

Василија Антонијевић

Универзитет уметности, Факултет драмских уметности у Београду,
Катедра за теорију и историју

DOI 10.5937/kultura2276195A

УДК 791.3

791.4:316.48(497.1-89)"19"

прегледни рад

ПОСЛУШНО ТЕЛО ПОСМАТРАНО СА АСПЕКТА ПОСТЈУГОСЛОВЕНСКЕ УМЕТНИЧКЕ ПРАКСЕ У СРПСКОМ ФИЛМУ

Сажетак: *Објекти институционализоване дисциплине; послушно тело као примарни циљ обликовања Мишел Фуко [Michel Foucault] дефинише у односу на позициониран центар моћи у одређеном историјском тренутку. Постјугословенска уметничка кинематографска пракса, остварена у колаборацији бивших југословенских земаља, даје простор за анализу механизма моћи у периоду искушавања пошеницијала манипулације. На примеру милиитаризма и његових структура моћу је издвојити послушно тело подређено систему индоктринације кроз Фукоову студију надзора и казне, и анализирајући каузалијетет примене контроле. Од историјски засијарелих система кажњавања, јавног извршавања физичке казне, који се у ратним околностима популаризује као што је приказано у филму Кругови (2013, Срѓан Голубовић); преко системске распрострањености рејресивних носилаца по(р)ука у филму Ничије дете (2014, Вук Ршумовић) кроз приказ агајтијације неконтролисаној појединца у дефинисаном систему подређених, па до хијерархијски постављене динамике у оквиру војних јединица у филму Караула (2006, Рајко Грлић) – послушно тело представљено на филму у оквиру војне мобилизације јружа увид у начин функционисања контроле која последично резултира и формирањем ушницаја на све чланове друштва, инстипуирајући на његовој стајности.*

Кључне речи: *постјугословенски, Фуко, послушно тело, филм, Караула, Ничије дете, Кругови*

Постјугословенска уметничка пракса са критичке дистанце омогућава промишљање историјских догађаја, односно конкретно – распада Југославије. Промене које је рат донео почивају на принципу примене војног потенцијала, што у случају континуитета праксе обавезног војног рока у социјалистичкој владавини значи изједначавање целокупне мушке популације с војском. Овај механизам је у патријархалном учењу свеприсутан и један је од примера на који начин се

усмерава развој појединаца. Методом анализе садржаја и историографском методом могуће је мапирати филмске репрезентације (не)дисциплинованих индивидуа које својим делањем потврђују системско потчињавање. Уз излагање теоријског оквира, рад тежи да позиционира српски филм у пракси постјугословенског филмског стваралаштва, да издвоји примере на којима је могуће анализирати примену дисциплине и утврди корелацију између драмских и историјских околности.

Инструментима филозофске археологије, Мишел Фуко у студији историје казненог система *Надзирајћи и кажњавајћи: Насијанак зајвора* уводи термин *јо-слушно тело*. На примеру телесног оспособљавања војника, односно наметнутих пропозиција за стварање човеколике машинерије, Фуко означава да је тело „објект и мета власти”¹, пружајући поделу на постојање две врсте манипулације: анатомско-метафизичка и техничко-политичка. Прва се односи на редукцију душе и усавршавање физичког стања појединих делова тела, друга на технологију власти, односно стварање систематског потчињавања кроз институционализоване прописе за вршење надзора. Та „политика принудног потчињавања тела” остварује дисциплину и контролу, а „производи потчињена и увежбана тела, *јо-слушна тела*”.²

Индикација у сингулару „послушно тело” доводи у питање контекст индивидуе у систему подређивања. Ту се намеће проблематика поимања појединца: прва је свакако парадокс сачињавања, односно, ослањање на јединку зарад остваривања контроле, односно како наводи: „Индивидуа у великој мери представља само одређен начин расецања мноштва зарад дисциплине, а не првобитан материјал полазећи од којег се она конструише.”³ Ово је неопходно споменути зарад дефинисања послушног у односу на колективно тело, за разлику од којег циљ дисциплине није стварање поједине идеологије⁴ и која, за разлику од пропагирања усмереног ка колективном телу, користи далеко прецизније оруђе обликовања. Друга ставка промишљања о индивидуализацији јесте непостојање дистинкције између припадника војске и цивилног становништва. У односу на добровољни приступ војсци, принудна мобилизација постаје механизам контроле онда „када је ратовање постало не само професија, чак не ни општи закон, већ етика и начин понашања сваког доброг грађанина неке земље, и када је бити војник постало форма политичког и моралног владања, жртва и посвећеност заједничкој ствари и општем спасењу, усмеравана јавном свешћу и ауторитетом јавности унутар веома прецизног оквира дисциплине; бити војник стога није више било само судбина или професија већ форма владања”⁵ Из оваквог постављеног система следи трећа тачка проблематизације индивидуе – дефинисање простора у којем појединци

1 Фуко, М. (1997) *Надзирајћи и кажњавајћи: Насијанак зајвора*, Нови Сад: Издавачка књижарница Зорана Стојановића, стр. 132.

