

Nikola Milić*

*Student master akademskih studija
na Odeljenju za etnologiju i antropologiju
Filozofskog fakulteta Univerziteta u Beogradu*

KONSTRUKCIJA DRUGOSTI I SOCIJALNO-ONTOLOŠKIH GRANICA U FILMU AVATAR: PUT VODE

Apstrakt: U radu se analizira film *Avatar: put vode* (2022) Džejmisa Kamerona kroz trostepeni model etnografije filma – produkciju, sadržaj i recepciju – s fokusom na način na koji se u njemu konstruiše Drugost i povlače socijalno-ontološke granice između grupa. Analiza pokazuje da narativ ovog filma, uprkos antikolonijalnim i antikapitalističkim pretenzijama produkcijskog tima, a slično kao i u *Avataru* iz 2009. godine, počiva na reprodukovanju obrasca dihotomne podele na Nas i Druge koja se, iako je prisutna kroz čitavu istoriju ljudskih društava, u filmu održava kroz ideološke i strukturne modele uspostavljene u kolonijalizmu. Jedina transformacija u (neo)kolonijalnoj reprezentaciji Drugosti jeste njena neoliberalizacija, gde se kolektivni, sistemski i društveni problemi predstavljaju kao partikularni, odnosno, u ovom slučaju, premeštaju iz političke dimenzije u porodični mikrokosmos.

Ključne reči: Mi : Drugi, antropologija filma, naučna fantastika, *Avatar*

Uvod

Film *Avatar* Džejmisa Kamerona (James Cameron, 1954) iz 2009. godine ostao je do današnjeg dana film s najvećom zaradom svih vremena.¹ Njegova sposobnost da prevaziđe demografske, kulturne i generacijske razlike u okviru globalne publike omogućila mu je da ostvari dugotrajan i široko rasprostranjen kulturni uticaj, koji se, prema nekim ocenama, u savremenoj popularnoj imaginaciji može uporediti jedino s uticajem franšize *Ratovi zvezda* (*Star Wars*)

* nikolamility@gmail.com, 0009-0008-5336-3012

1 IMDb. n. d. „Top 50 highest grossing movies of all time“.

i filmskog serijala *Gospodar prstenova* (*The Lord of the Rings*) (Kindberg 2024). Isto se može reći i za njegov prvi nastavak, koji je predmet antropološke analize u ovom radu. Reč je o filmu *Avatar: put vode* (*Avatar: The Way of Water*), u režiji već pomenutog kanadskog filmskog stvaraoca, koji se pred očima publike u bioskopskim salama širom planete prvi put našao decembra 2022. godine. Konvencionalno poznat kao *Avatar 2*, film predstavlja prvi od dva realizovana, odnosno ukupno četiri planirana nastavka filmskog spektakla iz 2009. godine,² a navodi se kao treći na listi komercijalno najuspešnijih filmova ikada snimljenih.³ Žanrovski je određen kao animirani, akcioni, avanturistički i naučnofantastični film, između ostalog.⁴

Kao što piše na zvaničnom sajtu Kameronove naučnofantastične filmske franšize, reč je o filmu koji je „postavio nove standarde za vizuelne efekte“ eksperimentišući s novim tehnikama snimanja ispod površine vode.⁵ Ako se, međutim, fokusiramo samo na veliki iskorak napred u polju filmske tehnologije, možemo propustiti priliku da u *Avataru 2* prepoznamo brojne sociokulturne teme i probleme zanimljive s antropološkog, filozofskog i uopšte naučnog aspekta. Film *Avatar: put vode* ne funkcioniše samo kao „bekstvo iz snova“ i „gozba za oči“. Čarobni svet koji naseljavaju junaci Kameronove franšize predstavlja, u stvari, svojevrsnu „alegoriju za događaje iz stvarnog sveta“, koja takođe nudi „pregršt hrane za mišljenje o problemima kao što su zdravije naše planete, imperijalizam, militarizam, rasizam, pohlepne kompanije, prava na posedovanje imovine, nevolje indigenih naroda i ekološka spiritualnost“ (Dunn 2014, 2).

Dobro utabani putevi antropološkog izučavanja moderne naučne fantastike⁶ upravo i polaze od pretpostavke da su ostvarenja ovog žanra (bilo filmska, bilo književna) kulturni artefakti karakteristični za sociokulturni kontekst u okviru kojeg su proizvedeni i prenose značenja, a reč je, naravno, o kontekstu savremene (zapadne) kulture (Žikić 2010a, 20–21). Time se ovom istraživačkom polju priznaje legitimitet i ono se afirmiše kao relevantno sredstvo za naučno istraživanje savremene civilizacije (Gavrilović i Kovačević 2015, 999). Zato je važno napomenuti da se i u ovom radu naučna fantastika, uprkos uobičajenim pretpostavkama, shvata kao žanr priča u kojima moderno (evro-zapadnjačko) društvo, zapravo, sebi sebe predstavlja, odnosno govori o samome sebi (Đorđević 2009, 7–17), i to, budući deo popularne kulture, u obimu koji ukida praktično sve državne, pa čak i jezičke granice (Gavrilović 2011, 14).

2 Avatar. n. d. „Movies“.

3 IMDb. n. d. „Top 50 highest-grossing movies of all time“.

4 IMDb. n. d. „Avatar: The Way of Water“.

5 Avatar. n. d. „Movies. Avatar: The Way of Water“.

6 Termin moderna koristimo da označimo tip naučne fantastike koja se proizvodi nakon Drugog svetskog rata, budući da je sama naučna fantastika, shvaćena kao izraz čovekove sposobnosti da projektuje budućnost i zamišlja alternativne svetove zasnovane na naučnim principima različitim od trenutno važećih, znatno starijeg porekla. Tako se, recimo, jednim od najranijih poznatih primera naučne fantastike smatra Platonov opis Atlantide (Kenkel 1969, 6–7).

Osim po izuzetnoj popularnosti među filmskom publikom, „plava franšiza“⁷ Džejmsa Kamerona odlikuje se i značajnom pažnjom akademske zajednice koju je pobudila. Reč je o interdisciplinarnom interesovanju koje se ogleda u postojanju brojnih naučnih radova, monografija i knjiga posvećenih različitim aspektima prva dva filma franšize *Avatar*, objavljenih u zemlji, regionu i šire (Basu Thakur 2016; Belazouz 2024; Dunn 2014; Iliyas et al. 2025; Kulenović 2011; Martin et al. 2025; Mucko 2011; Rahman 2024; Seçmen 2023; Stanić 2013). Sudeći po svemu tome, franšiza se može posmatrati kao priča koja zadiru u samu srž pitanja o tome ko smo – ili ko verujemo da jesmo. U tom smislu, Kulenović tumači pojavu filma *Avatar* kao izraz refleksivnog i samopreispitivačkog trenda koji je zahvatio zapadno društvo na prelazu milenijuma, a koji je bio podstaknut ubrzanim tehnološkim promenama, te s njima povezanim kognitivnim i epistemološkim izazovima (Kulenović 2011, 29).

Ovaj rad upravo polazi od teorijskog okvira socijalne ontologije koji je, između ostalog, razvio Džon Serl (Searle 1995; Searle 2006). Socijalna ontologija predstavlja pristup u društvenim naukama koji referiše na stvarnost koja je kreirana ljudskim delovanjem i mišljenjem, a istovremeno ima epistemološki objektivno postojanje i kao takva čini deo „prirodnog“ sveta (Searle 2006, 12–15). Drugim rečima, klasičan pristup socijalne ontologije podrazumeva da društvene pojave, iako lišene fizičke supstancije, poseduju realnu i objektivnu snagu. Njihovo postojanje ukorenjeno je u kolektivnim uverenjima, mašti, stavovima, strahovima, nadama i tako dalje a upravo ta kolektivno deljena verovanja generišu, kao povratnom spregom, opipljive efekte u socijalnoj stvarnosti.

U radu ćemo često referisati i na uvide koje je primenom pristupa socijalne ontologije u analizi filma iz 2009. godine ostvarila Nina Kulenović (2011), pre svega zato što se na taj način omogućava bolje ispitivanje i praćenje elemenata transformacije i kontinuiteta socijalno-ontološke strukture prvog filma franšize u izmenjenom socio-kulturnom kontekstu, u okviru kojeg bespoštedni anticolonijalni diskurs sve više ustupa mesto „privatizujućoj“ neoliberalnoj logici.⁸ Prema Kulenović:

Elementi socijalne ontologije predstavljaju imaginacijom, interakcijom i pregovaranjem nastalo kolektivno razumevanje određenog segmenta socijalne stvarnosti određene zajednice. Nužno je naglasiti da su funkcije koje se pripisuju elementima socijalne ontologije kontekstualno varijabilne. Cilj je analitički ustanoviti kako svet ‘golih činjenica’ podstiče stvaranje kolektivno prihvaćenih ideja o činjenicama, što, povratno, generiše nastanak socijalnih činjenica. Na taj način, ova istraživačka pozicija značenja i ideje koje se vežuju za određene elemente ne smešta u domen objekata samih koji poseduju

7 Termin plava franšiza u ovom radu koristi se kao neformalna metaforička i analitička oznaka za filmsku franšizu *Avatar*, s obzirom na dominantnu vizuelnu estetiku filmova i prepoznatljiv ikonografski identitet Na'vija.

8 Motivaciju pronalazimo i u činjenici da ponovna primena i (re)evaluacija postojećih metodoloških postupaka, komparacija rezultata i ponavljanje istraživanja predstavljaju ključne indikatore naučne utemeljenosti antropologije i njenog metoda.

intrinzična svojstva i funkcije, već u socijalni kontekst u okviru kojeg se produkuju značenja koja se tim objektima pripisuju. (Kulenović 2011, 10–11)

S tim na umu, u radu se pristupa analizi dihotomije Mi i Oni/(Drugi) – koja je fundamentalna za proces konceptualizacije identiteta (Žikić 2010b, 112) – u naučnoj fantastici, odnosno analizi promena kroz koje ona prolazi, na primeru studije slučaja prvog nastavka Kameronove filmske franšize, a u odnosu na njen prvi deo iz 2009. godine, kako bi se ispitalo na koji način te transformacije reflektuju šire društvene i kulturne promene.

