

UDK 3

ISSN 2560-3841

HUMANISTIKA

časopis za istraživanja
u društvenim
i humanističkim naukama

Vol. I • Broj 1/2017 • Mart 2017

HUMANISTIKA

časopis za istraživanja u društvenim i humanističkim naukama

HUMANITIES

Journal of Research in the social sciences and humanities

ISSN 2560-3841 UDK 3

Vol. I Broj 1/2017

Izdavač:

Centar za studije medija i komunikacija

Smiljanićeva 43/16,

11000 Beograd

+381 64 2 210 210

Fax: +381 11 3440 133

Email: redakcija@humanistika.net

www.humanistika.net

Glavni i odgovorni urednik

Dr Boban Tomić

Redakcija časopisa

Dr Vladimir Kolarić, Dr Milorad Đurić, Dr Andrijana Rabrenović, MA Jelena Đurović.

Savet časopisa

Dr Vladimir Ilić, Dr Nebojša Petrović, Dr Milan Bošković, MA Srđan Sušić, LJiljana Nešković.

Lektor/Redaktor

Jovan Petrović

Časopis izlazi šestomesečno u martu i septembru.

Radovi objavljeni u časopisu nalaze se u elektronskom izdanju časopisa na adresi: www.humanistika.net

Dizajn i štampa

Šprint, Beograd.

Stavovi, mišljenja i ocene u radovima ne predstavljaju nužno stavove, mišljenja i ocene Redakcije, Izdavača časopisa, niti institucija kojima autori pripadaju, već predstavljaju isključivo stavove, mišljenja i ocene samih autora.

HUMANISTIKA

časopis za istraživanja u društvenim i humanističkim naukama

Vol. I Broj 1/2017 Mart 2017

SADRŽAJ:

Uvodna reč	5-7
MEDIJI I KOMUNIKACIJE	
Serbian tabloid discourse vs. reporting on Gender Minority Groups Boban Tomić	9-28
Konvergencija i njene implikacije na poslovanje medija Igor Jovanović	29-48
KULTURA FILMA	
No Escape from the Body: Bleak Landscapes of Serbian horror film Dejan Ognjanović	49-66
Film je naša nečista savest Vladimir Kolarić	67-77
Oko za oko, zub za zub? Etički problem simpatije u filmu <i>Mrtav čovek hoda</i> Damir Smiljanić	79-98
Od slike-vremena do slike večnosti: Bergson, Delez, tarkovski Janko Nešić	99-110
DIGITALNA HUMANISTIKA	
No Escape from the Body: Bleak Landscapes of Serbian horror film Jelena Đurović	111-134
NAUČNE KONFERENCIJE	
CfP naučnih konferencija u 2017.	135-141

UVODNA REČ

Pokretanje novih naučnih časopisa danas se, uglavnom, doživljava kao neizvesna avantura koja je osuđena na neuspeh. Zbog nedostatka finansijskih, logističkih i infrastrukturnih sredstava za kvalitetan i obuhvatan naučnoistraživački rad, stanje u produkciji i distribuciji rezultata istraživanja je podjednako teško kao i u samim istraživanjima. Ipak, verujući u ideju da se rešenja nalaze najčešće tamo gde su i sami problemi, pokretanjem *Humanistike* želimo da doprinesemo unapređenju ukupne naučno-istraživačke stvarnosti.

Kao i većina postojećih i aktivnih naučnih časopisa u Srbiji, ni mi nemamo dovoljno finansijskih uslova za sve planove i ono što u sadašnjosti želimo. Međutim, strategijom postupnosti, skromno, korak po korak i istrajno napredujući ka budućnosti sigurno ćemo popravljati materijalne i finansijske uslove rada. Bez finansija nema ni istraživanja ni naučne publicistike, ali materijalno skromnija izdavačka rešenja, oslonjena na pristupačne mogućnosti elektronskog izdavaštva, danas mogu spasiti naučnu publicistiku. U tom smislu *Humanistiku* vidimo kao časopi u klasičnom štampanom izdanju, ali i kao moderan elektronski časopis, koji funkcioniše na vrlo ekonomičnim finansijski štedljivim osnovama. Verujemo da je to dovoljno, makar za početak.

U budućem radu, kao ključne poluge za dostizanje naših ciljeva, primenjivaćemo pravila, standarde i metode kojima se ostvaruje visok nivo kvaliteta naučnog rada, podpešuje inovativnost i doprinosi razvoju nauke i posebno naučnog podmlatka.

Kvalitet članaka koje objavljujemo logična je posledica ostvarivanja kvaliteta u fazi naučnog istraživanja, ali odgovornost u tom procesu preuzima i *Humanistika*. Naš deo odgovornosti najviše se temelji u obezbeđenju kvalitetnih, nezavisnih i naučno utemeljenih evaluacionih mehanizama. Primenom savremenih metoda u komunikaciji sa autorima i recenzentima članaka, obezbedićemo zakonski i institucionalno promovisanu praksu visokih standarda i kvaliteta naučne periodike.

U distribuciji sadržaja *Humanistika* će biti časopis sa otvorenim pristupom za sve potencijalne korisnike, bilo da je reč o štampanom ili elektronskom izdanju časopisa. Promovišaćemo i poštovati autorska i prava intelektualne svojine i posebno čuvati kulturu i standarde akademskog poštenja i akademskog pisanja. Uvereni da je plagijarizam ozbiljna pretnja razvoju nauke, odlučno ćemo se boriti protiv njega a koristićemo i savremene tehnologije u procesu verifikacije naučnih radova.

Humanistika će tematski i predmetno biti posvećena naučnim oblastima koje pripadaju polju društveno-humanističkih nauka. Obezbedili smo dovoljan broj kompetentnih urednika i recenzenata za sve oblasti iz kojih dolaze naši autori. Recenzenti i autori se međusobno ne poznaju i proces recenziranja je anoniman, nezavisan i meritoran. Recenzenti su uvek u jednom naučnom ili nastavnom rangu iznad autora teksta. Urednici su odgovorni za organizaciju i konačnu kategorizaciju i ocenjivanje prispelih radova. Mogućnost da predlažu i učestvuju u donošenju odluka unutar organa časopisa imaju svi saradnici i predstavnici naučne i stručne javnosti iz polja društveno-humanističkih nauka.

Časopisom rukovodi Redakcija na čelu sa glavnim i odgovornim urednikom a najvažniju ulogu u strateškom promišljanju i usmeravanju rada ima Savet časopisa u kome se nalaze kompetentni predstavnici domaće i inostrane naučne zajednice.

Posebno ističemo ambiciju usmerenu ka ostvarivanju većeg stepena interakcije između časopisa i zainteresovanih javnosti. Verujemo da naučna produkcija, samim tim i naučna publicistika, u svom ishodištu moraju imati implikacije na svet rada i prakse. Iako je u polju društveno-humanističkih nauka implementacija rezultata nauke supstancijalno drugačija nego u drugim naučnim poljima, mi ćemo nastojati da rezultati našeg rada steknu potencijal za primenu u praksi.

Ohrabrujemo i podstičemo sve pojedince i organizacije koji u nama vide dostojne partnere, ili mogućnosti da saradujemo, da nam se jave. Otvoreni smo za saradnju i nove ideje koje doprinose ostvarivanju naših ciljeva a time i razvoju nauke koji nam je u ovom vremenu veoma potreban. Verujući da se ukupan napredak društva temelji, između ostalog, i na rezultatima naučno-tehnološkog razvoja, naučnih istraživanja, inovacija i učenja, naš doprinos ugrađujemo upravo u te vrednosti.

Boban Tomić, glavni i odgovorni urednik

Serbian tabloid discourse vs. reporting on Gender Minority Groups

Boban Tomić¹

Centar za studije medija i komunikacija
Beograd

***Abstract:** The withdrawal of the state from media ownership through deregulation and an accelerated liberalization of the media market, in Serbia as well as the entire region, have resulted in the expansion of media entrepreneurship. The entry of foreign media companies into domestic markets has galvanized the mediasphere and enriched the media market with electronic and print media. The increased number of periodicals and dailies has not contributed to the quality of media content; rather, it has led to the devaluation of media professionalism and the ethics of public speech. The tabloidization of the Serbian print media, alongside the rudimentary forms of media commercialization, has pushed to the back all traditional and modern values of free press and professional journalism. One of the domains in which this destructive and retrograde process takes place is reporting on Gender Minority Groups and a wide array of topics relating to the activities of organizations and individuals engaged in GMG communities. The most obvious examples of a complete lack of journalistic professionalism and ethics can be found in the reporting of certain Serbian tabloids. The approach to various topics, processing the information materials and the creation of the journalistic text, as well as the use of the formal-stylistic and linguistic-symbolic*

¹ Kontakt sa autorom: boban.tomic@fmk.edu.rs

elements in a journalistic text, are entirely inappropriate in the objective journalistic procedure, and more often than not have the open characteristics of propaganda and hate speech. In this paper, we analyze examples of reporting of the Serbian tabloid press on GMG activities and individuals, and we point out the necessity of changing the given circumstances in the context of the rule of law and media legislation.

Keywords: *tabloidization, media ethics, professionalism, framing, hate speech*

Introduction

The processes of transition, social reform, and modernization have lasted unusually long in Serbia, and the effects of positive social changes are insufficient and not visible enough. Media activities are characterized by significantly unsuccessful reforms and a heritage of an authoritarian and destructive past that is problematic in more ways than one. Attempts to implement the transition of the media system and practice in optimal time periods have not been successful and key processes such as media deregulation and digitalization are slow and inefficient. The reforms of media legislation – very dependent in some of their segments on the reform of the criminal law – still fail to establish a permanent and stable legal framework for media operation in Serbia. The technical and technological innovations, as an area of reform and modernization, are applied in step with global progress in telecommunications and information and communications technologies. In this respect, there are achievements in media technologies, but also in the degree of media creation and freedoms in *online* journalism, development of the blogosphere, web 2.0 platforms and the social media, which undoubtedly improve public and mass communication.

The basic progress of mass communication, the media, and journalism as a public corpus is still not properly reflected upon. The indicators of media freedoms largely put Serbia high up in terms of the extent to which media freedoms and professionalism are endangered. According to the report by Reporters Without Borders from 2014, Serbia is in the 67th place out of a total of 180 countries in terms of the freedom of the press. The said organization estimates that “the government in Serbia stifles critical reporting, while

different, especially financial pressures undermine the independence of the editorial policy of the media. The development of the media situation is not leading towards the desired, European goal.”² Though insufficient, media freedoms are used in differing ways and even abused to various ends, which additionally jeopardizes the efforts to professionalize the media and make them more responsible. The abuse of public speech, and media time and space, has become a patently obvious and virtually unscrupulous practice of different ideological-political, religious, or extremist formations, as well as groups. An especially indicative practice of some media in Serbia has to do with reporting on gender equality, the rights of LGBT community organizations, and the GMG (Gender Minority Group). “In the dominant public and media matrix in Serbia, the resistance to modernization and the homophobic discourse survive and keep regenerating, which is clearly reflected through the value matrix system of younger generations” (Višnjić 2013:5). Stereotyping is not only the heritage of authoritarian and undemocratic history; rather, it is an additionally actualized practice, especially in daily newspapers with significant tabloid content features.

The production of news-oriented daily press in Serbia is made up of seven dailies (Politika, Danas, Blic, Večernje novosti, Kurir, Alo, Informer) providing non-specific news-oriented content with national coverage, as well as two regional dailies – Dnevnik in Vojvodina and Reč naroda (The People’s Word) in the south of Serbia. Analyses of the national dailies’ content clearly demonstrate that with such dailies as Kurir, Alo, and Informer, there is a clear commercial and tabloid orientation in the editorial policy and reporting. With dailies such as Večernje novosti and Blic, elements of tabloid journalism and content commercialization are also clearly visible, but they can be considered a milder form of tabloid press due to other types of content and approach. A clear editorial concept and the value aspects of tabloid daily press warn from the outset of problematic practices as regards media representations of gender minority groups. That fears are justified and expectations regarding professionalization of media reporting are unmet is clearly indicated by an almost decade-long practice of Serbian tabloids and by effects which increasingly undermine progress and ideas of equality, and cooperation and tolerance. Media representations of gender minority

² http://www.danas.rs/danasrs/drustvo/srbija_zabelezila_losije_rezultate.55.html?news_id=301131. Accessed on 18 May 2015.

groups in Serbian tabloid dailies are for the most part based on problematic selection criteria, lack of professionalism in processing, and lack of balance in the system of evaluation of phenomena, events, or persons reported on. By affirming such an approach, tabloid press increasingly forges an entirely new discourse of conflict, which it uses to compensate for the lack of own media content based on objective, unbiased, and rational information. The development of such practice could change the very foundations of the forms and structure of not just tabloid press, but also other types and forms of journalism and mass media, with far-reaching consequences in the domain of mass communication and culture *en general*.

Old practices in a new framing

Understanding the social role and social responsibility of mass media is inseparable from the concrete results of each individual media and its journalistic practices. It is in this sense that the media modernity is ripe with a multitude of mutual implications between the media and the social context. "Journalism and the media, today more than ever before in the history of mankind, fill the public sphere and spread pervasively through the entire society the world over. With the development of science, and especially the information and communications technologies, journalism and the media have become the ubiquitous and all-pervasive factor of social reality" (Tomić 2012: 18). By upholding certain traditional values and roles of journalism and the media, such as the commitment of journalism to the truth, the role of the watchdog, setting the priorities of public policies (agenda setting), the media become responsible for formulating the public discourse and for constituting public opinion. Regardless of what social practice or reality the media report on, and which events, phenomena, or persons are the focus of attention of reporters, commentators, analysts, the media always have a degree of supremacy in the process of creating public opinion. Consequently, the practice of reporting on gender minority groups is immeasurably significant in the process of dissemination of media messages on topics, events, persons, groups and their social engagements, importance, and results.

In the practice of fact-based journalism, the journalistic forms of the news item and report are dedicated to the mediation of basic information

(facts) about the subject event, persons, or phenomenon. Facts must not have any elements of interpretation or analysis, or any other form of value expression. Fact-oriented reporting of tabloid dailies on gender minority group topics could be characterized as acceptable, but with some provisos - only if certain news items are seen in isolation, out of the visual and thematic context. An example of such facts-oriented reporting can be found in the news item titled "All Serbian Gays and Lesbians Unite" from the daily Kurir dated 24 April 2015. By relaying the agency news item originating from the press conference of seven LGBT organizations which had united by signing the LGBT Platform, the editorial board fulfils the factual aspect of the task. The very same event was reported on by the daily Danas, which uses the same agency news - titled "United for LGBT Rights" - as a background, connecting it further with a wider context of the activities of the LGBT community in Serbia, and corroborating it with two broader statements of different participants in the abovementioned event. In this case, the news item has been surpassed by means of the classic report form -- a result of a significantly higher-quality journalistic and editorial observation, treatment and evaluation of the said event. By comparing these two very paradigmatic examples, we conclude that tabloid practices are based on reporting on LGBT activities according to the principle of necessity and unavoidability, reducing the reporting to a compromise between two opposed affinities. Reporting in the form of a bare-bones news item containing no more than the most basic facts is accurate, but it is not sufficient given the crucial importance of the said event in the context of the general state of LGBT community rights in Serbia.

The next example of tabloid reporting on the rights of LGBT persons is illustrated by a news item with the introductory lead on the front page of the tabloid Alo dated 15 January 2015. The kicker: "Charge against the Defense Minister and the Army Headquarters" Headline: "Serbian Officer Wishes to Be a Woman!" Introductory Lead: "M.V., a member of the Serbian Army, nicknamed Helena, is retired with a 'diagnosis that damages the reputation of the Army' because he wants to make a sex change?!" Although this content is very short and it formally introduces a more detailed text on pages 4 and 5 in the same issue, said text is a textbook example of a full news item with an introductory lead. The dominant headline takes a large part of the front page and its graphical and meaning-related elements are

skilfully balanced with the photographs of the officer and a female. Even though we cannot identify the inaccuracies in the denotational layer of this news item, a degree of confusion can be discerned, whether consciously introduced into the news item or not. The very headline -- "*Serbian Officer Wishes to Be a Woman!*" is lexically and stylistically constructed such that the traditional public understands it as an oxymoron, or at least something that is not possible or should not be possible. The headline suggests the discrepancy between the concept *officer* and the concept *woman*, and the syntactic construction "*wishes to be*" implies the logical categories of the impossible, unnatural, and unreal. The news lead contains a statement in quotation marks to the effect that Helena was discharged with a "*diagnosis that damages the reputation of the Army*", but rather than pointing out the social and legal unacceptability of the act of assigning a "diagnosis" by the military authorities, this lead balances out this act and puts it beyond doubt. Visually, additional confusion is introduced by the presence of the photographs of a dominant soldier stereotype in full combat gear and the juxtaposition of this with a sensitive female person whose face is pixelated. There is a puff box over the first photograph, with the text "This is Major Helena", and over the other one with the text "This is Major Helena too". The overall textual and visual layout of this news item taking up the large part of the front page is an objective news item only upon first glance; a more thorough analysis reveals considerable ideological-conservative and stereotyping domination. The very same event was publicized by the daily Blic dated 15 January 2015, with a single headline only -- "*Army drives Major into retirement for wanting to be a woman!*" announcing the text on page 10. The readership which, according to all current polls looking into the trust in public institutions, has the highest trust in the Serbian Army, can only understand this headline as confirming that the decision of the Serbian Army is indeed the right one. Therefore, instead of having informational function, the headline was performed the task of decontextualization, of evaluating an act directed against LGBT persons in terms of idea and value, which is a typical example of *framing* in its negative sense. "The *framing* procedure is used to emphasize certain portions of reality, while at the same time reducing or marginalizing the value of others." (Kunczik, Zupfel 1998: 103).

Front pages of dailies are an especially important space for newspapers in general, mostly because of efficiently attracting the attention of the

reader, also due to the effects they have on the commercial positioning of newspapers, and lastly, as an indicator of sensibility and affinities of a newspaper. The Serbian tabloid practices, brimming with homophobic utterances and blurts, often use front pages to posit crude, humiliating constructions, largely without any factual basis. The tabloid daily Informer of 20 March 2015 has the following content in the biggest and most dominant part of the page: The kicker: "*Ombudsman Saša Janković proposes*", headline: "*Faggots in Serbia to have the right to adopt children!*". Text: "*A working draft of the law on gender equality drawn up by Ombudsman Janković stipulates that everyone has the right to adopt, irrespective of sex, marital status, and sexual preference. Government is against. Also proposed is the legalization of 'surrogate mothers', rented by gays around the world to have children.*" This text, in large letters, contrasting colours, bold and visually highlighted font, was illustrated with a portrait photograph of Ombudsman Saša Janković. Even though this too is an announcement of the text inside the paper, all the facts relevant for framing are stressed here as well. A highlighted headline gives emphasis to the semantic and valuative standpoint of the journalist with respect to the topic and event reported on. The use of offensive lexis (*faggot*) in the syntactic construction suggesting the unnaturalness and illogicalness, and ultimately provoking conservatism and nationalism, is a very specific destructive media discourse. Although in their valuative and normativet sense they represent the contemporary legacy of modern Western cultures and societies, Janković's solutions are not presented as such; rather, they are presented as their own opposites -- as a threat to national identity and tradition, a classic example of xenophobia, homophobia, and chauvinism. In the sentence "*Government is against*", a reference point is suggested of the ubiquitous authority of the state and the governing ideological matrix which in this kind of use aims to be a criterion of fear-mongering, or a mark of the boundary which must not be crossed. Linguistic (the text) and extralinguistic (the photograph) insistence on the fact that the author of the Gender Equality bill, Ombudsman Saša Janković, aims to diminish the reputation of the authority of the law and the ombudsman. In the above-mentioned tabloid, Janković has been a persona non grata for a while now, and is associated with the most negative scripts. In this case, the appearance of Janković suggests to the traditional public that the proposed law is bad for Serbia and its reputation.

The front page of the tabloid daily *Alo* dated 11 February 2015 introduces the story with the kicker "*A shocking confession of the novice Milanka*". The headline: "*Lesbo-scandal in the monastery*" announces a separate text, but it essentially frames a deeply-rooted stereotype using an utterly unethical and bizarre reflection. By skilful wordplay, syntactic constructions supported by visual compilations of photograph, colour, and contrast, a "news item" publicized in this way represents writing with a clear tendency to stigmatize lesbian sexual orientation, even though it is debatable whether there is anything lesbian in the story. The supposed "sex scandal" between the hegumeness and the novice at the monastery suggests sacrilege in the Orthodox tradition in its own right, but here it is lesbianism that is stressed as the source of sacrilege and not the sexuality of the act itself, which is a proscribed category in the Eastern Orthodox jurisprudence. Would a case of sexual congress between a male and a female of the monastery have been presented, and would the degree of supposed sacrilege involved in male-female sex have been the same as in the case of alleged lesbian sex? Contrasting lesbianism and the Orthodox monastery as an institution significantly strengthens the existing stereotypes and feeds the homophobic inclinations of the mass public, thus realizing and affirming the media discourse of extremely simplified mannerisms and rudimentary forms of vulgarity. "The position of women in the dailies analysed suggests their marginalization, by strengthening the gender relation stereotypes. The media approach supports traditional, polarized gender roles, according to which women are passive, inferior, incompetent for presenting official discourses or for offering expertise in matters of public interest" (Torlak 2011:50).

Another specific form of pressure and unethical reporting on LGBT topics is discernable in the writing of Serbian tabloids. A rapid expansion of TV reality shows has promoted new formats which are eroticised in terms of concept and content, and based on show-business standards and a profane outlook. One of the scandalous reality shows titled *Parovi* (Couples), is broadcast by the national TV station TV Happy, and features explicit scenes of erotica, sex, and pornography, with a wide range of problematic actions on the part of the participants. Vulgar and inappropriate content in this show has resulted in legal sanctions against the show itself, imposed by the regulatory body in charge of electronic media because of inappropriate

scenes and parts of the show. It is part of the practice of Serbian tabloids, in varying degrees, to attract the attention of their readership by publishing in their daily editions short overviews of the developments in this reality show during the previous day. Such overviews have the form of a modified report, ripe with inappropriate lexis, vulgarities, subcultural jargon, and are supported by photographs ranging from erotica to pornography. By "retelling" the events, tabloids also relay statements of the participants, many of which are examples of scandalous insults and discrimination of LGBT persons. "Marko is a faggot and Atina a pole whore!", "Faggot!", "Lesbo action in Couples!", "Sex live, orgies in couples", "Goca and Sandra doing it" are typical headlines of texts stigmatizing or discriminating against the rights of LGBT persons. Such practice is most common in the tabloid *Alo* and *Kurir*. "The media lend to everything they report on a positive and/or negative connotation, but they also build a context around the object/subject; the contextualization of LGBT topics is extremely important for the positioning of the LGBT population in the society." (Turčilo 2012: 11). Consequently, we conclude that the tabloid discourse of Serbian dailies constructs to a considerable degree a negative attitude, a discrimination characterized by stereotyping, stigma, and homophobic, biphobic, and transphobic responses at the denotational and connotational level.

Connotative media constructions

Present-day media representations and media reporting on gender minority groups in Serbia are characterized by a sort of improved, or sophisticated discriminatory practice, which is considerably different from rudimentary forms of media discrimination in the past. During the destructive periods in the recent and more distant past, reporting on the activities, rights, and values of the LGBT community was articulated largely through nationalist patterns of the so-called protection of patriotism, boiling down to open insults, stigmatization, and discrimination of all members, entities, and institutions of gender minority groups. In the contemporary practice of the media as discriminators, the primitive forms of discrimination have mostly been dropped, and discrimination now has a new face, more subtle forms and patterns, with just as dangerous destructiveness towards gender minority groups. This process of transformation of an aggressive

media discourse has not been willed into existence by the media as communicators; rather, it was part of a general process of pacification of the geographic and demographic space. The decade gone by, even with the results falling short of expectations in Serbia, has nonetheless had successes in terms of modernization and social reform, as well as the adoption of modern values and civilization gains. As part of these processes, through necessity or of their own accord, the media participate in the creation of a new social reality in which there is no place for old and aggressive models of public nationalist and chauvinist speech. Public communication using such content has become the subject of criminal law and legal sanction, still not applied to a sufficient extent, but nonetheless topical, serving as a deterrent, preventing the expansion and strengthening of discrimination in the media. A strong conservative bent and the heavy burden of the traditional patterns are still present in large portions of the public, and, unfortunately, in the media as communicators in the process of mass communication as well. This bent shows in practice as an authentic phenomenon, and largely as a collective or personal frustration; as such, it successfully moves the boundaries of legal norms, ethics, and aesthetics in the media representations of gender minorities. The imperfections of the felony and misdemeanour legislation, the dysfunctionality of the judicial, prosecution, and security structures in practice, frees up the space for the flourishing of subtle, connotative, and contextual forms of discrimination, nationalism, chauvinism, mysogyny, xenophobia, etc. The tabloid press represents an ideal public space for presenting and promoting these forms of discrimination, boiling down to the application of various forms of communication as per the types of symbolic systems and the subjects of communication and their features (Radojković Miletić 2006: 33). Such practice of the tabloid media introduces into the public communication such media constructs as are based on linguistic and no-linguistic communication codes. Science unambiguously confirms that this practice is much more dangerous and more destructive than open hate speech in the sense that "non-verbal communication is very reliable, because its level of veracity is very high due to the fact that the process of non-verbal communication is not in full control of the central nervous system, unlike speech; rather, it is considered a sort of unconscious activity or *non-verbal leakage*, as it is sometimes referred to" (Tomić 2012: 30).

The contextual and connotative media constructions are realized in

the tabloid press by creating visual and textual wholes aimed to attract the attention of the readership and suggest the axiological message level. Front pages are the most used space for such content explications, and it is part of everyday practice to use photographs as the illustration genre forms, with graphic pictorial and symbolic content. Photographs are most often graphically processed and printed in such a way as to underline the semantic layer and have the maximum persuasive effect on the viewer – reader. We note here the practice of having a pleasant and attractive photograph when a tabloid has a positive view of a person, and an inappropriate and inadequate photograph with a negative aesthetic when the view of a person is negative. Graphic elements such as pointing arrows, visually inflammatory wholes, *clip* applications of exploding objects, star-shaped forms of shining and flashing symbols, outlines of fire, water, and sunlight, as well as many other symbolically condensed and pre-determined visual points, are developed with the aim of increasing persuasiveness, to the detriment of the information content of the message. In addition to destroying the essence that is reported on, this practice of the tabloid press destroys the classical forms of journalistic text and its composite whole. The aim and logic of the journalistic text specify that a text must have a form and content structure which is dependent upon the form of the journalistic text. News item, report, coverage, interview, commentary, feature, column, and other forms belong to their genres (particular or individual types), and as such are by definition defined by specific features of form, style, and language. A news item must have a well-known construction – a pyramid, an inverted pyramid, an hourglass or the *system of compartments* – so that it is treated and published in the media as a news item, and so that the public could adequately perceive it and evaluate it. The destructive practice of the tabloid press destroys the news form, especially on front pages containing text fragments, highlighted headlines, too large kickers, and contextualized subheads. With this method and level of fragmentation, a symbiosis is actualized of the text divided in this way, and the tendentious visual content, which produces a high level of persuasion and an evaluation of the message by the media, which in communicological terms represents the explicit code noise. The reduction of information content not only decreases the quantity and quality of information on front pages of tabloids, but also increases the redundancy of such a process and the mass communication system.

"Inadequate representation is not dangerous only because it is 'untrue', but also because it persuades people that there is nothing bad in doing so, i.e. about the fact that the 'others' even deserve to not be treated as equals. Media representations sometimes even create an apparent acceptance, promoting the view that inequality is a normal and acceptable response to difference" (Milivojević 2012:13).

The front page of Kurir from 17 May 2015 manifests a milder sort of contextual and connotative construction of media news regarding the bestowal of the Duga award for the contribution to the fight against homophobia. Rather than adapting the news content as the textual form and photographs as the visual form to the topic and event reported on – this being bestowing the Duga award to Jadranka Joksimović, a Serbian Government minister, this content directs the attention to a whole different level and irrational content. The bulk of the front page is taken up by the photograph made by editing together two separate photographs – that of Minister Joksimović and of the Serbian Army Major Helena. At the top of the photograph, just above the heads of the photographed persons, a kicker is placed in a white font against a red background, saying, "*Helena loses to Jadranka*". In the same space, running across the bodies of the photographed persons on a yellow sideways ribbon and in a red and black bold font, the headline says, "*Minister in a gay scandal*". Just under the headline, in three separate sectional indents, the following text is placed: "*Jadranka Joksimović has won the Duga award for her contribution to the fight against homophobia, even though six out of nine members of the jury voted for trans-Major Helena. I'm not interested to find out what individual votes were, says Joksimović. Four members leave the jury following being pressured.*" The overall impression, based on the textual and visual form, is based on insufficient understanding of the type of event the text reports about. Is the object of reporting the Duga award or the problematic aspects of the decision process in bestowing the award? The headline content points denotatively and explicitly to the existence of a "scandal", i.e. it problematizes the decision process, which may and should be the focus of the journalist's attention and reporting. However, the position, creation, and content of this story imply to a considerable extent that an important event is turned into a scandal, while pushing to the invisible back the fact that the Duga award has been given in the first place. The news criterion stipulates the completeness of content,

clear determination by information, and the harmony of language and style, with full avoidance of connotation and arbitrariness, and this is not met in this example.

Media content dedicated to activities, events, and individuals in the LGBT community and gender minorities in Serbia are grouped within the unusual tabloid forms of reporting – most often the news item or a short report, while interpretive texts are quite rare. A researched information, an in-depth investigation and reporting are extremely rare in Serbian tabloids. Even when they do exist, they can be found in a problematic semantic and evaluative context, so that they bring more harm than benefit to the communications of LGBT and gender minority groups. One of the few examples of a more comprehensive journalistic form and interpretive genre is found in the daily Blic dated 2 May 2015, publishing a hybrid form of a report interview with five photographs in the text titled "*How I got out of the cage: The victory of Major Helena in macho Serbia*". However, this text is in fact an adaptation by the editorial board of the original and deeper story titled "*Transgender Army major wins victory in conservative Serbia*"³, published by Associated Press on the previous day. This is not the only example, because the Blic daily customarily fails to cover LGBT topics via own stories, using good and bad examples from the local environment. One could get the impression that it is part of the policy of this daily to "acknowledge" LGBT topics by taking stories from the international exchange service. Naturally, such actions are not bad per se, but if this is the only in-depth approach to topical issues and analytic journalism, then this is not a completely positive practice. Even more so when it is applied by a daily with a large circulation, production volume, business operation, and market share such as that of Blic. The fact that tabloids do not pay sufficient attention or properly observe these topic is indicative in its own right, demonstrating that an awareness of the public agenda priorities does not correspond to the gravity of the circumstances and state of affairs in the area of LGBT community rights.

Contextual negativity is seen in tabloid journalism in publishing headlines that have no text or indication as to where the text is in the newspaper. Such headlines are often phrased as a lexical and syntactic

³ http://hosted.ap.org/dynamic/stories/E/EU_SERBIA_TRANSGENDER_ARMY_MAJOR?SITE=AP&SECTION=HOME&TEMPLATE=DEFAULT. Accessed: 24 May 2015.

construction that ties into the same syntactic whole the negativity and the ascribed subjects and objects. Frequent syntagmatic wholes signifying some of the typical gender stereotypes are: "Gay scandal", "lesbo scandal", "gay affair", "lesbo affair", "lesbo orgies", "surrogate mother", "faggot making advances", "and many others. The prevalent headlines in tabloid papers such as "Pajtić amid a gay scandal", "Lesbo sex action", "Gay monster", "Lesbo scandal in the monastery", "Erotic ombudsman", "Lesbo orgies in couples", "Conchita: I would explain to Putin the pleasures of gay sex", "Palma for Kurir: I will become a shepherd if gays are an EU condition" very clearly and in a simplified fashion frame the semantic and valuative aspect of the message, putting the LGBT and other gender minorities into a fully negative context. Even a simple lexical link between one's name and the notion of belonging to the LGBT and gender minorities is enough to attract attention and provoke a reaction of the conservative readership, which, according to all indicators, has the ability to clearly understand the paralinguistic and extralinguistic symbolic systems that tabloids abstract away from.

Possible implications for the mass audience

To what extent can the tabloid journalism and the media practicing it change their own criteria and the quality of reporting on these topics, and would tabloid journalism find a safe haven only in tabloids, or would it be incorporated into other types of daily and weekly press and the electronic media? Answers to these questions demand caution and a high level of focus on media modernity and its attributes. Establishing responsibility for public speech in Serbia is a process which has for decades been failing to become part of social structures and the systems of common values. Attempts to establish normative frameworks in the media profession are made by defining and implementing various types of self-regulation of the media profession and, by analogy, adopting the code of professional journalists. Although in Serbia there is a generally accepted Code of the Journalists of Serbia, passed and adopted by two biggest associations of journalists – The Association of Journalists of Serbia and the Independent Association of Journalists of Serbia – the provisions of this documents are still not adhered to. Chapter IV, Item 4 of the Code strictly defines the responsibility of professional journalists regarding the prevention of

discrimination: "A journalist must be aware of the danger of discrimination which could be spread by the media, and shall do everything in his/her power to avoid discrimination based on, among other things, race, sex, age, sexual orientation, language, religion, political and other views, national or social origin" (Popović 2008: 19). Although journalists were informed about the nuance of manifest forms of discrimination, in practice the journalistic profession invests insufficient or inadequate effort, and lacks the necessary attitude.

