji ga kreiraju slave i zarađuju na njegovu prividu.

Kviz je strukturiran između pravila i prilika, nepredvidljivoga i predvidljivoga, te onoga što se može ili ne može kontrolirati. Proizvodi aktivne gledatelje/gledateljice, a važan je prikaz sadašnjosti u kojoj gledatelj/gledateljica zajedno s natjecateljem može odgovoriti na pitanje. Ta će sadašnjost samo pojačati doživljaj stvarnosti te će gledateljima/gledateljicama umaskirati montažu i režiju. U filmu vidimo i onu skrivenu stranu kviza, producirana značenja. Tim prikazom skrivene strukture emisije, prikazom kamera i režisera oduzima se spektakularnost kviza. Scena kamere koja *snima* kviz, želi nas podsjetiti kako je sve konstruirano.

Kroz kviz upoznajemo natjecatelja, i spektakl nam priča o nečijoj stvarnosti čime se samo daje alibi spektaklu da on sam postane stvaran. On je toliko dobro produciran, glasan i blještav da izmiče djelatnosti ljudi (Debord, 1967.). Jamal se u studiju jedva snalazi, on je zbunjen, a nesvjesno se i sam njegov život degradirao u spektakl. Strašne posljedice njegove moći on osjeća na svojoj koži. Zabranjuju mu slobodno izražavanje, a traže odgovore ili mu čak daju krive.

Lukavo je skriven pravi karakter odnosa u spektaklu – odnosa između ljudi i klasa iza čijega *mitskog poretka* stoji moć. Jamal je mučen jer je taktički nadvladao *njihovu* moć. Prekršivši neobjavljena pravila, poremetio je ravnotežu ove tržišne robe. Ipak, izdigao se iz tih silnica moći i nije se izgubio u nametnutim slikama vlastita postojanja i potreba. Dakako, dok je bio dio kviza njegov je život bio pretvoren u puki proizvod i bio je odvojen od svijeta kakvoga zna. Uspio je to nadvladati znajući što želi – ljubav Latike – nešto što je kapitalizmu neuhvatljivo. A oni koji su nastavili dalje zuriti u ekrane i natjecati se u nadi za novac odavno su zaglibili u otuđenju spektakla.

Sreća utječe na rasplet kviza

Struktura ovoga društva hijerarhična je i elitistička. Čini je piramida s mnogo ljudi na dnu i vrlo malo na vrhu. Ipak, dominira ona ideologija koja inzistira na jednakoj šansi za sve, gdje se pojedinci mogu boriti u klasnim i ekonomskim poljima moći. Društveni sistem kroz svoju ideologiju jednakih mogućnosti reproducira obrazovni sustav (Fiske, 2006.) – oni prirodnoga talenta uzdignuti će se u strukturi, a rezultirajuća klasna podjela svjedočit će nejednakostima.

⁶ Kviz kao inverzija života Latiki služi kao bijeg iz svakodnevnice, zapravo je i njoj i Jamalul to karta za bijeg i promjenu.

Hegemonijska funkcija sreće ne umanjuje osjećaj gubitka, već dokazuje kako su nagrade sistema zapravo dostupne svima, bez obzira na talent, spol, klasu ili rasu. Istraživanje koje navodi Fiske pokazalo je kako je produktivan rad rijetko prezentiran u kapitalističkoj popularnoj kulturi. Time se čini da materijalne nagrade dolaze direktno od talenta, dobrog izgleda ili društvene pozicije. Rad i predanost oslanjaju se na ono *imati sreće, biti na pravom mjestu u pravo vrijeme*.

Moć znanja

Sudbinsko znanje

Je li u Jamalovu slučaju ostvarena Foucaultova konstatacija da je znanje moć? Je li to što je on pokazao bilo znanje? Računa li *naša* kultura znanjem samo ono što stječemo školskim i akademskim obrazovanjem, ili se znanje može steći i na ulici? Prema filmskom primjeru, državne institucije očito ne cijene i ne vjeruju u znanje neobrazovane k(l)as(t)e.

Način na koji je redatelj postavio film izgleda kao da je Jamalova sudbina bila njegova moć. No, recimo da mu je znanje stečeno kroz život na ulici, njegovo sudbinsko znanje, dalo tu moć. S najnižim kapitalom, ekonomskim i kulturnim, uspio⁷ se uzdići do polja visokoga kapitala čime je u potpunosti urušio njegovu piramidnu konstrukciju. Poremetivši sve, ispavši iz nadzora, zaslužuje kaznu. Remećenjem sistema u kojem samo oni visokog statusa posjeduju i obrazovanje, preplašio je upravo tu vladajuću kastu.