Teorijski i tematski okvir Nine Kulenović nije, međutim, preuzet kao normativan i zatvoren model, već se u ovom radu kombinuje i modifikuje u skladu s metodološkim postulatima poddiscipline antropologije filma. To znači da ćemo filmsku priču posmatrati kao dijegetički univerzum, odnosno da ćemo, u duhu jedinstvene i celovite etnografije filma, postupno analizirati produkciju, sadržaj i recepciju filma (Kovačević 2015, 744). Pritom, treba imati u vidu da barem dva autora (Kovačević 2015, 744; Banić Grubišić 2018, 90) primećuju da uobičajeni obim antropološkog rada ne omogućava da se svim elementima filma posveti jednaka pažnja. Stoga će u daljem tekstu etnografija produkcije i recepcije filma *Avatar: put vode* biti obrađene samo u onoj meri koliko je potrebno da pruže osnovne informacije o kontekstu nastanka i prijema poruka filma, dok će fokus biti na središnjem delu etnografije filma, odnosno opisu dijegeze ili dijegetičkog univerzuma.^{9, 10}

Sinopsis

Radnja filma *Avatar: put vode* neposredno se nadovezuje na događaje iz prvog dela iz 2009. godine. Nalazimo se ponovo na Pandori, 2170. godine, šesnaest godina kasnije. Džejk Sali, sada Na'vi¹¹ i vođa klana Omatikaja, i njegova supruga, princeza Nejtiri, žive sa svojom decom: sinovima Netejamom i Lo'akom, ćerkom Tuk, usvojenom ćerkom Kiri (biološkim detetom „avatare“¹² nastradale ljudske naučnice Grejs Augustin) i ljudskim dečakom Spajderom, sinom pokojnog pukovnika Majlsa Kvariča, koji je odrastao među Na'vijima.

Mir na Pandori prekida povratak ljudi i korporacije Administracije za razvoj resursa (*Resources Development Administration*; dalje u radu RDA), ovog

9 Treći film franšize, *Avatar: vatra i pepeo* (*Avatar: The Fire and Ash*, 2025) nije predmet analize u ovom radu, uglavnom zbog toga što su istraživanje i tekst u najvećoj meri realizovani pre nego što je on izašao.

10 Prilikom pisanja rada korišćen je *Gemini AI* u svrhu provere gramatičke ispravnosti unesenog teksta i, eventualno, minorne stilske korekcije, kao i za prevod apstrakta na engleski jezik.

11 Humanoidna urođenička vrsta Pandore koja živi u harmoniji i u stalnoj komunikaciji s prirodom, a koju odlikuje prepoznatljiva plava boje kože i visina od oko tri metra.

12 Tela Na'vija nastala genetskim inženjeringom, kojim daljinski upravlja mozak čoveka čiji je genetski materijal iskorišćen za stvaranje avatarskog tela.

puta s namerom da kolonizuju i teraformišu planetu, pošto se život na Zemlji praktično nalazi pred gašenjem. Među njima su i „rekombinanti“ – „avata-ri“ s usađenim sećanjima poginulih vojnika, predvođeni ponovo ožvrljenim Kvaričom, publici dobro poznatim antagonistom prvog *Avatara*, jer izgleda da je, budući kao nekom „božanskom kaznom“ ožvrljen u telu svojih najgorih neprijatelja, njegov jedini cilj osveta Džejku Saliju i njegovoj porodici. Nakon što, posle godinu dana gerilskih borbi, Spajder dospeva u njegove ruke, porodica Sali napušta šumsko uporište i odlazi u izgnanstvo, daleko preko „istočnih mora“, koja su za njih dotad praktično predstavljala granicu poznatog sveta.

Sklonište im pruža – u početku, ne bez podozrenja – jedno pleme morskih Na'vija iz naroda Metkajina, nakon čega sledi deo filma sa znatno manje akcionih scena, koje su, kako će se kasnije ispostaviti, zatišje pred buru. Svaki od članova porodice Sali prolazi kroz period prilagođavanja životu na obali i učenju „puta vode“. Lo'ak razvija vezu s tulkunom¹³ Pajakanom, dok Kiri pokazuje snažnu duhovnu povezanost s morskom biosferom i sposobnost da se svojim neuronskim nastavkom poveže s Drvetom duhova Metkajina. Pošto je, međutim, saznao da se Džejkova porodica krije na obalama istočnog mora, Kvrič, udružen s pomorskim snagama kompanije RDA koje love tulkune radi ekstrakcije seruma protiv starenja, odmah pokreće ofanzivu na morska plemena kako bi isprovocirao Džejka da se pojavi i bori.

U završnom sukobu Metkajine, uz pomoć tulkuna, uspešno odbijaju napad, a Džejk i Nejtiri, posle dramatičnog obračuna s Kvričom, spasavaju porodicu, ali uz tragičnu smrt najstarijeg sina Netejama. Iako se vraća Na'vijima, Spajder potajno spasava Kvriča iz potonulog broda. Film se završava Netejmovom sahranom i odlukom porodice Sali da ostane među Metkajinama, prihvatajući „put vode“ i pripremajući se za buduće sukobe.

Posebnu pažnju u filmu, a što smatram podjednako značajnim kao i samu priču, privlači njegov vizuelni jezik, koji presudno utiče na oblikovanje iskustva gledanja, naročito u bioskopskoj sali. Inovativne tehnike snimanja i digitalne animacije grade prostorno, materijalno i afektivno uverljiv fantastični svet, dok pokretna, „plutajuća“ kamera, posebno u podvodnim scenama, stvara utisak potpunog „uranjanja“ u izuzetno živopisan morski svet Pandore.

Analiza produkcije

U prvom segmentu trodelnog analitičkog okvira razmatra se produkcijski, odnosno „metaetnografski“ (Kovačević 2015, 744) kontekst filma, u cilju odgovora na pitanje pod kojim uslovima, na koji način i iz kojih razloga je film nastao.

13 Tamošnji kitovi miroljubivog karaktera s kojima Metkajine osećaju posebnu spiritualnu povezanost.

Režiju filma koji je predmet analize u ovom radu potpisuje kanadski filmski režiser Džejms Kameron, poznat pre svega po svojim komercijalno veoma uspešnim filmovima raznolike žanrovske pripadnosti. Pored već pomenutih ostvarenja, među njima se izdvajaju i: *Terminator* (*The Terminator*, 1984), *Osmi putnik 2* (*Aliens*, 1986), *Ambis* (*The Abyss*, 1989), *Terminator 2: Sudnji dan* (*Terminator 2: Judgement Day*, 1991) i *Titanik* (*Titanic*, 1997).¹⁴ Premda se opus ovog „holivudizovanog“ filmskog stvaraoca neretko dovodi u vezu s kapitalističkom logikom hiperprodukcije i prekomerne akumulacije kapitala (u skladu s maksimom „veće je bolje“), Kendrick ističe da se iza njegove vizuelno raskošne estetike mogu razabrati antimilitaristički i antikapitalistički stavovi, koji u pojedinim aspektima odražavaju i ideološku bliskost s marksističkom solidarnošću s potlačenima (Kendrick 1999). Za pojedine istraživače prvog dela „plave franšize“, Kameronov *Avatar* čak predstavlja, slično većini njegovih ranijih velikih radova, ni manje ni više nego „kinematografski manifest marksizma“ (Tang 2011, 658).

Metaetnografska analiza filma *Avatar: put vode* ukazuje na istu ideološku ambivalentnost. S jedne strane, reč je o holivudskom blokbusteru Kameronove producentske kuće *Lightstorm Entertainment* (u saradnji s *TSG Entertainment*-om), distribuiranom od strane *20th Century Studios*-a,¹⁵ vodećeg filmskog studija nekada poznatog kao *20th Century Fox*, koji je preimenovan nakon što ga je 2019. godine kupio *The Walt Disney Company* (poznat jednostavno kao Dizni).¹⁶ Produkcija filma obeležena je i značajnim pionirskim tehnološkim inovacijama u oblasti podvodne kinematografije i *motion capture* performansa.¹⁷ O ambicioznosti i kolosalnosti podviga koji su u delo sprovedi Kameron i njegov tim svedoči i podatak da je za potrebe snimanja konstruisan specijalizovani rezervoar kapaciteta preko 250 hiljada galona vode.¹⁸ O tome mnogo jasnije govore i same brojke. Budući da se procenjuje da je budžet za snimanje filma iznosio između 350 i 460 miliona dolara, reč je nesumnjivo o jednom od najskupljih filmskih projekata ikada realizovanih.¹⁹

S druge strane, kako primećuje Nina Kulenović, namera kreatora „plave franšize“ bila je da pošalje antikapitalističku i antikolonijalnu poruku, proisteklu iz njegove lične i/ili globalne zabrinutosti za sudbinu prirode, odnosno našeg životnog okruženja, kojem preti uništenje (Kulenović 2011, 15). Prema ovoj autorki:

Avatar šalje lustrativnu antikapitalističku, antikorporativnu, antiindividualističku, antitehnološku, antiratnu, antiglobalizacijsku, antikolonijalnu

14 IMDb. n. d. „James Cameron“.

15 IMDb. n. d. „Avatar: The Way of Water“.

16 James Cameron's Avatar Fandom. n. d. „20th Century Studios“.

17 Tehnologija snimanja pokreta tela i lica pomoću različitih senzora i markera, koji se zatim digitalno prenose na 3D model lika.

18 The Walt Disney Company. 2022. „How 'Avatar: The Way of Water' Revolutionizes Underwater Cinematography“.

19 Wikipedia. n. d. „Avatar: The Way of Water“.

po(r)uku, predstavljenu kroz borbu dobra i zla, gde (naizgled) pobeđuje dobro, simbolizovano vanzemaljskim utopijskim principom koji živi u skladu sa zakonima prirode i ne poznaje mane ovoga sveta. (Kulenović 2011, 29)

O tome da li je ideološka matrica koja je konstruisala prvi deo franšize u njenim kasnijim nastavcima nastavila da funkcioniše nepromenjena ili ipak izmenjena u određenim aspektima, prosudićemo na osnovu analize poruke pošiljalaca koja se vrši na temelju građe s društvenih mreža, Kameronovih istupanja u javnosti i pregleda relevantne stručne literature.