However, due to insufficient functionality of the legislative, executive, and judicial power in the domain of protection from all forms of discrimination, and especially the discrimination of LGBT and gender minority groups in the media, the practice demonstrates more and more conclusively that the media themselves can be discriminators. In addition to attaching excessive importance in their reporting to the actions and statements of people who engage in *individual discrimination* (as exemplified by the text titled *Palma for Kurir: I will become a shepherd if gays are an EU condition*), the media can engage in *institutional discrimination* in their writing. Perhaps the most complete description of tabloid media practices in this connection is the assessment that tabloid reporting on LGBT and gender minorities represents a classic example of *structural discrimination* which "refers to the policies of institutions of the dominant race/ethnic/gender group, and the behaviour of individuals who implement the policies and control the institutions, intended as racially/ethnically/gender neutral, but resulting in possible harmful treatment of other race/ethnic/gender groups" (Mršević 2011: 38,39). The media are institutions which are often implied in the dominant social, political, ideological, religious, or ethnic supremacies. As such, they represent a favourable framework for all manner of discrimination as the nature of their profession and public communication as a platform to influence the public offer countless possibilities for good and bad effects.

Perhaps the gravest threat to the development of positive gains and values of public communication are the sophisticated, hidden ways to discriminate, which are increasingly improved upon over time. Through the development of information and communications technologies, and the relocation of the media discourse out of the typographic culture and into the digital culture, numerous possibilities open up for sophisticated forms of journalism, but persuasion, public relations, marketing, and, consequently,

abuse, follow as well. The tabloid media discourse, which is in stark contrast in all its formal and content characteristics with media responsibility and professionalism, can be adapted very efficiently to the digital environment, which is already happening. Tabloid media electronic editions, web portals, and accounts on social networks fully accept and share all content with their printed "parents". The dissemination power and potential of web 2.0 technologies and social media platforms are considerably greater than those of printed dailies. Improved forms of communication, interaction, and collaboration between the media and mass audiences develop along these lines. Through this, the persuasive and framing functions of tabloid journalism are made more pronounced and implemented very successfully in the target audiences, which are as a rule discriminatory against LGBT and gender minorities.

Whether this technological breakthrough can improve upon the unbridled power of the discriminatory discourse, and what forms of social, professional, or expert activity can positively construct this zone remains a mystery. The danger of media freedom abuse, non-compliance with media codes and ethical norms stipulated in them are topical issues and threaten with complete destruction of the dailies framework, but also with entering into radio, TV, and on-screen media programmes. The responsibility for the development of media representations and modes of media reporting largely lies with the public itself, i.e. the target audiences of tabloid dailies as well as the general public. The readership must recognize its responsibility primarily because of the criteria for content selection for which it is responsible and has a sovereign influence over. Then, in the process of decoding messages received via the media, the public alongside the media impacts on the final effects of the communication process, as pointed out by "Stuart Hall's theory according to which the media *encode* the messages through an ideological framework of the media institutions, while the public *decodes* the messages via desirable readings" (Ros 2011: 81). The way in which the readership will go about decoding messages, or, to put it differently, the way in which it will understand and evaluate tabloid media reports on the LGBT and minority groups, is crucial for taking a standpoint and affirming the value system of the mass audience. If discriminatory practices are still skilfully and successfully framed in stereotypical norms and cultural patterns of the tabloid audience, the right

to access public communication channels as exercised by the LGBT and gender minorities will be further jeopardized. Thinking along similar lines, but from a different axiological point of view, Douglas Kellner states that "In the postmodern culture of image, the scenes, the stories and the cultural texts provided by the media are meant to offer the individuals a variety of attitudes that can shape their personality. These images provide social role models, appropriate and inappropriate patterns of behaviour, style and fashion and a subtle impulse of imitating and identifying with certain identities." (Kellner 2004: 426). And lastly, from a psychological standpoint, tabloid journalism in Serbia, as a by-product of social and economic transition, has the characteristics of a pragmatic, but essentially inferior and frustrated, collective identity which uses discrimination of any type of *otherness* to resolve its own conflicts and existential fears. The best proof for this claim is the supremacy of tabloid dailies in the daily newspaper market which is threatened by any and all oscillations in the content; more simply put, any deviation from the negativist credibility would be punished by the traditional readership as well as by a financial collapse. Every shape and manner of discrimination is the most desirable haven of racism as its fundamental factor, as Stuart Hall points out: "By inferential racism I mean those apparently naturalized representations of events and situations relating to race, whether "factual" or "fictional" which have racist premises and propositions inscribed in them as a set of unquestioned assumptions" (Hall 2011:83).

Conclusion

The place and role of the public are often defined as key concepts of any kind of detailed reconstruction in social practice. However, current, just as much as recent and distant past, practices teach us that incentivizing the public to represent foundational social and civilizational values almost never succeeds. The populist milieu, domination of stereotypes, and ideological predetermination of society make difficult any process of setting up the public agenda regarding matters of reform. This is the way to approach issues in the domain of media practices and representations of *otherness* and, consequently, reporting on gender minority groups. The professional public and the academic communities of the humanities and social sciences

can play a special role in this, but not to the exclusion of natural and technical sciences, whose work helps create and develop information and communications technologies as material and technical prerequisites for media operation. Practitioners, experts, and theoreticians of media activity have a serious and far-reaching problem seen today in a phenomenon called tabloidization. All the negative consequences and performances of this phenomenon can develop and aspire to do so only if social actors and factors of the information and communications system of Serbia do not contribute to a solution. Reporting on gender minorities is but one discriminatory practice of tabloid press, but discrimination targets - admittedly, with considerably different consequences - other constructive and prominent segments of society, organizations, and individuals as well. "One should always bear in mind that the study of media culture requires a multi-perspectival and transdisciplinary approach if one wishes to dig a little deeper into the complexity of the processes unfolding from an idea, through production, to the moment of consumption of media content; still, some developments in and around the media in countries in transition can be identified as typical. Often disconcertingly. Especially as it is beyond doubt that today the media culture is a dominant, and to a large majority of citizens, most influential producer and transmitter of meaning, and so an ideology, of social values, or departure points for identity construction." (Sarnavka 2004:7).

Civil society organizations represent a significant point of support for all processes and measures through which the bearers of modernization trends and activities will improve the media communication practices in Serbia. The importance of establishing intersectoral cooperation of civil society organizations and an overlay of interest areas in the domain of LGBT and gender minority rights (but in other segments of the fight for universal human rights as well -- the right to equality, a healthy environment, and other rights), can and should create a high level of synergy and productivity. Insufficient development of civil society organizations in the area of media construction, media literacy, and education for media production and media consumption, are important drawbacks, but also a possible chance for development. Media forms of discrimination of LGBT and gender minorities that we have listed here, as well as drastic examples of open or concealed stigmatization, misogyny, and other forms of discriminatory

practices, can be made liable to control by active organizations and citizens, which would ultimately resolve and considerably improve the degree of communication rights and needs of LGBT and gender minorities, as well as all forms of *otherness*.

Literature

- Hall, S. (2011). *The Whities of Their Eyes: Racist Ideologies and the Media*. Dines, G., Humez, J. M. (eds.), *Gender, race, and class in media, a critical reader*. Thousand Oaks. Sage Publications, Inc.
- Kelner, D. (2004). *Medijska kultura*. Beograd. Clio.
- Kunczik, M., Zipfel, A. (1998). *Uvod u publicističku znanost i komunikologiju*. Zaklada Friedrich Ebert. Zagreb.
- Milivojević, S. (2012). "Razlike i drugost". U L. Huremović (ur.), *Izvan četiri zida, priručnik za novinarke i novinare o profesionalnom i etičkom izvještavanju o LGBT temama*. Sarajevo. Sarajevski otvoreni centar.
- Mršević, Z. (2011). *Ka demokratskom društvu – rodna ravnopravnost*. Beograd. Institut društvenih nauka.
- Popović, A. (Ur.) (2008). *Kodeks novinara Srbije, uputstva i smernice*. Beograd. Fondacija Konrad Adenauer.
- Radojković, M., Miletić, M. (2006). *Komuniciranje, mediji i društvo*. Stylos. Novi Sad.
- Ross, K. ed. (2011). *The handbook of gender, sex and media*. Chichester. Wiley-Blackwell.
- Sarnavka, S. (2004). *Sloboda medija*. U L. Matić (ur.), *Mediji i LGBT zajednica, Priručnik za novinarke i novinare o LGBT zajednici*. Rijeka. Lezbijska organizacija LORI.
- Tomić, B. (2012). *Uvod u medije*. Beograd. Čigoja štampa.
- Torlak, N. (2011). *Medijska slika žene u Srbiji*. CM – Časopis za upravljanje komuniciranjem. Broj 19. Godina VI. Beograd, Novi Sad. Fakultet političkih nauka, Protokol.
- Turčilo, L. (2012). "Mi" i "Oni" – važnost izvještavanja o LGBT temama. U L. Huremović (ur.), *Izvan četiri zida, priručnik za novinarke i novinare o profesionalnom i etičkom izvještavanju o LGBT temama*. Sarajevo. Sarajevski otvoreni centar.

- Vasiljević, L., Anđelković, V. (ur.) (2009). Priručnik za medije. Beograd. Ženski INDOK Centar.
- Višnjić, J. (2013) Izveštaj LGBT populacija u štampanim medijima u Srbiji 2012. Beograd. Labris. <http://labris.org.rs/lgbt-populacija-u-stampanim-medijima-u-srbiji-2012/>. Pristupljeno 12.05.2016.

Konvergencija i njene implikacije na poslovanje medija¹

Igor Jovanović²
Beograd

Apstrakt: Vrtoglavi tehnološki razvoj, korišćenje Interneta i digitalnih medija doveli su do toga da korisnici informacija medijske sadržaje primaju na velikom broju platformi. Tradicionalni mediji više ne mogu u potpunosti da zadovolje konzumente jer oni prve informacije o događajima, sve češće, prvo dobijaju na mobilnim telefonima ili preko društvenih mreža, dakle na Internetu koji se i dalje naziva "novim medijem". Sve to uslovilo je brojna prilagođavanja u tradicionalnim medijima, jer kao što je nekada pojava televizije ugrožavala štampu, tako i sada razvoj Interneta ugrožava ekonomski opstanak konvencionalnih glasila. Ukratko, značaj konvergencije za današnje medije postaje nemerljiv. Cilj ovog rada biće da predstavi pojam konvergencije u medijima, ali i da pokaže da je ona prestala da bude samo potreba redakcija u savremenom novinarstvu, te postala uslov opstanka i uspeha na medijskom tržištu. Uz to, rad će se baviti novim medijima, društvenim mrežama i njihovim servisima preko kojih sadržaj tradicionalnih glasila sve učestalije stiže do publike, ali i etičkim implikacijama i regulacijom pri objavljivanju medijskih sadržaja na novim platformama. Na kraju, u radu će biti reči i o tome kako je konvergencija sprovedena u pojedinim medijima u Srbiji i kakvi su rezultati prvih projekta konvergencije u domaćim medijskim kućama.

Ključne reči: digitalizacija, novi mediji, konvergencija, internet, društvene mreže

¹ Rad je proistekao iz istraživanja i diplomskog rada „Konvergencija u medijima“ odbranjenog na Fakultetu za medije i komunikacije Singidunum Univerziteta u Beogradu 2015. godine.

² Kontakt sa autorom: igorjovanovic22@gmail.com

Ekspanzijom Interneta, novih medija i njihovih servisa na medijskom tržištu, najveće promene pretrpeli su štampani mediji. Zbog toga je povećanje broja platformi i praćenje tehnološkog razvoja postalo posebno važno za tu vrstu medija. Dejvid Bruer (David Brewer), jedan od vodećih stručnjaka u oblasti konvergencije medija i osnivač konsultantske kuće za medijske strategije Media Ideas International (www.mediaideas.co.uk) navodi da “današnji mediji sebi više ne mogu da priušte da zapošljavaju novinare koji proizvode vesti za samo jednu platformu”. To je vrsta evolucije u novinarstvu, publika se seli na različite platforme. Ako ne možete da pokrijete sve platforme – imate problem”, rekao je Bruer³.

Dr Katarina Kopecka – Pjeh (Katarzyna Kopecka Piech), sa Univerziteta u Vroclavu u Poljskoj, koja se specijalizovala za oblast novih medija, u svom radu “Koncepti medijske konvergencije”⁴ navodi da su se teoretičari medija bavili pojmom konvergencije još od osamdesetih godina 20. veka usled sve značajnije uloge kompjutera i Interneta. Međutim, prema njenim rečima, prava prekretnica za izučavanje te medijske oblasti nastala je 2006. godine nakon izdavanja knjige Henrija Dženkinsa (Henry Jenkins) “Kultura konvergencije. Gde se stari i novi mediji sudaraju” (Convergence Culture. Where Old and New Media Collide). U radu poljske naučnice navodi se da sama reč konvergencija potiče od latinske reči *convergere* što bi moglo da se prevede i kao “okupljati se, ići zajedno”. Takođe, ona podržava stav pojedinih autora koji smatraju da se konvergencija može smatrati obostranim delovanjem na najmanje tri važne tehnologije – telefonu, televizoru i kompjuteru – „od kojih je svaki hibrid tehničke, socijalne i ekonomske prakse i od kojih svaki ima svoj sopstveni put neposrednosti“ do publike.

Sam Dženkins, predavač na Institutu za tehnologiju u Masačusetsu (Massachusetts Institute of Technology), na svom blogu navodi da pod pojmom konvergencija misli na “protok sadržaja na više medijskih platformi, saradnju između više medijskih industrija, kao i na migraciono ponašanje medijske publike koja će ići skoro bilo gde u potrazi za zabavom i iskustvima koje želi”. “Konvergencija je reč koja uspeva da opiše tehnološke, industrijske, kulturne, društvene promene...U svetu medijske konvergencije, svaka važna priča biva ispričana, svaki brend prodat, svakom potrošaču se

³ Intervju sa Dejvidom Bruerom za potrebe ovog seminarskog rada.

⁴ Katarzyna Kopecka-Piech, Media convergence concepts, Internet, http://www.academia.edu/1782436/Media_convergence_concepts, (datum pristupa 2.2.2015)

nudi užitek na više medijskih platformi. Upravo sada...kultura konvergencije se oblikuje željama medijskih konglomerata da prošire svoja carstva na više platformi i željama potrošača da imaju medije koje žele, gde god to žele, kada žele, i u kom formatu žele”, naveo je Dženkins⁵.

Baveći se definicijom konvergencije u medijima, dekan Univerziteta Njujork (City University of New York) Stiven Šepard (Stephen Shepard) naveo je da konvergencija znači da će “u jednu vest biti upakovani tekst, audio, video i interaktivnost”⁶. “Svi novinari moraće da uče o audio i video tehnikama, interaktivnosti i hiper-linkovanju”, rekao je Šepard u intervjuu koji prenosi portal Cyberjournalist.net.

O značaju koji se konvergenciji u medijima pridaje u najrazvijenijim zapadnim zemljama svedoči i činjenica da je Univerzitet u Njujorku pokrenuo trosemestralne studije o konvergenciji i novim medijima. Pritom, taj Univerzitet nije usamljen slučaj, već se i na nekoliko drugih univerziteta u Sjedinjenim Američkim Državama sprovode slični kursevi. Govoreći o tome kako će svoje studente učiti konvergenciji, Šepard je u istom intervjuu kazao da će oni morati da usvoje “najbolje i od starog i od novog”. “Postoji tendencija da se odbaci ono staro, ali mi ćemo morati da pokrijemo najbolje od oba sveta. Mora postojati sinteza starog i novog. Moramo da podučavamo i starim i novim veštinama”, rekao je Šepard.

Značaj konvergencije

Savremenu istoriju svakako je obeležio i proces globalizacije koji nije zaobišao ni medije. Globalizacija, proces koji je doneo drastične promene svetskoj ekonomiji, politici i kulturi, nije mogao biti sproveden bez velikog uticaja medija koji su, prema nekim autorima, bili od presudnog uticaja za nametanje interesa transnacionalnih kompanija od kojih pojedine imaju veće budžete od pojedinih država u razvoju, kao i neoliberalne koncepcije savremenog sveta.

Mediji, prema svim definicijama, imaju trostruku ulogu - informativnu, edukativnu i zabavnu. Međutim, uspostavljanjem kriterijuma komercijalnosti kao vrhovnog regulatora tržišta i pokazatelja uspeha, globalni mediji sve više zapostavljaju prve dve funkcije i neselektivno se orjentišu

⁵ Blog Henrija Dženkinsa, Internet, http://henryjenkins.org/2006/06/welcome_to_convergence_culture.html, (datum pristupa 3.2.2015).

⁶ [Cyberjournalist.net](http://www.cyberjournalist.net), Internet, <http://www.cyberjournalist.net/news/003017.php>, (datum pristupa 4.2.2015).

na zabavu i nasilje. „Javni emiteri su početkom devedesetih godina usled jake konkurencije privatnih medijskih kuća počeli sve više da gube publiku i da dolaze u bezizlaznu i nezavidnu situaciju u kojoj moraju da se odluče ili za komercijalizaciju koja će im doneti ekonomski opstanak, ali koja će ih udaljiti od njihove primarne funkcije javnog servisa, ili za otpor komercijalizaciji i na taj način sebe osude na ekonomsku propast”, smatra Lorna Štrbac⁷.

Edvard Herman (Edward Herman) i Robert Mekčesni (McChesney), autori knjige „Globalni mediji” još su otvoreniji u kritici dominacije globalnih medija i komercijalnog modela komunikacije. „Komercijalni model ima svoju unutrašnju logiku, a pošto je u privatnom vlasništvu i oslanja se na podršku oglašivača, teži da erodira javnost i stvori kulturu zabave što je nespojivo sa demokratskim poretom. Proizvodi medija pretvaraju se u robu i dizajniraju se tako da služe ciljevima tržišta, ne i potrebama građana”, navode dvojica autora „Globalnih medija”⁸.

O takvoj „kulturi zabave” pisao je i američki kritičar medija Nil (Neil) Postman, autor knjige o fenomenu televizije „Amusing Ourselves to Death” iz 1985. godine. On je ustvrdio da se u društvenoj realnosti ne ostvaruje utopija Džordža Orvela (George Orwell) iz dela „1984”, već predviđanja britanskog pisca Oldasa Hakslija (Aldous Huxley) iz romana „Vrli novi svet”, izdatog još 1932. godine. U svojoj knjizi o fenomenu televizije Postman kaže: „Orvel se plašio onih koji će zabraniti knjige. Haksli se plašio toga da neće biti razloga za zabranu knjiga, jer niko neće hteti da ih čita. Orvel se plašio onih koji bi nam uskratili informacije. Hakslija su, pak, plašili oni koji bi nam dali toliko informacija da bismo bili osuđeni na pasivnost i egoizam”⁹.

U takvim uslovima jasno je da je konvergencija proces od posebnog značaja za medije i publiku. Henri Dženkins je u studiji „Kulturna logika medijske konvergencije” (The Cultural Logic of Media Convergence) naveo da će od uspešnosti i brzine sprovođenja konvergencije zavisiti raspodela moći u „novoj medijskoj eri”, odnosno da će gospodari medijskog prostora postati oni koji publici ponude najviše sadržaja na što više aktuelnih platformi. „Konvergencija nije samo jednostavna tehnološka promena. Kon-

7 Nova srpska politička misao, 8. novembar 2009, Internet, <http://www.nspm.rs/kulturna-politika/globalni-mediji-%E2%80%93-od-ekspanzije-do-relativnog-poraza.html>, (datum pristupa 4.2.2015).

8 Herman, Edvard i Mekčesni Robert, Globalni mediji, (prev. Nada Siljanović-Donati), Beograd, Clio, 2004, str. 16.

9 http://en.wikipedia.org/wiki/Neil_Postman#Amusing_Ourselves_to_Death (20.12.09).

vergencija menja odnose između postojećih tehnologija, industrija, tržišta, žanrova i publike”, naveo je Dženkins¹⁰.

Dženkins, za razliku od autora koji, poput Noama Čomskog, govore kritički o uticaju medija na ljudsko društvo, u prvi plan stavlja mogućnosti koje donosi konvergencija. Prema njegovom mišljenju, pogrešno je stavljati u prvi plan šta mediji mogu da učine korisnicima, već je potrebno govoriti o tome šta publika može da učini medijima. „Zahvaljujući povećanju broja kanala (komunikacije) i prenosivosti novih računarskih i telekomunikacionih tehnologija, ulazimo u eru u kojoj će mediji biti svuda i mi ćemo koristiti sve vrste medija u međusobnim komunikacijama. Naši mobilni telefoni nisu jednostavno telekomunikacioni uređaji; oni nam takođe omogućuju da igramo igrice, preuzimamo informacija sa Interneta i primamo i šaljemo fotografije ili tekstualne poruke”, naveo je Dženkins¹¹.

WAN-IFRA (World Association of Newspapers and News Publishers), međunarodna organizacija čiji je cilj uspostavljenje veza između štampanih i novih medija, navodi da će štampani mediji morati da iskoriste nove tehnologije kako bi opstali u bici za korisnike. U video klipu na svom Jutjub kanalu (www.youtube.com/watch?v=nXEeuAy4e9Y) IFRA navodi da će redakcije štampanih medija morati da koriste mobilnu telefoniju i Internet kako bi upotpunile svoju ponudu i ostvarile interaktivni odnos sa publikom. U materijalu IFRA-e predlaže se model po kom će redakcije štampanih medija prvu informaciju o nekom važnom događaju svojim korisnicima slati putem poruka koje će stizati na mobilne telefone. U istoj poruci biće i link ka nešto široj informaciji o tom događaju koju će korisnici moći da nađu na Internet platformi određenog medija. U međuvremenu, konzumenti preko mobilnih telefona i Interneta šalju povratnu informaciju o pročitanoj sadržaju i redakciji saopštavaju na koji bi način želeli da informacija bude dodatno obrađena u štampanom izdanju medija. Ista vizija predviđa da se interaktivni odnos publike i redakcije nastavi preko svih kanala sve dok ima zanimanja za određenu temu.

Jedan od urednika u IFRA-i Ditmar Šantin (Dietmar Schantin) u svom radu o izazovima konvergencije u medijima navodi da će osnovna tri izazova za sve redakcije u budućnosti biti poboljšanje kvaliteta i kvan-

10 Jenkins, Henry, „The Cultural Logic of Media Convergence” u: International Journal of Cultural Studies, 2004, Internet, <http://eng1131adaptations.pbworks.com/f/jenkins,+Henry+++The+Cultural+Logic+of+Media+Convergence.pdf>, (datum pristupa 4.2.2015).

11 Isto.

titeta video materijala na njihovim platformama, sposobnost da se naplate proizvodi objavljeni na novim platformama, kao i obuka novinara za rad na novim tehnologijama. U istom radu, Šantin navodi da su za medijsku konvergenciju posebno značajne 2006. i 2007. godina jer su tada, “nakon godina razmišljanja”, redakcije prionule na ozbiljan posao i svoje proizvode masovno počele da plasiraju preko novih kanala¹².

Modeli i tipovi konvergencije

Kopecka navodi da postoji nekoliko tipova konvergencije – tehnološka konvergencija, konvergencija tehničkih uređaja, konvergencija rešenja, konvergencija mreža, ekonomska konvergencija i korporativna konvergencija¹³. Najpre, ona smatra da se tehnološka konvergencija odnosi na digitalizaciju celog medijskog sadržaja, odnosno seobu od “atoma do bitova”. Što se tiče konvergencije tehničkih uređaja, ona se bazira na ideji o uređaju u kojem će se susretati više različitih medija, kao što se to dešava u današnjim kompjuterima. Slično je i sa mobilnim telefonima u kojima se sada nalaze i radio prijemnici, mogućnost da se gledaju sadržaji sa Interneta, sluša MP3 plejer.

Konvergencija mreža podrazumeva konvergenciju onih mreža i komunikacija koje su najpre bile predoređene za različite ciljeve. Tako se u jedno spajaju mreže za distribuciju televizijskog signala, Interneta, fiksne telefonije. U ekonomskoj konvergenciji dolazi do spajanja tržišta telekomunikacija, IT sektora i medijskog tržišta u dve faze. Prema Kopeckoj, najpre se spajaju tržište telekomunikacija i IT sektora, da bi se u drugoj fazi oni spojili sa medijskim tržištem. Pojedini ovoj konvergenciji dodaju i četvrti element – tržište zabave. Pritom, ekonomisti razlikuju takozvanu horizontalnu konvergenciju tržišta (kada se spajaju preduzeća unutar jedne oblasti, delatnosti) i vertikalnu (dobija se spajanjem kompanija iz različitih domena). I na kraju, korporativna konvergencija koja se sastoji od spajanja više preduzeća iz različitih oblasti – telekomunikacija, IT sektora, medijskih organizacija i onih iz zabavne industrije. Pritom se razlikuje konvergencija dobijena spajanjem imovine tih preduzeća ili njihovim zajedničkim akcija-

12 Schantin, Dietmar, Challenges for Convergence in 2008 and beyond, IFRA, Internet, <http://www.ifra.net/wiki/challenges-for-convergence-in-2008-and-beyond>, (datum pristupa 1.2.2015).

13 Katarzyna Kopecka-Piech, Media convergence concepts, Internet, http://www.academia.edu/1782436/Media_convergence_concepts, (datum pristupa 2.2.2015).

ma, uz koju svi subjekti napreduju i imovinski i marketinški.

Što se tiče konvergencije uređaja i medija, pojedini autori skloni su da poveruju pronalasku takozvane “crne kutije” koja će objediniti sve uređaje i medije, ali se Dženkins ne slaže sa tom teorijom. Prema njemu, mediji će biti svugde i neće postojati samo u jednoj formi. “Nikada neće postojati crna kutija koja će kontrolisati sve medije”¹⁴, naveo je Dženkins, izražavajući uverenje da će već postojeći mediji samo evoluirati u novoj formi. Kao primer, on navodi kasetu i MP3 fajl, koji su po izgledu veoma različiti, ali iza njih stoji slična, ako ne i ista ideja. “Medijski sadržaj se može menjati, može se menjati i publika, takođe može rasti i padati društveni značaj pojedinog medija, ali jednom kada je on pronađen zauvek ostaje deo medijskog ekosistema”, napisao je Dženkins.

Isti autor, spisku konvergencija dodaje još i kulturnu konvergenciju koju vidi kao “eksplozije novih oblika stvaralaštva na mestima ukrštanja različitih medijskih tehnologija, industrija i potrošača”. Takođe, razvija se i globalna konvergencija koju vidi kao “kulturnu hibridnost nastalu kao rezultat međunarodnog protoka medijskog sadržaja”. I na kraju, Dženkins navodi i pojam “društvene ili organske” konvergencije koja proističe iz promene načina na koji tražimo i koristimo informacije. “Možda sada koristimo nove tehnologije, u poređenju sa periodom od pre 50 godina, kako bismo tragali za informacijama, ali je činjenica da i dalje tragamo za informacijama koje će uvećati naše znanje ili nas zabaviti”, naveo je Dženkins.

Istovremeno, Igor Vobič, asistent na Odseku za novinarstvo Fakulteta za društvene nauke Univerziteta u Ljubljani, navodi da postoje dve vrste pristupa konvergenciji – linearni i nelinearni¹⁵. U linearnom pristupu, konvergencija se smatra kontinuitetom, koji se u redakcijama odvija postupno, po određenim koracima, sve dok one ne dostignu “konačni stepen konvergencije”. U kritikama tog pravca navodi se da on prenebrežava mogućnost da proces konvergencije može biti i neuspešan ili da uopšte ne utiče na neke delove medijske organizacije.

Sa druge strane, u nelinearnom pristupu konvergencija se vidi kao otvoren proces koji deluje na različitim nivoima medijske organizacije, ali i među različitim akterima u istoj organizaciji – menadžmentom, ured-

14 Jenkins, Henry, „The Cultural Logic of Media Convergence” u: International Journal of Cultural Studies, 2004, Internet, <http://eng1131adaptations.pbworks.com/f/Jenkins,+Henry+++The+Cultural+Logic+of+Media+Convergence.pdf>, (datum pristupa 4.2.2015).

15 Vobič, Igor, „Konvergencija u praksi – trendovi i izazovi”, Internet, <http://www.media.ba/bs/menadzment-novinarstvo/konvergencija-u-praksi-trendovi-i-izazovi>, (datum pristupa 5.2.2015).

nicima i novinarima i drugim zaposlenima u redakciji. Sve to, naravno, donosi različite posledice u medijskoj organizaciji. Vobič, takođe, navodi i svoj pristup konvergenciji. “Konvergencija pobija neke tradicionalne vidike novinarskog posla sve u želji podizanja produktivnosti, učinkovitosti i zarade. To se u konvergenciji odražava preko tri nivoa: prvo, multitalentovanost novinara u fazama prikupljanja, selekcije i prilagođavanja informacija za različite medijske platforme istovremeno; drugo, ubrzanje novinarskog produkcijskog procesa i skraćivanje rokova slanja u skoro celodnevnom produkcijskom ciklusu; treće, menjanje rutine i praksi unutar časopisne, radijske, televizijske i internetske novinarske kulture. U ovom članku konvergenciju razumemo kao kompleksan i heterogeni proces koji izražava interakciju između tehnologije i novinarstva, te stremljenje ka specifičnim ciljevima u određenom političkom, ekonomskom i kulturnom kontekstu”, naveo je Vobič¹⁶.

Promene u redakcijama

Već samom masovnijom upotrebom Interneta devedesetih godina 20. veka promene u novinarstvu postale su tektonske. “Internet predstavlja kombinaciju TV i štampanih medija sa ubačenim radiom, kombinovanom sa dubinom, širinom i funkcionalnošću najveće baze podataka na svetu.... Internet omogućava svakom, ko ima neku vest, a uz to kompjuter i telefon, da je saopšti svetu doslovno iz svoje sobe”¹⁷, napisao je Endrju Bojd o tim promenama.

Njih, u knjizi “Interpretativno i istraživačko novinarstvo” konstatuje i Neda Todorović, profesor na Fakultetu za političke nauke u Beogradu. “Pojava sve savršenijih načina komuniciranja (što brže, što više, što atraktivnije) prisiljava novinare i urednike mainstream medija da se protiv konkurencije novih sredstava informisanja bore dajući uz informaciju o događaju i njegovu pozadinu (background), analizirajući pojave dubinski (in-depth) i smeštajući ih u koordinatni sistem njihovog složenog, društvenog značaja. Interpretacija, koja – pored konstatovanja činjenica – pruža i njihovo tumačenje, prisutna je u gotovo svim novinarskim žanrovima od faktografskih do analitičkih”, navela je Neda Todorović¹⁸.

¹⁶ Isto

¹⁷ Bojd, „Novinarstvo u elektronskim medijima“, op.cit, str.548.

¹⁸ Todorović, Neda, „Interpretativno i istraživačko novinarstvo“, Čigoja štampa, Beograd, 2002, str.7.

Na sajtu Academy britanskog BBC¹⁹ u prilogu o konvergenciji u redakcijama navodi se da su “saradnja, komunikacija i planiranje” ključni za izradu najboljeg mogućeg medijskog sadržaja i kako bi on dospao do svih platformi preko kojih ta medijska kuća stiže do svoje publike. U prilogu, urednik televizijskih vesti Entoni Dor (Antony Dore) i izveštač Voren Netlfor (Warren Nettlefor) objašnjavaju da multimedijalni rad samo ojačava uticaj njihovog izveštavanja. “Multimedijalni rad ne znači da svi moraju da rade sve vreme Ali, to znači da osoblje treba da bude svesno različitih vrsta sadržaja koji će dobro izgledati na svakoj platformi”, rekao je Dor.

Novinar Voren Netlfor, koji je u prilogu o konvergenciji u redakciji BBC zadužen za priču na kojoj se radi, potom objašnjava da je u integrisanoj redakciji, iako je televizijski novinar, već navikao da tokom rada na terenu razmišlja i o tonovima koje će koristiti za radijski prilog ili o dodatnom materijalu koji će biti efektno plasirati na Internet sajtu kompanije. “Zapravo mislim o svemu, a ujedno razmišljam i o Tviteru”, rekao je novinar.

