

Светлана В. Стевановић¹
Универзитет у Крагујевцу
Филолошко-уметнички факултет
Катедра за христологију

ПОСТКОЛОНИЈАЛНИ ИДЕНТИТЕТ У ФИЛМУ ДРУГО ОСВАЈАЊЕ²

Рад анализира проблематику мексичког идентитета полазећи од филма *Друго освајање* Салвадора Караска. Показује се да је идентитет мексичког народа, конкретно једног од индијанских племена, Астека, производ дискурса званичне историје, те је наметнут и конструисан из једне идеолошке условљене перспективе, перспективе колонизатора. Указује се на то да су Астеке проматрали носиоци есенцијалистичког идентитета који држи за себе да је целовит и коначно осмишљен, а који се дефинише у односу на неког другог, искључујући га и наглашавајући његову неједнакост. Стога је неопходно његово преиспитивање, које се врши из перспективе оних чија се реч није могла чути, самих Астека. У раду се показује да су Астеци носиоци хибридног и хетерогеног идентитета који се дефинише у ономе што Хоми Баба назива Трећим простором. Реч је о простору хаотичне стварности у ком обитавају посредничке фигуре смештене на граници између две културе и два идентитета. Астеци бивају представљени као носиоци једне креативне и критички настројене културе која инкорпорира стране елементе како би сачувала сопствени идентитет, чиме ступа на територију хибридности и преузима активну улогу у формирању националног идентитета. Стога се филм повезује са начелима постколонијализма који представља неслагање са пасивношћу према културној надмоћи симболизованом у империјама.

Кључне речи: *Друго освајање*, Астеци, идентитет, хибридност, постколонијализам

Године 1992, у тренутку навршавања пет стотина година од открића Америке, Салвадор Караско, мексички редитељ, снима филм *Друго освајање*. Реч је о годинама у којима је на бројним пољима дошло до поновног промишљања о значају открића и освајања Америке. Филм у жижу свог интересовања ставља управо период освајања, имајући на уму да радња обухвата догађаје који су се одиграли на тлу Мексика од 1520. до 1548. године, виђене очима једног Астека. Путем свог филма Караско указује на неопходност преиспитивања историјских догађаја, полазећи од идеје

¹ svetlana.stevanovic@filum.kg.ac.rs

² Рад је настао у оквиру пројекта *Друштвене кризе и савремена српска књижевност и култура: национални, регионални, европски, глобални оквир* (178018), који финансира Министарство просвете, науке и технолошког развоја Републике Србије. Рад је изложен на Другој националној конференцији: *Христологија у Србији и изазови савременог доба*, Филолошки факултет, од 21. до 22. септембра 2018. године, Београд.

која се јавља седамдесетих година прошлог столећа, према којој званична историја, (само)прокламована научном дисциплином, није ништа друго до један у низу дискурса. Један од зачетника наведене идеје јесте Хејден Вајт који наводи да историја није наука, већ теоријска конструкција у облику наративног, прозног дискурса. Рад историчара не представља неутрално репродуковање прошлости, већ подсећа на поетски чин у ком не долази до реконструкције историјских догађаја, већ до њихове конструкције и интерпретације (Vaјt 2011: 16). Филм на најсликовитији начин може да дочара процес путем ког долази до конструисања званичне историје, будући да је у оба случаја реч о вештачким конструкцијама у којима се користе разноврсни поступци монтаже, резања, крупних кадрова и истицања појединаца. Сврсисходно је истаћи да је управо Вајт у чланку „Историографија и историофотија” сковао други наведени термин (историофотија), којим је означио специфично представљање историје и наших становишта о њој до ког долази у филмском дискурсу, а које је извршено посредством слика.

Мартин Феро (2005: 8) сматра да постоји више начина на које филм може да представи историју, али да највреднији историјски филмови анализирају механизме којима се служи званична историја, откривају историју анонимних, свих оних о којима у званичној верзији историје постоје оскудне или никакве информације, те промишљају о утицају који Историја врши на сваког појединца. Секулић и Карановић (2014: 183) наводе да филм омогућава да се о прошлим догађајима промисли са дистанце која нас снабдева знањем о последицама прошлих догађаја и отвара могућност да се прошлост преиспита у новом контексту. С тим у вези, Лопес Лисарасо (2010: 107) наводи да су филмови неизбежно носиоци одређене идеје, услед чега преузимају на себе велику одговорност. Филм се не задржава на пуком документовању историјских чињеница, већ служи и за објашњавање времена и друштва у ком се његов творац креће. Говорећи о мексичком филму из последње декаде XX века, Јаблонска (2014: 68) истиче да исти тежи да да нову верзију прошлости призивајући изостављено, а све у циљу доприношења осетљивом питању националног идентитета и са њим повезаним питањем националног памћења, с обзиром на то да је права историја мексичког народа историја заборава. Да би промислили о наведеним питањима, редитељи се окрећу ка периоду освајања Мексика, у ком су постављени темељи аутентичном мексичком идентитету (Jablonska 2014: 69).