Kameron, autorski *spiritus movens* „plave franšize“, ističe da priča o Pandori i borbi njenog autohtonog stanovništva protiv eksploatatorskih sila ima direktnu relevantnost za ono što se događa na Zemlji, pozivajući publiku da usvoji harmoničan odnos s prirodom i sopstvenim životnim okruženjem, odnosno pokrećući diskusije o očuvanju biodiverziteta i klimatskim promenama. U tom smislu, Pandora bi trebalo da posluži kao „surov, ali iskren odraz moderne razvijene civilizacije“ (Richards 2022).

Kameronovo angažovanje ne svodi se, međutim, na performativne činove na društvenim mrežama. Iako Mucko ovu vrstu Kameronovog angažmana tumači kritički, ukazujući na to da je on, jednako kao i sâm film *Avatar*, zapravo opterećen naturalizovanim kolonijalističkim tropima u predstavljanju Drugog (Mucko 2011, 53–56), dugogodišnja podrška koju kanadski režiser daje borbi za osvajanje većih prava indigenim zajednicama – koje su, između ostalog, poslužile kao inspiracija za način života Na'vija – pre ukazuje na kontinuitet između umetničkog i političkog delovanja. Tako je, na primer, 2010. godine Kameron posetio jednu ugroženu zajednicu u Amazoniji čiji je tradicionalni način života bio doveden u pitanje izgradnjom nove hidroelektrane, podsećajući globalnu javnost da i na Zemlji postoje zajednice čija je sudbina uporediva sa sudbinom stanovnika Pandore (Furze and Brereton 2014, 249–250).

Sve navedeno ukazuje na postojanje koherentnog ideološkog kompleksa koji je u skladu i s porukama i s normativnim stavovima koje Kameron promovise u filmu *Avatar: put vode*, a koje je i eksplicirao u jednom svom intervjuu:

Dakle, u filmovima *Avatar* stvaramo fantastični svet kroz koji gledalac [...] doživljava imaginarni pogled na prirodu, ali tematski se ispod svega ovoga nalazi ta ideja međusobne povezanosti ne samo prirode sa samom sobom, već nas i prirode, kao stanovnika, kao njenih autohtonih pripadnika. [...] Mi gledamo ove intrinzično povezane životinjske i biljne sisteme koji su evoluirali tokom miliona godina. I pada nam vilica od čuda. [...] Iznenada, gledate u naš svet, naš čaroban svet, u potpuno drugačijem svetlu, bukvalno i konceptualno. [...] Mislim da je cilj svakog od mojih velikih projekata trenutno, i *Super/Prirodno* i *Avatar: put vode*, da nas podseti koliko nam je priroda važna, i da nas vrati u tu dečiju perspektivu gde imamo osećaj čuđenja i povezanosti s prirodom. Deca se osećaju povezano s prirodom. [...] Dakle, film poput ovog ponovo stvara tu konekciju, taj detinji osećaj zadivljenosti, pokazujući nam stvari koje uzimamo zdravo za gotovo. [...] Prihvatili smo to kao izazov, to da ga napišemo na način koji će vas staviti unutar glava

tih životinja koje pokušavaju da prežive, iz perspektive predatora ili plena, ili iz perspektive porodice, da očuvaju svoj rod. [...] Voleo bih da mislim da ga [gledaoci] vide prvo kao zabavu, a onda na drugom mestu kao moralnu, filozofsku poruku. U *Putu vode* se više fokusiramo na okean, dakle gasovi s efektom staklene bašte karbonizuju okean i prete mnogim vrstama i uznemiravaju ekosisteme. Ali poruka je na neki način između redova. [...] Želimo da razvijete novu vrstu povezanosti s prirodom jer nećete braniti i boriti se za ono što ne volite i ne poštujete, zar ne? (Trenholm 2022)

U drugom intervjuu, Kameron dodaje da je taj fantastični svet hteo da poveže s nečim što je duboko ukorenjeno u ljudsko iskustvo, bez obzira na kulturu iz koje ljudi potiču, a to je porodica, odnosno porodične vrednosti (Rodriguez 2022).

Pre analize sadržaja: o konstrukciji Drugosti (u filmu *Avatar*)

Dosadašnja istraživanja franšize *Avatar*, koja su u najvećoj meri fokusirana na film iz 2009. godine, ukazala su na različite, često međusobno suprotstavljene dimenzije njegove narativne strukture:

Za neke, Kameronov film je remek-delo – smela kritika kolonijalnih istorija Zapada i njegove trenutne umešanosti u neokolonijalne ratove oko resursa, metaforički komentar naše fascinacije materijalizmom i njegovim efektima na ekologiju, i opominjući podsetnik na neadekvatno postupanje globalizacije prema indigenim zajednicama širom sveta. Za druge, *Avatar* je klišeizirano ponavljanje narativa o belom mesiji – rasistička i konzervativna priča o belom junaku koji spasava nativnu populaciju iz civilizacijske krize i ženi plemensku princezu kako bi postao poglavica. (Basu Thakur 2016, 85–86)

Drugim rečima, dok, s jedne strane, služi kao sinematska kritika kolonijalizma, environmentalne degradacije i kulturne hegemonije (Zapada), *Avatar* istovremeno perpetuiira određene problematične predstave o Drugima (Iliyas et al. 2025, 506).

Nina Kulenović u svojoj antropološkoj analizi prvog filma franšize zadire u same osnove sporne politike reprezentacije, koja počiva na dihotomiji Mi : Drugi – odnosno na simboličkom razgraničenju normativnog subjekta i konstruisane alteritetske figure – razotkrivajući strukturalne pretpostavke koje omogućavaju njenu naturalizaciju i legitimizaciju u okviru filmskog teksta. Kulenović, naime, tvrdi da je Na'vi zajednica prošla kroz filter diskursa orijentalističke fetišizacije i egzotizacije, te da se pojavljuje kao isuviše predvidljiva, dok je njena kultura pretetana simplifikovana i esencijalizovana. „Kultura Pandore determiniše njene pripadnike u potpunosti, tu nema mesta za pojedinačni *agency*“, navodi autorka, i dodaje da bi trebalo da se u filmu – to jest ako mu je zaista cilj izmeštanje iz naše epistemološke pozicije i razumevanje sveta kroz oči Drugoga

– pokaže veća senzitivnost prema unutrašnjim podelama u samoj zajednici (Kulenović 2011, 47). Tada bismo zaista mogli da bacimo „pogled sa Marsa/Pandore“, budući da je modernistička ideologija individualizma toliko duboko pustila svoje korenje da nam se, uprkos svim prednostima, Na'vi zajednica, kao deterministički shvaćena homogena kultura u kojoj nema mesta za pojedince s drugačijim identitetom, čini neodgovarajućim alternativnim modelom organizovanja društva Zapada. Iako verovatno slučajne – imajući u vidu eksplicitne namere autora na koje nas je uputila analiza produkcije – ovakve predstave Drugog na filmu nameću ideju „da jedino nativac iste rase može razumeti nativca iste mu rase“. Kulenović napominje da je primordijalistička logika poput ove ekstremno opasna, te da u stvarnom životu može da dovede čak i do genocida. U filmu *Avatar*, „kultura, a sa njom i rasna i etnička zajednica, konceptualizovane su na tradicionalan antropološki, danas u teoriji prevaziđen način“, a Drugi se „pojavljuju kao instrument naših interesa“. Oni su tek usputna pomoć u procesu Naše samoaktuelizacije, Naš (zapadni) „etički korelativ“. Oni možda jesu Naša (obrnuta) slika u ogledalu, ali Mi pored tog ogledala samo prolazimo dok na njega bacamo kratak periferni pogled iskosa, pre nego što nastavimo dalje, ni ne osvrćući se preko ramena. Iako je sigurno pretendovao da to bude, na kraju „*Avatar* nije film o interkulturnoj komunikaciji, niti ispravnoj reprezentaciji tuđeg sveta“. To je film o Nama, a Oni su, posle svega, ipak Oni/Drugi (Kulenović 2011, 32; 47; 82–93).

Rečeno predstavlja, samo po sebi, antropološki truizam. „Zapad se oduvek, ili barem onoliko dugo dokle sežu pisani izvori o društvu i kulturi, ogledao u drugim narodima, ili tačnije u predstavama o drugim narodima, koje su zapadnjacima bile smislene“ (Hejris 2023, 105). Ono što se zapravo može iščitati iz narativa „plave franšize“ i što se posebno ističe u analizi upravo zbog kontrasta u odnosu na deklarativne poruke filma, jeste retorika „dobrog/plemenitog divljaka“ u načinu proizvodnje Drugog, budući da on biva „glorifikovan kao paradigmatični kontraprimer, koji služi kao tačka oslonca kritike savremenog društva“ (Kulenović 2011, 43). Barem od vremena prosvetiteljstva, predstava o plemenitom divljaku prisutna je u načinu opisivanja postojećih ili imaginarnih zajednica u pozitivnom svetlu, odnosno opisivanju njihovih društava kao utopije, s implicitnom kritikom društva iz kojeg potiče autor. Ova predstava instrumentalizovana je tokom modernosti i kolonijalnog doba u slične svrhe, i to ne samo u kolonijalnom diskursu, već i od strane drugih političkih i društvenih aktera, uključujući socijaliste i zastupnike liberalizma (Hejris 2023, 97–100). Ideja o plemenitom divljaku kritikuje se u postkolonijalnoj teoriji jer esencijalizuje indigene zajednice, romantizuje alteritet i zadržava klasične binarne opozicije (na primer, priroda : kultura, tradicionalno : moderno), umesto da društva Drugih prikazuje kao kompleksne društvene stvarnosti.