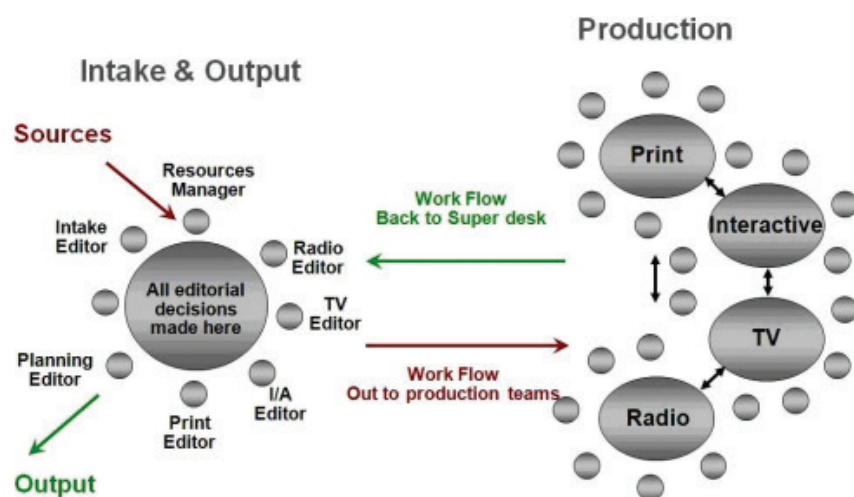
Nakon završetka svih intervjua, ceo prilog se prebacuje na uređaje koji su dostupni svim redakcijama. To omogućava da na materijalu ne radi samo izveštač, iako on odlučuje koji će delovi priloga ići na televiziju, koji na radio, a šta na Internet portal BBC. Budući da su članovi redakcije blizu, tesna komunikacija samo pomaže bržu obradu materijala. Istovremeno, novinar koji je radio na izveštaju gostuje na Radiju BBC i pojašnjava slušaocima suštinu obrađene teme. Posle emitovanja priloga na svim važnim platformama, linkovi ka izveštaju stavljaju se i na Fejsbuk i na Tviter nalog medijske kuće. Tu se odvija i nastavak konverzije jer publika svojim komentarima i sugestijama utiče na dalji razvoj priče, izbor osoba koje će biti intervjuisane, ponekad i na pronalazak dokumenata važnih za izveštavanje. Pored toga, najzanimljiviji komentari publike čitaju se u radio programu, emituju kao kajroni prilikom repriziranja priloga na televiziji ili bivaju pušteni kao komentari čitalaca na Internet portalu BBC. “Zaista je divno plasirati svoju priču preko što je moguće više medija”, zaključuje Netlfor.

Pol Bredšo (Paul Bradshaw), predavač Onlajn novinarstva na Univerzitetu u Birminghamu, smatra da je digitalizacijom i konverzijom omogućeno mnogo toga novog u novinarstvu. “Sada kada je sve digitalizovano, nove stvari postaju moguće. Audio i video zapisi, fotografije, animacije – sve je

¹⁹ <http://www.bbc.co.uk/academy/journalism/skills/multimedia-journalism/article/art20140305121733049>, (datum pristupa 5.2.2015).

pretvoreno u jedinice i nule. Morate shvatiti koje sve efikasne mogućnosti ovo otvara, od toga da program emitujete uživo sa svog mobilnog telefona, do objavljivanja slika pod Creative Commons licencom (licenca koja omogućava ponovno korišćenje kreativnog materijala bez novčanih naknada) ili objavljivanja sirovih podataka koji onda korisnicima omogućavaju da im povećaju vrednost tako što će ih dalje koristiti. Vrednost vaše organizacije ne leži samo unutar njenih zidova, već i izvan njih”, naveo je Bredšo²⁰.

Za resurse potrebne za novinarski rad, kao i za njihovu raspodelu među novinarima, zadužen je menadžer za resurse. Ostatak koncepcije čini redakcija, odnosno neposredni proizvođači medijskog sadržaja, koji su ujedno zaduženi i za unapređenje rada na pojedinim platformama. Bruerova šema grafički izgleda ovako



Bruer je, takođe, uspostavio i nekoliko pravila konvergencije od kojih su prva dva da “nijedna priča nije ekskluzivna samo za jednu platformu” i da korisnici treba da prime iste informacije “bez obzira koji uređaj izaberu”²¹. Među ostalima su i da se medijski sadržaj mora potpuno iskoristiti na svim izlazima ka publici, kao i da pristup vestima mora biti takav da se neutralno odnosi prema svim platformama. Uz sve to, centralni sistem proizvodnje vesti treba da bude dostupan celom osoblju, pri čemu uređivački tim mora biti fleksibilan, sposoban da radi multimedijalno i “poseduje višestruke veš-

²⁰ Bredšo, Pol, „Kako je Internet promenio ekonomiku vesti – u svim medijima”, Internet, <http://www.media.ba/bs/menadzment-novinarstvo/kako-je-internet-promijenio-ekonomiku-vijesti-u-svim-medijima>, (datum pristupa 6.2.2015).

²¹ Isto.

“tine”. Kao uspešni primeri konvergencije, na sajtu posvećenom toj problematici (<http://iml.jou.ufl.edu/projects/Spring03/Mallard/examples.html>), ističu se tri slučaja. Prvi od njih je “Tampa” portal (<http://tbo.com>), zajednički projekat štampanog medija “Tampa tribjun” (The Tampa tribune) i televizije WFLA. Autori taj sajt smatraju jednim od retkih primera potpuno konvergirane medijske organizacije u Sjedinjenim Američkim Državama. Pored toga što zajednički rade na pričama i objavljuju ih, portal, novine i televizija saraduju tesno u oblasti marketinga. Takođe, prostorije svih redakcija nalaze se u istoj zgradi. Do ujedinjenja novina i televizije došlo je krajem devedesetih godina 20. veka, nakon pada prodaje, odnosno gledanosti. Zbog američkih propisa, tri organizacije i dalje deluju kao posebna preduzeća, ali su najavili dodatnu konsolidaciju čim se propisi izmene u toj oblasti.

Izazovi i budućnost konvergencije

Konvergencija u medijima, iako postaje uslov opstanka medijskih organizacija na tržištu, svakako nije završen proces. Izvesno je da nastavak najpre zavisi i od tehnoloških noviteta čiji je razvoj, zbog vrtoglavog uspona, gotovo nemoguće predvideti. Pored toga, nije još ni izvesno da li će konvergirani sadržaji biti marketinški brzo isplativi ili će za to biti potrebno duže vreme. No, jedno od pitanja koje se takođe nameće kao prioritetno po pitanju konvergencije jeste šta o tome misle oni koji treba da je sprovedu, dakle novinari. Izvesno je da je konvergencija proces koji, pre svega, odgovara vlasnicima medija. Oni, rukovođeni logikom profita, koji je sve češće i primarni i jedini motiv u medijskoj sferi, svakako žele da u redakciji imaju manji broj novinara koji će, međutim, obavljati posao koji je do sada radilo znatno više ljudi. Jasna je logika uštede ako jedan novinar uradi reportažu, a potom je sam pripremi i za televizijski kanal medijske organizacije, zatim za njen radijski kanal, a na kraju i za Internet portal. Međutim, za sada nema pouzdanih podataka šta o tom procesu misle novinari.

Jedna od retkih dostupnih anketa o tome šta novinari misle o konvergenciji sprovedena je 2003. godine u Danskoj, državi za koju stručnjaci navode da ima odličnu novinarsku školu i tradiciju. Istraživanje je bilo sprovedeno na nevelikom uzorku (341 novinar) i pokazalo je da zaposleni u medijskim redakcijama nemaju dobro mišljenje o multimedijalnom

novinarstvu, a takođe smatraju i da rad za više platformi ne utiče dobro na njihov rad, odnosno čini ga manje istraživačkim, a više površnim²².

Među ispitanicima u Danskoj, velika većina, odnosno 65 odsto njih navela je da smatra da će isporučivanje vesti na više platformi njihovo izveštavanje učiniti površnijim. Sa druge strane, samo je pet odsto anketiranih izrazilo uverenje da će multimedijalni rad imati pozitivne posledice po kvalitet novinarstva. Ni dalji odgovori novinara u Danskoj nisu bili mnogo pozitivniji za pitanje konvergencije. Iako je 41 odsto njih reklo da konvergencija u medijima ima mogućnost da dnevnu rutinu na poslu učini manje svakodnevnom, većina njih se izjasnila da su nezadovoljniji svojim poslom od kada moraju da pripremaju priloge za više platformi. Tako je 18 odsto njih reklo da sa većim uživanjem ide na posao od kada se bavi multimedijalnim novinarstvom, dok je 29 odsto reklo da im se užitak u radu smanjio nakon sprovedene konvergencije. Ostali su tvrdili da ne osećaju prevelike promene, pri čemu su anketirane žene novinari bile nezadovoljnije posledicama konvergencije nego muške kolege.

Slične rezultate ankete među novinarima navodi i Igor Vobič. On tvrdi da razna istraživanja u svetu pokazuju da su "novinari zabrinuti razvojem novinarske produkcije i neizvesnih uslova za rad u novinarstvu"²³. Pozivajući se na istraživanje Međunarodne federacije novinara (International Federation of Journalists) iz 2006. godine, Vobič navodi da je tada ustanovljeno da je "socijalni status novinara i ostalog kadra u novinarstvu zabrinjavajući, pošto nalogodavci neprestano menjaju svoje zahteve".

Takođe, on se poziva i na studiju "Projekta za izvrsnost u žurnalistici" (Project for Excellence in Journalism) iz 2008. i 2009. godine koja je pokazala da među američkim novinarima vlada skepticizam kada su u pitanju strukturne i organizacijske transformacije uredništva. Sve te promene, zaposleni u medijima nisu povezali samo sa racionalizacijom posla, već i sa otpuštanjima, tako da je većina anketiranih novinara ocenila da njihova profesija ide u "pogrešnom smeru".

Vobič navodi i da se u izveštaju "Inovacije u novinama" (Innovations in Newspapers) iz 2008. godine zaključuje da je nakon konvergencije medija produktivniju i multitalentovanu novinarsku radnu snagu moguće steći

²² Poynter Online, <http://www.poynter.org/column.asp?id=31&aid=34577>, Internet, (datum pristupa 7.2.2015).

²³ Vobič, Igor, „Konvergencija u praksi – trendovi i izazovi“, Internet, <http://www.media.ba/bs/menadzment-novinarstvo/konvergencija-u-praksi-trendovi-i-izazovi>, (datum pristupa 7.2.2015).

samo ako se prevaziđe "buntovništvo" protiv promena. "Spomenuta istraživanja otkrivaju da strukturna i organizacijska integracija uredništva postaje globalna pojava, mada ne nude kontekstualizaciju procesa konvergencije i zanemaruju tradicionalne razlike među novinarskim radnim sredinama u anglosaksonskom novinarstvu i onom u kontinentalnoj Evropi", naveo je Vobič.

Pored svega toga, konvergencija se odvija nejednako u različitim delovima sveta, u zavisnosti od nivoa njihovog tehnološkog razvitka. Zbog toga se konverzija za sada najbrže razvila u Sjedinjenim Američkim Državama. Ali, i tamo postoje određeni preduslovi za nastavak procesa konvergencije na koje medijske organizacije ne mogu direktno da utiču. Naime, američka Federalna komisija za komunikacije (FCC) 5. februara iznela je, po vesti Novinske agencije Beta od istog dana, predlog pravilnika kojima se jačaju ovlašćenja federalnih vlasti kako bi se najveći Internet provajderi sprečili da blokiraju ili usporavaju mrežni saobraćaj. U predlogu FCC navodi se da je Internet "od kritične važnosti za američku naciju". Međutim, protivnici predloga navode da provajderi nisu ni imali nameru da prave "brze" i "spore" trake na Internetu u zavisnosti od toga koliko koji korisnik plaća za usluge, kao i da će nove odredbe sigurno povećati poreze i sprečiti nove investicije u oblasti Interneta.

Samoregulacija u onlajn sferi

Internet postoji već oko 40 godina, a World Wide Web preko dve decenije, ali se ta oblast i dalje naziva "novim medijem". Pored toga, ne postoji jedinstveno mišljenje, niti propis, na koji način regulisati Internet, niti na tehnološkom nivou, niti na nivou sadržaja. Kristijan Miler (Christian Moller) iz Organizacije za bezbednost i saradnju smatra da "konvergencija ima ogroman uticaj" na uređivački sadržaj i regulaciju medija. "Tradicionalno su prepreke za ulazak u medijski sektor bile vrlo velike. Tehnologija je bila komplikovana i skupa, a propusnost (bandwidth) i frekvencije za širenje informacija su bili oskudni. Ovo je legitimisalo i davalo razloge za regulisanje mnogih oblika medija i sadržaja. Kako bi se osigurao maksimalan stepen pluralizma unutar ograničenih resursa frekvencijskog spektra medijska regulatorna tela su izdavala dozvole za radio i TV stanice. U digitalnom dobu, ne postoji nestašica frekvencija na Internetu, a tržišni udeli

pojedinih online medijskih kuća se ne mogu uporediti sa uticajem koje su velike televizijske kuće imale 1980-tih”, naveo je Miler²⁴.

Direktor Mreže etičkog novinarstva (Ethical Journalism Network) Ejdán Vajt (Aidan White) smatra da se u digitalnom dobu svako lako može baviti distribucijom informacija za javnu potrošnju i da bi zato svako ko učestvuje u tom procesu morao biti “moralan i odgovoran”²⁵. “Ovo novo medijsko okruženje zahteva više samoregulacije koja se smatra najboljim načinom da se slede medijske etičke norme. Većina saveta za štampu sada uključuje online usluge koje u okviru svog delokruga pružaju medijske kuće. Samoregulacija se razvija kako se širi novinarstvo na Internetu. Mnoge nove online usluge nisu pokrivene industrijskim regulatorima, ali to ne bi trebalo njih ili njihove novinare da izuzme od primene osnovnih etičkih standarda koje su mediji uvek sledili”, naveo je Vajt.

On još smatra da se u digitalnom dobu najpre mora poraditi na zaštiti privatnosti, kao i na dodatnom proveravanju činjenica, jer novinari koji rade u multimedijalnim organizacijama sada imaju manje vremena za to. “Internet je razbio prethodno uspešne medijske poslovne modele. Sada više novinara radi na nesigurnim radnim mestima i mediji ulažu manje u novinarstvo - kako u obuke tako i u istraživačko novinarstvo. Zbog toga je novinarstvo postalo teška delatnost koja se obavlja pod velikim pritiskom. Niko ne može predvideti kako će novinarstvo evoluirati na kraju, ali proces promena je vožnja po neravnom terenu. Jedina sigurnost je da demokratiji trebaju informisani građani, a etičko novinarstvo je jedini nezavisni garant pouzdane i korisne informacije potrebne da bi se osigurala prosperitetna demokratija”, naveo je Vajt.

Velike svetske medijske kuće, kao što su Rojters (Reuters), BBC, AP, već su formulisale smernice kojima se formalizuje ponašanje njihovih novinara u onlajn sferi, posebno na društvenim mrežama. Prema istraživanjima organizacije IREX za 2014. godinu u Srbiji je registrovano 133 Internet portala koji prenose vesti (od toga 103 sa dnevnim vestima). U 2013. godini takvih portala bilo je 107. Zbog toga je jasno da je i u Srbiji potrebno regulisati onlajn sferu. Nacrt preporuka za etičko ponašanje profesionalnih novinara na webu izradila je Medijska koalicija, koju čine Nezavisno

²⁴ Miler, Kristijan, „Internet i novi medijski prostor“, u: Vodič za samoregulaciju online medija, OEBS, Beč, 2013, str.13.

²⁵ Vajt, Ejdán, „Etika i digitalno novinarstvo“, u: Vodič za samoregulaciju online medija, OEBS, Beč, 2013, str. 63.

udruženje novinara Srbije, Udruženje novinara Srbije, Nezavisno društvo novinara Srbije, Asocijacija nezavisnih elektronskih medija i Lokal pres²⁶. U dokumentu se navodi da Internet novinarstvo nije statična kategorija, te se ni preporuke ne mogu smatrati konačnim, već se moraju menjati zajedno sa promenama u oblasti koju tretiraju. Jedna od osnovnih preporuka je da se novinari i u onlajn sferi moraju pridržavati odredba Kodeksa novinara Srbije. “Smernice za ponašanje na društvenim mrežama i drugim onlajn platformama omogućavaju zaposlenima jasne načine ponašanja u etičkim dilemama. Većina smernica navodi kako su etički kodeksi i dalje izvor pravila, te da se ona odnose i na onlajn sferu, a daju upute za dve glavne oblasti: korišćenje društvenih mreža i drugih Internet platformi od strane zaposlenih i medijske kuće, te privatno korišćenje društvenih mreža”, navodi se u preporukama.

Među ostalim ključnim navodima je i da novinari treba da budu svesni da će sve što objave na Internetu, pa i na ličnim profilima društvenih mreža – biti javno, te da su zbog toga u obavezi da obrate pažnju da tim napisima ne ugroze profesionalni rad i reputaciju. Takođe se savetuju da proveravaju autentičnost svih sadržaja sa društvenih mreža, blogova i drugih platformi kroz dva nezavisna izvora. Potom, novinarima se preporučuje da koriste društvene mreže kao alat za interakciju sa publikom, istraživanje novih informacija, razvijanje kontakata, kao i mogućnost da na profesionalan način uključe publiku u vlastiti rad. Među ključnim preporukama su i da novinar uvek treba da se identifikuje, kao i da treba da prizna svoje greške.

Konvergencija medija u Srbiji

Potreba za konvergencijom prepoznata je i u srpskim medijima. Zbog specifičnih okolnosti pod kojima su pojedini mediji radili tokom devedesetih godina 20. veka, odnosno za vreme vlasti Slobodana Miloševića, ta potreba prepoznata je prilično rano i Srbija, silom prilika, u tome nije zaostajala za najrazvijenijim državama. Posebno kada se uzme u obzir da je za vreme represivne vlasti konvergencija bila jedan od uslova, ali i taktika opstanka nezavisnih medija. O tome je u autorskom tekstu svedočio i nekadašnji glavni i

²⁶ Nacrt, Etičke preporuke za profesionalne novinare u onlajn sferi, Internet http://www.medijiskapismenost.net/vest/103_javna-diskusija-nacrt-etickih-preporuke-za-novinare-u-onlajn-sferi, (datum pristupa 9.2.2015).

odgovorni urednik beogradske Radio-televizije B92 Veran Matić koji je naveo da je konvergenciju u redakciji sproveo i kao odgovor na pokušaje tadašnje vlasti da zatvori njegovu medijsku kuću.

“Jedini spas je bio da živimo kroz medijske izraze, kroz pojave, projekte, pokrete, a kasnije i kroz inovativnu upotrebu novih tehnologija, za šta je manje važno bilo da li si radijski ili televizijski novinar, da li si radio samo u novinama, da li si radio za bilten ili visokotiražni tabloid. Važna je bila odbrana elementarnih postulata čovečnosti, pa onda postulata profesije, pa onda nepristajanje na represiju...Zbog toga smo formirali kulturni centar, izdavačku produkciju, dva časopisa, muzičku produkciju, internet provajding, web sajt, itd. Kada nam je ukinuto radio-emitovanje 1995. godine, samo nekoliko sati posle zabrane počeli smo da izdajemo bilten koji je distribuiran građanima Beograda, da emitujemo sa prozora zgrade Doma omladine, da emitujemo programe putem Interneta, do predajnika BBC, VOA, RFE/RL, RFI itd, što je ubrzo obesmisliło zabranu”, naveo je Matić²⁷ čiji je B92 od 1989. do 2000. godine bio više puta zabranjivan, a dva puta je ostao bez celokupne imovine.

No, i nakon demokratskih promena 2000. godine u Srbiji, konvergencija medija ostala je uslov za uspeh medija na tržištu i njihov način da pridobiju novu publiku. Đorđe Padejski, nekadašnji šef Centra za istraživačko novinarstvo Nezavisnog udruženja novinara Srbije, rekao je još 2010. godine da Internet u Srbiji “teži da postane glavni izvor informisanja, što utiče na tradicionalne medije, posebno štampane, kada je reč o tiražu i prihodima od oglašavanja”²⁸. Padejski je tada dodao i da oko četvrtine korisnika Interneta u Srbiji gleda veb televiziju, dok oko 42 odsto njih čita dnevnu štampu na Internetu. Što se tiče štampanih medija oni su 2010. godine u odnosu na 2008. godinu zabeležili pad tiraža od 13 do 21 odsto, dok je oglašavanje opalo za 30 do 50 odsto²⁹.

U istraživanju predstavljenom 2011. godine i urađenom za Nezavisno udruženje novinara Srbije, Padejski je naveo da je te godine pad tiraža periodične štampe bio oko 21 odsto. Takođe se navodi da je u istom periodu broj oglasa u štampi prosečno bio od 30 do 50 odsto manji nego godinu dana ranije. Prema podacima iz tog istraživanja, nešto manje od polovine

27 Matić, Veran, „Konvergencija kao strategija uspeha”, Internet, <http://www.media.ba/bs/menadzment-novinarstvo-vezza/konvergencija-ka0-strategija-uspeha>, (datum pristupa 10.2.2015).

28 Internet portal dnevnika Danas, http://www.danas.rs/danasrs/drustvo/od_prilagodjavanja_zavisi_buducnost_55.html?news_id=192342, Internet, (datum pristupa 10.2.2015).

29 Isto

građana Srbije ima računar, dok 36,7 odsto ima i pristup Internetu na svom kompjuteru. Od tih ispitanika, koji imaju i računar i mogućnost pristupa Internetu, njih 42,1 odsto reklo je da za čitanje štampe isključivo koristi Internet. Odgovor štampe nije trebalo dugo čekati – Internet portal beogradskog dnevnika “Blic” stalno je u vrhu po broju poseta domaćih informativnih portala. Nije se mnogo čekalo ni na odgovor drugih medija.

Veran Matić naveo je da su ga uslovi na medijskom tržištu naterali da razmišlja o ekonomičnosti poslovanja, odnosno da sa što manje izdataka B92 ostvari što bolje rezultate. Zbog toga je ta medijska kuća uložila novac u trogodišnju obuku zaposlenih za rad na multimedijalnim sadržajima. “To je u prvom redu bilo promovisanje ideje konvergencije medija kojima smo operisali: radija, televizije i weba. Na to smo nadovezali organizaciju kroz “super-desk” tj. organizaciju koja je zahtevala od svakog novinara da radi za sve platforme kojima B92 raspolaže: radio, televiziju, wap, teletekst, web, podcast... “Za mene je izuzetno važna bila sinergija svih ovih medija. Uvek sam ih video kao celinu, a ne kao pojedinačne elemente, kao što su ih, verovatno, videli ljudi koji su radili u pojedinim medijima”, naveo je Matić³⁰.

U izveštaju Fonda za otvoreno društvo “Mapiranje digitalnih medija u Srbiji” za 2011. godinu navodi se da se Internet, kao mesto za politički i svaki drugi aktivizam, “širi velikom brzinom i da postaje od sve većeg značaja i za informisanje građana. “Internet je takođe doveo do porasta različitosti i pluralizma glasova u političkom životu društva. Društveni mediji su popularni i sve više se koriste od strane medija kao sredstva za prenošenje sadržaja i marketing. Međutim, digitalizacija je donela novinarima više posla, jer medijske kuće zbog finansijskih problema otpuštaju zaposlene. Pored toga, mediji su morali i da povećaju proizvodnju sadržaja kako bi odgovorili na sve veću potražnju za informacijama. Ovakvi pritisci su doveli do efekta nazvanog “Gugl novinarstvo” – trend da se sadržaji sa Interneta recikliraju velikom brzinom i prikazuju kao medijski proizvodi”, navodi se u izveštaju³¹.

30 Matić, „Konvergencija kao strategija uspeha“.

31 Fond za otvoreno društvo, „Mapiranje digitalnih medija u Srbiji”, Internet, http://www.opensocietyfoundations.org/sites/default/files/map-ping-digital-media-serbia-sr-20140401_0.pdf, (datum pristupa 11.2.2015).

Zaključak

U medijskoj sferi današnjice najveći porast broja konzumenata, ali i prihoda od marketinga ostvaruju digitalni, takozvani novi mediji, pre svega Internet portali. Uzdrmani ekonomskom krizom i seobom publike na drugačije platforme, tradicionalni mediji pokušavaju da održe korak u bici na medijskom tržištu. Posebno je ugrožena štampa koja beleži najveći pad broja konzumenata i prihoda od reklama. Zbog toga, veliki broj tradicionalnih medija pokušava da svoj sadržaj dostavi publici na što većem broju platformi jer se i publika sve više seli na Internet, prima vesti preko mobilnih telefona ili ih vidi na društvenim mrežama, za pristup informativnim sadržajima koristi tablete, sve usavršenije gadžete.

U takvim uslovima konvergencija, isporučivanje sadržaja na što više platformi, postaje i ekonomski važan potez, ali i uslov za opstanak na medijskoj sceni. Takav proces donosi i velike promene unutar redakcije, jer pojedini novinari postaju tehnološki višak, dok su ostali prinuđeni da za isti novac rade posao koji su radile otpuštene kolege. Takođe, sada su novinari u obavezi i da se posvete radu na više platformi što, prema tvrdnjama izveštača, može da znači i površnost u radu. No, za vlasnike medija, konvergencija je pored ulaganja u tehnološke promene i obuku zaposlenih, način da se dođe do nove publike i novih izvora prihoda.

Konvergencija je, takođe, proces koji se ne može posmatrati odvojeno od publike jer sada i ona snažno počinje da utiče na medijske sadržaje. Preko društvenih mreža publika je u stanju da iskaže šta misli o određenim medijskim sadržajima, ali i da saopšti u kom pravcu želi da se izveštavanje dalje odvija. Pored toga, Internet je označio i mogućnost da građani sami na mrežu postavljaju dokumenta ili druge sadržaje koji mogu da pokrenu ili pomognu novinarsko istraživanje. U takvim uslovima, konvergencija može da bude i pitanje opstanka pojedinih medija, pre svega štampanih glasila koja su već pretrpela štetu zbog dominacije Interneta. Takvu ocenu iznosi i Dejvid Bruer koji medijima savetuje da pre svega ostanu verni izvornim načelima – objavljivanju nepristrasnih i tačnih informacija. “Ali, pored toga, zarad opstanka na tržištu, mediji će morati da nauče da svoje informacije objave na svakoj platformi ili spravi za kojom posegnu konzumenti željni informacija”, rekao je Bruer. Budući da se digitalizacija medija ubrzano nas-

tavlja, kao i da se drastično menjaju navike i potrebe konzumenata, izvesno je da će konvergencija u medijima značiti važan put ka poslovnom uspehu ili, tačnije rečeno, opstanku medijskih kuća.

Literatura

- Bojd, Endrju, “Novinarstvo u elektronskim medijima”, Beograd, Clio, 2002.
- Herman, Edvard i Mekčesni, Robert, „Globalni mediji“, (prev. Nada Siljanović-Donati), Beograd, Clio, 2004.
- Todorović, Neda, „Interpretativno i istraživačko novinarstvo”, Čigoja štampa, Beograd, 2002.
- Miler, Kristijan, “Internet i novi medijski prostor”, u: Vodič za samoregulaciju online medija, OEBS, Beč, 2013.
- Vajt, Ejdan, „Etika i digitalno novinarstvo“, u: Vodič za samoregulaciju online medija, OEBS, Beč, 2013.

Webografija

- http://www.academia.edu/1782436/Media_convergence_concepts
- http://henryjenkins.org/2006/06/welcome_to_convergence_culture.html
- <http://www.cyberjournalist.net/news/003017.php>
- <http://www.nspm.rs/kulturna-politika/globalni-mediji-%E2%80%93-od-ekspanzije-do-relativnog-poraza.html>
- http://en.wikipedia.org/wiki/Neil_Postman#Amusing_Ourselves_to_Death
- <http://eng1131adaptations.pbworks.com/f/Jenkins,+Henry+-+The+Cultural+Logic+of+Media+Convergence.pdf>
- <http://iml.jou.ufl.edu/projects/Spring03/Mallard/index.html>
- <http://www.ifra.net/wiki/challenges-for-convergence-in-2008-and-beyond>
- <http://eng1131adaptations.pbworks.com/f/Jenkins,+Henry+-+The+Cultural+Logic+of+Media+Convergence.pdf>,
- <http://www.media.ba/bs/menadzment-novinarstvo/konvergencija-u-praksi-trendovi-i-izazovi>
-

- <http://www.bbc.co.uk/academy/journalism/skills/multimedia-journalism/article/art20140305121733049>
- <http://www.media.ba/bs/menadzment-novinarstvo/kako-je-internet-promijenio-ekonomiku-vijesti-u-svim-medijima>
- <http://www.media.ba/bs/menadzment-novinarstvo/konvergencija-u-redakcijama>
- <http://www.poynter.org/column.asp?id=31&aid=34577>
- <http://www.stateofthedia.org/2013/overview-5/key-findings/#ownership>
- http://www.medijskapismenost.net/vest/103_javna-diskusija-nacrt-etickih-preporuke-za-novinare-u-onlajn-sferi
- <http://www.media.ba/bs/menadzment-novinarstvo-vezza/konvergencija-kao-strategija-uspeha>
- http://www.danas.rs/danasrs/drustvo/od_prilagodjavanja_zavisi_buducnost_.55.html?news_id=192342
- http://www.opensocietyfoundations.org/sites/default/files/mapping-digital-media-serbia-sr-20140401_0.pdf

Intervjui

- Intervju sa stručnjakom za konvergenciju Dejvidom Bruerom, osnivačem konsultantske kuće Media Ideas International.
- Intervju sa glavnim urednikom Novinske agencije Beta Ivanom Cvejićem.

No Escape from the Body: Bleak Landscapes of Serbian horror film

Dejan Ognjanović¹

Abstract: *This paper aims to investigate the body of Serbian horror film, which is slim in number of titles, but rich and diverse in their accomplishments. Looking at them from the standpoint of the body's role and presentation, new perspectives are opened for understanding the impressions of bleakness and doom which hang over most of these films. If body gothic may provide for temporary and imaginary escape or release from the constraints of embodiment via fantastic re-shapings, transformations or hybridisations, in Serbian horror films there is no transgression nor transformation – corporality seems inescapable while characters are constrained and doomed in vicious circles of repetition.*

*More specifically: sexuality leads to damnation or is damnation itself in Djordje Kadrijević's *The She-Butterfly* (*Leptirica*, 1973) and *A Holy Place* (*Sveto mesto*, 1990); there is no escape from the body and the autopsy, with which the film ends, reduces its protagonist to dead meat in *GASP!* aka *The Backbone* (*Kičma*, Vlatko Gilić, 1975); *Variola Vera* (Goran Marković, 1982) uses the smallpox disease as a metaphor for the unhealthy system of the socialist Yugoslavia and sees the virus as eternal, inescapable, constantly mutating; in *The Life and Death of a Porno Gang* (*Život i smrt porno bande*, Mladen Djordjević, 2009) there is no possibility for real, lasting emancipation: transgressive individualists' bodies are sold for fun and profit; finally, *A Serbian Film* (*Srpski film*, Srdjan Spasojević, 2010) presents its characters as literally and metaphorically raped from birth; it*

¹ Kontakt sa autorom: dejan@rue-morgue.com

depicts body as a pleasure dome, as Hell, and as a weapon which is, ultimately, self-destructive. Close reading and motif analysis of representative Serbian horrors prove that the bleakness in them is more than a mere genre trope: the darkness in these films is rooted in a cultural and spiritual crisis which is not alleviated by the change of system (from socialist to neo-liberal capitalist state) but is even more pronounced.

Keywords: *Serbia, horror, film, body, sex, disease, metaphor, transgression, transcendence, pessimism*

Before investigating representation of the body in Serbian horror films, it should be pointed out that the notion of genre cinema in a country whose cultural and production context is vastly different from that in the Western Europe or USA may present problems if taken without some precaution. First of all, this paper shares the assumption "that genre is a categorizing tool emerging from historically shifting accretions of discourses; while texts may contain qualities which are associated with certain genres, a film's reception through culturally situated discourse primarily determines its generic status" (Church 2015, 75). This categorizing tool can be helpful for new researches, but it should be stressed that it was mostly not used when the films to be discussed below were originally released. In other words, films selected for this analysis made during Yugoslavia were rarely, if ever, advertised or discussed as horror films.

This is not an exception particular only for Serbian cinema, but can be found in other Eastern European countries as well, where production and reception are dictated by different cultural context than the Western one, which birthed genre cinema. For example, the editors of *European Nightmares* remind the reader that "*Taxidermia* itself was described by Channel 4 as 'horror' for its UK screening, but is not referred to as a horror film anywhere on its own website, or in Hungarian reviews. The grotesque and surrealist aesthetics which characterize *Taxidermia* locate the text firmly against a background of high art rather than the popular/trash culture usually associated with horror" (Allmer, Brick and Huxley 2012, 222). Christina Stojanova, in the same anthology, addresses this issue when she says: "Due to the traditionally uneasy relations of Eastern European cinema with genres and entertainment, and because of the specificity of its

perception of horror, predicated on over-investment in Hegelian rationality – 'What is real is rational, but not everything that is rational is real' – the paradigmatic darkness, mystery and violence of the horror genre has migrated to the experimental and art cinema" (Stojanova 2012, 230).