2 Исто, стр.133.

3 Фуко, М. (2014) *Безбедност, територија, становништво*, Нови Сад: Mediterran Publishing, стр. 30.

4 Видети: *Југославија, како је идеологија окрећала наше колективно тело* (2013) – режија Марга Попивоца

5 Фуко, М. (2014) нав. дело, стр. 209.

остварују одбацивање наметнутих правила. Тај изузетак у посебном виду дезертерства, непослушности, односно онога што Фуко назива противвладање, јесте специфичност препозната у кинематографији.

Критички приступ представљању послушног тела у српском филму остварује се у контексту ревизионистичког промишљања распада Социјалистичке Федеративне Републике Југославије на примеру војне организације која имплицира и њену употребну функцију у ратовима. Постјугословенска уметничка пракса у себи садржи остваривање идеје сарадње и анализира условности система притом тежећи „не носталгији према наводној *конкретној уједињеној* бивше Југославије већ пре критичком и деконструктивном погледу на узроке распада југословенског пројекта”⁶ са одређене временске дистанце. Поновно ишчитавање ослобађа простор за формирање бољег увида у последичну везу и историјско-друштвени контекст: „Историзација промена националног наратива корелативна је променама концепта нације од класичног до *над* и *иоси* поимања. *Поси* поимања односе се на дестабилизацију и деконструкцију, сукобљене процесе фрагментације и хомогенизације нације у *иоси* временима државе, модерне, идеологије.”⁷ Недефинисана категорија постјугословенски филм (као и сама неодређеност припадности партикуларним кинематографијама југословенског филма) оспорава могућност потпуног припајања одређеним државама. Имајући на уму нелинеарне промене придева југословенски у контексту промене имена држава од СФРЈ, СРЈ па даље до појединачних држава, српски филм се у овом раду промишља од саме могућности остваривања српским филмом, односно од распада заједничке државе Србије и Црне Горе 2006. године. Селекција студија случаја на којима ће се анализирати филмска репрезентација послушног тела одређена је, дакле, српском кинематографијом кроз аспект постјугословенске уметничке праксе, која је остварена у сарадњи бивших југословенских земаља. Основна хипотеза заснива се на филмској репрезентацији механизма моћи који преко контроле униформисане групе подређених дефинише и одређује контролу целокупног становништва, инсистирајући на друштвеној стагнацији и антиципирајући одржавање послушности. Отпор се огледа у самој природи уметности и културе која се одупире националистичкој подели како „уметност постаје средство у рукама ’потлачених’, уметника и неуметника”⁸, даље филмској репрезентацији одбијања послушности у филмовима студије случајева, као и катарзи, будући да је филм, као и уметност „истовремено и агенс који одржава сећања живим, који мноштва појединачних искустава претаче у дело које се онда уписује у колективну свест”⁹.

6 Dedić, N. (2017) Jugoslavija u post-jugoslovenskim umetničkim praksama, *Sarajevske sveske*, 22. april 2019, <http://sveske.ba/en/content/jugoslavija-u-post-jugoslovenskim-umetničkim-praksama>

7 Даковић, Н. (2008) *Балкан као (филмски) жанр*, Београд: Факултет драмских уметности, Институт за позориште, филм, радио и телевизију, стр. 23.

8 Драгичевић Шешаћ, М. (2018) *Уметност и култура оштрица*, Београд: Институт за позориште и филм, радио и телевизију, Факултет драмских уметности, Clío, стр. 99.

9 Исто.