Prema Gautamu Basu Takuru, reprezentacija Drugog u franšizi *Avatar* utemeljena je upravo u kolonijalnim predodžbama o plemenitom divljaku, mada je ta figura istovremeno pretrpela određene transformacije u skladu s neoliberalnom logikom globalizacije:

Avatar revidira predstavu o Zapadu – od rasističkog, imperijalnog, političkog siledžije do multikulturalnog, tolerantnog, rasno i ekološki osjetljivog subjekta. [...] Anti-imperijalistički narativ *Avatara* skriva duboko evrocentričan mentalitet. Pod maskom kritikovanja nasilnih zapadnih apropijacija Drogog, film zapravo ponavlja stare kolonijalne narative evropske privilegovano-sti, povlašćenosti i suverene subjektivnosti. (Basu Thakur 2016, 89)

Poruka je, dakle, da „divljak“ ostaje druga, „čudna“ vrsta belog čoveka – nekima pogodna za teorijsko promišljanje, drugima za kolonijalnu dominaciju. Džejms Kameron ga primarno koristi kao prostor utopijsko-fantazijske projekcije, koja dalje služi kao uporište za kritiku sopstvenog društva. I dok ga pojedini autori tumače kao odraz režiserovog licemerja (Mucko 2011, 50; 52), ovde ćemo se ipak uzdržati od donošenja bilo kakvih moralnih zaključaka i sudova o autoru filma, odnosno zadržaćemo se na činjenici da je konstrukcija Drugosti (opet) ostala prevashodno u ulozi moralnog i konceptualnog „ogledala“ u kojem se savremeni Zapad ogleda. O konstrukciji Drugosti u *Avataru 2* biće više reči u nastavku teksta.

Analiza sadržaja

Središnji deo etnografije filma rezervisan je za etnografiju, odnosno opis dijegeze ili dijegetičkog univerzuma (Kovačević 2015, 744). Prema Žaku Omonu, dijegeza podrazumeva kako „niz radnji, njihov pretpostavljeni okvir (geografski, istorijski ili društveni), tako i osećajni i motivacioni ambijent u kojima se te radnje javljaju“ (Omon et al. 2006, 104). Važno je, međutim, skrenuti pažnju na činjenicu da film nikada nije *samo* film. Ne samo da filmska dela imaju moć da „uđu“ u stvarnost,²⁰ već predstavljaju njenu alegorijsku reprezentaciju. Film se, drugim rečima, koristi već konstruisanim elementima stvarnosti kao kulturnim kodovima kojima se poigrava kako bi preneo određenu poruku, odnosno bacio svetlo na stvarne društvene probleme i konflikte koji bi bez imaginarne budućnosti ostali nerasvetljeni (Krstić 2012, 969). Imajući to u vidu, „istraživačku pažnju treba usmeriti upravo na to kako filmovi definišu, stvaraju ali i izazivaju istrajne kulturne kategorije kojima razlikujemo ideje, predmete i iskustva“ (Banić Grubišić 2018, 89).

U *Avataru 2*, Kameron takođe poziva publiku da usvoji perspektivu starosedelačkog stanovništva Pandore. Načiji se na više mesta u filmu pojavljuju kao inteligentni i racionalni, čak i u strogo u zapadnjačkom smislu te reči (Kuleno-
vić 2011, 53). Oni su i te kako sposobni da organizuju svoje akcije u postizanju određenog cilja, i to, ovoga puta, bez asistencije „belog junaka/spasitelja“ (engl. *white savior*), kao što je to bio Džejk Sali u prvom filmu (Eckstrand 2014, 199–200). Pri tome, pojavljuju se kao nadasve humana vrsta s veoma razvijenim

20 Podsetimo se slučajeva „post avatarske depresije“ ili, recimo, onlajn rečnika Na’vi jezika kojeg je napisala grupa najvernijih fanova „plave franšize“ (Reykunyu. n. d. „Reykunyu – Online Na’vi Dictionary“).

osećajem za solidarnost, empatiju, etičnost, i slično. Na neki način, može se reći da su Oni više ljudi od Nas. Naime, dok Metkajine razvijaju elaborirane mitove s manifestnom porukom da je ubistvo nedopustivo (osim iz nužne odbrane), Kvarič i njegovi ljudi ne oklevaju da ubiju čak i kad ne moraju, što je scena kojoj svedočimo prilikom njihovog ispitivanja morskih plemena.

Još jedan značajan aspekt kulture Na'vija, koji se u narativu predstavlja kao normativni uzor zapadnom subjektu, jeste njihov odnos prema prirodi, zasnovan na poštovanju i harmoničnoj koegzistenciji. Oni veruju da ravnoteža svih živih bića ni po koju cenu ne sme biti narušena. Tako se kao jedna od emotivno najnabijenijih scena u filmu pojavljuje ona u kojoj žena poglavice Metkajina otkriva da su Kvaričevi vojnici ubili njenu „sestru-tulkuna“, za koju tvrdi da je po prvi put postala majka i da je u svom društvu bila veoma poštovana kompozitorka. Na'viji, dakle, razgovaraju s tulkunima isto kako bi razgovarali međusobno, budući da ih vide kao bića s dušom, čije su sposobnosti, u najmanju ruku, jednake njihovima. Na'viji, i Omatikaje i Metkajine, jesu (bio)komunitarističko društvo u kojem se veze ne ostvaruju samo među članovima zajednice, već se proširuju i na floru i faunu (Murray 2014, 186–188). Ovakav odnos prema planeti i prirodi radikalno je različit od stava koji zauzimaju ljudi, odnosno RDA, koji su prinuđeni da naruše (u stvari, istrebe) život u Na'vi „ekotopiji“, jer su sopstvenu planetu prethodno doveli do ekološke katastrofe.

Ali zašto onda Džejk kaže da je „*najgora* stvar kod Pandore“ to „što je možda previše zavoliš“?²¹ Izgleda da je, uprkos svemu i pored svega, Pandora i dalje Pandora, a ne naša Zemlja i naš dom. Pandora je Njihova, a Oni su – baš to – Oni. Na'vije i njihov način života niko (ko nije rođen i odrastao kao Na'vi) ne uspeva da shvati u smislu istinskog shvatanja i autentične spoznaje, a ne prostog sporazumevanja.

Kao što smo ranije videli, jedan od mogućih načina da se prevaziđu evrocentrične reprezentacije Drugosti – u okviru kojih Drugi funkcioniše kao projekcija interesa onih koji raspolazu moći predstavljanja – podrazumevao bi uvođenje narativnih elemenata poput identitetskih ili interesnih konflikata unutar same zajednice Na'vija. Stanovnici Pandore ostaju, međutim, prilično jednoobrazni. Istina je da Džejkova i Nejtirina deca, na primer, imaju po pet prstiju, umesto uobičajena četiri prsta,²² pa se tako se u Na'vi jeziku po prvi put javlja reč „polutan“. Uprkos tome, Džejk je vođa Omatikaja, a njegova porodica je Na'vi – u to niko ne (sme da) sumnja. Važan element je i uvođenje u priču fizički i kulturološki drugačije grupe Na'vija – Metkajina, morskih Na'vija. Kada Džejkova porodica potražuje azil od poglavice Metkajina, dolazi do rasprave oko toga da li bi jednoj porodici šumskih Na'vija zaista trebalo da izađu u susret. Ipak, na kraju je odlučeno da Džejkova porodica može da ostane. Oni uče da se prilagode novom načinu života, da bi se na kraju filma praktično ukazalo na to da su postali Omatikaje. Pri tome, u predstavi Metkajina kao Drugog

21 Citat iz filma, Džejk, 00:01:34.

22 To su nasledili od oca, čije je telo u stvari „avatar“ proizveden u laboratoriji, odnosno genetska mešavina Na'vija i ljudi.

nema razlike od postupka primenjenog na Omatikaja Na'vije iz prvog filma. Obe vrste dele isti sistem vrednosti – što se vidi, recimo, iz poštovanja koje Tonovari ukazuje Džejku zbog njegove ratničke istorije – a, osim toga, praktikuju i slične običaje. Tamo gde se razlika pojavljuje, ona je suštinski zanemarljiva. Tako je kod Omatikaja Drvo duhova najveće i najstarije drvo u šumi i ono nalikuje nama poznatom drveću, dok je kod Metkajina Drvo duhova podvodno i više nalikuje koralu, Omatikaje se povezuju s ikranima (tamošnjim zmajevima), a Metkajine s tulkunima i tako dalje. U stvari, možda najviše iznenađuje to što Omatikaje i Metkajine čak govore istim jezikom.

Jednostavnije rečeno, pripadnici plemena Omatikaja i Metkajina u narativnom univerzumu franšize deluju kao homogena zajednica, uprkos različitom geografskom poreklu i kulturnoj pozadini. Oni se mnogo bolje razumeju nego što bi to činili, primera radi, nilotski i maorski narodi (u predglobalizacijskom periodu, naravno).²³ Tako, uprkos uspostavljanju nominalne unutrašnje diferencijacije među Na'vijima, oni i dalje predstavljaju jedinstven kulturni horizont – subjektivitet (ako se o subjektivitetu uopšte može govoriti kada govorimo o Drugom) – čak i na ontološkom nivou, odnosno u pogledu razumevanja prirode bića, zajednice i odnosa prema svetu.

O tome, između ostalog, svedoči i jedna od poslednjih scena u filmu, u kojoj se Džejk i Nejtiri (dva šumska Na'vija) „priključuju“ svojim neuronskim nastavcima na Drvo duhova naroda Metkajina kako bi (d)oživeli sećanja na svog nastradalog sina. Na'viji, dakle, dele čak i genetsko pamćenje. Upravo su genetsko pamćenje, odnosno „kolektivni um i kolektivna memorija“, ti koji od vanzemaljskih vrsta (kao klasičnog Drugog u naučnoj fantastici) prave „kompaktnu celinu“, nasuprot Nama, koji imamo individualan ljudski identitet. Sledeći dalje takvu logiku strukturisanja identiteta, odnosno „odrugogačenja Drugog“, slobodna volja postaje ključni marker definisanja toga šta je ljudsko, odnosno ne-ljudsko. Ukoliko je jedini lik koji se može označiti kao buntovan u okviru narativa Lo'ak, čije se „buntovništvo“ svodi na mladalačku impulsivnost, a ne na sistemsku kritiku ili destabilizaciju vrednosnog poretka Na'vija, i ukoliko upravo taj unutrašnji vrednosni konsenzus – u skladu sa Žikićevim zapažanjima o uobičajenim obrascima reprezentacije vanzemaljaca/Drugih u naučnoj fantastici (Žikić 2010b) – omogućava Na'vijima da se ravnopravno suprotstave tehnološki nadmoćnijem protivniku, tada se može zaključiti da film, uprkos emancipatorskom imidžu, Drugog i dalje konstruiše kroz stereotipne okvire kao figuru koju još uvek ne možemo da prepoznamo kao ljudsku, odnosno kao punopravnog aktera sa svojom kulturnom i socijalnom pripadnošću.