Период открића и освајања Америке показује се као плодносно поље за потоња промишљања и преиспитивања званичне историје. Велики број познатих информација о наведеном периоду произилази из хроника открића и освајања Америке, у које се убрајају хетерогени текстови, почевши од дневника, писама, извештаја, коментара, до оних који су названи историјама, како би се нагласило да преиспитују или проширују идеје изнете у другим хроникама (Ovijedo 2003: 76). Хронике су током XVI и XVII века сматране историјским документима, те

не изненађује чињеница да се званична историја базира на подацима преузетим из наведених записа. Но, хронике се могу дефинисати као хибридни жанр који се налази између историјског и књижевног текста (Ovijedo 2003: 77). Оне на добар начин одражавају Вајтово (2011: 34) мишљење према ком финални производ историчаревог рада одражава ствари онако како су оне виђене из једне идеолошки условљене перспективе, у овом случају перспективе шпанских освајача. Реч је о наративима такозване хегемонијске историографије, скупу књижевноисторијских наратива у којима догађаји у одређеној земљи бивају представљени из перспективе колонизатора, са циљем наметања идентитета потчињеном становништву (Markovski 2009: 607).

Како то запажа Хоми Баба (2002: 95), „циљ колонијалног дискурса је да *створи* колонизованог као популацију дегенерисаних типова” како би освајачке претензије колонијалних сила добиле оправдање и како би се наставило са доминацијом. Управо у циљу стварања или режирања једног таквог идентитета, хроничари су домородачко становништво описивали са једне стране као невина и добра бића која живе у рајском стању које је претходило изгнанству, или пак са друге стране као варварска бића која немају никаква права у цивилизованом свету, па је мисија Шпанаца била да их изведу на пут хришћанске вере, потчине и цивилизују на добробит читавог човечанства (Ovijedo 2003: 72). Оно што се да закључити на основу реченог јесте да хронике индиректно указују на неспособност аутохтоног становништва да има контролу над самим собом, те му је потребно да има предводника или неку врсту „заступника” пред јавношћу. Самим тим долазимо пред једно од питања које поставља постколонијална теорија, а које се тиче не само тога да ли подређени смеју да говоре, већ и да ли они то умеју да учине и да ли би се тиме могло објаснити њихово одсуство из званичног историографског дискурса. Реч је о питању које у центар свог интересовања ставља језик, али и саму моћ говора.

Салвадор Караско се у филму поиграва са идејом наметања идентитета, одузимања гласа и самим тим историје у овом случају астечком становништву. На самом почетку филма Караско се осврће на чињеницу да већина познатих података о Астечима произилази из хроника, те да не постоје њихова директна сведочанства. Караско ставља пред гледаоце сцену у којој шпански монах Дијего (*fray Diego*) на самртничкој постељи стеже у рукама опрљак астечке историје – спаљени део из астечког кодекса. На овај начин експлицитно упућује на чињеницу да су Шпанци спалили астечке кодексе, једино сведочанство потекло од самих Астека, а заједно са њима и саму историју. Паљење кодекса је приказано у почетним сценама филма, када њихов састављач говори: „Сада наша историја није ништа друго до дим”³. Не треба заборавити да је брисање из историје или брисање саме историје један од највећих удараца које је колонизовани претрпео (Markovski 2009: 612). Кодекси су били једини начин

3 “Ahora nuestra historia no es más que humo.” (Караско, *Друго Освајање*)

да Астеци сачувају своје митове, историју и сећање, али и да дефинишу сопствени идентитет, будући да су могли да га *именују* посредством слика, чега је свестан и њихов састављач јер казује да ће преношењем на папир свеукупног друштвеног устројства њихова суштина опстати. Спаљивање кодекса одузима Астечима могућност за легитимисање, осуђујући их на вечити живот у позицији оних који су виђени, а сами немају могућност да виде, односно оних *са* којима се не може говорити, те се мора говорити *о* њима. Астеке су проматрали носиоци есенцијалистичког идентитета који држи за себе да је целовит, дефинитиван и коначно осмишљен, а који се дефинише у односу на неког другог, искључујући тог истог другог и наглашавајући његову неједнакост (De Toro 1999: 36). Постколонијална критика полази управо од тога да је друштвени идентитет конструисан и да се јавља преко разлике Ја у односу на Други (Sekulić 2017: 26).

Караско је свестан начина на који је колонијални дискурс конструисао астечки идентитет. Путем преиспитивања званичног и признатог знања, он жели да допринесе деколонизовању ума мексичке нације, али и свих гледалаца филма. У прилог реченом можемо навести фра Дијекову реченицу која се провлачи кроз цео филм. При првом сусрету са Астечима, који се одиграва приликом ритуалног приношења жртве астечкој богињи Тонанцин (*Tonantzin*), Дијего узвикује: „Ви сте заиста са другог света.”⁴ Уочавамо да је субјект који се налази пред Дијегом унапред дефинисан и прочитан на одређени начин. Он у њему не види оно што тај субјект уистину јесте, већ оно што би он желео да буде (Todorov 1998: 205). Такође запажамо да је Дијегов верни сапутник књига Томаса Мора *Утопија*, те да је можда она обликовала његову перцепцију. Могуће је да је Дијего предузео путовање ка такозваном Новом свету са унапред успостављеним вредносним оквиром до ког је дошао на основу читања *Утопије*, те да је имао већ формулисано мишљење о доморадачком становништву. У њих је похранио наде и илузије о постојању места у ком влада апсолутна слобода, чији становници, детиње доброте, живе у миру, с обзиром на то да „ту влада апсолутна равноправност, заједничка добра која поседују довољна су да задовоље потребе свих” (Servije 2005: 117). Но, имајући у виду да је утопија земља Недођија, чије је постојање мало вероватно (Servije 2005: 9), чини се да га је призор који је имао пред очима разочарао дајући му доказ о непостојању таквог света. Дијегове речи као да произилазе из Тодоровљеве (1998: 13) дефиниције другости: „[...] Други су аутсајдери чији језик не знам, чије обичаје не разумем, који су ми толико страни да одбијам да поверујем да припадају мојој врсти.” Дијего одбија да поверује да људи које види пред собом припадају његовој врсти, но то га, као колонизатора, неће спречити да та „ванземаљска” бића дефинише параметрима који владају на територији из које долази, оног дела света за који важи уврежено мишљење да је Први. Дијега одликује перспектива Европљанина који своју културу сматра центром, а све