As argued elsewhere (Ognjanović 2008, 69), in the days of socialist Yugoslavia, Serbian filmmakers prevailed in the open application of genre models in their works in comparison to colleagues from other republics. However, the dominant Marxist aesthetics and ethics in the best case underestimated such films or regarded them with contempt, or, in the worst case, with open animosity. In Tito's Yugoslavia genre was considered a Western concoction which did not have anything to do with our society of self-management, the original economic concept of Yugoslavia. One of the most influential domestic theorists (Severin Franić) claimed that genre is inherently alien to our experience of the world and the values of our society. In the local setting, according to him, it can only exist as an intruder, as a foreign body violently incorporated in somebody else's milieu.

This was especially true regarding the beginnings of horror genre in Yugoslavia, which posed several problems: 1) it did not have a strong basis in local literary or cinematic tradition; 2) it did not have a significant popularity among domestic audiences even concerning foreign titles of this genre; 3) it had a strong ideological stigma (designated as a Western product improper for local, socialist consumption); and last, but not least: 4) it had a strong aesthetic stigma, since it was perceived inferior, either as puerile ("boogey tales"), dirty (equated with "pornographic") or dangerous ("sick, depraved, corrupting"). For these reasons, horror was not welcome within Yugoslavia's socialist system of values, it was not popular with the audiences, and ultimately not even with the filmmakers. In the few instances of what can be retroactively labeled as horror (due to recognizable motifs, themes and genre rhetoric) the films were neither advertised nor analyzed as horrors at all. One further reason for this was that local critics mostly lacked the critical apparatus to approach such works, and this started to change, slowly, only in the early 1980s.

Because of the above problems attendant to horror films made in Serbia, a clear division is obvious between those made while Serbia was still a constituent republic of Yugoslavia (1945-1991) and those made after the country fell apart in civil wars and Serbia became an independent state. In

the former, genre was disguised as adaptation of recognized literary classic, as satire and parable and/or as experimental and art cinema. In the latter period, younger filmmakers dispensed with the stigma of the genre and embraced it fully, paying homage to Western European (especially Italian) and American horrors of their youth while, in some cases, also attempting to implement the Western tropes into personal stories rooted in the local tradition.

This introduction regarding the cultural context of Serbian films made in Yugoslavia and afterwards is important because "body horror" has usually been theorized with references to Anglo-American cinema, where horror was famously labeled by Linda Williams as one of the "body genres", together with pornography and melodrama: "The body spectacle is featured most sensationally in pornography's portrayal of orgasm, in horror's portrayal of violence and terror, and in melodrama's portrayal of weeping" (Williams 1995, 142). For Williams, horror is defined as one of those "genres whose nonlinear spectacles have centered more directly upon the gross display of the human body" (Williams 1995, 142). Those films "privilege the sensational" and deal with "the spectacle of a body caught in the grips of intense sensation or emotion" (Williams 1995, 142). Williams's definitions, however, were largely based on then-popular slasher films, with the unfortunate result that they equate the rich variety of horror genre with only one of its recent subgenres. As such, they can be helpful for understanding those horror films which tend towards slasher, but significant modifications are required for older films belonging to a different aesthetic background which is very distant from sensationalism and spectacle in presentation of the body.

The tradition of films made in Serbia which can be construed as horror is a relatively recent phenomenon (the first genre title is a TV film from 1973), and while its numbers are still slim, fewer than twenty, the accomplishments of the most significant films are surprisingly stellar within such an undernourished context. Not numerous, but still important, these films have been made by some of the most recognized Serbian directors like Djordje Kadijević, Slobodan Šijan, Goran Marković, and are among the most successful, talked-about and analyzed recent Serbian titles even abroad (especially *A Serbian Film* and *The Life and Death of a Porno Gang*). In all of them, as befits the genre, presentation of the body offers a fresh perspective from which they can be (re)evaluated.

Sex equals Death

It is almost a truism to claim that "gothic is also inherently somatic and corporeal" (Reyes 2014, 2). Numerous scholars agree that "horror is essentially bio-horror and involves the tenuous negotiations between rationality and a looming biological plenum that defies rational mapping" (Morgan 2002, 3). Yet, the implications arising from this basis are not inevitably the same. Existing in the body and nothing but the body is seen by many as a cause for pessimism, since the body is denied that which is seemingly reserved only for the soul – transcendence. Jack Morgan, for example, says that horror genre, by its very nature, favours sinister elements antagonistic to ideas of rebirth and renewal (expect in their horrific, perverted, fantastic shapes): "Horror, despite its often obscene depravity, is driven by an anti-erotic, and fertility-adversarial perspective. Though the Dark Romantic impulse shares the broader Romantic concern with physicality, it is with the menacing aspects of physicality" (Morgan 2002, 8-9). Corporeality as such, devoid of spirituality, seems to spell doom, and the same, apparently, goes for the genre which is so deeply rooted in the somatic: "Horror and comedy both thus situate us in physicalness," he argues, "tracking adventures in the mysterious, contingent, organic scheme. Rather than on fertility, however, horror centers upon withering; rather than on renewal, it focuses on degeneration; rather than on an intrepid human vitality, it centers upon the eminently assailable human body and the deep-rooted anxieties it situates" (Morgan 2002, 85-6).

Other scholars and artists, however, see a positive potential in the body itself and in the genre dealing with its various aspects. "Body gothic positions the body at the centre of the experience of horror even if, in some cases, its destruction and mutilation may provide for temporary and imaginary escape or release from the constraints of embodiment via fantastic reshaping, transformations or hybridizations" (Reyes 2014, 16). Opposed to this is slasher, an inherently nihilistic subgenre of horror, because body in it is reduced to meat and gore; Reyes, however, stresses the fantastic elements in other subgenres which offer new fictional possibilities for reshaping and transforming the mortal, transient flesh. A similar attitude is found in one of the most prominent practitioners of "body horror", David Cronenberg:

I don't think that the flesh is necessarily treacherous, evil, bad. It is

cantankerous, and it is independent. The idea of independence is the key. It really is like colonialism. The colonies suddenly decide that they can and should exist with their own personality and should detach from the control of the mother country. At first the colony is perceived as being treacherous. It's a betrayal. Ultimately, it can be seen as the separation of a partner that could be very valuable as an equal rather than as something you dominate. I think that the flesh in my films is like that." (Cronenberg in Rodley 1997, 80)

Others disagreed and saw Cronenberg's portrayal of flesh, body and sexuality as "reactionary", "premised and motivated by sexual disgust" (Wood 1979, 24). Such differences between pessimistic and optimistic interpretations are probably inevitable regarding a topic of such vast potentials as the body. In any case, such views exemplify the richness of horror genre and its ability to be situated in opposing parts of the ideological spectrum. However, when one takes a look away from the richness of Western horror cinema and into the limited sample of Serbian horror films, using the body as a magnifying glass, one sees only the bleakness, pessimism and despair. In Serbian horror sex equals wounds, the disease is incurable, people are trapped in vicious circles of repetition, there is no chance for transcendence, no escape from the body's prison, and suicide, madness and death seem inevitable.

Djordje Kadijević pioneered horror at a time inimical to it, under the guise of literary adaptations made for TV, although with expressive cinematic style in accordance with his previous feature films. The series of four films, three of which he directed, was labeled, after Poe, "Tales of mystery and imagination". To this day Kadijević renounces the label "horror" (e.g. during his public master class at the Grossmann film festival in Ljutomer, Slovenia, in July 2014), equating it with American slasher which he sees as unambiguous and commercial, and prefers the term "dark fantasy" which he equates with European, non-commercial, authorial cinema. Under any label, those films use obvious themes and motifs of horror such as vampire in *The She-Butterfly* (*Leptirica*, Djordje Kadijević, 1973), demonic femme fatale in *The She-Butterfly*, *The Maidenly Music* (*Devičanska svirka*, Djordje Kadijević, 1973), and *A Holy Place* (*Sveto mesto*, Djordje Kadijević, 1990), gothic castle and skeletons in *The Maidenly Music*, a mysterious stranger of otherworldly origin in *The Protected One* (*Štićenik*, Djordje Kadijević, 1973) and witches, hags, the living dead etc. in *A Holy Place*. All of them

contain serious, brooding tone (with a slight exception in deceptively semi-comedic *The She-Butterfly*) and numerous scenes directed with a clear aim at creating suspense and fear.

Three out of four films directed by Kadijević feature the central motif of a femme fatale: a virginal girl is transformed into a vicious vampire in *The She-Butterfly*, a sadistic seductress kills her lovers in *The Maidenly Music*, and a sexy living dead witch seduces a theology student in *A Holy Place*. Eroticism and death are interlinked in a manner more typical for German and Anglo-American romanticism and gothicism than it is for Serbian literary or cinematic tradition. There is a telling scene in this author's first and best known foray into the "dark fantastic", *The She-Butterfly*: after a local vampire, Sava Savanović, has been dispatched in the prescribed manner, with a stake through the coffin, there is a wedding ceremony for the young hero (Petar Božović) and his bride (Mirjana Nikolić). But, on the night preceding the official wedding in the church, the impatient groom sneaks into the bride's room. He caresses the sleeping girl's body and unbuttons her night-shirt – only to reveal a gaping bloody wound on her belly. It transpires that a butterfly carrying the vampire's soul (in accordance with Serbian folklore) had escaped during his execution and possessed the "innocent" young girl. The wound on her belly comes from the stake driven through Sava's coffin.

This image is shocking on several levels. First of all, it is a surprising twist nonexistent in the film's literary basis (the 1880 story "After Ninety Years" by Milovan Glišić), and therefore not even the viewers familiar with the story could have anticipated it; second, it comes at the very end, after the monster has been defeated, at a time (1973) when "one last shock" twist endings were not prevalent even in the world cinema, not to speak of a Serbian film coming practically out of nowhere, with no previous genre tradition; third, the relatively light tone of the film and the humour of the preceding wedding scenes created a quite different "horizon of expectations"; fourth, explicit scenes of gore and body damage were scarce in Serbian films of the time (found, rarely, only in war movies), and were nonexistent (and therefore unexpected) in TV films of early 1970s; fifth, nothing in the film had prepared the viewer for the girl's transformation into a vampire (except two ambiguous scenes which gain weight only in retrospect, i.e. upon second viewing), especially since everyone in Serbia is familiar with the

legend of Sava Savanović, a decidedly male vampire within a culture which has no significant female vampires; sixth and final, no one expects a wound where a vagina should be. And yet, in a male subconscious, according to Freud, that is exactly what vagina is: a gaping wound, an absence carrying a trace of castration. This is especially true in the context of a scene which apparently leads to deflowering of a virgin, an act usually accompanied with a blood flow from vagina.

In western horror film such explicit scenes are usually, as in Linda Williams's definition, linked with sensationalism and spectacle, but in this instance that may not be the case, or at least not entirely. *The She-Butterfly* was made at a time when the state television had only two channels, governed by relatively non-commercial programs. There was no competition, commercials were rare, and sensationalism of any kind had no place there. Therefore, it was not necessary to lure the audiences with cheap tricks because the viewers had no other channels to turn to. The motivation for this explicit body horror image is elsewhere. The gory wound under the attractive girl's shirt is an archetypal image, not only for many a male's psyche, but is also emblematic for this director, in whose work sensuality is usually linked with suffering and death. Revelation of the wound is followed by the bride's growing of big teeth and facial hair (in Serbian mythology vampires and werewolves are often synonymous), after which transformation she jumps on the groom's back and rides him, literally, to exhaustion and death, like a *mora*, a being from Serbian folklore with attributes of a disease, nightmare and a witch.

Another Kadrijević's film, from the same cycle, *The Maidenly Music*, concludes with a discovery that the music surrounding an isolated castle is actually created by the feet of skeletons hung up and moving slowly in the wind over a harpsichord in the attic. Those skeletons belong to previous lovers of Sybilla (Olivera Vučo, a Serbian sex-symbol of the time).

A Holy Place, a much later film, contains numerous scenes of sexual dread, most archetypal of which depicts a willful and sadistic landowner's daughter, Katarina (Branka Pujić), literally jumping and treading upon a servant's genitals. After her death she comes back to haunt the young theology student forced to spend three nights reading psalms next to her coffin in a lonely church, eventually riding him like a *mora*, both in the shape of a maiden (Pujić) and a hag (Mira Banjac). This film was based

on Nikolai Gogol's story "Viy", but typical for Kadrijević, it is a very free adaptation, and almost all elaborations of sexual dread are original to his script.

As can be seen, the female body in Kadrijević's films is portrayed as desirable and seductive, but also treacherous, as it can easily and unexpectedly transform into something repulsive and destructive. It is malleable, but only for the worse: the erotic easily turns into the repulsive in *The She-Butterfly* (vagina = wound), the feminine turns into masculine (growth of hair on the maiden's cheeks), the human into monstrous. A large part of the monstrosity is contained in the gender role reversal: a supposedly passive girl becomes aggressively active, literally riding her groom, instead vice versa (according to the patriarchal expectations of what a wedding night should look like). Female sexuality is depicted as threatening, leading to destruction (male lovers turned into skeletons in *The Maidenly Music*) and so powerful that not even death can contain it (the revenant witch in *A Holy Place*). While in the latter film female body's transformations can be seen as liberating from the patriarchal constraints, they are depicted with unrelenting horror and negativity. Within this director's poetics, rare instances of explicit body imagery (gaping wounds, skeletons, etc.) are used in order to underscore a consistent worldview which is, at least partially, informed by the junction of Eros and Thanatos, and the prevalence of death principle.

Diseased body politic

Just like Kadrijević, Goran Marković is another classical, canonical Serbian director (although of a younger generation) whose major films were made, recognized and awarded in the time of Yugoslavia. The dominant theme of his opus is the effect of socialism on common people's souls; his common approach is a satire, while his *mise en scene usually has to do with* an isolated group as a microcosm which reflects ills of the society. Fantasy and horror are strongly present in three of his films: *Variola Vera* (, 1982), a mixture of horror and disaster film, *Déjà vu* (aka *Reflections*, , 1987), a political psycho-slasher, and *The Meeting Centre* (*Sabirni centar*, 1989), a fantasy black comedy about a group of people who come back from the dead only to encounter the betrayal of their neighbors and relatives.

Variola Vera is especially potent in its use of a real event for purposes

of a political parable by appropriating elements of body horror. Its starting point is an incident which took place in Belgrade and several other places in Serbia in 1972, when a Muslim pilgrim from Kosovo brought smallpox from the Middle East and inadvertently created a small epidemic because the symptoms of this disease had not been instantly recognized. Marković's film is confined to a small Belgrade hospital turned into quarantine, and this setting becomes a microcosm which reflects the ills of the macrocosm, i.e. the soulless, bureaucratic, incompetent socialist system.

Marković uses the disease as a metaphor: it provides a distorted mirror for an unhealthy system. He does not shy away from the gruesome imagery of smallpox: ulcers, scabs, pus, blood-vomiting, etc. but, more importantly, the body horror of the disease is used to tell the story and enliven it through constant suspense, fear and occasional shock. Besides the sinister prologue in the Middle East, two horror scenes stand out. Redžepi, the Albanian "typhoid Mary", runs from his bed, tormented by pains, while Dr. Grujić (Rade Šerbedžija) follows his trail of blood through the half-darkened hospital corridors. They lead him to the attic stairway, its far end shrouded in darkness. Delirious, Redžepi leaps screaming from the blackness straight into the doctor's lap, his bloodied mouth leaving a red mark on the white coat. The handheld camera and very few cuts enhance the scene, so that the viewer "runs" together with the doctor until virtually being thrown into the arms of the man covered in bloody boils.

In another horror scene, a female hospital worker is looking for a colleague, the missing handyman. She goes to the boiler room, unaware that the man is infected, when the light bulb burns out. She uses matches to make her way towards an indistinct mumbling, which brings her to a shocking encounter with his bloodied face. Marković manipulates the audience's emotions by using the subjective camera in an environment which provides a minimum of visual information. Suspense is accentuated by the context, i.e. the reality and physicality of the threat, with the release in shock: a sudden appearance of a screaming, pox-marked face.

It should be noted that in *Variola Vera* obvious horror scenes are not numerous: the stress is on the human drama and political allegory. However, what the film lacks in sheer number of horror scenes, it more than makes up for in the dense atmosphere of the quarantine claustrophobia and the sense of doom hanging over the entrapped characters. It is strengthened

through the imagery of scary men in white protective suits and corpses of the deceased, wrapped in sheets soaked with disinfectant, to be sealed in metal caskets. In its uncompromising portrayal of the disease's advance and the disposal of its victims, *Variola Vera* occasionally reaches the levels of political satire in the harrowing Mexican disaster-horror film *The Year of the Plague (El año de la peste, 1978, by Felipe Cazals)*. It is interesting to note that in a cinema lacking experienced technicians for elaborate make-up effects, the appropriately gruesome ravages of smallpox were designed by a professor from the Medicine Faculty (Ognjanović 2007, 80).

The film's final image, in which the rising politician innocently and unwittingly holds the smallpox-infected flute at the press conference, is a powerful allegory of the "disease" which only changes its appearance but not destructiveness. It shows where the real and more corrosive disease hides, its virus seemingly indestructible, leaping from one victim to the next. The gloomy "disease theme" by Zoran Simjanović stresses the grim future in store for the people with such politicians in power.

The theme of the vicious cycle of evil, constantly perpetuating itself in ever-widening circles, is present in his other horror, *Déjà vu*, where the victims of yesteryear seem destined to grow into the tormentors of today, in turn guaranteeing the transformation of their own victims into the evildoers of tomorrow. The wrongs are never really balanced or corrected, only enriched with new injustices and new victims. Everything remains the same, as if 'already seen': only the protagonists are different.

A similar sense of despair permeates Vlatko Gilić's *The Backbone*, aka *GASP! (Kičma, 1975)* which could be called the first Serbian existentialist horror film. For reasons discussed above, one should be careful in using the "horror" label in the context of Serbian filmmaking. Still, in spite of *The Backbone*'s obvious artistic ambitions and veiled metaphors, in spite of the slow rhythm, its lack of sensational set-pieces and overall strangeness, the film is unlike anything preceding it in the Yugoslav cinema and is largely informed by the body horror imagery. It boasts grimness verging on nihilism, and bears a resemblance in tone to David Cronenberg's early work, especially *Shivers* (released the same year), but without the elements of exploitation that made Cronenberg's "body horror" films commercial.

Backbone deals with air pollution in Belgrade's new high-rise block and its effect on the tenants. Dragan Nikolić plays Pavle, a doctor who

works in the city morgue. He is intrigued by the wave of suicides in the neighborhood affected by the pollution, and starts investigating on his own. He discovers that the sickly-sweet, yellowish haze originates in the nearby surreal, almost gothic crematorium. He wanders among the disaffected people, and – unable to do anything about their (and his own) condition – eventually commits a suicide by surgically draining his blood into a glass vessel (shown in excruciating and explicit detail). The film ends with his own autopsy, with images of his heart and lungs weighed on the scales and his brain dissected. *Backbone* depicts people (and society) who lack a backbone to hold the organism together: there is no hint of human feeling among the alienated, selfish and aimless characters, nor is there any sign of ideology or spirituality to provide a unifying factor. People are reduced to mechanical biological organisms which live and die with no purpose. The autopsy which concludes the film shows the protagonist as only so much dead flesh.

Again, such imagery is not motivated by sensation and spectacle of commercial cinema, but by the author's need to express disgust and despair with the hopeless position of an individual in his society. The film can be seen as an allegory of a repressive system, or as a metaphor of the human condition outside of any political context. The director is distanced from obvious political symbolism, and the surreal atmosphere of his film implies an amorphous threat, with the horror internalized and released only through a suicide. The feeling of despair is undeniable, however, but it remains unclear whether the breakdown of humanity originates in the unhealthy political system or in our very biological foundations (frail and volatile as they are) – or, perhaps, in both.

The Body Prison

A Serbian Film (*Srpski film*, Srdjan Spasojević, 2010) is unique among the domestic titles, and has very few contenders in the world cinema for the title of the most despairing and nihilistic film ever made. Its plot is activated by the motif of escape: an ex-porn star wants desperately to escape the impending poverty of Serbia, desiring a solid bourgeois existence for his wife and small son which, he believes, awaits him in the prosperous West. For this reason he accepts a shady deal for one last job and only too

late discovers that it involves pedophilia and snuff. His intended means of escape eventually becomes something to escape from, but as the film insists – there is no escape.

The whole film is an extended metaphor for how its authors – screenwriter Aleksandar Radivojević and co-writer and director Srdjan Spasojević – perceive life in Serbia today. The country is depicted as an oppressive, claustrophobic prison in which one is doomed from birth and hope is lost for those who remain there.

Our film treats violence as a way of communicating rage. We are trying through *A Serbian Film* to communicate our own rage and our own frustration. So it is neither historical nor is it 'fun violence' that we are dealing with, but something else. Violence is here merely a tool and it is an unusual, rare way of using horror and porn film-genre clichés to communicate something that is profoundly personal and therefore hard to express under the best of circumstances because it is rather abstract. (Radivojević in Radović 2015, 9)

The central image on which the film's idea hinges belongs to the notorious "newborn porn" scene in which a muscled man literally rapes a newborn baby girl while its mother smiles in approval. This scene, situated around the film's middle, depicts a subgenre of pornography which, luckily, does not exist; its shockingly unpleasant innovation, however, much to the complaints of the appalled viewers, is not there merely to exploit the spectacle and controversy (although there is that, as well). The "newborn porn" is motivated by the authors' idea, consistently embodied throughout, and made explicit in this scene, that in Serbia one is raped from birth. "The murder of the youth in this country. That was the point. We were trying to show the idea in the flesh, in the explicit terms of the skin flick, something politically threatening. To cinematically reshape our reality by treating it as violent pornography, because that's what it's actually turned into" (Radivojević in Radović 2015, 9). Therefore a tagline "Not all stories have a happy ending" to a film titled *A Serbian Film* makes a perfect sense.

It also makes sense that the film's ideological aspect is so dependent on the body imagery, uniting as it does the worlds of sex (pornography) and death (horror / snuff). Body is initially seen as a pleasure dome, a sex machine, a wonderful, fetishized tool. Here is the praise from the shady producer, Vukmir (Sergej Trifunović) to the porn star brought from

retirement, Miloš (Srdjan Todorović): "Right hand is the sex centre in any man. It's a direct line between your brain and cock. Ever since your childhood. Your hand is special, for it has jerked such a special cock. Miloš, it's an honor to shake a hand to such an artist of fuck." Yet, this tool can be easily switched from pleasure to pain, as evidenced by plentiful tearing and bleeding shown in the film, by far the goriest among Serbian horrors. Unlike his older predecessors like Kadijević, Marković, Gilić etc. the angry young debutant, Srdjan Spasojević, does not aim for respectability or high art: he is not ashamed to admit and incorporate influences from American genre cinema. However, both authors stress that genre references are not there merely as homage, for commercial reasons (as could be claimed for the B-movie horrors of Milan Todorović, *Zone of the Dead* /2009/ and *Mamula* / aka *Nymph*, 2014/), but are intended as tools for personal expression. "While inspired by those (genre) auteurs, I was trying to formulate a new aesthetic here. After all, the New World calls for a new breed of genre cinema – we can call it 'Metasploitation.' Genre films more openly dealing with a new reality through fiction in an unexpectedly blunt manner" (Radivojević in Radović 2015, 9).

The excess of imagery related to body's damage is fuelled by the authors' anger and dismay, and is mostly of a sexual nature. A woman has her teeth pulled out and is then raped in the mouth until she chokes on her own blood. Another woman is drugged by a strong aphrodisiac so that she violates herself with an iron bar and dies of bleeding from a vagina. Yet another woman is gorily decapitated while handcuffed to the bed and raped from behind. An eyeless man is raped through his empty eye socket. Tellingly, in all these instances, rape and murder are equated, implying that in Serbia as its authors see it, one is not merely killed, but is at the same time also humiliated, dehumanized and violated by the system.

The body, as presented in *A Serbian Film*, is a tool, a commodity to be bought and sold, a fetish, a weapon even (e.g. the penis through the eye-socket scene), but ultimately it is a prison. The fleeting joy leads to ultimate perdition and destruction. Miloš tries to control the flesh, i.e. his penis (e.g. in an early scene of preparation for the job in which he commands his erection), but ends up being the controlled one: injected with an aphrodisiac for bulls, he becomes a puppet, a sex-zombie ruled by the shady masterminds into murder, mayhem and rape of his own family (he

is tricked into unwittingly raping his own son). After the total humiliation the survivors are too devastated to live; they have nowhere to go but to self-destruction, i.e. suicide. In the final blackly ironic twist, even their dead bodies cannot rest in peace: their still warm corpses will be raped again, in front of the cameras, for fun and profit. Raped at birth, they are also raped in death and the cycle of abuse and humiliation is never-ending.

Similarly bleak conclusions haunt *The Life and Death of a Porno Gang* (*Život i smrt porno bande*, Mladen Djordjević, 2009), an unusual mixture of road-movie, black comedy and splatter horror. *A Serbian Film's* writer, Aleksandar Radivojević, said at a panel after the film's Serbian premiere at Novi Sad's "Cinema City" festival, that his film is a horror in which the monster is – Serbia itself; the same could be said for Djordjević's film as well. It deals with an ensemble of outsiders (junkies, homosexuals, transvestites, porn actors) traveling rural parts of Serbia with their Porn-Cabaret. Sex sells badly, however, so they are lured by a shady German investor into making snuff films, but with a peculiar Serbian twist: unlike American horrors, in which unwilling "actors" fight with all their might to escape the clutches of insane directors, here the victims are coming voluntarily. In an environment where all hope is abandoned a new set of outsiders appears – those willing to sacrifice themselves in order to sustain their otherwise destitute families. A lot of blood is shed in a very convincing (but staged) scene of animal violence, and there is also a gruesome use of razor on one's own torso and neck, plus sledge-hammer to the head and a decapitation with a chainsaw, an explicit throat cutting, together with some more conventional, but quite gory gunshot wounds.

Again, like in *A Serbian Film*, the spectacle of a violated body is not there for the sake of exploitation but is an expression of anger and frustration: "The explicit imagery for me is more than just shock," says Mladen Djordjević. "Ultimately, shock is not particularly interesting to me. This violence in the film expresses a destructive attitude towards reality: I wanted the explicitness to be taken so far as to destroy the reality, the next step is just to make the celluloid burn. I'm interested to deepen the violence and destruction until there is a light at the end of the tunnel" (Djordjević in Ognjanović 2010, 19).

No light can be seen at the end of *The Life and Death of a Porno Gang*: pornography and snuff are metaphors for violations and abuse in a world in which bodies are sold and destroyed mercilessly and there seems

to be no escape from that. The colourful outsiders of this film, with their unorthodox bodies, make-up and dress, are emancipated only for death. They are raped (in one scene the angry villagers gang-rape the entire "Porn gang"), persecuted, killed or driven to suicide until in the end only the idealistic film director (Mihajlo Jovanović) and his girlfriend remain. Seeing no perspective for themselves, they commit a group suicide, slashing their veins together at an archeological site which connects Serbia to its distant past. Future, however, seems inconceivable.

Conclusion: No Escape from this Skin

There is a Serbian saying: "Iz ove se kože ne može" ("You can't escape from your own skin"). The films analyzed above seem to present a bleak, hopeless worldview which illustrates that. In this regard, some similarities can be found with other Eastern European subgenres, such as the miserabilism of the so called "cinema of damnation" (McKibbin 2005), commonly associated with the films of Béla Tarr, or the Russian "chernukha" films of post-socialist despair from the late 1980s and throughout 1990s. However, Serbian horror films cannot be related to those, except superficially, for several reasons. First of all, they span a larger time-frame, beginning in the early 1970s, and therefore cannot be related to the post-socialist despair since some of them have been made while the socialist system was in full power. The newer ones, on the other hand, belong to the times of "transition" between the defunct socialism and the emerging, ideals-shattering capitalism, whose once-promising prospects have been revealed as driven by the need for cheap labor and new markets instead of by human rights and democracy. Second, since Serbian horror films have been largely devoid of commercial prospects, they were mostly driven by strong authorial poetics of the individuals who made them. Some of those can be construed as pessimist (e.g. Kadijević and Gilić), while authors like Marković are better described as deeply critical of the system(s) and human fallacies, but not really pessimist regarding human potentials for change and betterment on individual and societal scale. The hopelessness of most recent Serbian horror films seems to be the result of their authors' realization that the changes of regimes, from Tito's to Milošević's to allegedly democratic ones, did not bring any betterment. Quite the opposite. In this regard, Miloš,

the protagonist of *A Serbian Film*, is a highly emblematic character:

He is in a way like a metaphorical stand-in for the country of Serbia – humiliatingly impoverished and easily manipulated by the powers that be (the European Union) and the people (politicians) in charge... He is drugged, molested, raped and so on. And that is precisely what happens with some of the employees here who work in the private sector, with marketing or virtually any job you can get. This is a film about the neo-sociopolitical industry in which any kind of monetary exchange or any kind of emotional exchange comes off as porn. (Radivojević in Radović 2015, 13)

The body, in this context, is seen mostly as passive, a puppet, easily victimized and manipulated. Under the burden of cheerless and unpromising economic and political reality the young Serbian filmmakers do not have the relatively optimistic options of, say, Clive Barker's "fantastique" or David Cronenberg's "new flesh". Settled within rich capitalist societies, authors like Barker and Cronenberg can afford the relaxed luxury of dreaming up the transcendent, hopeful new possibilities of the imaginary, half-monstrous, half-fascinating bodies with their fantastic reshapings, transformations or hybridisations. In other, less fortunate parts of the world, however, in the desert of the economically deprived reality, as evidenced by Serbian horror films, corporeal transgression and transformative acts of the body can only lead to unhappy endings. The horror genre, in this regard, comes as a handy tool for expressing collective, national (but also universal) fears, as it essentially deals with the inversion of the fertility rites and with the victory of the Waste Land.

Disclosure statement

No potential conflict of interest was reported by the author.

References

- Allmer, Patricia, Emily Brick, David Huxley (eds). 2012. *European Nightmares. Horror Cinema in Europe Since 1945*. London and New York: Wallflower Press.
- Church, David. 2015. *Grindhouse Nostalgia: Memory, Home Video and Exploitation Film Fandom*. Edinburgh: Edinburgh University Press.

- McKibbin, Tony. 2005. "Cinema of Damnation: Negative Capabilities in Contemporary Central and Eastern European Film." Senses of Cinema. Accessed 12.03.2015. http://sensesofcinema.com/2005/feature-articles/cinema_of_damnation/
- Morgan, Jack. (2002). The Biology of Horror: Gothic Literature and Film. Carbondale: Southern Illinois University Press.
- Ognjanović, Dejan. (2007). U brdima, horori: srpski film strave. Niš: Niški Kulturni Centar.
- Ognjanović, Dejan. (2008). "Genre Films in Recent Serbian Cinema" in: Mirosljub Vučković, Vida Taranovski-Johnson (eds). Introducing Youth. Belgrade: Film Center Serbia.
- Ognjanović, Dejan. (2010). "Pain and Perversion in the Balkans." Rue Morgue No. 106. Toronto: Marrs Media Inc.
- Radović, Rajko. (2015). "Naked for Lunch." Film International, No. 70 (Vol 12, No 4).
- Reyes, Xavier Aldana. (2014). Body Gothic: Corporeal Transgression in Contemporary Literature and Horror Film. Cardiff: University of Wales Press.
- Rodley, Chris (ed.). (1997). Cronenberg on Cronenberg. London and Boston: Faber and Faber.
- Stojanova, Christina. (2012). "A Gaze from Hell: Eastern European Horror Cinema Revisited." In: Allmer, Patricia, Emily Brick, David Huxley (eds). 2012. European Nightmares. Horror Cinema in Europe Since 1945. London and New York: Wallflower Press.
- Williams, Linda. (1995). "Film Bodies: Gender, Genre, and Excess." In: Barry Keith Grant (ed.), The Film Genre Reader II. Austin: University of Texas Press.
- Wood, Robin. (1979). "An Introduction to American Horror Film." In Robin Wood, Richard Lippe (eds), American Nightmare. Toronto: Festival of Festivals.

„Филм је наша нечиста савест“

Владимир Коларић
Београд

Сажетак: У раду се истражују естетичке и етичке импликације проблема представљања на филму. С обзиром на репродуктивну природу филмске слике разматра се могућност филма да представља и сведочи о „истинитој реалности“, а одговори се траже у аутентично хришћанском схватању појмова односа, општења и личности.

Кључне речи: филм, естетика, етика, личност, хришћанство, однос, општење.

Говорити о филму као нечистој савести или нечистој савести филма је, наравно, сумњиво. Јер филм не може имати савест – савест ваљда има (или може имати) само личност, а још мање може „бити“ савест, јер питање је до које мере филм уопште „јесте“. Најзад, савест је категорија морала или етике, а повезивање уметности са моралом и са етиком је у данашње време и те како сумњиво, јер нам мирише на цензуру или на овакав или онакав есенцијализам, што нас одбија; тако смо научени, превише труда многих генерација уложено је да нам се у главу утуви ова одбојност према спајању оног што је проглашено неспојивим да бисмо је се сад тако лако одрекли, сматрајући да би се тиме одрекли слободе. Мада, да ли је проблем или један од проблема данашње уметности или тумачења уметности управо у сваковрсном одрицању, па и у одрицању од уметности саме, или макар од појма

уметности? Ми хоћемо да немамо појма, и то видимо као слободу. Па да ли је све баш тако?