Potencijal lika Spajdera kao hibridne i posredničke figure takođe ostaje nedovoljno razvijen. Iako njegova pozicija između „nebeskih ljudi“ i Na'vija otvara mogućnost artikulacije nove perspektive kulturnog medijatora, narativ tu

23 Reč je, inače, o narodima koji su poslužili kao inspiracija za izgled i način života plemena Omatikaja i Metkajina, što je samo po sebi problematična kulturna apropijacija (Hansen and Martin. n. d.).

moгуćnost ne iskorišćava u potpunosti. Njegova ambivalentna lojalnost Na'vijima – posebno naglašena činom spasavanja Kvriča, čime se omogućava da (u nekom od nastavaka) bude percipiran kao izdajnik plemena – ne rezultira trajnom destabilizacijom identitetskih granica. Umesto toga, napetost se razrešava njegovim naknadnim prihvatanjem u okvire (Džekove) Na'vi porodice, odnosno simboličkom neutralizacijom Spajderove identitetske neodređenosti. Time film, mada mu priznaje pravo na postojanje, istovremeno reintegriše hibridnog subjekta u postojeću i dobro poznatu binarnu strukturu opozicije Mi : Oni. Razlika između Nas i Njih, drugim rečima, ostaje nepremostiva, jer oni grade kolektivni um:

vanzemaljci su uvek zamišljeni kao bića u množini, bića čije su fizičke manifestacije irelevantne u odnosu na njihovu suštinu, a njihova suština nalikuje roju. Biološka baza njihovog postojanja je grupna, a njihova kultura se definiše na isti način – ako su te rase uopšte i predstavljene kao da imaju kulturu. (Žikić 2010b, 113)

Kako dodaje Stanić, upravo režiserovo insistiranje na Njihovom, suštinski pasivnom, kolektivizmu, „odraz je neefikasne sentimentalnosti u kritici položaja pojedinca pred silama kapitalističkog društva“ (Stanić 2013, 190). U tom smislu, i sâm završetak filma – obeležen Netejamovom smrću, nakon koje porodica Sali pronalazi utehu u duhovnoj vezi s Ejvom i međusobnoj povezanosti svih bića na Pandori, dok istovremeno biva potpuno integrisana u zajednicu klana Metkajina – paradoksalno, ima za posledicu negiranje promene:

Urođenička kultura Navija u *Avataru* je odraz naivne i redukcionističke predstave o 'plemenitom divljaku'. Zbog specifičnosti svog kulta mrtvih ona je imuna na promene i na svoju posledičnu istorijsku dimenziju, a njihov etički sistem preslikava prirodni svet u nekoliko aspekata: na Pandori je smrt deo prirodnog ciklusa, a u zajednici Navija se nasilje, zavist ili bes kanališu u ciklus smrti i rođenja vođa. (Stanić 2013, 190)

Dakle, uprkos deklarativno antikolonijalnoj retorici, u filmu *Avatar: put vode* reprodukuje se narativna matrica uspostavljena u prvom filmu franšize, u kojoj je Drugi istovremeno glorifikovan i esencijalizovan. Iako film pravi izvesne pomake u smislu de-esencijalizacije Drugog – pre svega kroz ublažavanje/transformaciju tropa „belog spasitelja“²⁴ – interna diferencijacija među Na'vijima ostaje površinska i ne dovodi do istinske destabilizacije (odnosno, dekolonizacije) binarne opozicije Mi : Oni. Njihova drugost otuda postaje medijum zapadne samokritike, a ne autonomna i epistemološki ravnopravna perspektiva. Na taj način, uprkos humanističkoj i liberalnoj retorici na koju pretenduje, „plava franšiza“ ostaje zarobljena u stereotipnim obrascima reprezentacije Drugosti.

24 Iako nije toliko očigledan, ni u *Avataru 2* se ne može konstatovati potpuni izostanak ovog narativnog obrasca. Naime, kako lepo primećuje Rahman, upravo je Džek taj koji ujedinjuje različita Na'vi plemena i predvodi njihovu odbranu protiv „nebeskih ljudi“ (Rahman 2024, 67). Imajući u vidu njegovo poreklo, reklo bi se da mu je uloga vođe pobunjenika, opet, unapred dodeljena, odnosno poverena (Seçmen 2023, 116).

U narednom odeljku rada dalje se problematizuje prikaz Drugog, uvažavajući i ambivalentnosti i unutrašnje kontradikcije samog filma. Iako takav pristup na prvi pogled može da destabilizuje pojedine prethodno izvedene zaključke, on zapravo otvara prostor za formulisanje novih uvida, koji zapravo predstavljaju okosnicu centralne argumentacije rada i verovatno njegov najzanimljiviji i najvažniji istraživački doprinos.

Kad porodica postane mesto otpora: neoliberalizacija dihotomije Mi : Drugi

U odnosu na narativ *Avatara* iz 2009. godine, u *Avataru 2* odskače prisustvo porodice kao kolektivnog subjekta koji funkcioniše kao osnovna jedinica društvene, političke i ontološke organizacije. Mnogočlana porodica Džejka i Nejtiri Sali, koja pored njih, dakle, broji troje biološke i dvoje usvojene dece (od čega je jedno ćerka „avatara“ ljudske naučnice, a drugo „pravo“ ljudsko dete), predstavlja se istovremeno kao skup pojedinačnih likova i delatna celina koja nastupa i deluje kao koherentna zajednica kroz sve nedaće s kojima se suočava tokom kolonizacije od strane zemaljskih snaga. *Avatar: put vode* je zapravo „moralno uzvišena porodična epika“ (Butler 2022). Porodična dinamika i odnosi Salijevih nalaze se u samom srcu priče (Staley 2023). U ovom filmu:

Džejk više nije odmetnuti marinac koji se bori da učini pravu stvar za Na'vi-je. Njegovo starateljstvo nad Pandorom sada je lično. On štiti svoju biološku decu, dete jednog od svojih najbližih prijatelja iz ljudskih dana i čoveka koji je, poput njega, pronašao dom među Na'vijima. Porodice ne moraju biti biološke, a u naučnoj fantastici ne moraju čak ni da pripadaju istoj vrsti. Bez obzira na njihov sastav, Džejk i Nejtiri su spremni da učine sve što je potrebno kako bi ih zaštitili. (Johnston 2022)

Motivi porodice i doma predstavljaju čestu i, istorijski posmatrano, dugotrajnu pojavu u američkoj naučnofantastičnoj kinematografiji. Još od filma *Čarobnjak iz Oza* (*The Wizard of Oz*, 1939), preko originalne trilogije *Ratovi zvezda* (1977–1983) i trilogije *Povratak u budućnost* (1985–1990), američkoj (i globalnoj) publici upućivana je poruka ne samo da „nema mesta kao što je dom“, već, kako pokazuje analiza Endrjua Gordona, da „nema mesta *osim* doma“. Porodične veze konstruisane su kao sveprisutne, neizbežne i nadmoćne u odnosu na haotični makrokosmos, bez obzira na to da li je reč o tradicionalnoj nuklearnoj porodici, njenim postmodernim varijantama ili, u slučaju *Avatara 2*, o „multispecijskoj“ (engl. *multispecies*) porodici koja, dakle, proširuje granice srodstva i izvan ljudske vrste (Gordon 1992).

Porodični mirkokosmos Salijeve porodice reflektuje istorijska iskustva stradanja i raseljavanja kroz koja su prolazili indigeni narodi pod kolonijalnom upravom (Martin et al. 2025, 136). Kolonijalno iskustvo prevedeno je, zapravo,

na nivo porodičnog iskustva. Salijevi su primorani da napuste svoj šumski klan i potraže utočište u kulturološki drugačijoj zajednici i u novom ekološkom okruženju, pri čemu ni prostorna dislokacija ne uspeva da ih zaštititi od vojne pretnje. Iskustvo prisilne migracije, prilagođavanja, pa i delimične akulturacije, kulminira smrću najstarijeg sina, čime se kolonijalno nasilje upisuje u genealogiju porodice. Ipak, uprkos svim nedaćama, završnica filma ne prikazuje porodicu kao slomljenu, već kao konsolidovanu i reafirmisanu u sopstvenoj koheziji. „Salijevi se drže zajedno“,²⁵ podseća Džejk, ne samo svoju suprugu i decu, već i gledaoce, čime porodično jedinstvo biva uspostavljeno kao krajnji odgovor na strukturalnu nesigurnost sveta.

Na prvi pogled, logika Mi : Drugi prolazi kroz izvesne promene. Gledalac se više ne poziva da usvoji Džejkovu perspektivu (kao što je to slučaj u *Avataru 1*, gde je on bio protagonista, tj. „beli spasitelj“ u pravom smislu te reči), već perspektivu Džejka (bivšeg marinca, nekada predstavnika Zapada, a sada u potpunosti Na’vi oca), Nejtiri i drugih članova porodice koji svi zajedno čine kolektivnog junaka. Porodica tako postaje mesto gde Zapad internalizuje i/ili bolje razume iskustvo Drugog. To pretenduje da bude tačka gledišta koja, u krajnjoj instanci, menja Našu perspektivu. Ako je poenta filmskog prethodnika bila da prikaže Džejkovu transformaciju, odnosno njegovu potragu za individualnom slobodom, usput spasavajući potlačenu grupu bez sopstvenog glasa, koja služi samo kao pozadina za *njegovu* priču, u drugom filmu Džejk je Na’vi i Na’viji, u tom smislu, zapravo pričaju za sebe – barem u većoj meri nego ranije.

S druge strane, porodica Sali je u velikoj meri modelovana prema obrascu zapadne nuklearne porodice, budući da je suštinski organizovana oko paternalog autoriteta.²⁶ Džejk je taj koji donosi ključne odluke (uključujući i samo preseljenje), disciplinuje sinove u skladu s vojničkim principima i preuzima primarnu odgovornost za bezbednost čitave porodice. Porodičnu maksimu „Salijevi se drže zajedno“ izgovara upravo Džejk i ona funkcioniše pre kao očinska zapovest nego kao kolektivni princip izrastao iz zajedničkog iskustva borbe za opstanak. Objektivno govoreći, film odražava i određene napetosti i promene unutar patrijarhalne porodične strukture. Tako se može reći da je Nejtiri borbeno ravnopravna partnerka Džejku, da deca povremeno osporavaju očev autoritet, kao i da završnica filma implicitno dovodi u pitanje ispravnost Džejkove odluke o povlačenju, naglašavajući njene tragične posledice. Međutim, iako se *pater familias* pojavljuje kao figura u krizi, njegov se autoritet, esencijalno, ne dovodi u pitanje.