4 “Vosotros realmente venís del otro mundo.” (Караско, *Друго Освајање*)

што је изван њеног утицаја именује као чудновато. Марковски (2009: 607) наводи да су у колонијалном дискурсу Други посматрани или као потпуно егзотична и чудна бића или пак као инфериорна створења, која ће нова управа извести на прави пут и еманциповати, управо у складу са поставкама једног унапред дефинисаног идентитета.

Истицање различитости Других, њиховог „ванземаљског порекла”, израз је системског плана освајача, који су на тај начин са једне стране истицали своју моћ (западна култура = људска природа), а са друге стране негирали способност потчињеног становништва за самоуправљање (Baba 2002: 92). Колонијални дискурс се одликује потпуном вером у идентитет, при чему се свет објашњава у терминима бинарних опозиција, где се захтева да један елеменат опозиције буде изнад Другог или да њиме влада (Adorno 1988: 56). Реч је о дискурсу који није настао из потребе спознавања Другог, већ са намером успостављања хијерархије. Стога освајачи, запажа Адорно (1988: 61), са индијанским племенима успостављају однос татора и ученика (читај господара – слуге). Речено се јасно осликава у филму *Друго освајање*, на примеру два јунака чији се идентитети налазе у процесу константне метаморфозе. Реч је о Астеку по имену Топилцин (*Topiltzin*) и фра Дијегу, који ће у филму тежити да преузме на себе улогу Топилциновог духовног оца, настојећи да прекроји његов идентитет према сопственим потребама, не би ли га, припитомљавањем свега онога што је код овог Астека индивидуално и локално, подвргао сопственој јурисдикцији, што је један од главних циљева колонизатора (Markovski 2009: 613).

Топилцин је састављач кодекса који пада у заробљеништво шпанског освајача Ернана Кортеса (*Hernán Cortés*), након чега бива предат Дијегу задуженом за његово *превођење* у нову веру. Заједно са Дијегом Кортес шаље Топилцина у манастир где ће га учити новом језику и упутити у вредности служења католичкој вери. Дакле, Салвадор Караско подвргава критици еманципаторску мисију западног човека која се састојала у одузимању права Другима да буду оно што јесу, све путем наметања страног стандарда, у првом реду западног језика и вере (Markovski 2009: 609). Кортес као и фра Дијего схвата Топилцина као лошијег „Другог” који је „природан објект освајања над којим треба успоставити контролу” (Markovski 2009: 607). У њиховом виђењу Топилцин је табула раса, дете које не поседује никаква знања и које се не може само снаћи у животу, већ му је потребно да га неко води и усмерава. Речено Баба (2002: 103) дефинише као покушај да се Други начини „пријатним”, у датом случају кроз процес асимиловања. Домородачко становништво мора бити асимилковано у европску културу, при чему су асимилловани попут новорођенчади која се рађају без имена, нага и нема. Стога их треба крстити, оденути и научити их да говоре. Управо се у реченом састоји мисија фра Дијега, извести Топилцина на пут доброг хришћанина и извршити над њим „дубоко и потпуно преобраћење” (*profunda y genuina conversión*). Код Дијега се на овом месту поново буди утопистички начин

размишљања, имајући на уму да се чистота, доброта или Златно доба апсолутне слободе, у случају непроналажења, може поново успоставити (Sekulić, Karanović 2014: 187). У филму запажамо да Кортес крсти Топилцина дајући му име Томас, да он мења своју традиционалну одору и ставља на себе монашку, уз постепено овладавање језиком освајача. Поставши Томас, Топилцин је освојен, жртвован, позападњачен (Ћорба 2004: 224). Њега су бичевали, палили су му стопала, те су на тај начин у буквалном смислу покушали да батинањем истерају из њега уверења на којима је претходно био заснован његов идентитет. Но, поставља се питање да ли је Топилцинов идентитет чином преименовања постао јасно дефинисан или пак нерешен и недефинисан.

Караско је изјавио да су Астеци неретко представљани као пасивна друштва која су се без већег отпора адаптирала новом начину живота, заменивши пређашње идоле новим сликама (према Gordon 2009: 218). Међутим, Караско у филму даје визију астечког народа као носиоца креативне и критички настројене културе која је упркос безбројним губицима преузела активну улогу у формирању националног идентитета и заузела се за сопствену судбину. Караскова визија налази се у потпуној сагласности са постколонијалним настојањима, с обзиром на то да „постколонијализам представља неслагање с пасивношћу према културној надмоћи симболизованој у империјама” (Markovski 2009: 606). У почетним сценама филма Шпанци упадају у астечки храм, руше кип богиње Тонанцин и на њено место стављају кип Девице Марије. Званична историја би овим поступком сматрала причу завршеном и на тај начин оставила велику историјску празнину која се тиче процеса привикавања на нове услове живота. Међутим, смена идола не представља крај приче једног Астека, већ њен почетак који омогућава да се преиспита улога Индијанаца као пасивних жртава.