Будући да „начин на који наратив отеловљује културу, и начин на који обликује, и бива обликован, је историја”¹⁰, методом анализе наративног садржаја¹¹ као дела наратива¹² остварује се теоријска платформа за примену Фукоове студије. Прича као наративни садржај, а затим оно што произилази из ње; дијегеза филма – одређена је кроз „ток догађаја, али и друштвене, психолошке или моралне околности којима је тај ток условљен или које он условљава” у који спада и „историјски оквир радње”¹³. У корелацији с временом и простором у оквиру дијегезе налази се и време-простор: хронотоп. Хронотоп се реферише на историјску присутност у фиктивном, дијегетичком свету, односно „посредује између две поделе искуства и дискурса: историјског и уметничког, омогућавајући фиктивно окружење онде где су историјске специфичне констелације моћи видљиве.”¹⁴ Историјско време које се презентује у филмовима студијама случаја, као и каузалитет догађаја, указује на циљ, објекат и неизбежност подређености.

Дводелни флешбек којим почиње и којим се завршава филм *Крујови* (2013, Срдан Голубовић) одиграва се у Требињу, у Босни и Херцеговини, 1993. године. У мултиетничком окружењу, на простору који се сматрао „српском територијом”, представљена је прича инспирисана истинитим догађајем, о припаднику Војске Републике Српске и одбијања послушности, које је вођено личним, моралним вредностима. Марко (Вук Костић) заснован је на лику Срђана Алексића (1966–1993) босанскохерцеговачког Србина који је 1993. пребијен на смрт, од стране тројице припадника војске, након што је стао у одбрану пријатеља муслиманске вероисповести, Алена Главовића. У филму, Марко дели униформу с људима који ће му пресудити. У милитаризованом систему који пропагира стално стање алармантности сваки припадник је представник механизма власти. Подела и стално присуство другог остварује надзор, уграђујући скепсу у сваког припадника војске и самим тим ограничавајући слободу самосталног мишљења/изражавања. Смрт представљена на филму јесте јавно извршење казне. Одиграва се на тргу, наочиглед пролазника (сведока), резултира уништавањем тела, а не само пуким лишавањем живота. Јавна мучења и извршења казни, која су се у европском систему развоја казнене функције одигравала као ритуал, неретко имају своју репризу у кризним периодима неразвијеног друштва. Фуко историјски подупире да је казна остварена на овај начин имала не само превентивни карактер, већ је и освета кроз представљање неизбежности казне.¹⁵ Брутално извршење казне садржало је

10 Stam, R. (2000) *Film Theory: An Introduction*, Malden, MA, Blackwell, p. 199.

11 Омон, Ж., Бергала, А., Мари, М. и Верне, М. (2006) *Естетика филма*, Београд: Слио, стр. 103.

12 Даковић, Н. Појмовник теорије филма, у: Омон, Ж., Бергала, А., Мари, М. и Верне, М. нав. дело, стр. 295. – наративна трипартитна подела: приповедачки исказ, прича и нарација

13 Даковић, Н. нав. дело, стр. 296.

14 Stam, R. нав. дело, стр. 204.

15 Мишел Фуко у првом поглављу *Надзирајћи и кажњавајћи; Насијанак зајвора*, насловљеним „Јавна мучења”, односно „Тело осуђеника”, генеалогичком установљује тенденције у третману казне извршене над телима осуђених, као и промену самог процеса законодавног система. Јавна мучења

у себи специфичан однос према телу, јер се кажњавало да би изазвао бол код осуђеног, затим да би се показала снага ауторитета, како би се направио визуално упечатљив пример, али и како би се нормализовало насиље, смрт и пропадање тела. У споменутој филмској репрезентацији, индикативно је да осуђеник и целат припадају истом, одређеном, војном уређењу у оквиру којег приоритет преузима онај који не доводи у питање поступање по правилима. Сумњајући у кредибилитет правила, Марко одбија послушност и остварује оно што Фуко назива дезертерство као непотчињавање. Колерација са стварним догађајем у чињеници да је Срђан Алексић, након одређеног времена у рату, „први и једини војник који је након мобилизације, згрожен оним што је видио на дубровачком ратишту дошао у зиму 1992. пред зграду Општине у Требињу и демонстративно бацио пушку”¹⁶. Та врста дезертерства, која је пре свега моралне природе, остварује доследност понашања индивидуе у системској организацији. „Реч је о одбијању да се ратује или да се проведе неко време у тој професији или активности, одбијању да се носи оружје. Оно се појављује као форма владања или моралног противвладања, и као неприхватање грађанског образовања, друштвених вредности, као неприхватање одређеног обавезног односа са нацијом и спасењем нације, као неприхватање актуелног политичког система у некој нацији и као неприхватање односа са смрћу других или својом сопственом.”¹⁷

Одбацивање сопственог послушног тела значи одбацивање општеприхваћених закона, не само у систему војне мобилизације већ и у целокупном друштву. Последнице етничке неподношљивости у мултиетничком друштву имају корене „у успешној *нашурализацији* и *озакоњењу* политичког артефакта”¹⁸, базираног на мржњи и недостатку одговарајуће компензације. „Двадесети век је изборио да право на грађанску непослушност и право на побуну постану људска права”¹⁹, самим тим је и ван контекста филмског текста култура отпора постала оруђе освешћених.