Značajno je, pritom, da (ni ovog puta) film ne pribegava narativnom rešenju organizovanog, političkog i/ili vojnog otpora Na’vija (odnosno šumskog

25 Citat iz filma, Džejk (s porodicom), 00:57:45.

26 Mada, istini za volju, uz izvesne modifikacije, poput prisustva usvojene dece, i to druge vrste, što donekle dovodi u pitanje našu argumentaciju i relativizuje zaključke do kojih smo došli. Svakako, rekli bismo, kako objašnjavamo dalje u regularnom toku rada, da u prikazu porodice Sali ipak prevladaju elementi patrijarhalne nuklearne porodice.

plemena) kolonijalnoj sili. Umesto kolektivne mobilizacije, Salijevi na čelu s Džejkom pribegavaju strategiji bekstva i gerilskog preživljavanja. Šira društvena struktura Na'vija biva tako potisnuta u drugi plan: oni nisu prikazani kao kompleksna i politički organizovana zajednica. U fokusu filma se, u stvari, nalazi sudbina jedne porodice, pre nego kolektivna sudbina Na'vija, čime se reprezentacija Drugog dodatno osiromašuje.

U tom smislu, može se reafirmisati ocena koju iznosi Basu Takur: narativ i vizuelna spektakularnost filma lako mogu navesti gledaoce na (pogrešan) zaključak da Kameronovi filmovi predstavljaju jedan od retkih glasova unutar Holivuda koji se suprotstavlja globalnom kapitalizmu i zapadnoj politici, navodno prekidajući „začarani krug“ stereotipnih reprezentacija Drugog (Basu Thakur 2016, 109–110).

Štaviše, moglo bi se tvrditi da je *Avatar: put vode* – bilo slučajno ili namerno – izraženije neoliberalan i „zapadno“ koncipiran čak i u odnosu na film koji mu prethodi. U tom smislu je indikativna analiza Majkla Lejsija, koji se bavi oblikovanjem i transformacijom određenih rasnih predstava u savremenoj kinematografiji na primeru filma *Prestrojavanje* (*Changing Lanes*, 2002). Leisi pokazuje kako ideologija neoliberalizma, koja počiva na individualizaciji društvenih problema, potiskivanju njihovih strukturnih/sistemskih uzroka i insistiranju na ličnoj odgovornosti, oblikuje način na koji Afroamerikanci (rasni Drugi) bivaju predstavljeni na filmskom platnu (Lacey 2015).

Sličan obrazac može se uočiti i u drugom delu *Avatara*. Kolektivna trauma kolonijalizma narativno biva preoblikovana u uzbudljivu porodičnu dramu, dok se sukob između kolonizatora i kolonizovanih pretvara u antagonizam dvojice očeva – Džejka i Kvariča. Njihov završni obračun funkcioniše kao personalizacija šireg, sistemskog konflikta: umesto strukturalnog sukoba imperijalne sile i autohtonog kolektiva, u središte pažnje gledalaca dospeva duel dva individualna subjekta. Takva narativna logika odgovara neoliberalnom modelu subjektivnosti, u kojem je pojedinac pre svega odgovoran za sopstveni opstanak i zaštitu svoje mikrozajednice, odnosno porodice. Iako Metkajine pružaju organizovani otpor i zajedno s tulkunima učestvuju u borbi protiv okupatorske vojske, njihova perspektiva ostaje u drugom planu. Film se u završnici fokusira na porodicu Sali, dok sudbina Metkajina ostaje nedorečena, a šire posledice bitke – naročito po zajednicu koja je podnela najveći teret sukoba – ostaju neartikulisane i nejasno eksplicirane.

Analiza recepcije

Poslednji korak u etnografiji filma čini analiza njegove recepcije, koja se odnosi na „celokupan prijem koji film ima u društvu“ (Kovačević 2015, 744). Ona podrazumeva sagledavanje eventualne cenzure, koja može nastupiti i pre njegovog javnog prikazivanja, zatim, javne filmske kritike, publike i, najzad,

načina na koji je film prihvaćen i interpretiran u društvenom, kulturnom i jezičkom kontekstu. Iako pojedini tekstovi ukazuju na metodološke prednosti i opravdanost takvog pristupa (Milosavljević 2024; Milosavljević, Banić Grubišić i Ilić 2024), Kovačević napominje da će u analizi značenja određenog filma „vrlo retko ili gotovo nikad“ biti upotrebljena celokupna etnografija (Kovačević 2015, 744). Polazeći od te opaske, ali i od uvida u strukturu antropoloških analiza filmskih proizvoda, u ovom radu se pristupa nešto nekonvencionalnijem razmatranju recepcije. Ono neće težiti njenoj sveobuhvatnoj etnografskoj rekonstrukciji, već će se prvenstveno osloniti na osnovne kvantitativne pokazatelje reakcija na film, kako bi se sagledao njegov društveni domet i potencijal u širem kulturnom kontekstu, a tek u manjoj meri na njene kvalitativne aspekte.

Naime, film je osvojio ukupno 74 nagrade i 152 nominacije, što ukazuje da delo nije prihvaćeno samo kao zabavan blokbuster, već i kao film s tehničkim i umetničkim vrednostima. Na dodeli nagrada „Oskar“ (*Academy Awards*) bio je nominovan u četiri glavne kategorije, uključujući najbolji film i najbolji zvuk, a osvojio ga je u kategoriji za najbolje vizuelne efekte. Film je takođe osvojio nagradu „Saturn“ (*Saturne Award*), prestižno priznanje koje dodeljuje Akademija naučnofantastičnih, fantastičnih i horor filmova. Najviše nominacija i nagrada film je inače primio u segmentima tehničke i vizuelne produkcije, što je i očekivano s obzirom na to da je reditelj od 2010. godine insistirao na odlaganju realizacije projekta dok tehnologija ne bude dovoljno razvijena da omogućiti „oživljavanje“ okeana Pandore (Moss 2022).

Avatar: put vode ostvario je ogromnu zaradu na bioskopskim blagajnama širom sveta. Ukupna zarada filma iznosi više od 2,3 milijarde dolara. Ova brojka svrstava Kameronovo ostvarenje među najgledanije i najprofitabilnije naslove u istoriji kinematografije, što dovoljno govori o sposobnosti filma da privuče pažnju publike globalno, a time i o njegovoj ulozi u reprodukciji kulturnih i ideoloških značenja u savremenom društvu. Drugim rečima, kvantitativna dimenzija recepcije ukazuje da je film uspeo da učestvuje u nadkulturnoj komunikaciji, bez obzira na to da li kritički preispituje strukture moći ili im podilazi služeći se narativima koji su prihvatljivi široj publici (u ovom slučaju narativima o Drugom/drugosti).

Prema nekim ocenama, *Avatar 2* čini upravo ovo drugo, zauzimajući postkolonijalnu i ekokritičku perspektivu (Martin et al. 2025, 138). Slavoj Žižek bi, međutim, verovatno i za nastavak „plave franšize“ tvrdio isto što i za njegov prvi deo: da predstavlja proizvod potrošačkog društva koji omogućava simboličko maštanje o životu u postkapitalističkom poretku bez stvarne transformacije društvene realnosti. Njihova pouka, prema zaključku slovenačkog filozofa, veoma je jasna:

jedini izbor koji Aboridžini²⁷ imaju jeste da ih ljudi spase ili unište – u oba slučaja, oni su igračka u ljudskim rukama. Drugim rečima, mogu da izaberu

27 Deluje da Žižek u navedenom citatu upotrebljava termin aboridžini kao generički naziv za autohtono stanovništvo. Uprkos ovoj terminološkoj nepreciznosti, koja takva ostaje čak i pod uslovom da je Žižek (pogrešno) pretpostavio da su fiktionalni Na'vi nastali po uzoru

da li žele da budu brutalna žrtva imperijalističke stvarnosti ili da igraju ulogu koja im je određena u fantaziji belog čoveka. (Žižek 2010 navedeno prema Mucko 2011, 56)

Shodno tome, moglo bi se reći da su upravo filmovi iz *Avatar* franšize sami po sebi svojevrsni „avatari“ – filmski supstrati savremene društvene stvarnosti (v. Basu Thakur 2016, 104–105).

Ipak, ukoliko se gledalac u bioskopskoj sali nalazi u poziciji „avatara“ i posmatra podvodni svet Pandore iz njegove perspektive, postavlja se pitanje da li takvo iskustvo predstavlja izvesno odstupanje od antropocentričnog pogleda na svet. Slobodan Naumović, analizirajući uticaj hibridnog, postfilmskog i posthumanog pristupa na razvoj etnografskog filma, između ostalog, na primeru filma *Levijatan* (*Leviathan*, 2012), ukazuje na to kako savremene vizuelne prakse mogu da pomere ili destabilizuju ljudsku perspektivu (Naumović 2020). Iako je reč o etnografskom filmu, a *Avatar* pripada domenu igranog filma, oba dela kroz svoje tehnike snimanja i narativne strategije *doslovno* izmeštaju čoveka iz centra posmatranja. U tom okviru, ljudski subjekt je skrajnut. Čovek je samo jedno od mnogih bića (Naumović 2020, 52). Naumović se pita da li, shvaćen kao izraz „duha vremena“, *Levijatan* (a isto bi se moglo reći i za *Avatara* 2) predstavlja

pouzdan znak spremnosti na predaju u već započetoj trci sa onima koji se raduju mogućnostima iskoračenja iz, kako veruju, prevaziđene biološke, kulturne i etičke kletke ljudskosti, a još više budućim urastanjima u tela kiborga i umrežavanjima sa veštačkom inteligencijom? Radi li se možda o trijumfalnom ‘emancipatornom posthumanizmu’? Ne biti više (samo) čovek! Kako to gordo zvuči (na početku dvadeset prvog veka)! (Naumović 2020, 55)

U tom smislu, analiza recepcije, u okviru koje je film hvaljen pre svega zbog svojih izuzetnih tehnoloških dostignuća, pokazala je da se, iako se u narativnoj strukturi jasno uspostavlja i održava asimetrična podela na Nas i Njih, na formalnom nivou omogućava simboličko izmeštanje iz dominantne ljudske (a kamoli zapadne) perspektive, radi stvaranja privida inkluzivnosti i imitacije istinske promene vizure, čime se paradoksalno postiže da opčinjeni gledalac postane manje kritičan prema kolonijalnim narativima koji se pre učvršćuju nego što ih Kameron demontira. Zanimljivo je, i takođe indikativno, kako su publika i kritika, čini se, posebno pozitivno reagovali upravo na taj aspekt Kameronovog epskog filmskog spektakla iz 2022. godine.