Након што је успео да побегне од шпанских војника, а пре његовог другог заробљавања, када је доведен пред Кортеса, Топилцин у разговору са братом јасно обзнањује: „Ја се не прилагођавам. Ја знам ко сам”⁵, говорећи притом на сопственом језику, науатлу. Дајући глас Топилцину, Караско га измешта из уобичајеног места које је Астечима дато у званичној историји, из позиције објекта, и чини од њега субјекта сопственог излагања. На дати начин Караско чини преседан, имајући на уму да се у ранијим филмовима глас домородачког становништва чуо само као неразговорно мрмљање које је долазило негде из позадине, управо као што је то случај са документима у којима се налази похрањена званична историја (Stem, Spens 1983: 7). На основу тога закључујемо да је Караскова намера да Астечима омогући да проговоре сопственим гласом, да затраже прошлост и да представе визију себе самих дату изнутра. Његова намера је да се суочи са проблемом идентитета који се јавља као захтев да се буде признат, да се добије сопствени глас и простор, а све као реакција на феномен колонизације и културне хегемоније (De Toro 1999:

5 “Yo no me adapto. Sé quién soy.” (Караско, *Друго Освајање*)

36). Реч је заправо о неопходности сагледавања ствари из перспективе Других, оних који су трпели последице културне хегемоније. Речено је видљиво на основу наслова филма, који можемо прочитати и као „друга страна освајања”. Караско се и сам изјаснио о наведеном, рекавши да се наслов односи на верско или духовно освајање, али оно што је битно јесте да је реч о представљању освајања из перспективе индијанског протагонисте, односно приказивање незваничне историје Мексика (према Gordon 2009: 217).

Свестан да једино представљање прошлости на контроверзан начин приморава друштво да успостави дебату о важним историјским питањима (Rosenston 2001: 16), Караско приказује уздицање Топилцина из мора лешева, након масакра који су Шпанци извршили у врховном астечком храму. Топилцин осликава кодекс, док камера приказује његову позицију из свих могућих углова, чиме се врши имплицитна критика званичног историјског знања које привилегује угао посматрања оних који су у датом моменту на власти. Стављајући у први план Астека, као симбола свих оних којима је у званичном историјском дискурсу онемогућено да проговоре, Караско ставља на знање да један историјски догађај може бити сагледан из различитих перспектива и схваћен на потпуно различите начине, будући да нема исту важност за сваког појединца, због чега је увек неопходно указати на позицију из које се дати догађај разматра. Тиме се Карасков начин посматрања доводи у вези са постколонијалним начелима, која као једно од најбитнијих питања издвајају важност фокализације (Adorno 1988: 56). Треба имати на уму да је Топилцин сведок самог освајања и један од учесника у истом, што га снабдева знањем које је мањкало бројним хроничарима, имајући на уму да је било много оних који никада нису крочили на тло Америке, те су своје записе сачињавали искључиво на основу туђих сведочанстава (*testigos de oídas*) (Serna 2003: 51).

Освајање Мексика виђено из Топилцинове перспективе представља инверзију дотадашњег доминантног начина представљања. Астеци више нису варвари или примитивци над којима се врши оправдано насиље, будући да се противе цивилизовању (Minjolo 1995: 105). Варварима су названи Шпанци, чији је главни мотив освајања стицање богатства, пљачкање и силовање. Напомињемо да су Астеци могли сматрати Шпанце варварима и самим тим што нису разумели њихов језик, с обзиром на то да, како наводи Тодоров (1998: 201), свако може бити варварин другоме, довољно је само да говори језиком који овај други не познаје. Мексички редитељ као да извргава руглу идеју по којој су освајачи налик на витезове (Adorno 1988: 56), те их приказује у гломазним оклопима, потпуно запуштене док се пробијају кроз неприступачне пределе Мексика, вукући крст на леђима и сами доводећи у питање апсурдност похода који се води у име спашавања кроз убијање. Док постоји уврежено мишљење да је пре доласка Шпанаца на територији Америке владао хаос који је по шпанском ступању на америчко тло доведен у ред, дотле

Карасков филм изврће перспективу. Астечка космологија је та која је пре доласка Шпанаца била сасвим уређена, а њена уређеност почивала је на беспоговорном служењу Уицлипоктлију, астечком богу рата и богу Сунца и Тонанцин, богињи земље, којима су Астеци приносили жртве како би одржали успостављени ред и виталност универзума. Из датог разлога Астеци у филму не престају да обављају своју дужност ни након што су их Шпанци освојили. Не можемо а да не запазимо да се и на овај начин алудира на мит првобитног јединства и постојања утопије која је заснована на уређеном друштвеном систему, те у њој, захваљујући томе што је свакоме додељена јасна друштвена улога, владају срећа и благостање.