Развој кривичног гоњења је пратила конкретизација отуђених центара моћи. Јавна мучења у форми кажњавања за неко дело садржале су своје целате (извршиоце) и оне који су у име власти (монарха) доносили ту одлуку. Од тог модела развијао се институционализован систем, где су кривични процеси обрађивани кроз низ одељења која регулишу кршење закона (психијатар, општина, полицијска станица, суд). Ширење поља контроле значило је и већи надзор понашања послушног тела, односно простор за интервенцију и остваривање контроле. Начин контроле остварује се сталним надзором, где су под посебном контролом „време,

су перформативно представљала опишљиву казну, ону која је физичка, за разлику од касније практикованог кажњавања душе. Експонирање уништеног тела служило је као опомена, а сам процес представљао је манифестацију моћи којом је оперисао монарх тј. владар (а у чије име је посредник излагао казну доказујући свеприсутност и неизбежност суда).

16 Tuzlanski info portal, <http://tip.ba/2009/03/31/zelimo-ulicu-srdana-aleksica-u-tuzli/>

17 Фуко, М. (2014) нав. дело, стр. 209.

18 Леви, П. (2009) *Распад Југославије на филму*, Београд: Библиотека XX век, стр. 177.

19 Драгичевић Шешић, М. нав. дело, стр. 99.

простор, кретања”.²⁰ Споменуте институције стоје као неизбежност, а будући да се заснивају на економској исплативости појединца, успостављају систем за надзор и процену који ће санкционисати аномалије у понашању. Постојање индивидуе ван система у паноптикуму није оствариво, како представља *Ничије гејте* (2014, Вук Ршумовић). Заснована на истинитом догађају, филмска прича прати проналазак и адаптацију дивљег детета које је расло у шуми на тремеђи Србије, Црне Горе и Босне. Уиграно процесуирање, представљено у наративном садржају, реферише се на Фукоову поставку институција система; из Травника, близу места где је пронађен, дечака одводе у Централно прихватилиште за децу и омладину у Београду, с првом назнаком увођења у системски програм, односно регистрацијом у матичној књизи рођених. Недовољно података којим располаже систем дефинишу припадност и предодређеност послушног тела у настајању. Име: непознато, датум рођења: непознат, место и општина рођења: непознато, презиме: непознато, држављанство: СФРЈ. Инструменти правилног усмеравања креирају послушна тела, кроз хијерархијски надзор преноси се дејство власти²¹ док се контролом простора локализује објекат дисциплине. Подела простора значи да се искључује могућност да индивидуа буде сама и без надзора. *Ничије гејте* представља прихватилиште и одвојене дечије собе са креветима на спрат, Харис Пућурица (Денис Мурић) се адаптира да живи у ограниченом простору, у контрасту с пространством у којем је до тада живео. Та врста поделе простора постоји и у касарнама, болницама, затворима, полицијским станицама, али и у школама. Кроз причу о социјализацији и изузетку који је постојао ван друштвеног уређења, Пућке, пролазећи кроз њих, наводи институције посвећене правилном усмеравању. Бирокуратско признавање претходи утврђивању здравственог стања, затим смештање у дом и процес индоктринације кроз школски програм који је 1988. у себи садржао и политичку манипулацију у виду величања култа личности и коначно војна мобилизација.

Политичка идеологија и национални наратив заједништва пре почетка ратова на теориторији бивше Југославије довела је до оправдавања најизраженијих видова контроле. Хијерархијски надзор онемогућавао је да се оствари индивидуалан потенцијал и вршио је репресију на испољавање специфичних „опасних” особина, идеја и мишљења. Премештање и децентрализовање (јавног) центра моћи са антиципацијом пропасти комунизма довело је до поштравања и већег надзора. „Осамдесетих су постојали програми за структурно прилагођавање, који су поткопали многа достигнућа југословенског друштва. Имали су уобичајене ефекте централизовања богатства и моћи, наношења штете општој популацији, елиминисање државних структура, од којих су многе биле корисне, а многе нису.”²² Осамдесете у филму *Караула* (2006, Рајко Грлић) пружају увид у функционисање

20 Фуко, М. (1997) *Надзирајћи и кажњавајћи: Насићанак зајвора*, Нови Сад: Издавачка књижарница Зорана Стојановића, стр. 133.