Put moći

Dokaz je ovo da moć nije isključivo obilježje države ili neke institucije, kao i da iz znanja potječe velika količina moći. Razne institucije, u ovom slučaju policija i pozadinska struktura kviza, jačaju svoju moć prikupljanjem informacija o društvu kako bi ga što bolje nadzirali (Foucault, 1994.). A te *institucije* nikada ne mogu biti iskrene jer se temelje na *pokvarenom* novcu. Jamal je svojim znanjem nadvladao *njihovu* moć. Sve je to mogao iskoristiti tek kada se našao na određenom prostoru slobode. Upravo tada, tvrdi Foucault, moć djeluje. Sjedeći pred objektivom kamera, pod svjetlom reflektora nasuprot antipatičnom voditelju i publici, Jamal se našao sam. U tim trenucima nitko nije mogao zapovijedati njegovim životom – nije bilo Salima koji će mu određivati daljnje postupke niti *nevjernih mučitelja* koji su mu pružali otpor. Kada bi znao odgovore na pitanja, njegova bi moć tada bila na vrhuncu jer nitko nije mogao manevrirati ili utjecati na njegovo znanje.

Ipak, razina je njegove moći oscilirala i u samom studiju. Tiho je prešla na publiku u trenutku kada on nije posjedovao znanje – kada nije znao odgovor na pitanje i iskoristio džoker *Pitaj publiku*. Tada, kao i na posljednjem pitanju, ne možemo reći da ga je moć potpuno *napustila* jer ipak je on bio taj koji je odlučio prihvatiti ili, u slučaju kada ga voditelj namjerno navodi na pogrešno, promijeniti odgovor. On nije posjedovao moć, već ju je upotrijebio. Njegovo ga je znanje dovelo do određene pozicije moći koju je uspješno zadržao i kada znanja nije imao. Film će nas uvjeriti da mu je u tim trenucima sudbina održavala moć.

⁷ Zanimljiva je ta naša prizma kroz koju gledamo na svijet. Bistvo se vide samo oni s predznakom uspjeha kojem se ulizujemo i podređujemo.

Važno je naglasiti da on svoju moć nikako ne bi mogao iskoristiti na *neslobodnom* prostoru. Taj prostor se stvara gašenjem kamera kada svoju vladavinu prezuzima postava kviza. Koprcanjem u njihovoj nevjeri sve njegovo znanje mu trenutno ne pomaže. Dokaz je to da moć neće osigurati potpunu kontrolu, već će naići na izbjegavanja i otpor (Foucault, 1994.). Zarobljen je, i u toj situaciji Foucaultova formula *znanje jednako moć* isprva ne pomaže. Nakon silnoga uvjeravanja odaje neke informacije koje bude sumnju u *istražiteljima*, sumnju da Jamal govori istinu. On iz svoje nesvjesne potrebe za moći govori istinu, natjeran je priznati vlastita djela i misli – volja za istinom zapravo je volja za moći (Foucault, 1994.). Priznanjem, na kojem počiva istina, pokušava ugrabiti moć kojom se želi oduprijeti. Istovremeno se i *istražitelji* trude očuvati svoju moć, tj. oni je neće moći upotrijebiti⁸, očekujući od njega priznanje da je varao. No, to nije istina i njih na kraju moć ipak zaobilazi, a Jamal osvaja *svoj* milijun. Stvar je zapravo u Jamalovoj sposobnosti da moć taktički iskoristi. Oспорavajući⁹ *znanje* voditelja, Jamal se odupire manifestaciji njegove moći (Foucault, 1994.). On, koji je u piramidi moći držao prividno više mjesto, automatski je trebao biti i većega znanja.

Usađivanje izopačenosti

Zašto se Jamala maltretira? Kako bi se njime ovladalo, biva kontroliran, te kažnjen. Represijom je potaknut na diskurs kojim se očekuje priznanje (Foucault, 1994.). To žele institucije koje nas kontroliraju, a o nama se može suditi, piše Foucault, jedino ako se ništa ne zataji¹⁰. Jamalovo, po njima, neprimjereno ponašanje nastoji se intervencijom dovesti u red. Foucault je ukazao i na ovaj problem društva koje počinje skrivati kažnjavanja koja su nekada bila javna. Time razne institucije održavaju neokaljan ugled kako bi u društvu sačuvale pozitivan stav i povjerenje. Jamal je poput Kafke u *Procesu* zatvoren, a da ni ne zna zašto. Njemu se sudi jer se smatra da on ne može znati neke stvari i predrađudno mu se uz podrijetlo i način života veže i atribut varalice.