Све до краја филма у свим сценама у којима долази до сусрета између Шпанаца и Астека Караско води рачуна о повлачењу граничне линије између њих, како би критиковао одвајање које се спроводило у колонијалном периоду. Показује се да су границе присутне на свим нивоима, чиме се на физички начин, сликом, показује да две нације нису биле једнаке. Приликом мучења Топилцина Кортес се налази у палати и заузима место које је изнад Индијанаца који са тла посматрају читаву сцену. Приликом молитви Астеци су смештени са једне, а Шпанци са друге стране. Међутим, у датом случају није реч о истицању шпанске надмоћи, већ о обзнањивању патњи којима је било изложено ово племе, али и борби да се очува исконска чистота и самим тим избегне процес мешанства. У намери да сачува свој чисти, аутохтони идентитет, Топилцин ступа у љубавну везу са Моктезумином кћерком и љубавницом Ернана Кортеса, по имену Тецуићпо (*Tecuichpo*). Тецуићпо је архетип силоване жене, у чије скуте Кортес задира на исти начин на који је извршено задирање у мексичко тло. Путем њеног приказивања Караско критикује једну од идеја која се налази у темељима сваког колонизаторског подухвата, а по којој присвојити нечије тело постаје синоним за преузимање власти над његовом земљом (Баба 2002: 92). Међутим, Тецуићпо не преузима на себе улогу „јадне” или пасивне жене, каквима су описиване индијанске жене у хроникама. Упркос томе што ће и над Тецуићпо бити извршен експеримент наметања идентитета кроз наметање другог имена (доња Исабел) или симболично замењивање астечке огрлице огрлицом од кованог злата, она је у филму приказана као активна жена коју не треба жалити, као врстан стратег вичан политичком занату и преговарању. Тецуићпо се јавно супротставља Кортесу износећи на видело сву његову егоцентричност, бескрупулозност, грамзивост, његову антијуначку слику будући да је у хроникама приказан попут епског јунака савршеног како у смислу моралних, тако и у смислу војних и политичких квалитета (Serna 2003: 78). На овај начин се још једном потврђује да снага Карсковог филма почива у давању речи свима онима који су подређени, нарочито када се има у виду да је реч о индијанским женама чија је верзија освајања у потпуности одсутна из књижевноисторијског дискурса.

Тецуићпо посебну моћ даје чињеница да је овладала језиком освајача. Док је неретко овладавање како језиком, тако и религијом колонизатора

виђено као акт предаје или пораза домородачког становништва (Valkot 2003: 371), дотле се у филму открива да је у периоду освајања знање језика значило поседовање моћи. Језик је био један вид оружја које је могло бити искоришћено у многобројне сврхе. Тецуићпо користи своје знање шпанског да би остварила сопствену мисију – победу Астека над Шпанцима. Самим тим она не служи колонизатору већ се служи једним од главних обележја његовог идентитета. Индијанка присваја оно што је део туђег идентитета, не би ли сачувала сопствени, што је једна од кључних стратегија постколонијалног идентитета, а што ће се показати делотворним у случају дефинисања идентитета њеног партнера, Астека Топилцина. Тецуићпо ће уз помоћ Топилцина фалсификовати писма упућена Карлосу V, у којима Кортес наводно бива самопрокламован врховним господарем Нове Шпаније, што би у најмању руку могло да доведе до његове смене. Самим тим, захваљујући знању језика, она добија моћ да одлучује о судбини других, што се удаљава од става по ком присвајање језика колонизатора значи духовну смрт за колонизованог.

Тецуићпо је била Кортесов преводилац, а самим тим и посредник или мост између две културе. Имајући у виду претходно речено, могли бисмо помислити да је она прави пример идентитета који се формулише у ономе што Баба (2003: 206) назива Трећим простором, с обзиром на то да у датом простору обитавају управо све посредничке фигуре. Међутим, спознајом њеног крајњег циља уочавамо да је Тецуићпо пре усмерена према идеји чувања аутентичности астечког идентитета, него према идеји хибридности која је чврсто срасла са појмом Трећег простора. Њена намера је одржање чистог астечког идентитета, пред којом свака идеја расне и културне различитости представља претњу (Баба 2002: 100). Због тога Тецуићпо остаје трудна са Топилцином, понављајући да је дете које носи у утроби њено тело и њена крв, плод идеалног пара, Индијанца и Индијанке. Ипак, чини се да Караско на овај начин жели да подвргне преиспитивању традиционалан појам културе, заснован управо на аутентичности и заштити од контаминације (De Toro 1999: 39), дајући до знања да је реч о утопијској илузији. Колико год Тецуићпо инсистирала на чистоти идентитета, Ернан Кортес ће још у њеној утроби убити чистокрвно дете, а заједно са њим биће убијена и сама идеја чистоте.

Идеја чистог идентитета заснована је на принципима хомогености. Међутим, Караско ће у завршним деловима филма указати да на територији на којој долази до споја или судара две културе, хомогеност не представља реалност. Истинска реалност Мексика након освајања јесте хибридность, расна, етничка, језичка, верска и културна мешавина. Хибридность се, према Баби (2002: 142), не односи на прости спој две културе, у овом случају шпанске и астечке, већ на хаотичну стварност која израста из њиховог сусрета. Најбољи пример реченог у филму пружа Топилцин доказујући да је хибридность стратегија за сопствено преживљавање, која почива на инкорпорирању страног како би се сачувао