Да, наше мишљење је као и наша „егзистенција“ у све је већој мери одрицање, али ако се одричемо, ми се одричемо утемељења, а не свога „ја“, своје централне позиције у космосу, своје власти и свога свезнања – то је „страст“ нас данашњих. А опет, како сам у претходном раду показао (Коларић, 2014), страст, као етички проблем¹, управо је наш проблем са филмом, са сликом, са филмском сликом и са представљањем. И управо сам у том контексту употребио исказ-реченицу: „Филм је наша нечиста савест“ (Исто, 59). Јер, филм сведочи, можда више од других уметности, о нашем проблему са светом, нашем (страшћу) искривљеном и изопаченом односу према свету, са нашим учешћем у свету и општењем са њим. Ако смо личности онда се односимо, онда општимо, ако не – онда ништа, онда смо можда заиста ништа или нам прети то ништа.

У реду, филм је нечиста савест, али „наша“ нечиста савест, Филм је, дакле, нешто „наше“; не само твоје или моје или његово/њено, тамо неког ко нас се не тиче, него наша заједничка ствар, наш заједнички проблем. Јер, заједно смо у томе, у том односу-општењу са светом, то никако не може бити само „моја“ ствар. Филм то показује, као заједничко дело, у производњи, у рецепцији, у идеји, и не мање важно - у технологији. Филм је уосталом од почетка дочекан тако, због његове масовности и популарности², пријемчивости његових „спољашњих“ слика и „архетипске“, „подсвесне“, „екстазијске“, а тиме свељудске природе његове „унутрашње“ слике. Е сад, да ли од тог свељудског можемо доћи до свечовчанског, односно од скупа макар и чврсто (институционално) повезаних индивидуа до заједнице, као заједнице несливених личности, то је питање. А то питање је бесмислено, јер би тиме од филма тражили да иконизује Литургију, као истинску

¹ Али, поред етичког и духовног, и психолошког проблем, што није без важности у овом раду.

² Интересантно је инсистирање на масовности филмског медија са позиције совјетске теорије, где, на пример, као један од три разлога због којих филм представља изузетну уметност свог времена значајан међуратни аутор Ј. Јофе издваја „способност обраћања масовној публици“, при чему је филм врста мишљења, а историја мишљења је „историја пораста човекове моћи и власти над природом и над светом“. Управо ово имајући у виду, филм својим масовним карактером потврђује и омогућава способност преношења динамике стварности, као и везу са техником и производњом, која опет потврђује пролетерски карактер ове уметности. Такође, за великог совјетског редитеља М. Рома, једна од основних особености филма је његова масовност, која је најдубље повезана са његовом великом „способношћу уопштавања, типизације животних појава“. Масовност и популарна усмереност филма овде, дакле, нису његове узгредне особине, и у непосредној вези су са његовом способношћу преобликовања стварности, и то на нивоу заједнице, макар и совјетске идеје заједнице-колективитета и идеје објективне реалности. И поред идеолошке перспективе, ово остају занимљиви увиди у природу филма као уметности и медија (видети Иоффе, 2006: 26, 279; Ромм, 1954: 69; Коларић, 2013: 138-158).

„заједничку ствар“, као симбол над симболима, све наше, „од свих, од свега и за све“, све што имамо у овом одвратном свету. Ипак, морамо бити умеренији.

Дакле, наше је да се не одричемо, него да се суочимо. Да станемо очи пред очи, лицем у лице. Са Богом – у перспективи, благодаћу, а не природом; са другим људима – актуелно, овде и сада; са светом управо као са светом, не оном маглом страсти и привида, него као истинитом реалношћу, са стварношћу која је истина, са оним што (и Оним Који) јесте. Стварност, па и истинита стварност није Бог, али она јесте Богом. И ми јесмо само ако јесмо Богом и ако општимо и односимо се са овом стварношћу као да она јесте зато што јесте Богом. А све то је ствар вере, ту друге и ту врдања нема, него само прави пут, прав и исправан, усправан, као стрела у нама самима и која смо ми сами, одапета у стварност света, у оно срце света: али не да погуби, ни себе ни њега, него да оживи, заувек оживи, и да са њим оживи све оно што је мртво и што за себе мисли (ако уопште мисли) да је мртво. А мртво није само и просто оно што је неживо, него оно што нема биће, што није „јесте“, у томе је сав ужас онога око нас, у нама, у свим световима и свим нивоима реалности, ужас нас самих. Ако је смрт само сан или ишчезнуће, ужаса онда и нема. Али „не бити“, никад и нигде не бити, оно „нема ме“ – е, то јесте ужас.

А ова „исправност“ пута није регулисана просто некаквим правилима, споља уобличеним и наметнутим макар и моралним категоријама, мапом коју само треба (пасивно) да следимо како бисмо досегли истину или спасење, а најпре истину као спасење; већ се пре ради о изворној етичкој категорији саме усмерености, оног „пуцња“, скока, правог и истинитог пута - без скретања и замајавања - ка Оном чији смо део створени да будемо, наравно, благодаћу, а не природом. Дакле, етика је овде онтологија, то већ и птице знају, нема разлике између етике и догмата (Јевтић 1989: 176-195), а „исправност“ догмата није питање репресије и ауторитета, већ најдубље питање спасења. Ако не знамо где и не знамо како, онда нећемо стићи, промашићемо, залутати, свеједно. А не би смело да нам буде свеједно.

Дакле, ова зазорна етичност овде предложеног наслова (реченице-исказа) се састоји управо у овој одлуци да нам не буде свеједно. Ни за филм ни за себе саме. Филм је општење и однос, ми њиме општимо и односимо се ка свету, стварима, бићима, другим људима и себи самом.

Ми се односимо и ми општимо у филму и филмом представљајући, јер је филм некакво представљање, некаква слика, покретна слика, слика у прокрету. А шта представља и шта би требало да представља филм или да се представља филмом, ако смо већ одлучили да нам није свеједно? Јер док смо живи и ако смо живи онда одлучујемо, и управо та могућност и тај „чин“ ослучивања је све што имамо, онај образ (лик, икона) усађен у нас, и, ето, она наша савест.³

Све је то лепо, али филм је управо због тога и оптужен, мада не тако отворено и не тим речима. Да нас својом репродуктивном и манипулативном природом окува, узима слободу, спречава да одлучујемо, да нас води ка некаквим готовим или произвољним резултатима, нечему што је ван наше контроле, нашег досега, ван нас самих, што нас онда поробљава, на начин на који нас поробљава све спољашње, све што нисмо стваралачки преобразили, све што је ван досега наше личности као ипостасне, и као такве релационе и комуникационе (Јевтић, 2004: 196), стварности.

С друге стране, за филм слутимо да је управо он тај који је, макар у домену уметности, привилеговани или бар потенцијални сведок јављања, оног Бога који се јавио и који се јавља, а који је наш Бог. Да слика твари и да слика света и да слика стварности - а поготово слика-у-покрету свега тога - може бити нешто више; нешто што упућује на нешто „више“ и „даље“, нешто што „нас“ упућује а тиме и подстиче на нешто више и даље, тамо где (или можда када?) ћемо бити оно што треба да будемо, оно што смо одувек слутили да треба да будемо - док смо се мучили, борили, док смо роптали или (се) обмањивали. Откуда ова вера у анагошку вредност слике – то је одавно расправљено питање, утемељено на халкидонским догматима. Откуд ова вера у могућности филмске слике-у-покрету, то је већ друго питање. И наравно, опет питање вере. Вере која је оно што нас спречава да се замајавамо глупостима, бавимо небитним, симулирамо, него да се устремимо, усмеримо, да искористимо своје време; јер је времена мало.

Па која је онда та истинска стварност о којој би можда филм могао да сведочи? Баш о овој истинитој или истинској стварности, не о истини као апстрактној категорији, истинитој идеји или идеји

³ Па ето, онда је и савест некаква слика: да ли нас то и мало успокојава?

истине, него о истинитој стварности, оном суштом, битију, суштаству, оном што јесте јер јесте у истини,⁴ и најзад, о оној Истини која је пут и живот, ипостасној и ипостасираној истини, истини као личности, Логосу и Икони; Логосу и Икони овај пут по природи (јестаству), а не по благодати. Управо ту је могућност филма, упркос његовој презреној механичкој репродуктивности, још презренијем колективном ауторству и, коначно, најпрезренијој масовности.

Јасно је да филм у односу на стварност не сме (не сме, зашто не сме, коме је дато да прописује?) да се покаже као „неплодно луцифество“ удвајања⁵ или бескрајна поновљивост зла, она машта, имагинација чији је „отац“ ђаво. Јер, каже Симон Вејл (Veil), зло карактерише монотонија, пошто „у њему ничега новог, све је у њему еквивалентно нечему другом. Ничега стварног у њему, све је у њему имагинарно. [...] Кад је човек осуђен на лажну бесконачност. Тада се налази у паклу“ (Вејл, 2007: 93). Последице за уметност ове „имагинативности зла“ су следеће: „Измишљено зло је романтичне и разноврсне природе; право зло је тужно, мрачно, монотono, досадно. Измишљено добро је досадно, право добро је увек ново, блиставо, омамљујуће. Стога је ‘маштовита књижевност’ или досадна или неморална (или је комбинација ове две ствари). Она једино измиче овој судбини ако на изванредан начин превазиђе овај аспект и пређе у домен реалног кроз уметнички чин – а само геније је у стању ово да оствари“ (Исто, 94). Према томе, „оно што је стварније за људе и све ствари је доброта, а оно што им је одузима, јесте зло“ (Исто, 102).

Проблем је, дакле, у томе да постоји проблем са самом уметношћу и проблем са њеним односом према стварности. Код филма се све то већ додатно компликује: зар он није у погледу слике репродукција (удвајање, еквивалент!), а у погледу медија и технологије обмана, фантазија (одузимање стварности!)? Ово је већ довољно за панику, и паника је, нарочито у овом времену вишеслојно пресвученог неопаганизма, наравно ту. Филм је или стварност сама или симулација,

⁴ Старогрчки термин *ousia* потиче од стариндијског *sati-/satya* = истина, истинит. А то је исти термин који код Платона означава својину или својство, али и постојање, иманентно својство, бит и суштину, док Аристотел нуди широко одређење појма које подразумева чисто постојање, правивство кроз које све појединачно постоји, са чак четири подзначања: 1) подлога, основа постојања, 2) шта нешто јесте (врста, облик, материја), 3) оно што је заједничко, (све)опште и 4) род. Хришћанска теологија термин *ousia* користи да означи божанску суштину (суштаство) за разлику од божанских енергија (Видети Фемић Касалис, 2010; Жуњић, 2012).

⁵ „Уметност не тражи да употпуни реалност или да створи упоредо с њом ново биће (то би било неплодно луциферство), она жели да покаже њену реч, идеју, мисаони лик“ (Булгаков, 1998: 42).

средине нема – гласи пресуда. Али, опет, коме је поверено да суди? Нашем колективном лудилу? Ипак „неко лудило мора бдети над мишљењем“ (Дерида, 1993: 104), али не било какво лудило и свакако не колективно лудило, макар било и „наше“. Можда једино лудило „другачијег погледа“, за који је способна, то стално понављам, само личност, а она није датост, него избор, него одлука, него слобода.⁶

А где је ту место за филм, који поред своје датости мора имати и своју слободу? Који поред своје тежине (опет Симон Вејл) мора имати и своју благородност. А шта је овде благородност (*la grace*), осим онога *omnia gratia* Светог Павла, о чему Николај Афанасјев (Афанасјев) каже следеће: „Не на извештај број људу, којих може бити више или мање, него на све Господ излива од Духа Свога. [...] Сви су добили Духа као ‘залог новог еона’, коме припада Црква, још пребивајући у старом еону. Она је почетак ‘последњих дана.’ [...] ‘Пуноћа благодати – *omnia gratia*’ има апсолутни, а не релативни карактер, коначни, а не привремени“ (Афанасјев, 2008: 21). И то је оно једино ново, оно што превазилази свако лициферство и сваку досаду, па и досаду понављања као досаду зла, као пакао лажне бесконачности, као след слика-привида који нам заклања поглед на добро и истину, на стварност као добро и истину. Онај другачији поглед на стварност, као стварност испуњену Духом и на путу ка новом еону, то је могуће сведочење филма и то у три вида: као позив (анагошко), као објава (Оног који се јавио у Духу) и као егзистенција (продор божанског у нашу стварност). Дакле, као позив ка Духу (који сам пак никад не позива себи, него Сину⁷), као спознаја истине (у Духу), и као присуство Духа овде и сада.

Савест тако свуда, па и у уметности и филму, налаже слободу као, речима Ивана Иљина (Иљин), „одговорну, стваралачку самосталност човека“ (Иљин, 2001: 79), која подразумева човекову одлуку да „поново пожели истинску реалност, супстанцију васколиког бића и сваког живота“ (Исто, 6), односно његову усмереност и тежњу ка савршенству захваљујући којој свет уопште „поседује биће“ (Исто, 30). Дакле, ову Иљинову „очигледност“ не може изазвати ништа осим Духа, она је дар

6 Важност категорија одлуке и избора за психичко здравље човека, нарочито наглашава, а и то већ птице знају, Виктор Франкл, чији поглед на уметност и њен значај за човека, уосталом, није стран оном који овде заступамо (Frankl, 1987). Повезаност избора, слободе и смисла у домену филма на изузетан начин су, на основама структуралне семиотике, тумачили Ј. Лотман и Ј. Цивјан (Лотман и Цивјан, 2014: 50).

7 О овоме Мајендорф, 2006: 178.

Духа и деловање Духа, али Духа као ипостаси, као личности дакле, у односу са другом личношћу. Тек такав однос може да произведе ону очигледност коју не може да замени ни један ауторитет (Исто, 19), и која, са становишта личног искуства, никако не може бити замењена за обману; очигледност која постаје (једина) објективна реалност и очигледност која је вера.⁸

Ето такво једно лудило вере и лудило сведочења, јуродивост једна дакле, је потребна филму, и она је могућност филма. Филм не конструише ту очигледност у аналогiji са унутрашњом сликом; филм тек не конструише ту очигледност окривљајући је у границе видљивог света и могућности његове репродукције. Филм користи потенцијале сведочења и јављања, симболичке природе самог створеног света, једне увек прећутно подразумеване и призиване (и баш због тога често нарушаване) кенозе и аскезе свих укључених у филмски процес, укључујући и гледаоце, који су овде све само не пуки пасивни, неделатни и незаинтересовани посматрачи.⁹ Овде просто треба схватити да је та очигледност која се тражи од филма није есенцијалистичка, већ личносна категорија, и онда ће све бити много лакше и боље: најпре, нећемо се толико бојати стваралаштва, бојећи се дуализма или бојећи се слободе, свеједно. А рекли смо, сагласили смо се, да нећемо да нам буде свеједно.

Филм је нечиста савест, „наша“, не само моја твоја или његова/њена, него наша нечиста савест, зато што сведочи о нашој немоћи и о нашој злој вољи, а заправо одлучи да ту немоћ само увећавамо, подастирањем лажи за истину, привида за слику, копизма и фалсификата за стваралаштво.

8 Једино у овом смислу остају универзално прихватљиве речи Б. Вишеславцева, изречене, парадоксно, поводом Декарта: „Бити прави философ значи – дати сав свој живот, жртвовати своје спасење да би се задобила истина и постигла очигледност“ (Вишеславцев, 2007:185). Оне непосредно кореспондирају са знаменитим речима Достојевског о „избору“ између Христа и истине (е, то је избор, па сад бирајте!), и дају додатан аргумент средњовековном, византијском поистоветивању филозофије и аскетизма, односно једном другачијем виђењу појма филозофије..

9 Поводом предрасуде о „пасивности“ филмског гледаоца видети: Коларић, 2008: 96.

Ми смо, дакле, они који сведочимо, а не некакав јадни филм, нека јадна уметност, коју смо антропоморфизовали или обоготворили, па је кривимо за све и свашта, па је грдимо, дивимо јој се, мрзимо је или јој се понекад клањамо.¹⁰

Ми смо ти који у свему што чинимо, па и у уметничком чину, одређујемо свој однос према Богу, односно одређујемо положај свог бића у односу на „његов апсолутни узрок, односно на личност Бога Творца“ (Петровић, 2010: 61), при чему не можемо не имати у виду да се оваплоћењем Господа Исуса Христа дефинитивно мења „гносеолошка перспектива послепадног света“, као нешто и једино заиста „ново под Сунцем“ (Исто, 61). То је ново, и ми ништа ново нећемо створити ако нисмо свесни ове промењене перспективе, овог суштински „другачијег погледа“, који нас у потпуности дефинише у нашем односу према стварности, свакој стварности, па и оној у Иљиновом смислу објективној. Јер шта ми представљамо у филму или филмом, ако нам је уопште до ове очигледности, до било чега уосталом, ако нећемо да нама је свеједно? Свет и стварност као испуњене бићем, свет и стварност као симболе, који врхуне у богослужбеној симболици у којој Христос „тајанствено присуствује до пуноће свог Другог Доласка, када ће се показати као једини смисао постојања творевине“ (Исто, 106). А Његово присуство међу људима, „као и свако узвишено дело и свака изговорена реч јеванђеља [али и свет као симбол и у идеалном смислу сваки симбол понаособ] нису ништа друго до сведочење близине Царства Небеског“ (Исто, 107). Ево га, сад ће, само што није, већ је ту – у томе је сав изазов филма и уметности, у томе је све што волимо, чему се надамо и у шта верујемо, то је сва наша очигледност, једина која нас занима; не нешто ван нас, него нешто чији смо део, неко са ким смо као да смо са самим собом, онаквим какви би волели да јесмо и какви заправо јесмо, ако јесмо.

¹⁰ Ето како отуђење и подстварење настаје као последица и/или бива произведено осамостаљивањем и одвајањем производа људске способности грађења и далања од човека, а тиме и од извора (Извора) сваког грађења и деловања, које се у творачкој оптици сагледава као стваралаштво и слобода. Ако боље погледамо, Деборов појам одвајања можда боље од других дефинише суштинску идолатризацију људских продуката, па и културе у целини. Ова идолатризација се у том појму јасно сагледава не само као социјални, историјски и културни/културолошки, него и као ментални, психолошки а тиме и духовни феномен: „Спектакл се регенерише свуда где представљање постаје независно. [...] Спектакл наслеђује све слабости западног филозофског пројекта, који је увек настојао да активност схвати као представу; он је везан за непрестани развој техничке рационалности, који је изнедрио тај исти облик мисли. [...] Спектакл је технолошка верзија прогона људских моћи у онострано; то је врхунац човековог унутрашњег одвајања од самог себе. [...] Култура је општа сфера знања и представа о проживљеном искуству унутар историјских, класно подељених друштава. То је уопштавајућа снага, која постоји као одвојен ентитет, као подела интелектуалног рада и као интелектуални рад поделе. [...] Поставши независна, култура започиње своју империјалистичку каријеру самообогаћивања, која, у крајњој линији води ка укидању те независности. [...] Култура је област потраге за изгубљеним јединством. У тој потрази, култура, као одвојена сфера, осуђена је да негира себе“ (Дебор, 2006: 8, 48). Али то је, уосталом, и онај „западни проблем“ укоренен у „просветитељском пориву доминације над природом“ (Ross, 2014).

Можемо ли то? Можемо ли филм да претворимо у разговор, у однос и општење, слику нашег душевног здравља овде, а духовног тријумфа тада и тамо, у преображењу, када ништа више не буде исто, али све ипак буде ту, све оно за шта смо се икада надали да ће бити ту, да ће уопште бити? Храброст да и ми сами и све око нас буде икона стварности која превазилази поделу на видљиву и невидљиву, есхатолошке стварности, века будућег, када ћемо коначно бити све у свему, и свакоме све, када ћемо коначно бити, заиста *бити*, у слободи.¹¹

Покушао сам да ближе одредим однос, тачније могући однос филма према стварности коју желимо да одредимо као истиниту. Идентитет ове „истините“ стварности, као и могућност филма, али и могућност човека, да о њој сведочи, а комоли да у њој учествује и у њој и њоме живи, и даље ће бити камен спотицања, а тек за понеког камен мудрости. Смирено и целовито учешће у евхаристијском сабрању разрешава све дилеме, па и ову овде. Примање Тела и Крви искључује сваку потребу за каменом мудрости, али не и потребу за испитивањем, расуђивањем, за стваралаштвом. Ту је управо простор за филм, за уметност, за овакве текстове. За нас овакве какви смо, какви год да смо, у свету и историји, за разговор.

Литература:

- Афанасјев, Н. (2008) Црква Духа Светога, Краљево: Епархија Жичка.
- Булгаков, С. (1998) Икона и иконопоштовање, Београд: Источник.
- Вејл, С. (2007) Тежина и благородност, Нови Сад: Адреса.
- Вишеславцев, Б. (2007) Вечно у руској философији, Београд: Логос.
- Дебор, Г. (2006) Друштво спектакла, Београд: Анархија-блок 45. Посећено 5. 5. 2013. URL: www.modukit.com/anarhija-blok45/rtf/Drustvo_spektakla_2006.rtf.
- Дерида, Ж. (1993) Разговори, Нови Сад-Подгорица-Шамац: Књижевна заједница-Октоих-Дуга.
- Жуњић, С. (2012) Логика и теологија, Београд: Отачник.

¹¹ „Литургија је Тело, можемо рећи космичко, које целовито (холистички) спаја, синтетише и обједињује све време и сав простор, иконизујући есхатолошку (холистичку) стварност. [...] Човека тако више не одређује ни тело, ни болест, нити смрт, већ слобода као узрок његовог идентитета, али слобода за Другог (Христа) Који је неодељив од Евхаристије као заједнице многих“ (Михаиловић, 2011: 125, 147).

- Иљин, И. (2001) Пут ка очигледности, Београд: Бримо.
- Иљин, И. (2013) Религиозни смисао философије, Београд: Логос.
- Иоффе, И. (2006) Избранное: 1920-30-е гг, Санкт-Петербург: Петрополис.
- Јевтић, А. (1989) Трагање за Христом, Београд: Храст.
- Јевтић, А. (2004) Философија и теологија, Требиње-Врњачка Бања: Манастир Тврдош-Братство Светог Симеона Мироточивог.
- Коларић, В. (2008) Религија и филм: од Анрија Ажела ка могућности заснивања једне хришћанске естетике филма. Зборник Матице српске за сценске уметности и музику, бр. 39, стр. 93-102.
- Коларић, В. (2013) Филмска култура и руска естетика екранизације. Култура бр. 141, стр. 138-158.
- Коларић, В. (2014) Слика и страст: испитивање филма. Култура бр. 142, стр. 52-77.
- Лотман, Ј., Цивјан, Ј. (2014) Дијалог са екраном, Београд: Филмски центар Србије.
- Мајендорф, Ј. (2006) Византијско наслеђе у Православној Цркви, Краљево: Епархија Жичка.
- Михаиловић, А. (2011) Иза одшкринутих врата, Београд: Хришћански културни центар.
- Петровић, П. (2010) Символ и спасење, Београд: ПДФ, Институт за теолошка истраживања.
- Ромм, М. (1954) Литература и кино. Искусство кино (3).
- Ross, A. (2014) The Naysayers: Walter Benjamin, Theodor Adorno, and the critique of pop culture. *The New Yorker*, september 15. Посећено 25. 9. 2014. URL: <http://www.newyorker.com/magazine/2014/09/15/naysayers>
- Фемић Касапис, Ј. (2010) Порекло термина *physis*, *ousia* i *hypostasis* и њихов семантички развој од најранијих помена до црквених Отаца, Београд; ПБФ, Институт за теолошка истраживања.
- Frankl, V. (1987) *Nečujan varaj za smislom*, Zagreb: Naprijed.

Vladimir Kolarić

„Film is our guilty conscience“

Abstract: *This paper explores the aesthetic and ethical implications of the problem of representation on film. With regard to the reproductive nature of film images is considering the possibility of film to represent and testifies to the “true reality”, and the answers are sought in an authentic Christian understanding of concepts relationships, communication and personality.*

Keywords: *film, aesthetics, ethics, personality, Christianity, relationship, communication.*

Oko za oko, zub za zub? Etički problem simpatije u filmu Mrtav čovek hoda

Damir Smiljanić
Univerzitet u Novom Sadu
Filozofski fakultet, Odsek za filozofiju

***Sažetak:** Film Tima Robinsa Mrtav čovek hoda (1995) postavlja pitanje da li i u kojoj meri treba saosećati sa ubicom osuđenim na smrt. Ovo složeno pitanje će se razmatrati na osnovu uzajamnog odnosa glavnih junaka filma, časne sestre Helen Prežan i osuđenika Metjua Ponseleta. Takođe će se analizirati njihov odnos prema roditeljima žrtava, kao i odnos ovih prema ubici, što problem čini još složenijim, jer se time umnožavaju perspektive posmatranja i vrednovanja. Pokazaće se koje predrasude otežavaju simpatiju u ovom slučaju. Kako bi se razmotrila ova konstelacija sa metaetičke tačke gledišta od koristi će biti teorija moralnih osećanja Adama Smita sa ključnim konceptima „simpatije“ i „nepristrasnog posmatrača“.*

***Ključne reči:** Mrtav čovek hoda, Adam Smit, Teorija moralnih osećanja, simpatija, nepristrasni posmatrač*

Jedna neobična veza: časna sestra i osuđenik na smrt

Pitanje kako se postaviti prema ubici, jedno je od onih pitanja koje nikog ne ostavljaju ravnodušnim – kako one koji su u direktnoj vezi sa samim ubicom ili njegovim žrtvama, tako ni one koji zastupaju javno mnjenje ili državne institucije koje donose odluku o daljoj sudbini zločinca. Ono nije

samo relevantno u jurističkom pogledu – pitanje određivanja stepena krivice i donošenja presude – već je i pitanje od značaja za etiku kao filozofsku disciplinu. Pitanje, da li je ona osoba pravedno osuđena ili ne, ima svakako i etičke implikacije. Međutim, onaj aspekt koji je od značaja za etiku međuljudskih odnosa nije toliko *mišljenje* pravednosti presude, nego *emotivna* dimenzija stava drugih ljudi prema optuženoj, odnosno osuđenoj osobi. Što nas više pogađa zločin ili pak sudbina osuđenog, to će naš emotivni stav prema njemu biti izraženiji – bez obzira da li u pozitivnom ili negativnom pogledu.

Kako se odnositi prema nekome ko je (verovatno) počinio zločin – to nije pitanje koje bi samo podsticalo senzacionalizam mas-medija. Ono ne spada samo u crnu hroniku dnevnih novina, već se može obraditi i umetničkim sredstvima. Dobar primer za to je film Tima Robinsa [Timm Robbins] iz 1995. godine *Mrtav čovek hoda*.¹ Ne samo radnja filma, inače inspirisana realnim događajima², već i autentična gluma, pre svega glavnih protagonista Suzan Sarandon [Susan Sarandon] u ulozi časne sestre Helen Prežan [Helen Prejean] i Šona Pena [Sean Penn] kao osuđenika Metjua Ponseleta [Matthew Poncelet] doprineli su tome da ovaj film može emotivno dirnuti gledaoca, ali i da može podstaći razmišljanje o etičkom problemu *simpatije*³.

Neka ukratko bude prepričan sadržaj ovog intenzivnog filma. Časna sestra Helen Prežan (Suzan Sarandon), koja u jednoj siromašnoj četvrti Nju Orleansa pomaže pre svega mladim Afroamerikancima, dobija nekoliko pisama od izvesnog Metjua Ponseleta (Šon Pen) koji je zbog učešća u okrutnom ubistvu jednog mladog para u Luizijani osuđen na smrt. Podstaknuta ovim neobičnim pozivom, Prežanova donosi odluku da poseti osuđenika u zatvoru *Lousiana State Penitentiary* (u mestu Angola). Već pre prvog susreta sa zatvorenikom ona će se suočiti sa negativnim stavom institucije prema njemu. Simbolična sekvenca koja najavljuje njen dolazak u zatvor anticipira konflikt koji će sama Prežanova morati da istrpi u sebi: prilikom obavezne kontrole pred ulazak u zatvor detektor registruje *krst* koji nosi oko vrata – krst kao simbol milosrđa i oprosta čak i greha jednog ubice. Film na jednom dubljem nivou prikazuje gde je pozicionirana sama hrišćanska etika:

¹ *Dead Man Walking*, Polygram Filmed Entertainment, Working Title Films, Havoc, USA 1995.

² Robinsov scenario je adaptacija autobiografske knjige Helen Prežan *Dead Man Walking*. (Zanimljivo da su na istoj osnovi Džejk Hegi [Jake Heggie] i Terens Meknali [Terrence McNally] napisali i operu identičnog naslova koja je svoju premijeru imala 2000. godine u San Francisku.)

³ 'Simpatija' se ovde poima u smislu *saosećanja*, ne kao vid zaljubljenosti, kako se često taj izraz koristi u svakodnevnom govoru (recimo, kada kažemo za nekog mladića da gaji simpatiju prema nekoj devojci).

između opravdanja kazne i opraštanja greha. Konvencionalni hrišćanski moral prikazan je u liku zatvorskog sveštenika Farlija [Farley] (Skot Vilson [Scott Wilson]) koji prvo prima Helen Prežan kod sebe, pre nego što će se susresti sa Ponselatom. Razgovor koji vode je simptomatičan, jer se vidi ko samo *zastupa* hrišćanski stav, a ko ga odista *sprovođi u delo*. Tako se Farli pita šta je to navodi na susret sa jednim okorelim zlikovcem kao što je Metju Ponselet: da li „morbidna fasciniranost“ (sic!) ili „srceparajuća simpatija“. Ne može se prevideti nedostatak razumevanja za sudbinu optuženog, pa čak i izvestan cinizam u Farlijevim rečima.

Odmah posle toga dolazi do prvog susreta glavnih junaka filma. To je susret dvoje različitih ljudi: jedne osobe koja je, sledeći put hrišćanske vere, svoj život posvetila ljudima na margini socijalne egzistencije, s druge strane osobe koja je, bez vere u više ideale i bez respekta prema socijalnim normama, kršila zakone i čak pristala na najveći mogući zločin, ubistvo. I u etičkom pogledu je ova konstelacija zanimljiva. Naime, radi se o jednoj osobi koja svoju misiju vidi u simpatiji (saosećanju) sa drugim ljudima i o drugoj koja ne pokazuje skoro nikakvu simpatiju prema drugima, pa je i sama ostala uskraćena za nju. Jasno je da će jedan od glavnih problema koje će Robins staviti u središte svog filma biti uspostavljanje *komunikacije* između dvoje različitih ljudi, kao i otklanjanje barijera koje sprečavaju pokušaj da se *razume* situacija drugog.

Najintenzivniji deo filma leži upravo u razgovorima između Prežanove i Ponseleta, a može se primetiti kako, što više vreme odmiče (što je bliži čas pogubljenja), sve više dolazi do zblizavanja ovo dvoje ljudi. Istina, na početku pomalo naivna Helen mora da se suoči sa nizom predrasuda⁴ arogantnog zatvorenika koji ne pokazuje respekt prema predstavnicima institucija, kako onih državnih tako i onih verskih. Jedna od tema tih razgovora je i Metjuova krivica: on poriče da je ubio Voltera Delakroaa [Walter Delacroix] i njegovu devojku Houp [Hope] i tvrdi da je to učinio njegov ortak Karl Vitelo [Carl Vitello], samo što je ovaj imao boljeg (tačnije: bolje plaćenog) advokata koji ga je uspeo osloboditi od smrtne kazne. Ali biće reči kako o važnim egzistencijalnim temama (o veri, Bibliji i Isusu Hristu), tako i o

⁴ Tako će u jednom intervjuu pred kamerama Ponselet otvoreno iskazati svoju simpatiju (!) prema Adolfu Hitleru i Fidelu Kastru [Fidel Castro] (sic!). Kasnije će se pred svojom sagovornicom pokajati zbog te nepromišljene izjave.

onim svakodnevnim kao što su na primer one intimne, o ljubavi⁵. Vremenom se upravo kroz te razgovore pokazuje da i Ponsellet ima dušu, da nije hladnokrvni ubica kojeg u njemu vide roditelji njegovih žrtava i kakvim ga pravi medijska javnost. Upravo svojim nenametljivim pristupom Prežanova uspeva naprosto majeutički izmamiti senzibilitet kod svog „ozloglašeno“ sagovornika, na kraju krajeva i *veru u čovečnost*.