Oni su ti koji mu usađuju *izopačenost*¹¹, mučenjem mu govore da on to znanje ne bi trebao posjedovati – smatraju se moćnicima koji određuju što je dopušteno, a što ne. Tim se usađivanjem samo učvrstila njihova moć.

Neugodno iznenađeni bujanjem Jamalove moći, odlučuju to prihvatiti kao izgovor za intervenciju¹². Zadirući u njegovu intimu, usađujući mu *izopačeno*, pokazuju svoju volju za znanjem. Kada bi saznali odakle *posjeduje* odgovore povratili bi svoju nadmoć. Da su znali Jamalovu priču, ne bi ga mučili, no od toga silnoga poticanja na istinu počeli su djelovati mehanizmi svojstveni neznanju (Foucault, 1994.), primjerice kažnjavanje. Njegovo priznanje odlučilo se osigurati jednom od procedura moći – discipliniranjem. Otevši ga, oduzeli su mu pravo na svakodnevni život, na izbor u životu, a to je krajnji rezultat discipline i nadzora – krađa života (Foucault, 1994.).

⁸ Foucault, naime, smatra da se moć upotrebljava, a ne da se posjeduje.

⁹ Scena je to u kojem voditelj na zrealu ostavlja netočan B odgovor, a Jamal se odlučuje na drugi, točan odgovor.

¹⁰ Jamal je prisiljen prepričati gotovo cijeli život.

¹¹ Imenovavši ga psom s ulice usadili su izopačeno u njega i tim imenovanjem, na neki način, uspostavili nadzor. Tu je do izražaja došao i specificirajući element moći.

¹² Ipak se u kapitalizmu svijet vrti prema ekonomskoj dobiti, a svaka mogućnost gubitka rezultirat će intervencijom.

Pronaći put između tehnika znanja i strategija moći

Na tom je primjeru vidljiva proizvodnja diskursa raznih institucija (Foucault, 1994.). Publici odašilju signale pravednoga, spektakularnoga načina do zarade, a unutar sebe kriju prevarantski diskurs voditelja, agresivan diskurs skrivenih *mučitelja* i tko zna koliko još buktećih metoda koje titraju zbog ekonomske koristi. Lukavo su cenzurirali i sakrili od očiju javnosti ono što ne ulazi u diskurs njihove *istinite* spektakularne reprezentacije.

Tim korištenjem moći kroz silu, Jamal je natjeran da nesvjesno sam hrli istini. I tu je, smatra Foucault, gospodarenje na strani onoga koji sluša, koji ispituje. On se kao pokorni subjekt našao nasuprot *izvršitelja vlasti*¹³, a posljedica te nejednakosti bila je bitka u odnosima moći. Na sreću, *ni kasta koja vlada, ni grupe koje kontroliraju državne aparate, ni oni koje odnose najznačajnije ekonomske odluke ne upravljaju cijelom mrežom moći koja funkcionira u jednom društvu...* (Foucault, 1994., 66). Jamal je iskoristio mogućnost otpora u nametnutoj moći¹⁴ ili je, ako je moć lukavstvo povijesti, lukavstvo to koje uvijek dobiva¹⁵? Ne može mu se osporiti igra taktikama, no bez znanja lukavstvo ne pobjeđuje uvijek.

Jamala je proizvela neravnopravna razmjena različitih vrsta moći. Oblikovan je razmjenom intelektualnih, kulturnih i političkih metoda. Foucaultovim riječima, pronašao je put između tehnika znanja i strategija moći.

Taktičke borbe

Manevriranje između nejednakih snaga

Jamal je tek jedan od *onih kojima se vlada* što mi dopušta da *desertoovski* iščitam njegove obrasce svakodnevnoga djelovanja. Možda nećemo tako očito tvrditi da je on primjer prekoračivanja dopuštenoga, ali ušao je u igru i donosio taktičke odluke. Na određen je način konzumirao nametnute proizvode – izigrao je moć sustava. Ne odbacujući postavljena pravila činio je suprotno od onoga što su nadmoćni očekivali.

I zaboravih slučaj okolnosti, mir ili užurbanost, sunce ili hladnoću, poruku koju smo čuli, prvu stranicu novina, glas preko telefona, najbezazleniji razgovor, naj-bezličnijeg muškarca ili ženu, sve što govori, buči, prolazi, jedva nas dotiče, sudara se s nama (De Certeau, 2002., 37)¹⁶. Na Jamalovu sreću zapamtio je sve ono što se s njime sudarilo – barem ono što mu je u kvizu bilo potrebno.