Zaista, kratak osvrt na kritike dostupne na veb-sajtu *Rotten Tomatoes* (Rotten Tomatoes n.d.a.; Rotten Tomatoes n.d.b), na osnovu kojeg se omogućava uvid u određene kvalitativne aspekte recepcije filma, pokazuje da se kao najčešće istican kvalitet izdvajaju njegovi vizuali, specijalni efekti i kinematografija, naročito u prikazu fascinantnog podvodnog sveta Pandore. Gotovo da

na australijske Aboridžine, smatramo da Žižekova teza zadržava analitičku vrednost u kontekstu kritike kolonijalne pozicije subjekta, koji je unutar „fantazije belog čoveka“ sistemski i sistemski lišen moći delovanja.

nema kritike koja ne skreće pažnju na ovaj aspekt filma, bez obzira na to da li je ukupna ocena pozitivna ili negativna. Nezanemarljiv broj takvih komentara ukazuje na to da Kameronova dostignuća u vizuelnom i tehničkom segmentu služe kao svojevrsna kompenzacija za ono što opisuju kao „predvidljiv“, „nerealističan“ i „dosadan“ način pripovedanja, odnosno suštinski „plitku“ priču koja se oslanja na zastarele trope (uključujući i one koji se mogu dovesti u vezu s narativom kolonijalizma, o čemu je već bilo reči u okviru etnografije dijegeze). To, naravno, ne znači da ne postoji velik broj gledalaca koji su dočekali film s izrazitim oduševljenjem,²⁸ ali znači da značajan deo gledateljstva drugi film Kameronove franšize vidi prvenstveno (ili čak isključivo) kao vizuelni spektakl. Čak i kada se u obzir uzmu radikalno različite evaluacije filma, njegova vizuelna dimenzija ostaje centralna tačka recepcije, odnosno njegov najznačajniji i najprihvaćeniji segment.

Zatvarajući ovaj segment rada, a imajući u vidu komercijalni uspeh filma i revolucionarne tehnologije snimanja i vizuelnih efekata koji su tome doprineli, složićemo se s ocenom jednog kritičara koji kaže da „apstrahovanje i sistematizovanje stvari do kojih je ljudima stalo može dovesti do uspešnog blokbastera, ali ako se u tome pretera, veza sa stvarnošću puca“, pa ono što nastaje jeste nešto „otrcano, uvredljivo, čudno, ili sve od navedenog“ (Schwartz 2023). U tom smislu, naglasak koji film – na produkcijskom, sadržajnom i recepcijskom planu – stavlja na vizuelne efekte, može istovremeno delovati kao sredstvo emancipacije Drugog, ali i kao mehanizam njegovog daljeg odrugovanja, odnosno povećavanja epistemološke i ontološke distance između neokolonijalnog modernog zapadnog subjekta i onoga što se u datom kontekstu konstituše kao njegova Drugost.

Zaključak

Interpretacija drugog filma, odnosno prvog nastavka franšize *Avatar* kanadskog reditelja Džejmsa Kamerona – *Avatar: put vode*, zasnovana je na trostepenoj analizi etnografije filma, usmerenoj na ispitivanje socijalne ontologije i mehanizama proizvodnje dihotomije Mi : Oni/Drugi u filmu.

Metaetnografska analiza, to jest analiza produkcijskog konteksta, ukazala je na to da je film zamišljen kao „veliki“ projekat s ciljem kritikovanja, između ostalog, (neo)kolonijalizma, globalnog kapitalizma, neoliberalizma, militarizma i imperijalnih politika, antropocentrizma i kulturne hegemonije Zapada, čije se posledice vide u ekološkoj devastaciji planete.

Analiza sadržaja iz perspektive antropološke teorije – uz ograđivanje da je možda reč tek o onome što Nina Kulenović naziva „antropološko-dekonstruktivističkom

28 Film se, recimo, često hvali kao važna i upozoravajuća ekološka alegorija koja preispituje naš odnos prema Zemlji, premda je reč o temi kojoj u ovom radu nije posvećena posebna pažnja, jer se u velikoj meri mimoilazi s našim istraživačkim pitanjem.

paranojom“ (Kulenović 2011, 84) – razotkriva pak reprodukciju dihotomije Mi : Oni/Drugi prema obrascu uspostavljenom u kolonijalnom diskursu. Iako su uočljive određene konceptualne transformacije, one se pre svega odnose na premeštanje tradicionalnih predstava o (ne-zapadnim, rasnim i/ili kulturnim) Drugima u okvir neoliberalne logike individualizacije društvenih konflikata. Drugim rečima, otpor se ne artikuliše kao kolektivni politički projekat, već se premešta u sferu intimnog i porodičnog, koja se predstavlja kao mikrokosmos društva. Salijevi su suočeni s prisilnom migracijom, adaptacijom na novu sredinu i tragičnim gubicima, ali to je *njihova* sudbina, dok sudbina njihovog plemena ostaje nejasna. U središtu priče nalazi se porodična drama, dok Na'viji (opet) funkcionišu kao kolektivna pozadina i okvir unutar kojeg se odvija priča o jednoj porodici. Porodica, stoga, postaje politički instrument, bez obzira na to kojoj ideološkoj poziciji služi, pri čemu treba imati u vidu da je ona, kao svima naročito bliska društvena institucija, dovoljno sposobna da se uklopi u praktično bilo koji ideološki okvir (Schwartz 2023). U ovom slučaju, reč je navodno o politici suprotstavljanja neokolonijalnoj agresiji, koja se, međutim, ne pokazuje kao sistemski problem s dalekosežnim i devastirajućim efektima po čitavu zajednicu, već kao kriza koja primarno pogađa porodičnu jedinicu. Maksima „Salijevi se drže zajedno“ može se, iz te perspektive, čitati kao simptom povlačenja političkog u privatno.

Film, dakle, suštinski ne prevazilazi dihotomiju Mi : Drugi. Naprotiv, Drugi je ponovo pozicioniran tako da na filmskom platnu posreduje priču o Nama, zarad Naših interesa. Eventualni odmak od antropocentrične zapadne vizure može se prepoznati najpre na planu vizuelne estetike i tehnoloških inovacija koje omogućavaju da svet (Pandore) doživimo na potpuno drugačiji način – izmeštenim pogledom, pogledom na kakav nismo navikli. Upravo je taj segment filma naišao na najviše pohvala. Budućim studijama recepcije stoga preostaje da razreše da li je reč o izrazu autentične želje za prihvatanjem Drugosti ili o simptomu kulture koja je spremna na njenu afirmaciju na nivou spektakla, odnosno površno, vizuelno i estetski, ali ne i na nivou strukturalne transformacije mišljenja i raspodele moći.

Literatura

- Banić Grubišić, Ana. 2018. „Između prirode i kulture – antropološka analiza filma ‘Ničije dete’“. *Antropologija* 18 (3): 87–100.
- Basu Thakur, Gautam. 2016. *Postcolonial Theory and ‘Avatar’*. London; Oxford; New York; New Delhi; Sydney: Bloomsbury Academic.
- Belazouz, Asma. 2024. “Representing Displacement and the Displaced in *Avatar: The Way of Water* (2022)“. *Afaqie Cinemania Journal* 10 (2): 208–218.
- Đorđević, Ivan. 2009. *Antropologija naučne fantastike – tradicija u žanrovskoj književnosti*. Beograd: Etnografski institut SANU.
- Dunn, George A. 2014. “Introduction: Time to Wake Up“. In *Avatar and Philosophy: Learning to See*, edited by George A. Dunn, 1–3. Malden, MA: John Wiley & Sons Inc.

- Eckstrand, Nathan. 2014. "Avatar and Colonialism". In *Avatar and Philosophy: Learning to See*, edited by George A. Dunn, 180–189. Malden, MA: John Wiley & Sons Inc.
- Furze, Robert and Pat Brereton. 2014. "The Digital Cabinet of Curiosities: Avatar and the Phenomenology of 3D Worlds". In *Avatar and Philosophy: Learning to See*, edited by George A. Dunn, 241–251. Malden, MA: John Wiley & Sons Inc.
- Gavrilović, Ljiljana i Ivan Kovačević. 2015. „Antropološko čitanje naučne fantastike“. *Etnoantropološki problemi* 10 (4): 987–1002.
- Gavrilović, Ljiljana. 2011. „Svi naši svetovi: o antropologiji, naučnoj fantastici i fantaziji“. Beograd: Etnografski institut SANU.
- Gordon, Andrew. 1992. "The Inescapable Family in American Science Fiction and Fantasy Films". *Journal of Popular Film and Television* 20 (2): 1–8. <http://dx.doi.org/10.1080/01956051.1992.9943963>
- Hejris, Ole. 2023. *'Divlji čovek' u evropskoj istoriji ideja: granice ljudske prirode*. Loznica: Karpos.
- Iliyas, Manahil, Neha Aslam, Rehan Ashfaq and Umme Farwa Khan. 2025. "Exploring the Themes of Otherness in the Movie Avatar (2009)". *Journal for Social Science Archives* 3 (1): 497–507.
- Kendrick, James. 1999. "Marxist Overtones in Three Films by James Cameron". *Journal of Popular Film and Television* 27 (3): 36–44. <http://dx.doi.org/10.1080/01956059909602807>
- Kenkel, William F. 1969. "Marriage and the Family in Modern Science Fiction". *Journal of Marriage and Family* 31 (1): 6–14.
- Kovačević, Ivan. 2015. „Fudbal i film: Drug predsednik – centarfor“. *Etnoantropološki problemi* 10 (3): 743–763.
- Krštić, Predrag. 2012. „Enterprajz sa neograničenom odgovornošću: o mapiranju i kolonizovanju svemira“. *Etnoantropološki problemi* 7 (4): 957–978.
- Kulenović, Nina. 2011. *Socijalna ontologija u filmu 'Avatar': antropološka analiza*. Beograd: Univerzitet u Beogradu – Filozofski fakultet, Odeljenje za etnologiju i antropologiju.
- Lacey, Michael G. 2015. "Black Frankenstein and Racial Neoliberalism in Contemporary American Cinema: Reanimating Racial Monsters in *Changing Lanes*". In *The Routledge Companion to Global Popular Culture*, edited by Toby Miller, 229–243. New York; London: Routledge – Taylor & Francis.
- Martin, Dominic Thomas, Maria Gabyriel Bernadetta Nainggolan, Filmorevo Jesse Lincoln Tatemba, Brandon Ezra Maukary, and Catherine Patricia. 2025. "Postcolonial Ecocriticism in Avatar: The Way of Water: Unveiling Environmental and Cultural Struggles". *Boanerges* 2 (2): 130–139.
- Milosavljević, Ljubica, Ana Banić Grubišić i Vladimira Ilić. 2024. „Unutar i izvan filmskog žanra: Starost na putu“. *Etnoantropološki problemi* 19 (2): 335–357. <https://doi.org/10.21301/eap.v19i2.1>
- Milosavljević, Ljubica. 2024. „S kraja na kraj: četvrto doba u filmu *Ljubav*“. *Antropologija* 24 (3): 69–89. <http://doi.org/10.21301/ant2438>
- Mucko, Bojan. 2011. „Avatar – postkolonijalna vježbenica: *It Doesn't Matter If You're White or Blue*“. *Etnološka tribina* 41 (34): 47–68.
- Murray, Dale. 2014. "The Community and the Individual in Avatar". In *Avatar and Philosophy: Learning to See*, edited by George A. Dunn, 180–189. Malden, MA: John Wiley & Sons Inc.