Kako bi uslišila Ponselletovu molbu za obustavom smrtne kazne, odnosno preispitivanjem slučaja, Prežan traži pomoć od iskusnog advokata Hiltona Barbera (Robert Proski [Robert Prosky]), specijaliste za ovakve slučajeve. U Barberu će naći osobu koja pokazuje puno razumevanje za Ponselletovu situaciju. Vrlo je upečatljivo njegovo istupanje pred odborom za pomilovanje gde ukazuje na besmislenost navodno „humanog“ izvršenja kazne smrtonosnom injekcijom: „Privežemo ga i damo mu injekciju za umrtvljivanje. Onda mu damo drugu injekciju od koje mu implodiraju pluća. A od treće injekcije stane mu srce. Mišići lica trzali bi mu se da nije dobio prvu injekciju. Tako ne moramo gledati užas. Ne moramo okusiti krv osвете dok se njegovi organi izvijaju, okreću i stežu. Samo mirno sedimo, klimamo glavom i mislimo: „Pravda je zadovoljena.““ (Odista, nije li ubijanje samo po sebi *nehumano*, pa bilo ono izvršeno i „po pravdi“?) Međutim, nijedan od pokušaja da se ponovo pokrene sudski postupak u slučaju Ponsellet ili barem odloži termin izvršenja kazne neće uroditi plodom.

Helen Prežan će u međuvremenu morati proći kroz niz unutrašnjih konflikata kako bi zauzela konačan stav prema osuđeniku na smrt. Pored toga što će se morati ograditi od predrasuda javnog mnjenja (između ostalog i zvaničnog stava crkve kako to predočava početna epizoda sa zatvorskim sveštenikom), ona će se konfrontirati i sa roditeljima Ponselletovih žrtava, bračnim parom Persi [Percy] i Erlom Delakroaom [Earl Delacroix] (Rejmon Dž. Beri [Raymond J. Barry]) koji će joj prebaciti arogantnost kada mu bude rekla da je pozove ako treba njenu pomoć. Svojim insistiranjem da kontaktira ozloglašeno ubicu naići će na nerazumevanje, čak i na prezir kod ovih, što se može primetiti već iz njihovih mrskih pogleda ili čak otvorenih osuda njenog ponašanja. Tako će prilikom jedne posete u kući Persijevih doći do konflikta, pa će Klajd Persi [Clyde Percy] (R. Li Ermi [R.

5 Zaleći se kako mu ponekad nedostaje prisustvo neke žene (više iz nekih „prirodnih“ nego iz emotivnih razloga), Ponsellet se čudi Prežanovoj koja se u ime vere odrekla intimne veze sa muškarcem. Ona mu odgovara lakonski: „Možes s drugim podeliti snove, misli, osećanja. I to je intimnost.“ Međutim, Metju i dalje provocira: „Mi smo sada intimni, zar ne sestro?“ Pomalo uvredena, Helen traži od njega više poštovanja.

Lee Ermey]), saznajući lično od nje da će biti duhovni savetnik Ponselletu, zahtevati od nje da napusti njihov dom. S druge strane Delakroa⁶ je isto tako kori zbog svoje privrženosti jednom zlikovcu, a da ne traži kontakt sa roditeljima žrtava koje takođe treba razumeti. Ne osuđuje se samo (potencijalni) zločinac, već i onaj ko saoseća sa njim – to je zaključak koji se nameće gledaocu filma iz premisa koje mu ovde predočava Robins.

Kako se približava dan egzekucije, odnos između časne sestre i osuđenika postaje sve prisniji. Pošto već i sam polako gubi nadu u odlaganje kazne, Ponsellet traži savet od Prežanove koje delove Biblije bi trebalo da pročita kako bi pronašao kakvu-takvu utehu. U šali će mu reći da poput komičara V. K. Fildsa [W. C. Fields] u Bibliji „traži rupe u zakonu“. (Neobično za jednu časnu sestru da sebi dopusti jednu takvu vrstu humora, ali to je znak njene senzibiliteta, da ume da se našali onda kada treba malo rasteretiti svoga sagovornika.) Svakako da će mu preporučiti lektiru određenih mesta iz Biblije, pre svega ono iz Jovanovog jevanđelja gde je reč o oslobađajućoj snazi *istine*. Zanimljivo je da će mu u kasnijim razgovorima hteti predočiti kako je i sam Isus Hrist bio pobunjenik. To će se svideti Metjuu, jer će se tako moći identifikovati sa njime; međutim, Helen će ga upozoriti da ga Isusovo žrtvovanje ne oslobađa od priznanja svog udela u ubistvu Voltera Delakroa i njegove devojke. Shodno svom pozivu, Prežan priprema Ponselleta da se bez straha suoči sa smrću; ona želi da mu pruži mogućnost da sa dostojanstvom napusti ovaj svet. Iako ona svojim angažmanom oko Ponselleta stoji na strani iste one institucije koja odobrava, a ne osuđuje javno smrtnu kaznu, ipak ona izvršenju svog zadatka prilazi blago, nenametljivo, bez iracionalnog zanosa. Robinsu nije stalo toliko do veličanja dušebrižničke prakse, koja može biti i hladna i bezosećajna,⁷ već do *humanosti* onoga ko istinski saoseća sa osuđenikom, ko je tražio i – kao Helen Prežan – pronašao mogućnost da se ovome olakša muka (što bi se reklo: *sapatnik* koji je dobrim delom bio i njegov *saputnik*).

Na dan izvršenja smrtne kazne Ponsellet dobija priliku da se još jednom vidi sa članovima svoje porodice, majkom Lusil [Lucille] i braćom Kregom [Craig], Sonijem [Sony] i Trojom [Troy]. Susret je ispočetka sasvim normalan, jedan od braće se čak šali na Metov [Matt] račun i njegovih bivših

6 Njegov glavni argument zašto ne može oprostiti zločin Ponselletu je taj što više neće imati (biološkog) naslednika. Loza Delakroaovih će nestati sa njime.

7 Tako nešto simbolično pokazuje konvencionalni gest kapelana Farlija pred Ponselletovo pogubljenje: dva pokreta rukom, u vidu krsta, ali bez pravog saučešća.

ljubavnica, atmosfera je na neobičan način opuštena, kao da ništa ne predoseća na strašni rasplet. U međuvremenu. Helen će imati kratak razgovor sa jednim stražarem koji je važan za razumevanje filma, posebno njegove etičke dimenzije. Primećujući njenu brigu za osuđenika, taj stražar joj kao neku vrstu opravdanja za kaznu dobacuje da se zna šta je napisano u Bibliji: „Oklo za oko ...“ Drugim rečima, učinjena nepravda opravdava manjak simpatije sa onim ko će završiti sa otrovom u venama. Međutim, ona mu daje adekvatan protivargument: u Bibliji takođe stoji da se smrću treba kažnjavati preljuba, prostitucija, homoseksualnost, skrnavljenje Svetog tla i drugo. Za to vreme, pošto polako ističe vreme dozvoljeno za posetu, atmosfera se naglo menja: naprosto se oseća napetost u prostoriji, nema više one opuštenosti, nastaje neugodni tajac. Jedino zvuk Trojovih patika, koje monotono vuče po podu, prekida tišinu. Vrlo brzo dolazi do rastanka – njime je najviše pogođena majka koja posle izlaska iz zatvora naprosto kolabira, dok je Metju, sa suzama u očima i drhtavog glasa, ispraća utešnim rečima.

Napetost raste i kod gledaoca – bliži se trenutak istine. No to nije samo izvršenje kazne kojom se navodno uspostavlja pravda i pravni sistem legitimira svoju moć, već je to onaj momenat kada Ponselet, neposredno pred svoj „odlazak u smrt“, pre nego što se hodnikom *LA State Prison*-a prolomi glas jednog od stražara: „*Dead man walking!*“⁸, u svom poslednjem razgovoru sa Helen, vidno skrhan, kroz suze priznaje da je ubio mladog Delakroaa. Priznaje i da je silovao njegovu devojku, ali da je nije ubio. To je učinio Vitelo koji neće biti pogubljen. Priznajući svoju krivicu on prevazilazi arogantnost koja ga je većim delom vremena provedenog u zatvoru učinila slepim da preispita svoj stav prema ljudima kojima je naneo zlo, prema kojima je imao moralnu obavezu pokajanja. Prežanova je svojim rečima da će ga istina *osloboditi* uspela prodreti u njegovu dušu, podstakla ga je time na priznanje greha kojim je ujedno data mogućnost da mu ljudi pogođeni ubistvom oproste. Spasen je u ovostranom smislu, kada „zasluži“ njihovo saosećanje – to je etička poenta priznanja zločina.

Nedugo zatim, pošto je u međuvremenu obelodanjeno da je i poslednji pokušaj pred višom instancom (Saveznim apelacionim sudom koji se tako priključio guverneru⁹) da se zaustavi izvršenje kazne propao, „mrtvi

8 Na taj način se zaista u američkim zatvorima najavljuje poslednji hod osuđenika pred pogubljenje.

9 Sam guverner Ben Benedikt [Ben Benedict] ima najveću „zaslugu“ za „ekspresno“ pogubljenje Ponseleta, jer kao što se vidi iz jednog transparenta na auto-putu odn. jednog TV snimka on zagovara tvrd stav prema okorelim kriminalcima („*Get tough!*“), a Ponseletovim pogubljenjem pred izbore dodatno želi motivisati one glasače, koji su za izvršenje smrtnih kazni.

čovek“ okružen čuvarima započinje svoj poslednji hod. Pre nego što će kročiti u prostoriju gde se vrši egzekucija, Helen Prežan prvi put stupa u neposredni kontakt s njim, bez prepreka koje su ih do tog trenutka razdvajale u zatvoru, i pruža mu još jednom podršku da istraje u tim teškim trenucima i ne izgubi dostojanstvo. Pre nego što se rastanu, Helen ga savetuje da za vreme davanja injekcija gleda u nju – jedino „lice ljubavi“ koje je Metju ikad pogledao. Njemu će zatim biti uslišena molba da ga Helen jedno vreme drži za rame.

Pre nego što će biti položen na medicinski ležaj¹⁰, Ponselet dobija priliku da se poslednji put obrati onima koji će prisustvovati „teatru užasa“: on pomalo nesigurnim glasom, ali ipak trezveno traži od roditelja žrtava da mu oproste, a zatim kaže i ono što je možda i smisao Robinsove poruke koju daje svojim filmom: „Samo želim reći da je ubijanje loše, bez obzira na to ko ubija. Ja, Vi ili Vaša Vlada.“ Zatim ga polažu na ležaj i polako „humano“ ubijaju – pokretanjem jednog mehanizma aparat automatski ubrizgava jednu za drugom tri supstance (prvu da umiri žrtvu, zatim drugu da joj implodiraju pluća i treću da prestane rad njenog srca, onako kako je to već predočio Barber u svom pledojeu). Prikaz ovog „medicinskog“ ubistva je sam po sebi užasan, ali Robins čini na tom mestu jedan neočekivan dramaturški obrt. On, naime, uporedo sa prikazivanjem takvog („pravednog“) ubistva u jednoj vrsti osvrta prikazuje zločin Ponseleta i Vitela one kobne noći. S jedne strane vidimo Ponseleta, onako nemoćnog na ležaju, sa injekcijama u venama, dakle, kao žrtvu, s druge strane isto njega, ali kao zločinca koji se isto tako izživljava nad svojom nemoćnom žrtvom. Pošto mu je ubrizgana i treća injekcija, Ponseletove oči se otvaraju i aparat registruje njegovu smrt. „Pravda“ je zadovoljena!

Film se završava kratkim prikazivanjem Ponseletove sahrane na groblju gde inače bivaju sahranjivane časne sestre (zasluga je Prežanove da je uopšte mogao biti pokopan na tom mestu). Sahrani prisustvuju članovi porodice Ponselet, Helen i njena najbolja prijateljica Kolin [Colleen], jedan biskup i još nekoliko osoba. Kao zadnju sekvencu vidimo jednu crkvu u kojoj sedi Prežan, a u njenoj blizini Erl Delakroa. Za pretpostaviti je da je Helen našla novog sagovornika sa kojim će moći govoriti o zločinu i kazni, o pokajanju

10 Taj ležaj sa naslonjačima za obe ruke biva uspravljen i poprma oblik krsta što može podsetiti na raspće Hrista, iako Robins svakako nije imao nameru Ponseleta prikazati kao mučenika, već pre ukazati na dva lica samog hrišćanstva: religija, čiji je osnivač završio razapet na krstu, sama je često umela prinisiti žrtve ili opravdavati njihovo ubistvo.

i opraštanju, o grešnosti i spasenju – o tome kako ljudi trebaju graditi svoje odnose u međusobnom razumevanju i saosećanju, a ne u bezosećajnosti i mržnji.

Konstelacija simpatetičkih odnosa u filmu *Mrtav čovek hoda*

Film *Dead Man Walking* pokreće složeno pitanje opravdanosti smrtne kazne. Time se ubraja u niz filmova koji se uglavnom kritički odnose prema toj temi (neki od primera takvih filmova bi bili Kjubrikov [Kubrick] *Putevi slave* [*Paths of Glory*] (1957), *Kratki film o ubijanju* [*Krótki film o zabijaniu*] (1988) Kišlovskog [Kieślowski], Darabontova adaptacija romana Stivena Kinga [Stephena King] *Zelena milja* [*The Green Mile*] (1999) ili Lars von Trirov [Lars von Trier] *Ples u tami* [*Dancer in the Dark*] (2000)). Zanimljivo je da, iako sâm kritičar smrtne kazne, Robins u svom filmu vrlo diferencirano prilazi tematici, tako što uvažava i perspektivu onih koji su pogođeni ubistvom svoje dece i koji zahtevaju da se zločinac kazni smrću. Ta ambivalentnost je filmskim sredstvima izražena u sceni Ponseletovog pogubljenja u koju se ubacuje epizoda zločina u šumi, tako da se naizmenično prepliću prošlost i sadašnjost. No, bilo bi pogrešno Robinsu zbog toga prebaciti nedoslednost ili čak neodlučnost koja bi „pravu“ odluku *pro et contra* jednostavno prepustila gledaocu. Ovom dvostrukom sekvencom Robins pre želi ukazati na besmislenost ubijanja *po sebi*, bez obzira da li se ubija kriv ili nevin čovek. Stoga se može reći da je njegov film svojevrsna *kritika ubijanja*.

Ono što je bitno za etički motivisanu analizu ovog filma, kao što je na početku napomenuto, nije toliko apstraktan sud o tome da li je smrtna kazna opravdana ili ne, već onaj aspekt koji se tiče konkretnih međuljudskih odnosa prikazanih u ovom filmu. Glavno pitanje je onda kako se odnositi prema osuđeniku na smrt, da li saosećati sa njime ili ne – to je etički problem simpatije. Upravo *Mrtav čovek hoda* pokazuje svu složenost tog problema. Jer radi se o višedimenzionalnom, tačnije, multiperspektivnom problemu: treba razlikovati perspektivu onih pogođenih nekim srećnim ili nesrećnim spletom okolnosti ili pak na osnovu učinjenih (zlo)delo i perspektivu onih koji su samo posmatrači u toj situaciji. U zavisnosti od blizine ili distance prema onim prvima ovi drugi se prema njima mogu odnositi sa više ili manje simpatije što pak kod onih izaziva različite reakcije. Ali isto

tako neko kao posmatrač može biti pogođen nekom situacijom. Perspektive ovde nisu fiksirane, već su podložne menjanju – može se ostati pri njima, ali isto tako se mogu promeniti, odnosno zameniti. Simpatija pri tom upravo znači ili pretpostavlja mogućnost promene tačke gledišta. Simpatisati, odnosno saosećati sa nekim znači da umem (barem u mislima) zauzeti njegovo stajalište, da situaciju vidim njegovim očima. Istina, ako bismo insistirali na diferenciranosti izraza, simpatija bi bio onaj vid saosećanja gde posmatrač deli isti osećaj sa pogođenom osobom, dok bi empatija bila ono „uživljavanje“ u neku drugu osobu koje ne mora voditi tome da se sa njom podeli isti osećaj.¹¹

U zavisnosti od toga u kojoj meri se može simpatisati sa određenom osobom zavisice i „kvalitet“ odnosa prema njoj. Tako se u Robinsovom filmu mogu razlučiti sledeće perspektive: (1) odnos Helen Prežan prema Metu Ponseletu kao i odnos ovog prema njoj, zatim (2) njen odnos prema roditeljima ubijene dece¹² i *vice versa*, (3) uzajamni odnos Ponseleta i roditelja žrtava, (4) odnos predstavnika institucije ili javnog mnjenja prema osuđeniku – a na jednom višem ili barem novom nivou imamo i odnos gledaoca prema sudbini prikazanih aktera (5). Recepcija samog filma ne ostavlja ravnodušnim ni gledaoca; štaviše, jedno od glavnih obeležja filma je da najefektivnije od svih umetničkih medija ume polarizovati ili senzibilizovati recipijenta za prikazane sadržaje. Moglo bi se reći da je film simpatetička umetnost *par excellence*.

Razložimo kompleksnu konstelaciju međuljudskih odnosa prikazanih u filmu i pogledajmo kakvog karaktera su simpatetički procesi onako kako se odvijaju iz perspektive učesnika i posmatrača. – (1) Kao jezgro oko kojeg se koncentrišu svi drugi odnosi imamo odnos Helen Prežan i Metjua Ponseleta. Ona inkorporira poziciju posmatrača, a Ponselet (takođe i bračni par Persi i Delakroa) onu nekog pogođenog izvesnom situacijom. Kako bi se razvio simpatetički odnos, potrebna je bliža veza sa osobom čiju situaciju treba sagledati. Otuda će se ovde razviti najintenzivniji odnos koji poprma

11 Prikaz značaja *empatije* za razvoj moralne „kompetencije“ pojedinca (posebno na primeru socijalizacije dece) može se naći u delu psihologa Martina L. Hofmana [Martin L. Hoffman]. Upor. Hoffman, M. L. (2003) *Empatija i moralni razvoj*. Značaj za brigu i pravdu, Beograd: Dereta. Hofman se bavi sledećim moralnim situacijama: (1) situacija u kojoj jedna osoba povredi drugu, (2) ona situacija kada je uključen neudžni posmatrač, (3) kada osoba, iako je neudžna, krivi samu sebe, (4) kada se u situaciji u kojoj je pogođeno više osoba treba prikloniti jednoj od njih i (5) ona situacija u kojoj je određena osoba u sebi ambivalentna između sopstvene brige za druge i socijalno korektnog ponašanja.

12 Odnos između Helen i Lusil Ponselet, Metove majke, mogao bi se takođe zasebno posmatrati, a pokazalo bi se da je ovde odnos neposredniji, jer ne postoje prepreke koje bi trebalo otkloniti kako bi se razumela situacija ove majke. Iako sama nema decu, Helen ume da sagleda situaciju žene koja će ostati bez jednog od svojih sinova. Time prigovor Meri Bet Persi [Mary Beth Percy], kako Helen nema osećaja za njenu sudbinu zato što sama nikad nije othranila decu, ostaje bez osnova.

skoro crte jedne *intimne* veze. Iako razdvojeni rešetkama i zaštitnim staklima – nekada na taj način da se ne mogu čak ni gledati *vís-a-vís* –, dva čoveka različitih sudbina postaju bliži jedan drugom. Ali na različit način: dok je Ponselet raznim predrasudama onemogućen da „otvori dušu“ pred časnom sestrom, ova ispočetka pokušava učiniti kontakt prisnim i otvorenim, pa će se vremenom pod njenim uticajem i delikvent distancirati od nekih predrasuda i početi preispitivati svoj stav prema okolini. Iako Prežanovoj već sama profesija nalaže da stupi u bliži kontakt sa Ponseletom, kako bi ga bolje razumela i pripremila na priznanje istine, njena senzibilnost je ta koja joj olakšava pristup konfliktnoj osobi kao što je Ponselet. Prežanovu ne interesuje samo perspektiva čoveka koji očekuje smrtnu kaznu (što samo po sebi izaziva strah, te identifikaciju sa osuđenim čini lakšom), već i perspektiva (potencijalnog) krivca koji treba da raskrsti sa prošlošću, da bude „načisto“ sa samim sobom. Iako je od aktera u najdaljoj vezi sa Ponseletom, Prežanova će ipak razviti najbliži odnos sa njime.

(2) Njen odnos prema roditeljima žrtvi je daleko problematičniji. Naime, s obzirom na njenu biografsku pozadinu (pomoć onima koje je sudbina, a ne sopstveno delo učinilo nesrećnim) moglo bi se očekivati da će najviše vremena provoditi sa njima i najveću moralnu podršku davati upravo njima. Gubitak voljene osobe je jedan od onih ljudskih udesa koji najviše podstiču na saosećanje, jer svakome je manje-više iz sopstvenog iskustva poznato šta to znači, posebno kada *nije bilo nužno* da dođe do toga. A posebno je tragično kada neko izgubi život tuđom krivicom. Otuda bi takvim ljudima trebalo najviše pomoći. No Helen Prežan najviše vremena provodi sa krivcem, a ne sa onima pogođenim njegovim zločinom! To je jedan od problema sa kojima će se ona *nolens volens* morati uhvatiti ukoštac. Zbog te svoje bliskosti prema Ponseletu, Persijevi i Delakroa će joj prebacivati ravnodušnost – umesto da njima daje moralnu podršku, ona im navodno okreće leđa i podržava okrutnog zločinca. Jasno je da oni time „ne pogađaju“ perspektivu iz koje valja sagledati njen angažman, a to čine zato što su pod uticajem *negativnih afekata*, pre svega mržnje i osvetoljubivosti, koji onemogućavaju moralno simpatisanje sa nekim. Iako oni tako nemaju razumevanja za nju, Helen će ipak pokazati razumevanje za njih kao što to ilustruje njena poseta roditeljima Houp Persi koja će, istina, završiti u nesporazumu. Kako bi opravdala svoje ponašanje, ona im odgovara: „Pokušavam slediti Isusov primer. Rekao je da je svako vredan

više nego najgora stvar koju je učinio.“ To zvuči provokativno, ali ona time ne želi uvrediti Persijeve, već ih želi navesti na više senzibilnosti u razmatranju problema. Time kod njih neće imati uspeha, ali zaključna sekvenca filma, gde vidimo kako Prežan i Erl Delakroa sede u istoj crkvi, pokazuje da je ona svojim konsekventnim stavom uspela barem njega podstaći na razmišljanje.

(3) Ako se već između časne sestre i roditelja ne može razviti harmoničan odnos, jasno je da će najmanje do ovog doći između roditelja i ubice njihove dece. Tolerancija ili međusobno razumevanje ovde dostiže skoro nultu tačku. Već je rečeno da je patnja kao posledica gubitka voljene osobe (a ne vole li se najviše sopstvena deca?) utoliko veća, ukoliko se to moglo sprečiti. Ako su okolnosti bile slučajne, a nikome se ne može prebaciti krivica, duševno stanje sapatnika će biti neodređeno, pa na neki način slabijeg intenziteta. Međutim, ako se zna krivac, a radi se o ubistvu voljene osobe, onda je jasno da će se kod onih, koji su bili u bliskom odnosu sa ubijenim (roditelji, rođaci, prijatelji), pored bola radi gubitka javiti i izrazito *negativan* stav prema onome ko je počinio taj zločin. Iz takvog negativnog stava nikako ne može da sledi simpatija u smislu razumevanja poriva ili motiva koji su naveli ubicu na taj čin, a samim time ni razumevanje za neke *olakšavajuće okolnosti* koje bi – barem delimično – mogle opravdati ili, bolje reći, ublažiti patnju naneseu kobnom radnjom. Gospodin i gospođa Persi kao i Erl Delakroa ne pokazuju nikakvo razumevanje za Ponseleta, naprotiv, traže od pravnog sistema da ga najstrože kazni,¹³ a ni ne pomišljaju da mu na neki način oprostite zločin. S druge strane Ponselet se takođe ne ponaša kao neko ko bi imao razumevanje za situaciju roditelja, a na to da taj stav ne promeni navodi ga između ostalog *nedostatak simpatije* upravo od strane roditelja (simpatije u smislu razumevanja *njegove* situacije): „Teško je simpatizirati s njima kad me žele ubiti“, kaže on jednom prilikom Helen. Jedan od etičkih uvida, koji se odatle može izvući kao zaključak, jeste da nedostatak razumevanja koju neka osoba očekuje od drugih *povratno* pojačava efekat njene netolerantnosti prema ovima. Princip „kako ti meni, tako ja tebi“ onemogućava simpatetičke akte, ako se i s jedne i s druge strane ostane pri negativnim (afektivnim) stavovima, tako da bi

¹³ Pa nisu zadovoljni ni načinom izvršenja kazne: tako Klajd Persi, otac ubijene Houp, u jednom TV intervjuu sa priličnim cinizmom kaže: „Možda sam sentimentaln, ali radije bih da se prži.“ (Misli na električnu stolicu.) Zanimljivo je kako reakcija onih pogođenih nekim zločinom poprma crte *nehumanosti*, kao što to ilustruje Persijev govor. U svojoj kući će pred Helen o Metjuu reći sledeće: „Ponselet je Božija pogreška!“ To je svakako vrhunac njegove netrpeljivosti prema osuđeniku (iako on uopšte nije ubio njegovu ćerku, kako pred kraj filma saznaju gledaoci).

se na primeru odnosa između Ponseleta i Delakroaa, odnosno Persijevih, moglo pokazati kako se na osnovi *negativne recipročnosti* ne može razviti ni minimum simpatije. Tek pred kraj filma, jedna strana će popustiti: Ponselet će, pošto ga savlada griža savesti i tako prizna svoju krivicu, zatražiti od roditelja da mu oprostite, što bi se moglo protumačiti kao *simpatetički apel*, molba da se razume i njegova situacija. Film ne pokazuje, da li će ta implicitna molba biti uslišena, mada poslednja scena nagoveštava da će eventualno Delakroa ublažiti svoj stav ili pokazati barem spremnost za to.

(4) Pored neposrednih odnosa između glavnih aktera u filmu su barem naznačeni i *posredni* odnosi koji se mogu razviti u slučaju Ponselet. Oni se tiču pre svega percepcije njegove situacije iz ugla predstavnika javnog mnjenja ili pak institucija povezanih sa njime (pre svega zatvora). Kako se drukčije nije moglo ni očekivati, mediji prave šou od sudbine osuđenika na smrt, bez takta i distance neophodne za objektivno posmatranje. Kako to pokazuje njihova fiksiranost na patnju roditelja (takođe i onu Metjuove majke, ali više iz voajerizma) ili izmamljivanje negativnih stavova Ponseleta u onom intervjuu u kome iskazuje simpatiju za naciste i druge ideologe, svaka prilika se koristi kako bi se već dovoljno „ocrnjeni“ osuđenik još više „demonizovao“ i time dodatno opravdala smrtna kazna. Dizanje „medijske prašine“ za cilj ima skretanje pažnje sa individualnih ljudskih sudbina, čije rasvetljenje bi barem delimično moglo razjasniti okolnosti koje su vodile nekom zločinu, ili dati daleko suptilniju sliku osuđene osobe i na taj način doprineti smirivanju strasti. Praksa medijskog insceniranja ubistava i sličnih negativnih pojava dovoljno nam je poznata iz dnevne štampe i drugih medija – ona umesto senzitivizma podstiče senzacionalizam, tako da je Robinsov prikaz navedenih epizoda *realističan*. Što se tiče predstavnika vlasti, odnosno institucija, oni ili nemaju nikakvo razumevanje za Ponseleta ili ga samo *simuliraju*. Primer onih koji odlučuju o Ponseletovoj sudbini (više pravne instance!), a koji se ne prikazuju u filmu, što je konsekvantno, jer najmanje simpatije će prema nekome pokazati oni koji nisu ni u kakvom *neposrednom* odnosu sa njim, zatim zatvorski stražar koji shodno „zdravom razumu“ sudi o pogubljenju, kad navodi reči iz Biblije („Oko za oko, zub za zub“), kapelan Farli koji samo konvencionalno ispraća Ponseleta u smrt, iako se zna da ima vrlo negativno mišljenje o njemu (to je maskirani moral) – potvrđuju *otuđenost*, ali i *emocionalnu otupelost* predstavnika jednog sistema koji treba maske kako bi prikrio svoj

nemoral (ili barem dvostruke standarde). Simpatisanje se ovde već iz tog razloga izbegava, pošto ono ne odgovara *formalnom* karakteru odnosa prema dotičnom *licu*, kojim se treba prilaziti *službeno, sa distance, bez emocija*, onako kako to nalaže zakon ili neki drugi skup pravila ponašanja ili kako to određuje uloga dodeljena akteru u socijalnom sistemu.¹⁴

(5) Na kraju ostaje da se napusti ravan filmskih dešavanja i ukaže na *simpatetičke* aspekte same recepcije filma. U dosad razmatranu konstelaciju *simpatetičkih* odnosa valja uključiti i *filmskog gledaoca*. On u ovom slučaju inkorporira (neutralnog) posmatrača *par excellence*. Iako se radi samo o fiktivnom dešavanju, radnja filma traži i od samog gledaoca da se na određen način postavi, ne samo prema problemu koji se obrađuje (kritika smrtno kazne i ubijanja uopšte), već i prema protagonistima čija se sudbina prikazuje. Prema svakome od njih se može zauzeti stav baziran takođe na simpatiji (eventualno i na antipatiji). Verovatno najveću simpatiju (u smislu odobravanja postupaka) pobraće Helen Prežan svojim smelim angažmanom i borbom protiv predrasuda. Gledano iz ugla etike, ona je glavna junakinja filma. Prema liku Metjua Ponseleta biće teže odrediti stav: lako bi se moglo desiti da on bude ambivalentan. Njegova netolerancija prema neposrednoj okolini, roditeljima žrtava, pripadnicima druge rase – ali i ona prema Helen (barem na početku filma), verovatno će ga „odbijati“ od gledaoca, neće moći privući njegovu simpatiju; međutim, tokom filma, uporedo sa menjanjem njegovog negativnog stava prema ljudima, percepcija ovog lika od strane gledaoca će se izmeniti i kao posledica toga neće izostati razumevanje za njegovu situaciju. Naravno, njegov zločin neće naići na razumevanje, i to je ono što sprečava *potpunu* simpatiju koju će gledalac imati pre za Helen Prežan. Možda je upravo u tome bila Robinsova namera kada je u scenu pogubljenja utkao prikaz surovog ubistva: da gledalac *ostane svestan* Ponseletovog nedela, a ne da pod uticajem perfidnog pogubljenja izgubi distancu prema ovom liku. Zanimljivo je da će na nerazumevanje većeg dela gledalaca (barem je to za očekivati) naići povremeno ponašanje roditelja žrtava, njihova grubost i nediferenciranost u odnosu prema časnoj sestri, a dodatno ih „nesimpatičnim“ čini njihova jasno izražena mržnja

14 Zanimljivo bi bilo pitanje da li je već svojom pripadnošću instituciji crkve Helen Prežan *predodređena* da „rutinski“ obavlja svoj posao što bi u mnogome umanjilo značaj njenog *personalnog* angažmana – ili je upravo njen bliski kontakt sa osuđenikom povod da preispita svoju ulogu u okviru jedne institucije koja odobrava smrtnu kaznu (to pak ne tangira njeno lično angažovanje). U svakom slučaju valjalo bi promisliti da li određena socijalna rola nekog čini više ili manje prijemčivim za simpatetičke osećaje. Da li se simpatija može „narediti“ ili ona, štaviše, preispituje „kodifikovanje“ karitativnih aktivnosti u okviru institucija?

prema Ponseletu koja od institucija, zaduženih za to, traži ispunjenje onog Biblijskog stava „Okolo za oko, zub za zub“, da se zločin uzvrati zločinom, ubistvo ubistvom. Sigurno je da bi njihov diferenciraniji stav prema Ponseletu, a možda i spremnost da mu se oprostilo zločin, doprineli tome da se više razume i njihova situacija. Ovako oni (p)ostaju delom jednog sistema koji opravdava ubijanje i doprinosi daljem odvijanju spirale ljudskog nasilja. A u takvom sistemu nema mesta ni za moralnu simpatiju kao korektiv resantimana prema društvenim otpadnicima.