Svoje je *umijeće činjenja* izveo iskorištavanjem jakih. Onima kojima manjka financijske ili bilo kakve vrste osiguranja, ostaje na raspolaganju sposobnost domišljatosti i snova (De Certeau, 2002.). Zato što biva *tlačen* od drugih, on prolazi kroz njihov prostor koristeći se taktikama. No, njih ne obilježava mjesto, već one ovise o vremenu (De Certeau, 2002.), stoga i Jamal koristi proživljene događaje kako bi ih pretvorio u prilike za svoju korist¹⁷.

¹³ Njihova strategija priznanja je ta da mu puste snimku i natjeraju ga da priča, da opravda svoj odgovor.

¹⁴ Suočen s nepravdom na njihovu prostoru Jamal nema što drugo no suprotstavljati im se i izrugivati.

¹⁵ O tome Foucault kratko razmatra, no tvrdi da bi to značilo ne poznavati relacijski karakter moći.

¹⁶ Čitajući ovaj citat, vjerno zamišljam inserte iz filma, vidim mir na ulicama prekinut užurbanošću dječaka koji bježe pred policijom, vidim hladnoću drhtavih dječjih tijela po kojima lije kiša, sve razgovore Jamala s Latikom, susret sa slijepim dječakom, brzinu vlakova...

¹⁷ Primjerice, dolazi pred Latikinu kuću i taktički se *pretvara* u radnika koji im treba pomoći, time prevladava *strateški* isplaniran sustav zaštite kuće.

Nastupom na kvizu ulazi u prostor koji su iskreirali *drugi*, oni koji tim prostorom vladaju. On ga iskorištava za igru u dvostrukom smislu – igru kviza i igru snalaženja, *manevriranja između nejednakih snaga*. Znanjem, snalaženjem i hrabrim suprotstavljanjem voditelju, Jamal nam pokazuje kako se može izigrati drugoga taktičkim i uspješnošnim postupanjem (De Certeau, 2002.).

Umijeća življenja nejakih bića

I dok Foucault smatra da se moć može iskoristiti u prostoru slobode, De Certeau drži da se manipulirati i izigravati može i u polju nesreće. Salimov način suprotstavljanja moćnijima u *sirotištu* jest ratoborna taktika kojom mu je dodijeljena moć da bude autoritet drugoj djeci. Primjer je to kako taktike dovode do veće mogućnosti izvršenja moći. Salim je stupio na prostor tih mehanizama, a svojim ponašanjem uživao je više slobode od druge djece. To je taktički iskoristio oslijepivši *nadmoćnoga* i nadmudrivši ih.

Cijeli film prikazuje stvaranje prilika od životnih trenutaka, jer to je jedino čemu su prepuštena *nejaka bića*. Jamal je od malena bio taktičar – cijenu autograma platio je padom u fekalije. Da nije kroza život *migoljio* na svoj način, ne bi ni znao odgovore na postavljena pitanja. Imajući uvijek pošten cilj, bio je spreman napraviti sve (pa tako i naći izlaz kroz dno tzv. toaleta), dok je Salimu uvijek novac bio cilj, stoga je i prodao teško stečeni autogram.

Iako je *pas s ulice*, razvio je svoje taktičke sposobnosti *umijeća življenja*. Nametnutim poretkom *siročići* pripadaju dnu društva. Kroz život oni će preobrnuti poredak sukladno vlastitim ciljevima (De Certeau, 2002.). Svatko je na svoj način pobjegao vladajućoj eksploatacijskoj sili. Salim je poredak pokušao *izigrati* kriminalom, a Latika je bila prepuštena patrijarhalnim zahtjevima, no baš je zato morala određene situacije *izigrati* pomoću svoga umijeća.

Kako bi svaki na svoj način uspjeli u životu *morali* su naučiti engleski jezik. Latika je prividno uspjela, živeći u bogatstvu, no masnica je pokazatelj nečeg drugog. Njezina taktika *preživljavanja* između ostaloga je i *bijeg* u spektakl *Milijunaša*. Time ona ulazi u drugi život jer u ovom osjeća samo strah od muža. Jamal je kviz isto bijeg, ali prema cilju – Latiki. Salim svoje taktike ostvaruje kroz moć revolvera, ubivši Mamana stječe ugled kod ostalih kriminalaca. Strategije kriminala bile su prejake za Salima koji je pokleknuo – prvo je iskoristio moć i ubio Latikina muža, no znao je da će potom izgubiti prljavi, naoko moćni život.

Poslužiti se ponudnim

Okolnosti određuju doseg taktika. Jamal se sa sustavom nadmeće stvarajući si prostor *igre*. On nije samo pasivan gledatelj/gledateljica isključen iz *načina činjavanja*, nego svoje djelovanje upisuje u televizijsku proizvodnju i uključenjem na prostor stvoren strategijama postaje autor. Kviz na televiziji proizvod je koji i sam nešto proizvodi. Nasuprot *bučne proizvodnje* lukavo se skriva ona *konzumentska strana, potrošnja*. Sustav ga je postavio kao drukčijega, kao pripadnika niže kaste, no on je sustav izigrao, a da ga pritom nije napustio – poslužio se ponudnim. *Riječ je o borbi ili igri između snažnoga ili slaboga, i o akcijama koje preostaju kao moguće slabima* (De Certeau, 2002., 86).