- Naumović, Slobodan. 2017. „Ljubav u doba kolere: etnografski film i vizuelna antropologija u vremenu hibridnih žanrova i posthumanih stvaralačkih težnji“. *Godišnjak za društvenu istoriju* 1: 33–61.
- Omon, Žak, Alen Bergala, Mišel Mari i Mark Verne. 2006. *Estetika filma*. Beograd: Clio.
- Rahman, Hibatur. 2024. “A Postcolonial Analysis of Hegemony and Resistance in *Avatar: The Way of Water* (2022)“. *Litera Kultura: Journal of Literary and Cultural Studies* 12 (1): 59–69.
- Searle, John R. 2006. “Social Ontology: Some Basic Principles“. *Anthropological Theory* 6 (1): 12–29. <https://doi.org/10.1177/1463499606061731>
- Searle, John. R. 1995. *The Construction of Social Reality*. New York: The Free Press.
- Seçmen, Emre Ahmet. 2023. “A Sequel About the Expansion of the Cinematic Universe: An Analysis on *Avatar: The Way of Water*“. In *Examinations and Analysis of Sequels and Serials in the Film Industry*, edited by Emre Ahmet Seçmen, 107–127. Hershey PA: Information Science Reference. <http://dx.doi.org/10.4018/978-1-6684-7864-6.ch007>
- Simić, Marina. 2020. *Ontološki obrt: uvod u kulturnu teoriju alteriteta*. Novi Sad: Mediterran Publishing.
- Stanić, Goran M. 2013. „Film i politika: *Avatar* kao savremeni mit“. *Komunikacija i kultura 'online'* 4 (4): 188–192.
- Žikić, Bojan. 2010a. „Antropologija i žanr: naučna fantastika – komunikacija identiteta“. *Etnoantropološki problemi* 5 (1): 17–32.
- Žikić, Bojan. 2010b. “We Are M, And They Are Hive. Individual and Collective Identity as a Relational Characteristic of Humans and Aliens in Science Fiction“. *Antropologija* 10 (1): 111–122.

Izvori s interneta

- Avatar. n. d. „Movies. Avatar: The Way of Water“. Pristupljeno 20. 2. 2026. <https://www.avatar.com/movies/avatar-the-way-of-water>
- Butler, Robert III. 2022. „James Cameron’s ‘Avatar: The Way of Water’ Is An Epi Family-Driven Visual Masterpiece – Review“. *Geeks of Color* 14. 12. 2022. <https://geeksofcolor.co/2022/12/14/avatar-the-way-of-water-review/>
- Hansen, Hailey, and Kylie G. Martin. n. d. „Avatar Imperialism and Appropriation Controversies“. Pristupljeno 26. 2. 2026. <https://cougarchronicle.org/arts-and-entertainment/2023/02/21/avatar-imperialism-and-appropriation-controversies/>
- IMDb. n. d. „Avatar: The Way of Water. Quotes“. Pristupljeno 3. 3. 2026. <https://www.imdb.com/title/tt1630029/quotes/?item=qt6671686>
- IMDb. n. d. „Top 50 highest-grossing movies of all time“. Pristupljeno 20. 2. 2026. <https://www.imdb.com/list/ls568356223/>
- James Cameron’s Avatar Fandom. n. d. „20th Century Studios“. Pristupljeno 23. 2. 2026. https://james-camersons-avatar.fandom.com/wiki/20th_Century_Studios#:~:text=20th%20Century%20Studios%2C%20Inc.,company%20distributes%20the%20Avatar%20movies.
- Johnston, Dais. 2022. „Sully’s stay together: Jake’s family in ‘Avatar 2’, explained“. *Inverse* 16. 12. 2022. <https://www.inverse.com/entertainment/avatar-2-jake-sully-family-guide>

- Kindberg, S. E. 2024. „The significance of Avatar (2009) and its Cultural Impact“. *Medium* (blog). Postavljeno 12. 12. 2024. <https://medium.com/@sekindberg/the-significance-of-avatar-2009-and-its-cultural-impact-508876e0e0bb>
- Moss, Molly. 2022. „Avatar 2' first reactions: 'The Way of Water' praised as 'masterpiece'“. *Radio Times* 7. 2. 2022. <https://www.radiotimes.com/movies/avatar-2-reactions-newsupdate/>
- Reykunyu. n. d. „Reykunyu – Online Na'vi Dictionary“. Pristupljeno 26. 2. 2026. <https://reykunyu.lu/>
- Richards, Lauren. 2022. „Avatar Inspires Activism: An Environmental Message From the World of Pandora“. *Impakter* 26. 12. 2022. <https://impakter.com/avatar-inspires-activism-an-environmental-message-from-pandora/>
- Rodriguez, Karla. 2022. „James Cameron Says Not Getting Enough Time With His Kids Inspired 'Avatar: The Way of Water'“. *Complex* 15. 12. 2022. <https://www.complex.com/pop-culture/a/karla-rodriguez/james-cameron-avatar-the-way-of-water-interview>
- Rotten Tomatoes. n. d. a. „Avatar The Way of Water Reviews. All Audience“. Pristupljeno 7. 6. 2026. https://www.rottentomatoes.com/m/avatar_the_way_of_water/reviews/all-audience
- Rotten Tomatoes. n. d. b. „Avatar The Way of Water Reviews. All Critics“. Pristupljeno 7. 6. 2026. https://www.rottentomatoes.com/m/avatar_the_way_of_water/reviews/all-critics
- Staley, S. R. 2023. „Family Theme Elevates Visually Stunning 'Avatar: The Way of Water'“. *Srstaley Blog* (blog) 21. 1. 2023. <https://blog.srstaley.com/avatar-way-of-the-water-movie-visually-stunning/>
- The Walt Disney Company. 2022. „How 'Avatar: The Way of Water' Revolutionizes Underwater Cinematography“. 16. 12. 2022. <https://thewaltdisneycompany.com/news/how-avatar-the-way-of-water-revolutionizes-underwater-cinematography/>
- Trenholm, Richard. 2022. „James Cameron Q&A: 'Avatar' Reminds Us of The Beauty of Nature Under Threat“. *CNET* 14. 12. 2022. <https://www.cnet.com/culture/entertainment/james-cameron-q-a-avatar-way-of-water-reminds-us-of-the-beauty-of-nature-under-threat/>
- Schwartz, Erin. 2023. „Last of Its Kind: The Return of James Cameron's Avatar“. *The Nation* 20/27. 2. 2023. <https://www.thenation.com/article/culture/avatar-way-water/>
- Avatar. n. d. „Movies“. Pristupljeno 20. 2. 2026. <https://www.avatar.com/movies>
- IMDb. n. d. „Avatar: The Way of Water“. Pristupljeno 20. 2. 2026. <https://www.imdb.com/title/tt1630029/>
- IMDb. n. d. „Avatar: The Way of Water“. Pristupljeno 20. 2. 2026. <https://www.imdb.com/title/tt1630029/>
- IMDb. n. d. „James Cameron“. Pristupljeno 23. 2. 2026. <https://www.imdb.com/name/nm0000116/>
- Wikipedia. n. d. „Avatar: The Way of Water“. Pristupljeno 24. 2. 2026. https://en.wikipedia.org/wiki/Avatar%3A_The_Way_of_Water

Filmografija

Avatar: The Way of Water. 2022. Directed by James Cameron. Santa Monica, CA: Lightstorm Entertainment.

Nikola Milić

Construction of Otherness and Socio-Ontological Boundaries in *Avatar: The Way of Water*

Abstract: Using a three-part ethnographic approach – combining production analysis, narrative interpretation, and reception studies – this paper examines James Cameron's *Avatar: The Way of Water* (2022). Grounded in theories of representation and social ontology, the study analyzes how the sequel negotiates the dichotomy between Self and Other. While seemingly promoting ecological awareness and anti-colonialism, the film reinforces structures embedded in colonial and neoliberal logic. The Na'vi remain portrayed as culturally homogeneous and morally superior, which stabilizes alterity into a symbolically functional form. Crucially, the conflict shifts from a collective political struggle to a family-centered narrative, reflecting a broader neoliberal individualization of social conflict. Although the film's technological advances offer an aesthetic decentering of the human perspective, this does not disrupt epistemological categories; instead, alterity is transformed into a spectacle for Western audiences.

Keywords: Self/Other dichotomy, anthropology of film, science fiction, *Avatar*

Primljeno/Received: 17. 3. 2026.

Prihvaćeno/Accepted for publication: 1. 6. 2026.