Helen Prežan kao „nepriistrasni posmatrač“

Za kraj ovog razmatranja etičkih problema prikazanih u filmu Mrtav čovek hoda ostaje metaetičko pitanje, koji tehnički termini predloženi u tradiciji etičkih teorija mogu u formalnom pogledu poslužiti za konceptualizaciju onih problema. A pitanje se može postaviti i iz recepcionističke perspektive: za ilustraciju kojih etički relevantnih pojmova može poslužiti prikaz karaktera u ovom filmu? Da bismo pronašli odgovor na to pitanje, treba s jedne strane odrediti struju u okviru istorije etike u kojoj pojam simpatije ima ključnu ulogu, a s druge strane pronaći pojam predložen u nekoj od teorija iz te tradicije koji bi se egzemplarno mogao uvesti gledanjem ovog filma.¹⁵ Što se tiče etičke tradicije, jasno je da u obzir treba uzeti onaj tip promišljanja koji je (barem provizorno) dobio naziv etika simpatije ili simpatetička etika.¹⁶ Među predstavnicima tog pravca izdvojio bih škotskog filozofa Adama Smita [Adam Smith] (1723–1790) koji je slavu stekao svojim delom iz političke ekonomije Bogatstvo naroda, ali koji je – što se često previđa – svojim delom Teorija moralnih osećanja [Theory of Moral Sentiments] iz 1759. godine (Smit, 2008) isto tako važan doprinos dao i filozofskoj disciplini etike, posebno onoj simpatetičke orijentacije. A kada je u pitanju pojam koji bi posebno valjalo izdvojiti kao paradigmatičan za prikaz simpatetički relevantnih situacija, svejedno da li onih realnih ili onih

15 To valja doslovno shvatiti, naime, tako da bi Robinsov film mogao poslužiti u *didaktičke* svrhe: kada bi se dotični apstraktni koncept trebao pojasniti, umesto egzegeze nekog teksta učenicima ili studentima filozofije bi se mogao pokazati taj film. Ta procedura, istina, nije uobičajena u okviru pedagoške prakse, ali bi barem za *uvod* u tematiku (recimo etički problem simpatije) bila od koristi. Za „*hardcore* filozofe“ takva praksa možda ne bi bila prihvatljiva iz razloga što bi se onda primat dao mediju pokretnih slika, a ne mediju pojma, jer po njima razumevanje filozofskih koncepta mora da se odvija *imanentno*, shodno prirodi discipline, a to je onda *pojmovnost*, a ne *slikovitost*. Ipak mislim da bi takav kvazi-platonistički stav trebalo preispitati. O mogućem didaktičkom i heurističkom značaju filмова za filozofiju videti u Smiljanić, 2014, 34-51.

16 Upor. Scheler, 1948, 1 et al. U nemačkoj tradiciji je – posebno s obzirom na Šopenhauera [Schopenhauer] i njegove sledbenike – reč i o *etiци sažaljenja* [Mitleidsethik], za šta se u novije vreme kao alternativa ponudio pojam *patocentrične etike*, a dalja alternativa bi bio pojam *situacionističke etike*, pošto se u slučaju fenomena simpatije, empatije, sažaljenja itd. radi o fenomenima usko vezanim za *situativni kontekst*. „Emotivizam“ se s druge strane ustalo više u metaetičkim diskusijama, tako da taj pojam ovde ne bih stavio u prvi plan.

fiktivnih (kao recimo onih u nekom filmu), onda bi izbor trebalo da padne na pojam nepristrasnog posmatrača [the impartial spectator] kojeg je u etički diskurs uveo upravo Smit.

Za razliku od klasičnih i ondašnjih etičara (Platon i Aristotel su primeri za prve, Frensis Hačeson [Francis Hutcheson] za druge) Smit svoju filozofiju morala ne zasniva niti na razumu, odnosno umu, niti na nekom posebnom moralnom čulu (*moral sense*) ili posebnom emotivnom stanju kao što je samoljublje (kao Tomas Hobs [Thomas Hobbes] ili Bernard Mandevil [Bernard Mandeville]), već na simpatiji kao *dispoziciji* za saosećajnost u najširem smislu te reči.¹⁷ Simpatija je jedna vrsta psihičkog mehanizma kojim se afekat, posmatran na nekoj drugoj osobi, može (ali ne mora!) *preneti* na samog posmatrača.¹⁸ Glavna Smitova teza je da moralni „shematizam“ pripisivanja svojstava (moralno) dobrog i (moralno) lošeg svoje izvorište ima upravo u simpatiji. Tako simpatija postaje glavnim instrumentom za analizu principa koji ljudima služe da sude o ponašanju i karakteru drugih i, naposletku, o sopstvenom ponašanju i karakteru, što je i glavna intencija Smitovog moralno-filozofskog spisa.¹⁹

Ono što je od značaja za etiku je činjenica da neko delanje na osnovu afekta ili sâm taj afekat odobravamo, ukoliko se naš simpatetički osećaj *slaže* sa osećajem onoga ko je pogođen nekom problematičnom situacijom, a da ga ne odobravamo, ako naš osećaj ne harmoniše sa osećajem dotične osobe. To zahteva dvostruku operaciju menjanja tačke gledišta: posmatrač se treba postaviti na mesto onog ko je pogođen nekom (ne)ugodnom situacijom, a pogođeni na mesto posmatrača. Otuda bi moglo biti reči i o *zameni uloga*. Međutim, efekat te promene tačke gledišta je različit u pogledu *kvaliteta* osećaja: dok se posmatrač postavlja na višu „afektivnu ravan“, u tom smislu što se *uzdiže* do primarnog (jakog) afekta pogođene osobe, ako se nađemo na mestu pogođenog potrebno je da, koliko god je to moguće, *ublažimo* naš afekat, kako bi se premestili u položaj gledaoca ili posmatrača, pošto ovaj nije pod neposrednim dejstvom situacije. Još treba dodati da je *primarni* afekat uvek jači od *sekundarnog*, a da su i posmatrač i pogođena osoba

17 Kako bi se sprečilo pogrešne asocijacije, valja napomenuti da simpatija kod Smita nije isto što i empatija ili „emocionalna inteligencija“. Dok se bit empatije sastoji u „uživljavanju“ u drugu osobu, a da pri tom nije nužno da se dele njena osećanja, simpatija po Smitu uvek znači saosećanje posmatrača sa osećajem onoga koga je zadesila neka sreća ili nesreća, gde se, dakle, radi o *harmoničnom* odnosu (dok u slučaju empatije mogu da se pojave suprotna osećanja, recimo mržnja, ako neka osoba koju ne volimo ima uspeha). Vidi na primer takvu interpretaciju u Rühl, 2005:178.

18 Fenomenološki korektnije bi onda bilo govoriti o svojevrsnoj *emotivnoj kontaminaciji* [nemački izraz: *Gefühlsansteckung*], ali uz učešće razuma.

19 Tako je to navedeno u produženom naslovu njegovog četvrtog izdanja: „*An essay towards an analysis of the principles by which men naturally judge concerning the conduct and character, first of their neighbours and afterwards of themselves*“.

svesni te razlike među afektima (posmatrač se treba *uzdići* do radosti ili tuge druge osobe, a ova treba da se *spusti* na afektivni nivo posmatrača).

Ono što je ključno u Smitovoj koncepciji simpatije i njom omogućene promene perspektive jeste da prava procena afektivnog stanja neke osobe može biti uspešna samo pod uslovom da smo upoznati sa *uzrokom* tog stanja. Kako to sam Smit kaže: „Saučestvovanje [tj. simpatija, D. S.] ... ne potiče toliko od pogleda na ispoljavanje nečijeg osećanja, koliko od situacije koja takvo osećanje izaziva“ (Smit, 2008: 5). Dakle, na identifikaciju sa posmatranom osobom nas ne navodi toliko percepcija samog osećaja, koliko pogled na *situaciju* – naravno, ako to situacija nalaže, u protivnom identifikacija izostaje. Zato bi se moglo reći da Smitova etika ima *situacionistički* predznak.

Pored pojma simpatije, Smit je u etički diskurs uveo još jedan koncept kojim se prevazilazi jednostrana identifikacija posmatrajućeg subjekta sa sopstvenom pozicijom (što bi analitički filozofi rekli: sa prvim licem jednine), a koji mu garantuje da uskladi svoj (sekundarni) afekat sa onim (primarnim) osobe koju posmatra: to je koncept *nepristrasnog posmatrača*. Proces, kojim se dolazi do korespondencije osećanja, Smit opisuje sledećim rečima: „Da bi se to slaganje uspostavilo – kako priroda uči posmatrača da pretpostavljaju okolnosti u kojima se nalazi pogođena osoba – tako uči i samu tu osobu da u izvesnoj meri pretpostavi okolnosti u kojima se nalaze posmatrači. [...] Kao što ih njihovo saosećanje tera da na nju [na svoju situaciju, D. S.] u izvesnoj meri gledaju njegovim očima [očima pogođenog čoveka, D. S.], tako ga i njeno [njegovo?] osećanje nagoni da u izvesnoj meri na svoju situaciju gleda njihovim očima, a posebno u njihovom prisustvu i pod njihovim pogledima; a kako je to posredno osećanje do kojeg ona [pogođena osoba, D. S.] na taj način dolazi mnogo slabije od onoga što je ona zaista osetila, njegova jačina se smanjuje u poređenju sa osećanjem koje je kod nje postojalo pre no što je počela da procenjuje prirodu osećanja posmatrača, pa ona počinje da gleda na situaciju u ovakvoj verodostojnijoj i objektivnijoj svetlosti“ (Isto, 16). Nepristrasni posmatrač označava *formalnu* instancu da se sopstvena situacija – nezavisno od toga, da li ona samog posmatrača ili ona afektom pogođenog – posmatra *tuđim pogledom*, što impli-

cira *distancu prema samom sebi*.²⁰ Tek tačka gledišta nekog (predstavljenog) *trećeg lica* jeste zapravo neutralna. Moralni subjekt je upravo onaj čovek koji može zameniti perspektivu posmatrača/posmatranog i time uskladiti svoj afekat prema odgovarajućoj situaciji.

Dalji tok Smitovog razmatranja nas ovde više ne mora interesovati, jer smo upoznali osnovne pojmove i elemente njegove teorije moralnih osećanja. Valja ih još jednom navesti: (1) osoba pogođena (primarnim) afektom; (2) uzrok afekta (situacija); (3) posledice koje će taj afekat eventualno imati u bližoj budućnosti; (4) posmatrač i njegov „sekundarni“ afekat; (5) simpatija. (To bi bila *formalna* rekonstrukcija jedne situacije relevantne za simpatetičku etiku.)

Ukoliko se uzmu formalne odredbe situacije koja neposredno podstiče neki afekat, a posredno (ne)slaganje sa njim, onako kako su ovde ukratko sažete (1–5), onda se na primeru filma *Mrtav čovek hoda* konstelacija osoba i događaja može raščlaniti na sledeći način: imamo Metjua Ponseleta (1) kao onog *afektivno „pogođenog“ osudom na smrt* (2), koji zbog „negativnog“ afekta, izazvanog takvom odlukom (mržnja prema ljudima, arogancija i slično), nije spreman da prizna krivicu (3), zatim Helen Prežan (4) kao posmatrača koji pod uticajem datih okolnosti saoseća sa sudbinom osuđenika (5). Ali to je samo konstelacija viđena iz ugla odnosa Ponseleta i Prežanove; stvari se komplikuju, ako se u nju uključe roditelji Ponseletovih žrtava: (1) do (3) ostaje isto, ali sada su posmatrači Delakroa i bračni par Persi (4a) koji ne saosećaju sa Ponselatom, već naprotiv osećaju netrpeljivost prema njemu (5a). Međutim, oni su sami pogođeni patnjom (1a) izazvanom jednom tragičnom situacijom (gubitak dece: 2a), tako da će kao kompenzacija za tu patnju (3a) Ponselat biti osuđen na smrt. Naspram njih se pak Helen Prežan, slično kao i u prvom slučaju, može odnositi kao posmatrač (4b) koji simpatije (5b) sa njihovim primarnim afektom (sa 1a, ali nikako sa 5a!).²¹

Očigledno je da je lik časne sestre Prežan najbliži onom (idealnom?) tipu koji Smit naziva „nepristrasnim posmatračem“. „Garancija“ za to da je nepristrasna jeste činjenica da nije u direktnoj vezi niti sa Ponselatom

²⁰ Figura nepristrasnog posmatrača kao Smitov originalan doprinos etici se u sekundarnoj literaturi smatra predformom Kantovog *kategoričkog imperativa*, pa je i iz tog razloga zanimljivo bavljenje ovim Smitovim delom. O odnosu Smitovog koncepta simpatije, odn. nepristrasnog posmatrača prema nekim drugim klasičnim koncepcijama kao što je Aristotelovo učenje o vrlinama ili pak prema Kantovom principu upor. Tugendhat, 2003: 261. i sl. (Vidi čitavo petnaesto predavanje: „Proširenje Kantova pojma nadovezujući se na Adama Smitha: univerzalistički odobravani intersubjektivni stavovi“, navedeno delo, str. 245–268.)

²¹ Metju Ponselat se niti prema Prežanovoj niti prema roditeljima ne odnosi kao posmatrač, samim time što je glavni akter situacije koja je *pokrenula* čitavu peripetiju (2a). Drugo je pitanje nije li on do priznanja svoje krivice došao upravo time što je zauzeo poziciju nepristrasnog posmatrača, što se sa te pozicije *distancirao od sebe* i prevazišao onaj negativni afekat (1).

niti sa roditeljima ubijenih, a isto tako i podatak da nije direktno pogođena nekom od problematičnih situacija (2 odn. 2a). Istina, kod Smita je „nepristrasni posmatrač“ instanca koju svako *u sebi* mora internalizovati, pa će tako i Prežanova morati pronaći pravi balans između (moralnih) osećaja kako bi udovoljila zahtevu neutralnog posmatranja. Po Smitovom shvatanju afekat i neutralnost se ne isključuju (u tom smislu da bi sama neutralnost značila oslobođenost od bilo kog afekta), već se radi o tome da posmatrač svoje emotivno stanje svede na *pravu meru* kako bi mogao sa-osećati sa posmatranom osobom (doslovno: *rezonovati* sa njenim osećanjima). Tako će i Helen prvo morati pronaći pravi odnos blizine i distance prema Metjuu, isto kao što će prema Delakroau i Persijevima naknadno pokušati pokloniti pažnju primerenu njihovoj situaciji. Iako se čini da vrlo brzo simpatije sa Ponselatom u smislu da razume njegovu situaciju, ona povremeno preispituje svoj stav (recimo prilikom gledanja intervjua u kome on izražava svoj respekt prema Hitleru), ali isto tako brani pred njim principe hrišćanske etike da se pomogne socijalno ugroženim i diskriminisanim osobama – a i jedno i drugo je u duhu nepristrasnog posmatrača (*samokritički* i *altruistički* stav). Radi se o *promišljenoj*, a ne o *sentimentalnoj* osobi – a kao takvu je prikazuje Robins: njeno je ponašanje racionalno, emotivne reakcije su joj umerene i primerene situaciji, a zastupanje hrišćanskih principa bez preterane patetike.²² S druge strane kada biva suočena sa prigovorom Erla Delakroaa da ne stoji *na strani* roditelja, ona takođe ne napušta distanciran stav kada im – ponovo u skladu sa svojim pogledom na svet – pokušava objasniti da se jedan čovek, koliko god velik bio greh koji je počinio, ne sme demonizovati kako to čine mediji, pa i sami roditelji, proglašavajući Ponselata „monstrumom“ (gospodin Persi, u svom „stilu“, takve osuđeničke naziva „besnim psima, manijacima“). Helen Prežan ne stoji niti na jednoj, niti na drugoj strani, već pokušava u skladu sa situacijom, te njome prouzrokovanim afektima, pronaći onu poziciju koja pokušava udovoljiti *svim stranama*.²³ Jedino takav stav je *pravedan*.

Svojim ukratko prikazanim osobinama i vrlinama Helen Prežan stiže

22 To lepo ilustruju sve scene sa kapelanom Farlijem gde vidimo konflikt između jednog konvencionalnog i uniformisanog tipa, kada je u pitanju pristup veri i način na koji je valja praktikovati, i jedne osobe koja se ne identifikuje sa svojom verom preko spoljašnjih stvari kao što je odeda (Prežanova ne nosi odedo časne sestre što joj Farli zamera), a koja u konkretnom odnosu sa individuama – bila to deca ili zatvorenik – vidi ispunjenje svog zadatka. Nije to jednostavno samo vera, već kako ona to kaže u završnom razgovoru sa Delakrooom, naporan rad [*hard work*]. – Na teoretskoj ravni se prikriveni konflikt Farlija i Prežanove može prikazati kao konkurencija *rigorističke* i *situacionističke* etike.

23 Samo ne onaj koja zadovoljenje pravde vidi u daljem ubijanju ili zadovoljenju negativnih osećanja (mržnje, gneva, netrpeljivosti, osvetoljubivosti itd.).

najviše simpatije od strane filmskog gledaoca. Ali dublji razlog za to leži upravo u tome što ona u filmu preuzima funkciju takozvanog nepristrasnog posmatrača onako kako ga je odredio Adam Smit. Zato i ne čudi da se gledalac najviše može poistovetiti sa njom, jer poenta jednog ovakvog filma jeste upravo ta da se gledaoci ne identifikuju sa bilo kojim likom, već da sami teže zauzimanju stanovišta nepristrasnog posmatrača. Specifičnost Robinsovog filma je da se u njemu poklapaju jedan lik (Helen Prežan) i figura nepristrasnog posmatrača, čime je gledaocima olakšano sopstveno pozicioniranje u prikazanim odnosima između ubice Ponselata, roditelja njegovih žrtava i predstavnika institucija i javnog mnjenja. Oni treba da vide situaciju Ponselata i roditelja *njenim očima*, jer ona figuriše kao onaj posmatrač (korektnije bi bilo reći: posmatračica). Pravi imperativ jedne simpatetičke etike bi shodno tome glasio: „*Ponašaj se onako prema bližnjem svom, kako bi se i prema tebi ponašao neko sa stajališta nepristrasnog posmatrača!*“ Formalno gledano radi se o jednoj *trijadičkoj* relaciji (Drugi kao pogođeni – Ja kao običan posmatrač – nepristrasni posmatrač). Radi se o složenijoj relaciji nego što je ona *dijadička* koja se zasniva na pukoj recipročnosti perspektiva i koja lako može odvesti u konflikt strana ili produbiti već postojeći. Takav odnos se legitimiše onim biblijskim zahtevom: „Oklo za oko, zub za zub!“ Nepristrasni posmatrač je u ljudskim vezama potreban kao nužan korektiv jednostranosti u koje nas uvlače svakojaki afekti i koje se mogu prevazići samo proširenjem horizonta posmatranja i samoposmatranja zauzimanjem stava onog posmatrača. Tek *figura Trećeg* je garancija za poštovanje Drugog,²⁴ tek njome se zasniva pravednost (Smit je to anticipirao u svojoj etičkoj teoriji). Stoga bih svim formalistima u etici preporučio da pre razrade svojih apstrakcija pogledaju film *Mrtav čovek hoda* i iz njega izvuku zaključke koje bi mogle biti korisne za njihovu teoriju.

Literatura

- Rühl, U. F. H. (2005) *Moralischer Sinn und Sympathie. Der Denkweg der schottischen Aufklärung in der Moral- und Rechtsphilosophie*, Paderborn: Mentis.

24 Etičke implikacije zauzimanja pozicije Trećeg autor je razmatrao na zasebnom mestu – upor. Smiljanić, 2011: 40–53.

- Scheler M. (1948), Wesen und Formen der Sympathie, Frankfurt am Main: Verlag G. Schulte-Bulmke.
- Smiljanić, D. (2011) Pogled skrivenog Trećeg. (Ne)kultura voajerizma u dobu masovnih medija, Interkulturalnost, 2: 40-53.
- Smiljanić, D. (2014) Upotreba misaonih eksperimenata u filozofiji i filmu, Kultura, 142: 34-51.
- Smit, A. (2008) Teorija moralnih osećanja, Podgorica: CID.
- Tugendhat, E. (2003) Predavanja o etici, Zagreb: Naklada Jesenski i Turk.

Damir Smiljanić
University of Novi Sad
Faculty of Philosophy
Department of Philosophy

An eye for an eye and a tooth for a tooth? the ethical problem of sympathy in *Dead Man Walking*

Abstract: *Tim Robbins' movie Dead Man Walking (1995) is dealing with the question whether and to which extent we have to sympathize with a killer who is sentenced to death. This difficult question will be considered on the basis of the relationship between Sister Helen Prejean and the convict Matthew Poncet as the main characters. It will also be analyzed their relationship with the parents of the victims furthermore the parents' relation to the killer. Because of the multiplication of the perspectives of observation and valuation the problem becomes much more complex. It will be shown what kind of prejudices hinder the process of empathizing with the other in this case. In order to consider this constellation from the meta-ethical point of view there will be useful to draw on Adam Smith's theory of moral sentiments and its key concepts of "sympathy" and "impartial spectator".*

Key words: *Dead Man Walking, Adam Smith, Theory of Moral Sentiments, sympathy, impartial spectator*

Od slike-vremena do slike večnosti: Bergson, Delez, Tarkovski

Janko Nešić
Aleksinac

Apstrakt: *U ovom radu pokušaću da preko analize Delezovih tipova filmskih slika i filmske ontologije Tarkovskog ukažem na mogućnost kinematografa da nam prikaže večnost. Prvo ću pokazati koje vrste slika razlikuje Delez (slika-pokret i slika-vreme), da bih zatim ilustrovao kako Delezovo shvatanje filmskog vremena vodi poreklo od teorije Anrija Bergsona. Delezovo filozofsko razumevanje vremena na filmu povezujem sa učenjem Tarkovskog iz knjige Vajanje u vremenu. Tarkovski je smatrao da je kinematograf umetnost čiji jezik je samo vreme. Zaključke Tarkovskog o prirodi filma iskoristiću da ukažem kako se može govoriti o novoj vrsti filmske slike, koju, prateći Delezovu taksonomiju, nazivam slika-večnost.*

Gljučne reči: *slika-pokret, slika-vreme, slika-večnost, kristal vremena, vremenska figura*

U ovom radu pokušaću da preko analize Delezove podele tipova filmskih slika i estetičke teorije Andreja Tarkovskog ukažem na mogućnost zasnivanja nove vrste filmske slike: slike-večnosti. Pri tom ću objasniti koje se vrste slika javljaju kod Deleza i zašto, kako njegovo shvatanje filmskog vremena vodi poreklo od Bergsona, te kako se to shvatanje povezuje i primenjuje na teoriju o filmskom vremenu Tarkovskog. Konačno, ukazaću na mogućnost i potrebu za pojavom nove vrste slike na filmu.

Delez

Slika-pokret kod Deleza, u knjizi *Cinema I, Movement-image*, javlja se u tri oblika i to su: slika-percepcija, slika-akcija i slika-afekcija. U rekapitulaciji slika u knjizi *Cinema 2, Time-image*, slika-percepcija se izdvaja kao „nulta“ vrsta slike iz koje opet nastaje tri nove vrste slike: slika-afekcija, slika-akcija i slika-relacija. Bez obzira na neke razlike sve slike se „dedukuju iz slike-pokreta kao iz svog materijala sve dok se ona odnosi na interval pokreta“. Slika-percepcija pokazuje odnos između pokreta i tela, tih tela koja će biti pokrenuta (imenica u jeziku), slika-akcija pokazuje odnos pokreta prema nekom aktu (glagolu u jeziku), a slika-afekcija (afektivna slika) stavlja u odnos pokret sa kvalitetom (pridevom u jeziku). Ovde ih nećemo detaljnije objašnjavati jer nam to nije od značaja. Ova taksonomija slika vuče poreklo od Čarlsa Sandersa Persa. „I na taj način iz pokreta-slike nastaje jedna senzorno-motorna celina koja temelji naraciju u slici.“ (Deleuze, 1989: 32). To je u stvari jedna *senzorno-motorna shema* koja postoji u filmovima slike-pokreta, u klasičnom filmu, ili senzorno-motorni znak. Treba pokazati kako po Delezu slika-pokret biva zamenjena slikom-vremenom, koja je doduše, postojala od početka, ali je tek kasnije dobila svoj pravi značaj.

U jednom obliku filma imamo samo slike-pokrete (koje sve kao da predstavljaju određene sadašnjosti), a njihovim sastavljanjem i povezivanjem putem montaže dobija se utisak vremena, dobijamo različite dimenzije vremena, tj. *indirektnu sliku vremena*. Slika vremena nastaje naknadno i u zavisnosti od slike-pokreta. Ovo je u stvari Delezova prva teza, da montaža „sastavlja celinu i daje nam *sliku* vremena [a ne sliku-vreme!]“ (Isto, 34). Vreme je indirektna reprezentacija dobijena montažom. Ovoj tezi Delez daje još jednu stranu, još jednu napomenu, da i svaki deo montaže, svaka slika-pokret mora već sadržati montažu, pa na sebi već svaka slika-pokret ima vreme. Ovaj način gledanja na montažu i odnos kretanja i vremena vezuje ga za antičke filozofe i određenje vremena kao zbroja na kretanju. Ovo je klasično razumevanje. Po njoj vreme se određuje preko kretanja.

Delez uvodi novu pojavu koja razbija ove veze. Da bi vreme bilo neko brojanje kretanja i indirektno ga pokazuje, bilo je potrebno da postoji „normalno“ kretanje ili kretanje koje ima neki centar (gravitacije tela u kretanju ili tačku posmatranja sa koje se može opaziti kretanje). Međutim ako se

pojavi neko aberantno kretanje, onda se i veza kretanja sa vremenom kida i ono postaje samostalno, nezavisno od kretanja, postaje direktna prezentacija. A takvo aberantno kretanje koje upravo omogućava ovo je slika-pokret, po Delezu. Ovo je sve primetio još Epstein i to primenio u svojim filmovima kroz upotrebu usporenih i reverznih kadrova. Normalno kretanje vladalo je nad vremenom i davalo nam samo njenu indirektnu reprezentaciju, dok je aberantno kretanje oslobodilo vreme i dozvolilo nam direktnu prezentaciju. I ne samo da je vreme postalo oslobođeno od normalnog kretanja, već je sebi podredilo kretanje.

Ono što nas vodi direktnoj prezentaciji vremena je prvo popuštanje, zakazivanje, a onda, konačno, i pucanje senzorno-motorne sheme (veze) filma-pokreta. Ovu shemu i njeno nastajanje preko povezivanja različitih slika-pokreta (slika-percepcija → slika-afekcija → slika-akcija) već smo objasnili. Ali da bi dobili sliku-vreme, a ne samo sliku vremena preko kretanja, ova veza se mora napustiti, shema se mora prekinuti. U čemu se ogleda ovo popuštanje postojeće senzorno-motorne sheme? Jasno je da se radi o nekom zaustavljanju, na neku akciju se ne dobija odmah ili uopšte ne dobija neka reakcija. U filmovima se to manifestuje pojavom raznih junaka koji samo gledaju (čuveni filmski teorijski pojam „pogleda“, *gaze*, koji se uglavnom vezuje za psihoanalitičku interpretaciju, ali je i širi od toga), prisustvuju nekim situacijama, ali ne učestvuju u njima. Slika-percepcija se ne vezuje sa nekom slikom-akcijom. Shema *senzorno-motorna situacija* → *slika vremena* zamenjuje se šemom čiste optičke i zvučne situacije → direktna slika-vreme (Isto, 41). Ovakve situacije i scene javljaju se u filmovima italijanskog neorealizma i francuskog novog talasa. Na primer, junakinje Roselinijevih filmova *Stromboli* i *Evropa 51* ili bilo kojeg od Antonionijevih filmova. Naizgled besciljna lutanja Monike Viti u Antonionijevom *Pomračenju*, *Crvenoj pustinji* i *Avanturi*, koja su izazvala veliko negodovanje Kanske publike na premijeri *Avanture* 1968. godine.

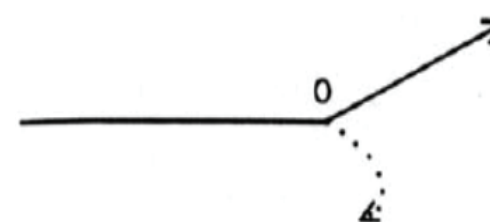
Nova vrste slike, *slika-vreme*, donosi nam smisao čistih optičkih i zvučnih slika kao deskripcija. Deskripcija zamenjuje realni objekat i ponovo ga konstituiše. Optičke i zvučne slike ili znaci, kao aktuelne slike, posle raskida veze sa „pokretnom ekstenzijom“ (Isto, 69) ulaze u razne krugove (kola) i veze sa slikama-sećanjima, slikama-snovima i slikama-svetom. Ali po Delezu, koji u ovim odnosima slika u stvari prati Bergsonovo učenje, svoj pravi smisao aktuelne slike jedino nalaze kada se povezuju sa sobom,

kao sa virtuelnom slikom. Aktuelna slika i jeste u isto vreme i virtuelna slika, kao što je *deskripcija istovremeno sam objekat koji je zamenila*. Ovo je najmanji mogući krug, kolo u koje može ući neka slika i ona je transcendentna osnova, kao mogućnost svih drugih vrsta i veza krugova. Rešenje nije bilo u najvećem nego u najmanjem krugu, koji je poput slike u ogledalu. Ovakva slika ima dve strane, aktuelnu i virtuelnu. Ili kako još kaže Delez „aktuelna slika *kristalizira* svoju virtuelnu sliku“ (Isto, 69) i u samoj aktuelno-virtuelnoj slici imamo jedan unutrašnji, interni krug. Ovo je slika-kristal ili kristalna deskripcija – *hyalosign*, kristalni znak. U ovoj slici stalno su pomešani i stalno prelaze jedno u drugo u večitom kruženju realno i imaginarno, sadašnje i prošlo, aktuelno i virtuelno, ali ne kao neka iluzija, već kao stvarnost. Ovaj najmanji krug Delez još karakteriše i jednom sledstvenom prostornom predstavom, kao vrh ili tačku, poredeći je sa epikurejskim atomom.

Još jedna nam vizuelna predstava pojašnjava odnos strana u ovoj slici-kristalu. Kako se virtuelna slika aktuelizuje ona postaje vidljiva, svetla i prozirna poput izbrušenog kristala. Kako aktuelna slika postaje virtuelnija ona postaje mutnija, nevidljiva, prljavija, poput kristala koji je tek izvađen iz zemlje (Isto, 70). I tako u krug. Par aktuelno-virtuelno postaje i par bistrot-mutno, kako kaže Delez. Ali on dodaje i treći elemenat kristala, treći oblik kristalnog kruga: seme i okolinu, seme iz koga nastaje, razvija se i širi neka okolina i iz nje nazad, kristalizacijom se ponovo dobija seme. Prvi primeri ovih stanja se „kristalizuju“ u filmovima Kšištofa Zanusija u vidu primene naučnog, Hajzenbergovog principa neodređenosti, ali i filmovima Toda Brauninga, Orsona Velsa (u čijim filmovima po Delezu imamo primere svih vrsta slika i znakova koje on proučava). Prelepe kristalne slike srećemo i u odgovarajućim slikama crvenog kristala u filmu *Herz aus glass* Vernera Hercoga i u većini filmova Andreja Tarkovskog. Pokazuje se da su svi oblici predstavljanja do sada, kao *flashback* i snovi ili film u filmu, bili samo modusi kristalne slike.

Bergson

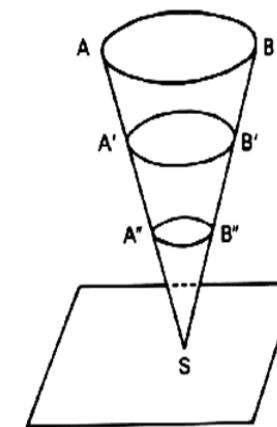
Po Bergsonu vreme se ne može shvatiti samo kao jedna sadašnjost zamenjena drugom sadašnjošću, tako da prethodna postane prošlost. Da bi sadašnjost uopšte postala prošlost, ona mora istovremeno da bude prošlost,



inače ne bi uopšte nikada prošla. Sadašnjost istovremeno prolazi (u prošlost) i održava se. Imamo neko cepanje vremena. Ovo Delez prikazuje tzv. trećom šemom iz *Materije i memorije*, koju sam Bergson nije prikazao (figura 1)

Na njoj vidimo cepanje i krivljenje vremena, tako da jedan „deo“ odlazi ka budućnosti, a drugi se vraća u prošlost. Rekolekcije, sećanja ne nastaju naknadno, kaže Bergson, posle konstitucije sadašnjosti, već istovremeno sa njom. Tako je i naša slika i sadašnjost i prošlost u isto vreme, „i dalje sadašnjost i već prošlost“ (Isto, 79). Tačnije, aktuelna slika u kristalu, jeste ona koja je sadašnjost, a virtuelna slika, koja istovremena sa aktuelnom, je u stvari prošlost. Tako u kristalnoj slici vidimo i sadašnjost koja prolazi i prošlost. Slika je istovremeno i percepcija i rekolekcija. I virtuelnu sliku Bergson naziva čista rekolekcija (sećanje). I sve vrste mentalnih slika o kojima smo govorili slike-sećanja i slike-snovi su se određivale samo preko sukcesije sadašnjosti i bile samo „relativno“ virtuelne, za razliku od čiste rekolekcije koja je i čista virtuelnost. Virtuelna slika nije prošlost u odnosu na neku sadašnju sliku, već jeste prošlost same slike sadašnjosti, sa kojom je u unutarnjem krugu. Virtuelna slika postoji van svesti kao zbiljska u vremenu, a iz nje se tek dobijaju druge slike (sećanja, sna) koje zato i nazivamo mentalnim, psihološkim, slikama svesti, koje izviru iz te rekolekcije. „Memorija nije u nama; mi smi ti koji se krećemo u Biću-memoriji, svet-memoriji“ (Isto, 98).