Postavivši si kao cilj Latiku, Jamal je postigao pravu zbrku preokrenuvši ideološki poredak stvari. Njegovo ga je umijeće iz *eksploatacijske prošlosti* dovelo do profita. Strateški izgrađena *institucija* ponudila mu je poklon koji je osvojio

znanjem i koje je taktički iskoristio. Izazivajući ih riječima i znanjem kreira svoju moć, dok je policija može samo silom iskazati. On je lokalno žarište, pojavljivanje na kvizu, uklopio u cjelovitu strategiju pronalazjenja Latike.

Taktički izigrana sreća

Jamal je jednostavno odgovarao na pitanja postavljena u kvizu. Na pitanje zašto nije znao što piše ispod indijskoga nacionalnoga simbola odgovara protupitanjem. On raspolaze znanjem s ulice, policija ne zna koliko što košta na tržnici, policija ne zna tko je odgovoran za krađu bicikla, a to je ono što svi na ulici znaju, *čak i petogodišnjaci*. Dakle i ulica pruža određeno znanje, drugačije, no u ovom slučaju znanje koje je *moćnije* od policije. Zbunjuje ih i priznanje Jamala o Salimovu ubojstvu, a njegov je način jednostavan i pošten: kad mu netko postavi pitanje, on daje odgovor.

Odgovor o novčanici naučio je od slijepoga prijatelja koji nije uspio pobjeći iz *sirotišta*. Iz ove situacije nameće se pitanje elementa sreće – može li se taktikama ostvariti sreća? Ako su one samo načini *rješavanja* postavljenih strateških problema, tada se njihovim uspješnim *raspetljavanjem* mogu odgurnuti postavljene prepreke i doseći određen prostor slobode.

Pronaći vlastito mjesto u nametnutoj nepravdi

Voditelj umijećem razgovora pokušava Jamal u osigurati *nastanljiv* ambijent. Dok je kviz nesumnjivi dio kapitalističkih mehanizama, Jamal unutar njega stvara subverziju. Propitujući ga o njegovu svakodnevnom životu pred kamerama, ulazi u sferu intimnosti koja bi trebala pridonijeti opuštenoj atmosferi. No, bezobrazno koristi svoju poziciju i ismijava sugovornika¹⁸. *Zarobljen* u okvirima emisije može ih samo izigravati i zadavati udarce. Sam je kviz kapitalistički format *globalne strategije* koja se suprotstavlja lokalnom siromašnom potrošačkom životu.

Emisija djeluje iz određene institucije gdje vrijede određena pravila koja trebaju poštovati svi čim stupe u taj *prostor*. U njihovim strategijama Jamal je uspio prepoznati *posebnu vrstu znanja* koja mu je dala moć da si podari *vlastito mjesto*. Paradoksalno je to što je *taktika određena odsutnošću moći*, no upravo koristeći ju moć se stječe. Zavezan, dok je strateški podvrgnut elektrošokovima, ne može djelovati jer se ne nalazi u slobodnom prostoru. Kasnije ipak uspijeva *pobiti* strategiju voditelja koji ga je pokušao nasamariti. Nažalost, nikako se drugačije neće protumačiti postupci lukavstva nego antidisciplinski – oni su izvan postavljenih okvira nametnute norme. Mikrofizika će moći ipak prevagnuti na stranu disciplinske aparature, no Jamal će pronaći sitne rupe kroz koje će izmigoljiti tomu mehanizmu.

Show traži prikaz sreće. Voditelj se pred kamerama smješka, a kada se one ugaše njegovo lice poprima prijeteći izraz koji Jamal govori da odustane. Potrebno je osvijestiti različite diskurse koje proizvodi isti *aparat*. Voditelj je taj koji organizira Jamalovu otmicu, jer mu je važno da to ostane *njegov show*. Sama *institucija* ipak odlučuje priznati Jamalovo uhićenje zbog sumnje za prevaru, no javnost ne zna detalje. Ona ne zna da je on zapravo uhićen zbog voditeljeve taštine i da je strašno mučen. Priznanje na vijestima, jedan je malen ustupak strategiji kojim će se održati vjerodostojnost *showa*.

¹⁸ Mogla bi to biti jedna u nizu strategija samoga sustava kviza. Time emisija postaje zanimljivija, čime automatski prisvaja i veću gledanost.