21 Исто, стр. 167.

22 Чомски, Н. (2018) *Југославија: Мир, рай и распад*, Београд: Самиздат, стр. 74.

удаљеног центра моћи. Касарна Југословенске народне армије на југословенско-албанској граници остварује филмску репрезентацију војне организације у оквирима хијерархијског испољавања моћи. Обавезно служење војног рока између 18. и 27. године живота мушког становништва у караулу доводи представнике нација, између осталих и Сплићанина Синишу Сиришчевића (Тони Гојановић). На врхунцу јачине и развоја тела, млади мушкарци осуђени су једни на друге скривеном намером поручника Сафета Пашића (Емир Хаџихафизбеговић) да одложи своје појављивање у јавности. Послушна тела, у овом конкретном случају на примеру војног устројства, јесу војници – и иако имају своју засебну функцију, у пракси су изједначени са свим мушкарцима СФРЈ. Поред стварања рутине испуњавања војничког рока, у условима непосредне ратне опасности, појачавају се фактори чије је циљ обуздавање тела. Један од њих је и ограничавање испољавања сексуалности. Поред присуства сталне анксиозности у стању приправности, ограничавање послушног тела да испољи своју сексуалност представља засебну врсту насиља над телом војника. Испољавање сексуалности у филму доводи у контекст анализе послушног тела и тела жене, док се динамика друштвено неприхватљивог љубавног односа рефлектује се на све актере у оквиру приче.

Филм *Крујови*, филмском причом обухвата утицај једног догађаја на целокупно друштво. Тај догађај, као нехотице бачен камен у воду, чини промене великих размера на даљи живот ликова. У садашњој временској линији, након убиства Марка, његов отац (Александар Берчек), његова тадашња вереница (Христина Поповић), најбољи пријатељ (Небојша Глоговац), као и човек чији је живот Марко спасио (Леон Лучев), трпе последице његовог одсуства, односно начина на који је завршен његов живот. Отворене ране дефинисале су њихове линије кретања. На тај начин се кажњавање преноси на окружење, односно средину. Средина подразумева одређен број општих последица које се тичу оних који у њој живе²³, а зато се јавља неопходност да се мапира „унутар које економије моћи лежи пројекат одређеног структурирања простора и територије”.²⁴ У односу на становништво с примењеном бинарном поделом рода, постоји и утицај на сексуалност и женског тела. Наиме, прихватање обавезног војног рока као друштвене норме садржи исти принцип поистовећивања брака као неизбежног, логичног развоја појединца. У основи тог подразумеваног следа је породица као институција. У *Крујовима* Маркова вереница Нада остаје без будућности и адаптирањем себе лишава слободе, условно речено, пристајући на други избор. Поручникова супруга и љубавница младог војника, Мирјана (Верица Недеска), у филму *Караула* живи под редукованим условима који су остварени првим браком и тражи излаз у системском решењу: одлазак код мајке и ступањем у други брак. Послушна тела као објекат дисциплине тако постају сва тела у друштву, што значи да без одбијања послушности

23 Фуко, М. (2014) *Безбедносћ, територија, становништво*, Нови Сад, Mediterran Publishing, стр. 380.

24 Исто, стр. 380.

у ширим оквирима, ван појединих случајева, немогуће је доћи до смањења опресије и остваривања промене. „Такође, пронализите да су побуне и отпори у пољу владања повезани са једним потпуно другачијим и суштинским проблемом. То је проблем статуса жена.”²⁵ Поље на коме оперише систем надзора и контроле јесте свако поље доступно друштву, а послушно тело је стога свако тело које постоји у друштву. Тело као објекат над којим се врши дисциплина није само војничко тело.