сопствени идентитет (De Toro 1999: 37). Будући да се Топилцин након шпанског освајања и покрштавања налази у делиријуму, у простору који је налик на лимбо, подељен између сопствене, астечке, и католичке (шпанске) вере, можемо рећи да је његова стварност хаотична, те да се његов идентитет дефинише у већ споменутом Трећем простору. Топилцин се налази у средини, у простору који Баба (2002: 18) назива *in-between*. Присвајањем католичанства осећа да више не припада свом народу, али истовремено ни колонизаторима. Топилцин је растрзан између две супротне жеље. Са једне стране жели да сачува чист идентитет и неуклањану веру, док са друге стране жели да се потпуно преда католичанству и преузме на себе идентитет колонизатора. Реч је о амбивалентном стању, које се односи управо на константну неодлучност између истовремене жеље за једном ствари и за другом која јој је супротна, при чему су у датом случају обе подједнако неоствариве (Баба 2002: 143). Топилцинов идентитет не подлеже укалупљавању у бинарне опозиције, путем којих би се дошло до његовог дефинисања као католика/Астека (или/или), и тиме до остварења захтева који пред њега ставља фра Дијего – одлучити се за једну од две антагонистичке стране. Супротно реченом, он легитимише сопство на хоризонтали, између католичанства и сопствене вере (и – и). О Топилциновом амбивалентном стању сведоче снови, као или сива зона између оностраног и овоземаљског.

У Топилциновим сновима долази до константног преплитања симбола астечке и католичке вере, богиње Тонанцин и Девице Марије. Топилцин сања жртвовање Девице Марије на ритуалном астечком одру, међутим, у тренутку када је требало да јој прободу срце пред њим се појављује кип богиње Тонанцин, те се његов нож зауставља у ваздуху. Тиме се указује на немогућност жртвовања нити једне, нити друге антагонистичке стране, што ће га приморати да себе изнова дефинише и легитимише управо у међупростору. Топилцин је свестан реченог, те у финалним сценама доноси одлуку да остане ту где јесте да би сачувао оно што јесте. Његова намера кулминира жељом за *освајањем* кипа Девице Марије, који је чуван у сакристији манастира у ком је боравио. Надљудским снагама Топилцин успева да се провуче кроз зид келије у којој је био затворен, да би преко крова манастира дошао до сакристије, упао и у наручју довукао статуу до својих одаја. Његов подухват представља један вид реконкисте, или поновног освајања сопствене вере. Како наводе Чорба (2004: 227) и Веласко (2001: 131), Топилцин присваја туђу веру да би омогућио преживљавање сопствене. Његов циљ јесте да освоји Девицу Марију, али сам чин освајања не значи уништење, већ могућност новог стварања (Џорба 2004: 227). Топилцин ће освојити главни симбол опресора како би повратио оно што је изгубио, управо у складу са начелима постколонијалног идентитета који увиђа важност присвајања туђинског елемента у циљу очувања сопственог идентитета. Због тога Топилцин у тренутку одлуке скида са себе маску, монашку одору, а са њом и сва културна начела у која је био укалупљен, и облачи

традиционалну астечку ношњу. На тај начин бива доказано да његов изворни идентитет није мртав, али јесте преобликован и хибридизован буквалним спајањем до ког је дошло између њега и Девице Марије. Кроз њихово сједињење Караско показује да културе могу да постоје само у вечитом дијалогу (према Gordon 2009: 217).

Закључак који се намеће на основу свега реченог јесте да је Топилцину био неопходан Други како би спознао самог себе. Тај Други јесте девичин кип, али и фра Дијего, који је попут Топилциновог одраза у огледалу. У једној од сцена која се одвија у Топилциновој келији, овај говори фра Дијегу: „Нас двојица делимо исту веру. [...] Од почетка смо долазили један другом у сусрет у различитим облицима. [...] Наш сусрет је неизбежан и вечан.”⁶ Реч је заправо о препознавању истости у различитости, при чему се културна различитост не промишља као претња, већ као Други који враћа поглед на нас саме (Баба 2002: 106). Речено указује на то да се колонијални идентитет дефинише у интеракцијама које захтевају подједнако ангажовање обе укључене стране. Баба (2002: 56) казује да културе никада нису просто дуалистичке у односу Ја/Други, већ да у просторима хибридности долази до контаминације не само потчињене већ и доминантне културе. Дакле, уколико је фра Дијего Топилцинов одраз, онда је и Топилцин одраз фра Дијега, чији идентитет такође бива подвргнут анализи и поновној синтези у граничном простору. Караско (1999) наводи да сусрет фра Дијега и Топилцина води првог ка преиспитивању и поновном вредновању сопствених животних начела, нарочито оних која се тичу његове оданости католичкој вери. Један од очигледних доказа о томе да из сусрета колонизатора и колонизованог и њихове међузависности произилази узјајмна конструкција субјективитета, јесте чињеница да је фра Дијего научио да говори на наутлу. Приближавајући се крају филма Караско на овај начин покушава да доведе у питање са једне стране културну супериорност Шпанаца, а са друге инфериорност Астека, не би ли дошао до њиховог изједначавања, с обзиром на то да нису само Индијанци ти који су научили језик других, већ је реч о феномену у ком подједнако учешће узимају обе стране. Паралелно са усвајањем језика, фра Дијего је добио прилику и да спозна астечку политеистичку религију, што ће га довести до закључка да није битан бог којем се моле, већ сама идеја религиозности, која повезује и изједначава њега и Топилцина.