Zanimljivo je situaciju sagledati i s one strane u kojoj je kviz dobio koristi od Jamalova izigravanja. Ponizili su ga ne vjerujući u njegovo poštenje, a on im je uzvratilo visokom gledanošću. I tako to funkcionira, pozadina *moćnika* rijetko će se rasvijetliti, kamere nikada neće razotkriti pozadinu sudija spektakularnoga *showa*. Jednostavno se nastavlja ispisivanje zasluge za, u ovom slučaju, Jamalovu bogatu nagradu.

Postojanje revolucionarnoga subjekta

Bordjeovska borba (s)mislene nade

Sagledamo li Jamalovu priču u diskursu bordjeove analize, shvaćamo kako se u društvenom polju odvija natjecanje. Njegove nesvjesne prakse zaslužne su za njegovu snalažljivost. Njegov se habitus orijentirao prema polju koje je prilagođeno njegovim željama. U tom polju moći, Jamal se poigravao društvenim odnosima i borbom za poziciju, probio se bliže vrhu piramide moći. Nadišao je kompetencije očekivane za njegovu kastu i iznenadio svojim kulturnim kapitalom. Zbog takva funkcioniranja društva koje vjeruje da se klasna podjela temelji i na, riječima Bourdieua, osnovi ukusa, u njegovo su znanje posumnjale državne institucije. Više kaste upravo se toga i boje, da u njihova polja ne ulaze *ulični psi* koji su pročitali i naučili njihove kodove. Biva propitivan i kažnjen zbog neočekivana znanja/sreće, zbog straha više kaste da se ne približi njihovu rangu. On je svoj status, svoju poziciju u polju zaradio igrajući igru.

Iako je u svom društvu pripadnik kaste, kritičkim je promišljanjem Jamal svoj *revolucionarni subjekt*. Aktivno je vršio svoju, riječima Blocha, *(s)mislenu nadu*. Maštanjem je pružio otpor vladajućim obrascima čime je ovaj film možda želio afirmirati nadu i probuditi je u otuđenoj publici.

Gdje je nestao kozmopolitizam?

Progovara se i o problemu eksploatacije, otuđenja na globalnim prostorima gdje se uz nagomilane probleme kao posljedica globalizacije/rekolonijalizacije nekontrolirano gradi. Nasuprot velebnim hotelima u sjeni prljavštine čuče slamovi nevidljive klase¹⁹.

Uvijek je lakše viriti u tuđe dvorište, no još se nije na ovaj način ekranizirala zapadna nevidljiva klasa. Upravo zato što je *naša*, ne želimo je vidjeti. Ipak, smatram da ovaj hibrid klase i roblja dopire do zapadne publike, no to kao da je samo ostavilo još jednu negativnu predrasudu prema Orijentu.

Kada bi se uspjelo dotaknuti ono malo kozmopolitiskoga u nama možda bi nevidljiva klasa nestala. No, na koji način *mi* funkcioniramo? Udobno smješteni u naslonjačima *multipleksa*, gušeći se u kolicama gledamo priču o nečemu dalekom. Šokirani smo prikazanim životom *siročića* i svjesni smo da neki upravo sada prose bosu na ulicama te da upravo sada djevojčice plešu zavodnički pred muškarcima, ali tko smo mi da se uplićemo u njihovu kulturu? Revolucionarni subjekt postoji samo u marksističkim knjigama i na filmu.

¹⁹ Klase iz kapitalističke perspektive, u indijskoj kulturi kaste. Ta razdioba zapravo otvara dobru raspravu kulturnih razlika koje utječu na analize.

Orijentalizam

Postojanje Orijenta

Filmska je ekipa igrala na sigurnu kartu egzotične privlačnosti *europskoga izuma* – Orijenta. Važno je uočiti i nacionalno drugačiji način sporazumijevanja s Orijentom. Said tvrdi da ga drugačije doživljavaju Amerikanci, Francuzi ili Britanci. Tada se u ovom slučaju ne može zanemariti britansko podrijetlo redatelja, ne može se zanemariti da pristupa Orijentu kao Europljanin. Nije se mogao odvojiti od svojih životnih okolnosti, niti činjenici da pripada određenom skupu vjerovanja i nekoj klasi i društvenom položaju (Said, 1999.). Odluka za kreiranje orijentalnoga filma potvrđuje Saidovu konstataciju da je Orijent mjesto na kojem se križaju američki interesi jer da nije bilo Orijenta, ne bi bilo ni Oskara, niti vrtoglavoga profita, niti slave i uspjeha. U toj Drugosti on i dalje ostaje nemoćan dok će se Zapad na njemu još više obogatiti i učvrstiti dominaciju.