Тело подвргнуто дисциплини је у исти мах и циљ и средство. Подређивање појединца значи остваривање контроле над мноштвом. Експлоатација послушних тела на простору бивших југословенских република, испричана у филмовима студије случаја, даје пример свеобухватног система контроле. Послушност на којој се инсистирало у развоју индивидуе довела је до бескомпромисног прихватања наметнутих ратних околности. Технологије власти које су процениле оправданост жртве на основу економичности тела, последично преносе одговорност на средину. Трауматизована показним примерима примене кажњавања, та средина прихвата свој инфериорни положај и не доводи у питање кредибилитет система. На тај начин се осигурава стагнација целокупног друштва. Постјугословенска филмска уметничка пракса на експлицитним примерима истиче непотчињавање као механизам ослобађања од система контроле на примеру јавног одбијања послушности, егзистенције ван система и одбацивања друштвених норми. Анализа механизма моћи на филму издваја појединачне инструменте дисциплиновања на примерима из историје, на простору бивших република. Па и сама државна подела као последица распада целине јесте један од механизма остваривања контроле на нивоу државног уређења. Просторна подела на мање делове условљена је олакшаним надзором и несметаном контролом понашања, уз постојање институционализованог условљавања корекције понашања. Том методом се примењује и процењује, а затим и примењује усмеравање ка „правилном” понашању. Рушење тог системског надзора и контроле понашања оствариво је на нивоу индивидуе, рађајући једини могући одговор на репресију и принуду: свест и непослушно тело.

ЛИТЕРАТУРА

- Даковић, Н. Појмовник теорије филма, у: Омон, Ж., Бергала, А., Мари, М. и Верне, М. (2006) *Есејика филма*, Београд: Слио, стр. 295–296.
- Даковић, Н. (2008) *Балкан као (филмски) жанр*, Београд: Факултет драмских уметности, Институт за позориште, филм, радио и телевизију, стр. 23.
- Dedić, N. (2017) *Jugoslavija u post-jugoslovenskim umetničkim praksama*, Sarajevske sveske, 22. april 2019, <http://sveske.ba/en/content/jugoslavija-u-post-jugoslovenskim-umetničkim-praksama>
- Драгичевић Шешкић, М. (2018) *Уметнички и културни описи*, Београд: Институт за позориште и филм, радио и телевизију, Факултет драмских уметности, Слио, стр. 99.
- Леви, П. (2009) *Распад Југославије на филму*, Београд: Библиотека XX век, стр.177.
- Stam, R. (2000) *Film Theory: An Introduction*, Malden, MA, Blackwell, p.199, 204.

²⁵ Исто, стр. 207.

- Омон, Ж., Бергала, А., Мари, М. и Верне, М. (2006) *Естетика филма*, Београд: Clio, стр. 103.
Фуко, М. (2014) *Безбедносћ, територија, сигановништво*, Нови Сад: Mediterran Publishing, стр. 30, 207, 209, 380.
Фуко, М. (1997) *Надзирајћи и кажњавајћи: Насиљанак зајвора*, Нови Сад: Издавачка књижарница Зорана Стојановића, стр. 132–133, 167.
Чомски, Н. (2018) *Југославија: Мир, рај и распад*, Београд: Самиздат, стр. 74.

Филмографија

- Караула* (2006) Рајко Грлић
Кругови (2013) Срдан Голубовић
Ничије дете (2014) Вук Ршумовић

Vasilija Antonijević

University of Art, Faculty of Dramatic Arts, Dept. of theory and history

DOCILE BODY FROM THE ASPECT OF POST-YUGOSLAV
ARTISTIC PRAXIS IN SERBIAN FILM

Summery: *The object of institutional discipline: docile body as a primary goal of shaping, is defined by Michel Foucault in relation to the position of the centre of power at a certain historical moment. Post-Yugoslav artistic cinematography praxis, realised in collaboration of the countries of former Yugoslavia, provides a space for analysing of the mechanisms of power in the period of challenging potential for manipulation. On the example of militarism and its structures, it is possible to extrapolate a docile body subordinate to the indoctrination system by using Foucault's study of discipline and punishment, and to analyse the causality of control enforcement. From the historical and outdated punishment systems, public delivery of physical punishments popularised at war times – as depicted in the film *Krugovi* (Circles) (2013, Srdan Golubović) as well as the consequences rising from manifestations of restrictions, through systemic presence of repressive messages/instruction bearers and unavoidability of the institution as a bastion of alienated centre of power – as depicted in the film *Ničije dete* (Nobody's Child) (2014, Vuk Ršumović), through description of the process of assimilation of a non-controlled individual into a defined system of subordinates, to the hierarchic dynamics within military units and acting out of one's own volition – as in the film *Karaula* (The Border Post) (2006, Rajkot Garlic) – the docile body, in terms of military mobilisation, provides an insight into how discipline/control functions, what consequences it raises and how it influences all members of the society, insisting on its stagnation.*

Key words: *post-Yugoslav, Foucault, docile body, film, Karaula, Ničije dete, Krugovi*

Рад примљен: 5. 3. 2022. Рад прихваћен: 25. 8. 2022.