Смрт фра Дијега и Топилцинова смрт одигравају се на сличан начин. Фра Дијего умире држећи у рукама остатак астечког кодекса. Топилцин умире након пада са прозора келије, држећи у загрљају кип Девице Марије. Веласко (2001: 131) сматра да се Топилцин кроз чин смрти и буквално и фигуративно спаја са Девицом Маријом у намери да поврати своју богињу мајку, Тонанцин, а самим тим и сопствени

6 “Vos y yo en el fondo compartimos la misma creencia. [...] Desde un principio nos hemos estado saliendo al encuentro en diversas formas. [...] Nuestro encuentro es inevitable y eterno.” (Караско, *Друго Освајање*)

изгубљени идентитет. Уколико повежемо Топилцинову смрт и смрт фра Дијега, чини се да је у оба случаја порука јасна – две супротстављене стране умиру загрљене, чиме се обзнањује њихова једнакост, односно чињеница коју саопштава фра Дијего, а то је да две расе могу постати једна кроз веру, љубав и толеранцију. Уколико је тако, намеће се питање због чега фра Дијего раздваја Топилцина и статуу Девике Марије.

Ако имамо на уму да хибридноста не доводи до искључивања, већ дозвољава постојање више различитих идентитета истовремено (De Toro 1999), можемо рећи да је Топилцин прави пример истог, с обзиром на то да у смрти он (п)остаје истовремено и Астек и католик. Међутим, фра Дијего одаје другачији утисак. Чин одвајања Топилцина и Девике Марије пре води ка поновном успостављању разлике између две културе, него ка њиховом изједначавању, с обзиром на то да се обзнањује да две стране, премда наводно једнаке, могу да коезистирају само једна *пored* друге, али не и једна *са* другом. На основу реченог, могли бисмо закључити да на самом крају филма Караско врши критику личности фра Дијега и његове тезе која говори у прилог томе да две расе могу бити једна. Премда привидно брише разлике између две културе, фра Дијего их ипак суптилно и наглашава већ наведеним полагањем симбола астечке и католичке вере једног *pored* другог. Реч је заправо о феномену који Хоми Баба (2002: 112) дефинише као мимикрију, а који се односи на тежњу колонизатора да створи субјекта (колонизованог) који ће прихватити његов начин живота, али неће постати његова верна реплика. Тодоров (1998: 202) истиче да на тај начин колонизатор заправо негира идентитет Другог, поништава га. Управо због тога у кључном тренутку стапања два принципа долази до рађања сумње у могућност постојања света који ће бити заснован на верској и расној једнакости, чиме Карасков филм бива повезан са хаотичном стварношћу у којој Мексико обитава до дана данашњег, те позива и на њено промишљање. Филм такође позива на промишљање колико данас (не) постоји могућност да се уистину дође до разумевања Другог, јер Топилцин у филму говори на науатлу, али да би га гледаоци разумели и даље је неопходан посредник – превод.

Можемо увидети да се кроз филм *Друго освајање* обзнањује да могу постојати два вида приступа Другом, и самим тим два вида формулисања његовог идентитета. Први је, према Тодорову (1998: 195), вредносни суд по ком је Други једнак нама самима или инфериоран у односу на нас. Шпанци у филму сматрају да су Астеци инфериорни у односу на њих, они су бића са другог света, нељудска бића, која су названа псима. Но, такође постоји и тежња ка преобликовању Другог и наметању истом „пожељног” идентитета, што је видљиво у комплексном односу фра Дијега и Топилцина. Стога се други вид приступа Другом тиче покушаја приближавања или тежње ка удаљавању од Другог, где или долази до усвајања вредности Другог и идентификације са њим или пак наметања Другом сопственог идентитета, што у крајњем случају води ка асимилацији. Међутим, на основу филма закључујемо да је идентитет мексичког

народа хибридан, ситуиран између два наведена вида разматрања другости, где идеја о потпуној асимилацији представља утопију која вазда остаје негде ван и чије се остварење оставља за нека будућа времена. Сусрет између две културе, две вере и два народа, приказан у филму *Друго освајање*, пружа доказ да прекорачење на другу територију захтева живот у хаотичној стварности, у сивој зони између пређашњег и тренутног културног модела, у константној несигурности и неизвесности, која доводи до кризе идентитета у коју западају и колонизовани и колонизатори. У атмосфери константног идентитарног превирања принципи хомогености и аутентичности, засновани на бинарним опозицијама и на искључивању, губе вредност. Истовремено долази до стварања Трећег простора, нове граничне зоне у којој је могуће легитимисати се једино кроз стално преиспитивање сопственог плуридимензионалног идентитета који присваја стране елементе не да би се поистоветио са другом културом, већ да би сачувао сопствену.