Time što je Orijent uvijek reprezentiran od *drugoga* nikada nema *prirodne* reprezentacije, čime bi, prema Saidu, i ovaj film bio smatran produktom zapadnih tehnika iz kojih je proizašla *nevjerodostojna reprezentacija*. Tim se tehnikama nama Orijent učinio *postojećim*, no, moramo sačuvati Saidovu opreznost koja ističe da dogovoreni kodovi kojima se prezentiralo uopće ne ovise o tom dalekom Orijentu.

Razotkrivanje tajni

U njegovu prikazu važan je način gradnje strukture, narativa, slika, motiva jer time se Zapadu razotkrivaju tajne Orijenta (Said, 1999.). Orijentalizam učvršćuju indijski glumci i glumice. Također, scene djetinjstva odvijaju se na indijskom jeziku. Prikazana je Indija kakva se često skriva, nije samo prljava i siromašna, ona nam priča socijalnu priču. Više se ne snima u holivudskim studijima, kamera prati slamove gdje ljudi doista žive. Te scene popraćene su relativno orijentalnom/suvremenom glazbom. I time se Orijent želi približiti gledateljima/gledateljicama. Urtan je i na oslikanim Latikinim rukama, u *tradicionalnim* indijskim nošnjama, nakitu, u indijskoj hrani na gužvovitoj, prljavoj ulici, u hinduizmu, patrijarhatu, siromaštvu, bogatstvu Taj Mahala, itd. Osim orijentalnih prikaza jedan od tipično bolivudskih elemenata jest i ples na kraju filma. Iako možda, holivudski nelogično, glavni likovi plešu²⁰ navodno indijski ples s elementima modernoga zapadnog stila.

Pogledamo li iz orijentalističke perspektive model orijentalne žene, shvaćamo da ona ne govori o sebi ni u filmu, niti predstavlja svoje osjećaje. Oni su uvijek bili određeni od strane muškaraca. Tako, i kada napokon Latika napušta muža, koji za nju govori i koji je predstavlja (Said, 1999.), bježi do Jamala koji će opet odrediti njene osjećaje i postupke. Orijentalna žena naša je dvostruka margina. Film progovara o još jednoj orijentalnoj drugosti – Islamu. I ovdje je muslimanski identitet predstavljen kao negacija drugoga. Jamalova obitelj nije hinduistička i biva napadnuta. I u tom kontekstu, daleko od Zapada, taj se identitet predstavlja negativno. Policija je mirno promatrala sukob kao da su muslimani potpuno zapostavljeni od sustava.

Za odgovor na pitanje o Rami zaslužan je problem identifikacije. Naime, Jamal se identificirao kao negacija Drugoga – u ovom slučaju kao nehinduist. Napadom

²⁰ Bollywood to inače čini kako bi pokretima tijela naglasio značenje glazbe koja je od vrlo velike važnosti te čak može učiniti film lošijim.

na slam, njegov je muslimanski identitet bio ugrožen – vidjevši dječaka Ramu, shvaća da je on *drugi* i bježi. Rečenicom *Da nije bilo Rame i Alaha moja bi majka još bila živa*²¹ kao da se odriče toga dijela identiteta jer mu nije donio ništa dobro. Jamal nigdje i nije prikazan kroz identitet muslimana, dok se Salim prikazuje kako moli, i to prije no što će počiniti ubojstvo. Tu je skrivena velika zapadna osuda Islama.

Zapadna oprečnost

Glumačka je postava izvorna, ali ona je činila što joj je zapadni redatelj naredio. Dakako, tu su oni mogli kalkulirati i u tom preuzimanju značenja zadržati *neprevodivi ostatak*. Možda je tu ipak dan mali prostor orijentalnom djelovanju.

Gruba stvarnost orijentalnoga života suprotstavlja se Zapadu u *turističkim* scenama. Tu moć varira na različitim stupnjevima složene hegemonije, a odnosi dominacije se mijenjaju. Siromašni Indijci preveslat će ekonomski nadmoćnije turiste i u tom trenutku okrenuti moć u svoju korist. Zapad se prikazuje kao orijentalna negacija, prvenstveno kroz bogate turiste. No, i kao naivne, lakovjerne turiste koje će nadmudriti indijski dječak. Taj *minus* ispravili su scenom krađe djelova automobila kojom poručuju da se Orijent ne zna *civilizirano* susresti sa Zapadom. Dok policajac tuče Jamala, turisti su ti koji će ga braniti. On im time pokazuje pravu Indiju. Nakon toga uslijedit će jedna od *smješnijih* situacija filma, tipično holivudska, u kojoj turistica govori: *A, ovo je prava Amerika*. Time Jamal dobiva sto dolara. Amerika, nema što.

Mogućnost orijentalnoga odgovora

Možda će se *nama* činiti da je scenarij nastojao biti napisan iz pozicije potlačenih, što zagovara Sara Suleri, no moramo biti svjesni da je to samo jedan vid čitanja dalekih orijentalnih potlačenih. Ovaj diskurs možda je samo potvrdio dominaciju točke gledišta trećega lica. Možda oni o kojima se u filmu govori sebe vide upravo tako, kao objekte. To im onemogućava polazište od njih samih, kako smatra Bilgrami. No, od sebe je pošao i Salman Rushdie koji je roman i film procijenio *otrčanom nerealnom fantastikom*. A što su filmovi negoli upravo to? To je čovjek osuđen na smrt jer se svojim djelom suprotstavio vjerskoj ideologiji. On se samo želio boriti protiv fundamentalizma, kao i ovaj film na neki način, jer se i ovdje daje prilika siromašnima za uspjeh čime se tvrdi neutemeljenost neke vrste fundamentalizma. Orijent je ovim filmom filtrirajuće prodirao u zapadnu svijest, čime se orijentalistički film zacementirao u opću zapadnu kulturu.

²¹ Citat iz filma.

Spas revolucionarnog subjekta

Siže filma je prikazao neobičnu životnu priču koja se vrti oko opsjednutosti ženom. U dominantnu heteroseksualnu matricu patrijarhalne strukture, nemir je unijelo popravljavanje muškosti koje nas je nakratko podsjetilo na krize i slabine muškaraca dok se trude ovladati svojim objektom žudnje, dok se trude osvojiti pasivnu ženu.

Ta se priča sakrila pod okrilje Orijenta, čije nam tajne ovaj film pokušava otkriti. Čini to iz zapadne perspektive koju nudi kao oprečnost i time ne dopušta veliku slobodu odgovora Orijenta, na kojem je Zapad zaradio. Jer kapitalizam je svugdje na djelu, on stvara popularnu kulturu, mi smo toliko uronjeni u njega da ga niti ne primjećujemo, a globalizacija samo pomaže njegovu perpetuiranju. Naučio nas je konzimirati i našu zabavu. Užitke pronalazimo u televizijskim kvizovima koji propituju naša znanja, a sve u svrhu potrošnje spektakularne zabave.

Jamalovo *sudbinsko* znanje pokazalo nam je put moći u društvu. Ono usađeno, *izopačeno* u nama možemo nadvladati pronalaskom puta između tehnika znanja i strategija moći. Jer, nejakim je bićima preostalo tek poslužiti se ponuđenim i manevrirati između nejednakih snaga. Spas revolucionarnoga subjekta ne možemo čekati i možda taktički izigranom srećom pronađemo vlastito mjesto u nametnutoj nepravdi.

Bibliografija

- Bilgrami, Akeel: "What is a Muslim". *Critical Inquiry*, ur. Appiah, K. A., Gates, H. L. vol. 18. br. 4., 1992.
- Entertainment Official web site, preuzeto 12. 5. 2009.
- Čapo-Žmegač, J. et al.: *Etnologija bliskoga: poetika i politika suvremenih terenskih istraživanja*, Zagreb: Institut za etnologiju i folkloristiku, 2006.
- De Certeau, Michel: *Invencija svakodnevice*, Zagreb: Impresum, 2002.
- Debord, Guy: *Dovršeno odvajanje u Društvo spektakla*, Zagreb: Arkzin, 1999.
- Fiske, John: *Television culture*, London: Routledge, 2006.
- Foucault, Michael: *Znanje i moć*, ur. H. Burger. Zagreb: Globus, 1994.
- Fox Searchlight Official web site: *Slumdog millionare*, preuzeto 2. 3. 2009.
- Haralambos, Michael; Heald Robin: *Uvod u sociologiju*, Zagreb: Globus, 1994.
- McRobbie, Angela: *The uses of cultural studies*, London: SAGE Publication, 2007.
- Mulvey, Laura: "Vizualno zadovoljstvo i narativni film", *Razlika – Časopis za kritiku i umjetnost teorije*. br. 3-4, 2003.
- Said, Edward: *Orijentalizam*, Zagreb: Konzor, 1999.
- Suleri, Sara: "Woman Skin Deep: Feminism and the Postcolonial condition". *Critical Inquiry*, ur. Appiah, K. A., Gates, H. L. vol. 18. br. 4., 1992.
- Vojković, Saša: *Filmski medij kao (trans)kulturalni spektakl: Hollywood, Europa, Azija*, Zagreb: Hrvatski filmski savez, 2008.