Литература

- Adorno 1988: R. Adorno, “El sujeto colonial y la construcción cultural de la alteridad”, *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, Año 14, No. 28, Perú: Centro de Estudios Literarios “Antonio Cornejo Polar” – CELACP, 55–68.
- Baba 2002: H. K. Bhabha, *El lugar de la cultura*, traducido por C. Aira, Buenos Aires: Ediciones Manantial SRL.
- Baba 2003: H. K. Bhabha, “Cultural Diversity and Cultural Differences”, in: *The post-colonial studies reader*, B. Ashcroft, G. Griffiths and H. Tiffin (eds.), Taylor & Francis e-Library, 206–209.
- Bužinjska, Markovski 2009: A. Bužinjska, M. P. Markovski, *Književne teorije XX veka*, prevela I. Đokić, Beograd: Službeni glasnik.
- Čorba 2004: C. C. Chorba, “Exploring Mexican National Identity in Salvador Carrasco’s film, *La otra conquista*”, *Review: Literature and Arts of the Americas*, Issue 69, Vol. 37, No. 2, 221–231.
- De Toro 1999: A. de Toro, “La postcolonialidad en Latinoamérica en la era de la globalización. ¿Cambio de paradigma en el pensamiento teórico-cultural latinoamericano?”, en: A. de Toro y F. de Toro (eds.), *El debate de la postcolonialidad en Latinoamérica. Una modernidad periférica o cambio de paradigma en el pensamiento latinoamericano*, Madrid-Francfort: Vervuert-Iberoamericana, 31–77.
- Fero 2005: M. Ferro, *La historia en el cine*, traducido por Istar, México: Centro de Investigación y Docencia Económicas, 3–10.
- Gordon 2009: R. Gordon, *Cannibalizing the Colony: Cinematic Adaptations of Colonial Literature in Mexico and Brazil*, Indiana: Purdue University Press.
- Jablonska 2014: A. Jablonska, „Inventar el pasado, evocar lo ausente: la imagen de la Conquista en el cine histórico mexicano”, *Memorias del seminario de historiografía de Xalapa “Repensar la Conquista”*, 68–81.
- Karasko 1998: S. Carrasco, *La otra conquista* (film), Carrasco & Domingo films.

- Lopes Lisaraso 2010: C. A. López Lizarazo, "Lo exótico en el cine sobre la conquista de América", *Anagramas*, Volumen 8, núm. 16, Colombia: Medellín, 105-116.
- Minjolo 1995: W. Mignolo, "La razón postcolonial: Herencias coloniales y teoría postcoloniales", *Revista chilena de literatura*, núm. 47, Chile: Universidad de Chile, 91-114.
- Oviedo 2003: J. M. Oviedo, *Historia de la literatura hispanoamericana, 1. De los orígenes a la Emancipación*, Madrid: Alianza Editorial.
- Rosenston 2001: R. Rosenstone, "The historical Film: Looking at the Past in a Postliterate Age", en: M. Landy (ed.), *The Historical Film: History and Memory in Media*, New Brunswick, New Jersey: Rutgers University Press, 50-66.
- Said 2008: E. Said, *Orijentalizam*, prevela Drinka Gojković, Beograd: Biblioteka XX vek.
- Sekulić 2017: M. Sekulić, „Hrana u putopisima: mogućnosti spoznaje španskog identiteta”, *Nasleđe*, broj 36, godina 14, Kragujevac: Filološko-umetnički fakultet, 35-47.
- Sekulić, Karanović 2014: M. Sekulić, V. Karanović, "La conquista del paraíso o la utopía de Cristóbal Colón", *Verba Hispanica*, núm. XXII/2, Ljubljana: Facultad de Filosofía y Letras, 183-196.
- Serna 2003: M. Serna, "Introducción", en: *Crónicas de Indias: Antología*, Madrid: Cátedra.
- Servije 2005: Ž. Servije, *Istorija utopije*, prevela Vera Pavlović, Beograd: Clio.
- Todorov 1998: T. Todorov, *La conquista de América, el problema del otro*, traducido por Flora Botton Burlá, México: Siglo veintiuno editores.
- Vajt 2011: H. Vajt, *Metaistorija. Istorijska imaginacija u Evropi devetnaestog vijeka*, preveo Ratko Radunović, Podgorica: CID.
- Valkot 2003: D. Walcott, "The muse of History", in: *The post-colonial studies reader*, B. Ashcroft, G. Griffiths and H. Tiffin (eds.), Taylor & Francis e-Library, 370-375.
- Velasco 2001: S. Velasco, "La guerra de imágenes en *La otra conquista* de Salvador Carrasco", *Cuadernos americanos*, núm. 87, México: UNAM, 128-132.

Svetlana V. Stevanović

POSTCOLONIAL IDENTITY IN THE FILM *THE OTHER CONQUEST*

Summary

The paper analyzes the problematic of Mexican identity exposed in the film *The Other Conquest* of Salvador Carrasco. We tend to demonstrate that the identity of the Mexican people, specifically one of the Indian tribes, the Aztecs, is a product of a discourse of official history, and is therefore imposed and constructed from an ideologically conditioned perspective, the perspective of the West or the colonizers. We point out that throughout the history the Aztecs were seen through the eyes of the representatives of the essentialist identity that holds to itself that it is complete and ultimately conceived. Such identity tends to be defined in comparison to the other, excluding that same other and emphasizing its inequality. Therefore

the need for rethinking Mexican identity becomes necessary. In the film *The Other Conquest* such rethinking is conducted from the perspective of those whose words, in official history, could not be heard, or of the Aztecs themselves. In the Carrasco's film the Aztecs become representatives of a hybrid and heterogeneous identity which is defined in Homi Bhabha's Third Space - the space of chaotic reality inhabited by the intermediary figures which are situated *in-between* two cultures, and thus two identities. They are presented as the representatives of a creative and critically oriented culture that incorporates foreign elements in order to preserve their own identity. Therefore they take an active role in the formation of a national identity. Recalling the above, the film becomes directly connected with the principles of postcolonialism as a disagreement with passivity towards cultural superiority symbolized in the empires.

Keywords: *The Other Conquest*, Aztecs, identity, hybridism, postcolonialism

Примљен: 15. децембар 2018. године

Прихваћен: 2. децембар 2020. године