Ovde je upravo na delu druga velika Bergsonova shema iz *Materije i memorije* (figura 2). Ona prikazuje obrnutu kupu vremena; tačka S na dnu predstavlja sadašnji trenutak, a iznad nje se nalazi nekoliko krugova (kola) u čistoj rekolekciji. Slike-sećanja, slike-snove i druge mentalne slike dobijamo tek skokom iz S u neki od krugova da bi ih aktuelizovali. I „Ja“ nije nikad samo u jednom od delova kupe (samo u memoriji ili samo u sadašnjosti) već se stalno kreće između ekstrema (Bergson, 1911: 212). Po Bergsonu mi *postojimo u vremenu*,



a ne vreme u nama, iako je ono najveća *subjektivnost*, ono je ipak *objektivno*. U stvari, ovde moramo izaći van te relacije subjekat-objekat, koja nas samo dodatno zbunjuje. „Subjektivnost nikad nije naša, vreme je to koje je duša ili duh, virtuelno“ (Deleuze, 1989: 83). Konačno Delez daje i svoju definiciju vremena: „Vreme je samo, čista virtuelnost koja deli sebe na onog koji utiče i onog na koga se utiče, ganutost sebe od sebe“ (Isto, 83).

I ovde dolazimo do najznačajnijeg dela Delezovog učenja. Upravo u kristalu, u *kristalnoj slici*, mi možemo videti to cepanje i razdvajanje vremena na sadašnjost (koja hrli ka budućnosti) i prošlost koja postaje Memorija. Najvažniji zaključak Deleza je ovaj: „Vreme se sastoji od tog razdvajanja i *vreme je ono što mi vidimo u kristalu*“ (Isto, 81) Slika-kristal nije po sebi vreme, ali mi u kristalu možemo da vidimo vreme, zaključuje Delez. Mi vidimo vreme u njegovom čistom stanju u kristalu, ali vreme koje je ne-hronološko, „Hronos i ne-Hronos“ (Isto, 81) ili „ne-organski Život“ kako ih naziva. Zato što nema smene, nizanja sadašnjosti iz koje se dobija prošlost i budućnost; tako imamo „prošlost uopšte“, ne-hronološku prošlost. Vrlo je teško odrediti smisao ovakvog vremena i njegovih imena. Ono se može zato samo intuitivno razumeti, može se samo doživeti, u njega se uživeti; to nije mehaničko, naučno, matematički zbrojivo vreme Aristotela. U ovome bitan je njegov kvalitet, a ne kvantitet. A čisto vreme možemo posmatrati jedino u kristalu, slici-kristalu. I upravo je „direktna slika-vreme ili transcendentalna forma vremena ono što vidimo u kristalu“ (Isto, 274). Kristal nam otkriva direktnu sliku-vreme. Delez kaže za kristal i da je *ratio cognoscendi* vremena, a vreme *ratio essendi* kristala. Preko kristala saznajemo vreme, i to vreme koje je odvojeno od subordinacije kretanja, pokreta.

Delez u prvom poglavlju *Cinema 1* govori o dve formule kod Bergsona: „realni pokret – konkretno trajanje“ i „nepokretni delovi + apstraktno vreme“. Druga, pogrešna formula, je upravo ova Bergsonova „kinematografska iluzija“, pod koju i ljudsko saznanje podpada. Bergson eksplicitno kaže: „To će reći da se dolazi do filozofije Ideja kad se primenjuje kinematografski mehanizam inteligencije na analizu stvarnog“ (Isto, 179). Na taj način ni naše svakodnevno saznanje ni naučno saznanje ne posmatra „stvarno“ vreme i kretanje. Upravo ovde se Delezu čini da Bergson greši. Po Bergsonu način rada i stvaranja kinematografa se ne razlikuje od stare formule koja postoji još od grčke filozofije „kinematografskog mehanizma inteligencije“. Kinematograf kao da ne donosi ništa novo, on kao da je već postojao u Staroj Grčkoj.

Delez naglašava da je upravo fenomenologija bolje i tačnije shvatila prirodu filma od Bergsona. Princip rada filma (kinematografska percepcija) i princip naše percepcije se, pre svega, duboko razlikuju, kako uočava fenomenologija. Na filmu, postojanje tih nepokretnih delova, sličica (24 slika u sekundi, čime se dobija „iluzija“ pokreta) nije najvažniji elemenat rada kinematografa. S pravom Delez kaže da se na filmu ne dodaje kretanje slici koja je statična pre toga, već nam se odmah daje direktna slika-pokret. I ovo i predstavlja Bergsonovu prvu tezu o kretanju. Prema Delezu, Bergson je sve ovo vrlo dobro znao još u *Materiji i memoriji* gde je i „otkrio“ sliku-pokret, ali kao da je u Stvaralačkoj evoluciji to zaboravio, te upravo *Materiju i memoriju* i njeno prvo poglavlje on smatra tako značajnim za razumevanje filma i njegove percepcije. Ta greška, prema Delezu, i potiče od toga što se neka stvar ne može od početka razumeti šta ona zaista jeste, pa tako ni film nije odmah razumeo svoju ulogu kao umetnosti i prošao je dug zaobilazni put, oponašajući ljudsku percepciju, ne prihvatajući vreme kao svoju suštinu.

Bergson odbacuje film iz razloga što čini istu grešku kao i prirodna percepcija u dobijanju kretanja iz nepokretnih delova; on čak i naziva tu staru grešku kinematografska iluzija. Međutim Delez rehabilituje Bergsona preko njegovih teza iz *Materije i memorije*, u kojima je on pravilno razumeo i predvideo film. Po njemu imamo jednakost slike i pokreta (kretanje), ali i slika-pokret i materija su takođe jednake (Isto, 59). Krajnji Delezov zaključak izveden iz *Materije i memorije* je da je čitav „univerzum kao film po sebi, metafilm (*metacinema*)“ (Isto, 59)

Tarkovski

Analizirajmo sada razmišljanja Andreja Tarkovskog čiji praktični i teorijski rad na filmu jeste najbliži ovim problemima. Pomoću njegovih promišljanja filmske umetnosti moći ćemo lakše da uspostavimo vezu između vremena i jezika koja nam je „sve vreme“ izmicala. Naravno, Tarkovski govori sa pozicije jednog umetnika, stvaraoca filmskih dela, ali i teoretičara, drugačije vrste teoretičara od Deleza, ne sa pozicije estetičara, iako to jeste glavni lik *Žrtve*, poslednjeg filma Tarkovskog. Njegov stav je vrlo jasan i jednostavan po pitanju filmske umetnosti, on zaključuje da „vreme u filmu postaje baza svih baza, kao zvuk u muzici, boja u slikarstvu [...]

Montaža je daleko od toga da stvara novi kvalitet“ (Isto, 288). Znači vreme kao osnovu filma imamo još u samom kadru, u svakoj jedinici filma, ono se ne dobija montažom, i to ne mora biti samo sadašnjost. Za Tarkovskog bitan je način na koji vreme protiče kroz kadar, „pritisak vremena u kadru“. Tarkovski kaže: „Vreme, utisnuto u opipljive oblike i ispoljavanja radnje: to je vrhunska ideja filma kao umetnosti...“ (Tarkovski, 1999: 62). Iz nekih njegovih izjava može se zaključiti da on podržava klasičnu alternativu *kadra* umesto *montaže*, da „kinematografska figura postoji samo unutar kadra“.¹

Ipak, drugi je smisao ove primedbe za Deleza, a to je da Tarkovski hoće da kaže kako film ne radi sa jedinicama, bilo u smislu posebnih kadrova ili montaže kao „jedinice višeg reda“. I kadar i montaža „dele“ i učestvuju zajedno u direktnoj slici-vremenu, kao što smo već pokazali. Zato kod Tarkovskog Delez nalazi najviši izraz onoga čemu je i sam težio u teoriji, pokušavajući da uporedi vreme i jezik. Tarkovski govori o kinematografskoj *figuri*, kao o nečemu što izražava „tipično“, opšte, ali na jedinstven način. „Kinematograf uspeva u fiksiranju vremena u njegovim *znacima* koji se percipiraju čulima“ (Deleuze, 1989: 43). I ovo je upravo funkcija i smisao *znaka*. I evo stoga najčudnijeg, ali doslednog Delezovog zaključka o znaku, da upravo ako znak za svoj materijal uzima sliku-pokret, te dobijamo senzorno-motorne sheme, dobiće se i nova vrsta „opštosti“ i dolazi do konfuzije, mešanja sa jezikom. Vezivanjem znaka za sliku-pokret dobijamo apstrakciju i upadamo u grešku posmatranja filma kao jezika. Vreme se dobija naknadno, preko montaže, preko apstrakcije. Vezujući ga pak za sliku-vreme, tj. kada vreme postane znakovni materijal, a ne kretanje, dobijamo temporalni tip koji se sada poklapa sa „singularnošću odvojenom od svojih motornih asocijacija“ (Isto, 43). Znači, ako znak ide preko slike-pokreta do vremena dobijaju se koncepti i apstrakcija, pa film postaje tekst i meša se sa jezikom u užem smislu; ova greška se izbegava samo ako znak direktno vežemo za vreme. Film pak treba da se izražava preko *vremenskih* figura, slika vremena.

Umetnost dovodi u pitanje strukturu jezika, uvek je osobina umetnosti da prevazilazi jezik, da bude slobodno stvaralaštvo. Umetničko delo je ned-

¹ Tarkovski navodi reči Vjačeslava Ivanova koji je pisao o „celovitosti umetničke slike (koje je on nazivao „simbolom“): „Simbol je istinit samo onda kada je neiscrpan i neograničen u svojim značenjima, kada u svojoj arkani (hijeratičnoj i magičnoj) obelodanjuje jezik nagoveštaja i zblizavanja sa nečim što ne može biti objašnjeno, što je nesaopštivo rečima... On je oblikovan prirodnim procesom, poput kristala... Uistinu on je monada, i zato po ustrojenju različit od kompleksnih i razloživih alegorija, parabola i poređenja.“ (Tarkovski, 1999: 46. Zanimljivo je kako nas ovo poređenje simbola sa kristalom direktno vezuje sa Delezovim kristalima vremena koje imamo u filmovima Tarkovskog kao „vremenske simbole“ kinematografskog jezika.

eljivo jedinstvo. Ako je ono simbol, ono onda ne može biti prevod iz jezika, iz drugog sistema, što bi bila alegorija. Intelektualizam greši deleći simbol, od onoga što simbolizuje, pa on i nije više pravi simbol, već alegorija „predstava nekog apstraktnog pojma“, tada umetnost samo kopira neku nauku ili filozofiju, kako ukazuje Kroče. A teško je braniti jaku tezu o „filmu kao filozofiji“ (Livingston, 2006: 11-18). Ne može se uzeti neki apstraktni sadržaj i dati mu, naknadno, neku simboličku formu, koja mu već intrinzično ne pripada; tako dobijamo samo znak, ali ne i simbol. On ne postoji da bi izrekao nešto što je već bez njega bilo moguće izreći. Simbol je misterija. Priroda umetnosti je uvek simbolična, umetnost uvek najavljuje drugi svet.

Slika-večnost

Ali šta je sa večnošću, za koju se tako često kaže da je predmet umetnosti? Kakav je odnos vremena i večnosti? I da li možemo dobiti sliku večnosti na filmu? Ovakav pristup iziskivao bi jedno religiozno tumačenje filma i (filmskog) vremena. Rene Švob hrišćanski prilazi filmu i kaže: „Film nam u svakoj ličnosti otkriva najistinitiji njen lik, i to onaj koji je život sakrio od nas – metafizičko biće“ (Ažel, 1978: 28). Po njemu „film je pre slikanje nečega što se krije s one strane vidljivoga, nego slikanje tog vidljivog“ (Isto, 28). Ante Peterlić u svojoj knjizi *Pojam i struktura filmskog vremena* govori o različitim načinima na koje elementi filma mogu uticati na izgradnju i promenu vremena na filmu. Svaki elemenat filma utiče na protok vremena u njemu i svi oni zajedno određuju ritam filma. Takvi elementi su kadar, plan, rakurs. Posebno je zanimljivo ono što Peterlić kaže o uticaju planova na vreme. Tako zaključuje da krupni plan i njegova primena nam daju vreme kao nizanje njegovih čestica („žrvanj vremena“), a za široki plan ili total da „sugerira vrijeme što bijaše prije i što će biti poslije čovjeka, vrijeme koje nazivamo i večnošću.“ Ovde imamo i jednu definiciju večnosti, kao nepromenljivosti, te da upotrebom totala možemo postići „doživljaj večnosti“, kako Peterlić kaže, možemo dobiti sliku večnosti, „stvarajući vrijeme stvoriti sliku večnosti“, parafrazirajući Plotina (Peterlić, 1976: 99).

Slično, po Peterliću, sliku večnosti možemo dobiti i odgovarajućom upotrebom rakursa, iako se on uglavnom uzima kao prostorna kategorija filma i koji ima likovni kvalitet, i to koristeći donji rakurs, koji je „teatralniji“. Sni-manje svemira ili neba na taj način, „odsustvo mijena, ta stalna sadašnjost,

pretvoriće viđenje stvarnosti u doživljaj geometrijskog, statičnog ekvilibrija, pa će se gledaočevo početno osjećanje prave sadašnjosti ubrzo pretvoriti u doživljaj vječnosti, doživljaj čuda od lijepih stvari, što se nebom gnijezde“, kaže Peterlić, citirajući Dantea. Naravno ovo ne mora i ne sme biti pravilo za sve filmove i pravi efekat se ne postiže u svakoj prilici, jer ovakvo propisivanje pravila, formula koje svako može primeniti da bi ostvario željeni cilj nije preporučljivo i treba ga se kloniti u umetnosti. Smisao jednog dela vidljiv je samo u celini, tada se ono može sagledati kao simbol, nikako samo u pojedinačnim delovima. Na filmu, ovo je jasno samo u celokupnom procesu koji je njime opisan, procesu koji je tim filmom ostvaren.

No, vratimo se Bergsonu. Kao što pokazuje Berđajev u *Smislu stvaralaštva*, Bergsonova filozofija se ipak razlikuje od tadašnje racionalističke i naučne filozofije. U njoj se već vidi kriza ovakve filozofije, Bergsonova je filozofija negde na polovini puta ka novoj. Berđajev kaže da Bergson „štiti filozofiju kao stvaralački čin i nastoji da je približi umetnosti“ (Berđajev, 2001b: 27). Odmah vidimo od kakvog nam onda značaja može biti takva filozofija i pri određenju filma. Ipak Bergsonova filozofija ima previše biološkog u sebi, kao što se i oseća u *Stvaralačkoj evoluciji*, metafizika zasnovana na biologiji, vreme na evoluciji. Bergson naglašava ono što i Berđajev smatra bitnim, delatnu i stvaralačku ulogu filozofije, kao i umetnosti, koji teže novom svetu i bune se protiv nužnosti date stvarnosti. Berđajev ističe i značaj intuicije koji je postulirao Bergson. „Ali Bergson je shvatio da filozofsko saznanje počiva na intuiciji, tj. na simpatičkom, ljubavnom proziranju u suštinu stvari, a ne na naučnoj analizi, koja nas ostavlja izvan stvari, na njihovoj površini“ (Isto, 28).

A intuicijom se shvata vreme kao trajanje. Bergsonova kritika u *Stvaralačkoj evoluciji* usmerena je upravo na petrifikujuću prirodu nauke, koja zamrzava, usmrćuje svet svojim veštačkim pojmovima. To je ono što čini inteligencija. Ona vidi jednu večnost, ali to nije prava večnost. To je mrtva večnost. Stalno uzrastanje, napredovanje ka novom je suština kreativne evolucije. A kreativnost je u metafizičkom „razumevanju“ (i stvaranju) stvarnosti, a ne u naučnom, kao što se pogrešno misli. A za to napredovanje je potrebno vreme. Zato i postoji vreme, trajanje. Vreme sada izgleda da ima metafizičku ulogu, metafizički smisao.

Razumevanje vremena i odnosa *vremena* i *večnosti* pruža nam tek hrišćanska filozofija. Takvo razumevanje večnosti treba potražiti kod Niko-

laja Berđajeva kako se ono pojavljuje u delu *Smisao istorije* (Berđajev, 2001a). Večnost je ono što mi očekujemo od umetnosti. Ako je umetnost ta koja izlazi iz „ovog“ sveta, ona bi trebala da bude naša prva spona sa večnošću. Bergson ipak i sam ostaje delimično u staroj paradigmi, ali pokušava i da ojača veze među dimenzijama vremena kroz postuliranje trajanja. To je novo Bergsonovo vreme, ne *temps*, nego *duree*. Ne matematičko, kvantitativno, već kvalitativno vreme. Kod Bergsona imamo taj odnos prema živoj prošlosti koja nije izgubljena, vreme nikada nije ni bilo izgubljeno, već zaista postoji i može se dozvati u sadašnjost, može se uroniti u prošlost. Ali i Bergsonovo vreme ostaje na granici prema večnosti, prema pravom „novom“ vremenu, ono je i dalje, „samo vreme“. Ne smemo se ipak previše osloniti na igranje i eksperimentisanje sa samo ljudskim, *subjektivnim* vremenom na filmu, treba tražiti *objektivno* vreme, koje nije ono mehaničko, matematičko vreme, već večnost. Ne treba ispitivati razliku između kosmičkog i ljudskog vremena, svako vreme je ljudsko, samo **čovjek poznaje vreme**, nego odnos *vremena* (vulgarnog) i *večnosti* (pravog vremena) koja je potpuno dostupna čoveku.

Delez vrlo iscrpno teorijski, ali ponekad suviše apstraktno posmatra i tumači filmske slike i filmsko vreme. Njegovo tumačenje filma, kako se filmske slike nižu u drugoj knjizi, postaje sve više materijalističko i ne zadovoljava nas u potpunosti kada je vreme u pitanju. Liniju Delezovog razmišljanja iz *Cinema 2* ne pratimo u potpunosti. Upravo ovaj materijalistički ton u kome se završava druga Delezova knjiga želimo da izbegnemo. Možda je pogrešno i previše optimistično od nas da očekujemo da će teorijsko promišljanje neke umetnosti pomoći u njenom razvoju i napretku, ali smatramo da može biti tako.

Ako nastavimo da pratimo put kojim ide Delez, i pri tom smatramo da večnost kao izlaženje iz vremena takođe postoji, možemo zaključiti da pored slike-pokreta i slike-vremena mora postojati i treća vrsta slika koja nas najviše interesuje, slika koja ne ostaje u vremenu, već ostvaruje/prikazuje večnost: *slika-večnost*. Ona je vrhunac jednog filmskog dela, kada nam namerni kreativni sklop svih kinematografskih elemenata kako ih je uredio režiser da mogućnost izlaska iz vremena, skok u večnost. Ostvariti ovakvu sliku na filmu osnovni je cilj kinematografa kao umetnosti i ona predstavlja i projekciju za budućnosti filma. Ipak, mogućnost zasnivanja jedne nove slike-vreme kao slike-večnost na filmu mora biti detaljnije istražena i ubedljivije branjena. Nju tek treba argumentovati.

Literatura:

- Ažel, A. (1978) Estetika filma. Beograd: BIGZ.
- Bergson, H. (1911) Matter and memory. London: Swan Sonnenschein, London.
- Berđajev, N. (2001) Smisao istorije. Beograd: Dereta.
- Berđajev, N. (2001) Smisao stvaralaštva. Beograd: Brimo, Beograd.
- Deleuze, G. (1989) Cinema 2, The Time-Image. London: The Athlon Press.
- Livingston, P. (2006) Theses on Cinema as Philosophy, Journal of Aesthetics and Art Criticism 64 (1):11–18.
- Peterlić, A. (1976) Pojam i struktura filmskog vremena. Zagreb: Školska knjiga.
- Tarkovski, A. (1999) Vajanje u vremenu, Beograd: Anonim.

Janko Nešić

From time-image to eternity-image: Bergson, Deleuze, Tarkovsky

Abstract: In this paper I will use Deleuzian analysis of film image types and Tarkovskian cinema ontology in order to argue that cinema can express eternity. First I show how types of images in cinema are distinguished by Deleuze (movement-image and time-image). I will then illustrate the way Deleuze's understanding of time in cinema is influenced by Bergson's theory. Deleuze's notion of cinematographical time will be linked and compared to Tarkovsky's view on time in cinema that is expounded in his book *Sculpting in time*. Tarkovsky thought that time is the language of cinema. By connecting these theories of cinematographical time I will try to argue that another, new type of film image is possible, one that I will call, following Deleuzian taxonomy, eternity-image.

Key words: cinema, movement-image, time-image, crystal-image, eternity-image

Digital Humanities and Pedagogy, Teaching and Learning of French Literature¹

MA Jelena Đurović²
Beograd

Abstract: Literature pedagogy is a neglected part of language pedagogy. With a focus on French literature studies, this paper investigates the field of digital pedagogy and what it could offer to literature studies: how it works or could work in practice in one country where French is taught as a foreign language as a joint course in language and literature. It considers French language and literature teaching in the specific context of digital humanities (DH) – a field whose pedagogy development is in its initial stages. This paper discusses these topics in relation to digital literacy as well as the notion of digital natives and scholarship in wider sense. This study aims to detect the possibilities that DH and its research, together with digital pedagogy, could offer to humanities pedagogy, focusing mainly on French Studies at a university level. It tends to investigate if digital pedagogy, DH and literary pedagogy could work together to offer new literary interpretations and better understanding of literature. The conclusions will be applicable to other literatures as well.

Key words: French studies, literature pedagogy, modern language pedagogy, digital pedagogy, digital literacy, digital scholarship, digital humanities

¹ Adapted from MA dissertation (shortened version); at King's College London, Department of Digital Humanities, September 2016.

² Kontakt sa autorikom: jelena.djurovic8@yahoo.com

Introduction

Pedagogy is a cognitive science that is naturally affected by any type of progress in knowledge. Technical developments spurred by digitisation³ have brought new approaches in language pedagogy, not only through access to digital resources but also through the development of technologies where phonetics could be easily practiced using platforms such as Bescherelle⁴ for spelling lessons or numerous interactive websites for language learning.

Modern language pedagogy could be considered as a highly developed field, particularly in Anglophone countries. Numerous language centres for learning English have been opened within universities and other institutions across the globe. This is not astonishing if we consider the place and the role of English language in today's world.

French language pedagogy is a relatively young and developing field. It started its specific journey as a discipline with Christian Puren in the late 1980s, when he proposed the history of methodologies used in language teaching (Puren, 1988). This is particularly the case with pedagogy of French as a foreign language or *didactique du FLE* if we use French terminology. Today, young scholars and experts in the discipline have a possibility to obtain more specific education via MA courses recently founded in French universities. These are also followed by PhD research in the field.⁵

Literary and culture studies are a vital part of language studies whether as a subject itself or as part of the language curriculum while learning and teaching the grammar. While language pedagogy or *didactique* keeps developing as a field, literary pedagogy is the part that has been slightly neglected or marginalized and this is where digital scholarship may offer hope. 'While research is flourishing, more and more authors are starting to question the role and the use of the latter at a university level (Hirsch, 2012). It is not too surprising that digital pedagogy, as the next step in the pedagogical evolution, is also more developed in English literature and language departments just as language pedagogy is. Examples from the United States are numerous and annual conferences are held regularly such

³ C.f. CIEP <<http://www.ciep.fr/bibliographies-referenc/nouvelles-technologies-enseignement-fle>>

⁴ <<http://bescherelle.com/dictees-audio>>

⁵ C.f. Paris-Sorbonne University, University of Lyon and many others

⁶ C.f. Although language is to be taught along with culture and literature, literary pedagogy is quite limited. If we consider Puren's work, most of the articles are on language pedagogy and literature takes very little space

as those of the Modern Language Association of America (MLA). Articles on the new possibilities that technology and digitisation could offer for language learning are written daily.

One of the platforms created specifically for this type of pedagogy is *Digital Pedagogy Lab* and its journal *Hybrid Pedagogy* where digital humanities (DH) scholars would still be the main authors of the articles. Being a relatively young field, DH as a discipline is also establishing its pedagogical principles (Hirsch, 2012).

This paper investigates 1) whether literature pedagogy is going through a metamorphosis of its own in an era of technological development, similar to language pedagogy and 2) what the role of digital pedagogy is for French literature studies.

DH terminology: project, collaboration, networking, participation and digital pedagogy

Project

Being a 'basic unit' (Burdick et al., 2012, p. 124), **project** is one of the most frequently mentioned terms in DH and examples of these will be analyzed in further text. There is a clear inclination for students' inclusion in the creation of projects. According to numerous authors, digital work would enable student participation and engagement that offers better learning possibilities (Davidson, Goldberg, 2009).

In his article about eighteenth-century studies, Damian-Grint (2008) differentiates DH project websites as 'teaching' or 'research' sites. 'Teaching' sites are those specifically created for teaching purposes in terms of, for example, making text materials available, and 'research' sites are those that were created for research purposes but could possibly be used for teaching. Another division is the one between digital pedagogy and DH itself:

All too often distinctions are drawn between the work of digital humanities and digital pedagogy, assuming that the output of digital humanities is **knowledge** and the output of digital pedagogy is **student learning**. It's as if the active dialogue prized in the classroom must be limited to the classroom. According to this reasoning, digital humanities work is celebrated as a collaborative approach to scholarship in which there is a circulation of skills and ideas in multiple vectors (Konkol, 2015).

Various authors have underlined the negligence of teaching compared to research especially in the DH. Losh (2015) gives the example of a Digital Humanities Conference held in Germany (2012) where learning and teaching were only mentioned as 'machine learning' in a collective Google document of conference participants. Hirsch (2012) also underlines the frequency of the word "research" in DH literature as a note to his edition of *Digital Humanities Pedagogy* from 2012.

Digital Pedagogy and Digital Scholarship: definition, examples, importance of participation

Along with the research projects, there are platforms and journals – again, mainly in the US – that are covering *digital* or *hybrid pedagogy* (Losh, 2015). Literature teachers are also involved in the debates on pedagogy and, more specifically, **digital pedagogy**. Some of them consider themselves active members of the wider DH community. Definitions of the terms digital pedagogy, research, teaching and digital humanities seem to overlap. In his definition of digital pedagogy, Stommel (2014) underlines the word 'critical' as it gives space for active participation:

Critical Digital Pedagogy demands that open and networked educational environments must not be merely repositories of content. They must be platforms for engaging students and teachers as full agents of their own learning.

Pedagogy is 'the art, occupation, or practice of teaching; the theory or principles of education; a method of teaching based on such theory' (OED). Note that the Oxford English Dictionary does not include **participation** (Davidson, Goldberg, 2009) in its definition.

The French term *didactique* (in English, language pedagogy) defines the change in the approach where a student is a central figure and his/her role becomes as important as that of a teacher. They are participating as equal actors in the learning process. If we look at the historical aspect of French *didactique* this was emphasised by the *perspective actionnelle* in language learning where the real social situation would be used for language learning and not only *ex cathedra* methods where teacher is remaining active and students are mostly passive listeners (Robert, 2008).

English literary scholars such as Cathy Davidson and others have created

a collaborative academic platform for online learning – HASTAC⁷ – that is well accepted according to the available literature. It is a combination of online courses, learner and teacher communication and networking using a social media model. This notion of networking is an integral part of the world of Web 2.0 or *Common Era 2* as Clivaz (2012) names it to describe the importance of the aforementioned values.⁸

However, work of a few students in DH and their supervisor (Anderson et al, 2016) has demonstrated that the collaboration and social media model could lead to a lack of structure as there is no hierarchy imposed. They have noticed a lack of engagement on the literary interface promoted at one of the MLA Conferences that imitates social media participation and democracy (Anderson et al, 2016).

France and DH: inclusion of the digital into humanities curriculum

French DH: internal and external projects

Many digital humanities centres have been opened within Anglophone universities as well as the only individual department at King's College London. When it comes to French DH, Mounier and Dacos (2014) underline the lack of centres and structure in DH on a national level while giving an overview of the discipline in their collaborative essay. Although there are numerous individuals practicing DH, centres such as *Center for Digital Scholarship at Brown University* or *UCL Centre for Digital Humanities* were never formed in France (Mounier, Dacos, 2014). France has more developed digital centres only in the social sciences, for example, *Médialab* at Sciences Po (Dacos, Mounier, 2014).

Numerous Francophone DH projects are related to French literary tradition. Although France has made great efforts to preserve cultural heritage, many of these projects were created abroad. One of them, as Mounier and Dacos (2014) have noted, is Stanford University's *The Republic of Letters*, which is mostly focused on French Enlightenment

⁷ HASTAC (Humanities, Arts, Science, and Technology Advanced Collaboratory), a virtual network dedicated to designing new media, critical thinking about the implications of technology in our life and interdisciplinary forms of pedagogy that think about, with, and through new media. (Davidson, p. 136, 2015)

⁸ While Common Era 1 was mostly concentrated on western and Christian thought, Common Era 2 will be concentrated on international and intercultural exchange just as Web 2.0 is thanks to networking and easier means of communication (Clivaz, 2012, p. 12).

authors and their correspondence and was created from Oxford's *Electronic Enlightenment* in collaboration with *Bibliothèque Nationale de France*. There have been many others created in Canada, the US and the UK as well as the Swiss project *Rousseau Online*.

Inclusion of the digital into humanities curriculum

One of the main suggestions of DH scholars is integrating digital work, and eventually DH courses, into humanities studies (Hirsch, 2012). This is specifically what Paris DH Manifesto has proposed:

Our objectives are the advancement of knowledge, the improvement of research quality in our disciplines, the enrichment of knowledge and of collective patrimony, in the academic sphere and beyond it. (...) We call for the integration of digital humanities education within social science and humanities curricula. We also wish to see the creation of diplomas specific to the digital humanities, and the development of dedicated professional education (Dacos, 2011).

Debates on DH are vivid in France (Dacos, Mounier, 2014) but those on the inclusion of digital content in the current **literary curriculum** are still rare, and there is a lack of literature on the subject. There are a number of issues related to this curriculum integration. In addition to the question of students' digital literacy, which encompasses the capacity of students to use or create digital resources and tools, there is also the inevitable question of funds, grants and unequal access for those who wish to pursue their research in the field.

The question of the educational level comes naturally: include digital work into humanities curricula, but at what stage? Saklofske et al. (2012, p. 318) noticed that one of the reasons why it is easier to apply digital pedagogy in secondary or higher education is the question of age. Most of these students are over 18 and are responsible for respecting copyright and intellectual property requirements. Teachers need to feel a degree of safety when their students are using certain digital resources.

Digital Pedagogy Applied to Humanities

Project creation: Looking for Whitman

While digital sources are becoming more and more accessible to

literary students, actually creating them is rarely part of students' studies. Project creation could also be used in literature teaching. Although the DH Manifesto's intentions looked persuasive, experimentation with literary pedagogy through DH projects is, as mentioned above, more developed in English departments worldwide and more specifically in the US. One of the projects that might be considered successful according to its presence in DH literature is *Looking for Whitman*, which demonstrates how digital work can enable different interpretations and literary practices. This was a three-campus project between universities that had some sort of connection to Walt Whitman's work or life, whether it was his place of birth or the place where he worked at as a teacher; his biography was one of the pillars of the research. In that way, spatiality is combined with literary analysis (Gold, 2012). When it comes to pedagogy, this project displays the collaboration, user-generated content, student engagement and participation that is celebrated in DH. Losh (2015, p. 433, 434) also underlined the inclusion of foreign English language and literary students who worked on translations and have contributed with their own interpretations to the project.

Virtual spaces

The idea of digital pedagogy is not only applicable to university courses or DH pedagogy alone. Learning through games, GIS, and text analysis is partially included in humanities courses through various summer schools (Rehbein, Fritze, 2012). This could be applied to literature studies, as well. Saklofske (2010) combined romantic novels with pedagogical games he created. After reading the novel, students had the opportunity to understand issues of social classes and cultural context through participation in a digital game where characters and historical context were visualised and made alive through avatars. This has created new interpretation possibilities and enabled enhanced participation, which is the aim of most digital pedagogy scholars.

The issue of unequal access to resources to make this pedagogy possible is also critiqued by scholars. Unequal access is necessarily related to funding or a lack thereof. The issue has been underlined by most DH pedagogy scholars, especially in terms of equipment and digital labs. Spiro (2012) suggested open courses that would offer training for everybody. These online courses would be in DH and more of a technical nature. It would ideally involve humanities teachers.

However, some of them have shown that the notion of digital pedagogy does not have to require the use of computers, proposing the idea of 'digital pedagogy unplugged' (Fyfe, 2011). Thus, digital pedagogy could be defined and developed without exclusive identification with technology. Still, however, the question of funds and grants for new programs or projects remains. Liu and Thomas (2015) have suggested that integrating DH in humanities courses could 'save' the humanities as the field has been suffering from budget cuts in the last couple of years, with funds mostly reserved for science, technology, engineering and mathematics (STEM) subjects (Liu and Thomas, 2015, p. 36).

Conclusion

All the sources mentioned earlier indicate the lack of sources in other literatures (in this case, French) compared to English, even in digital scholarship. Digital pedagogy itself is at a young age and is slowly becoming integrated into formal education. Digital humanities as a discipline is trying to find its way to define itself, and one of the possible means to achieve it (Hirsch, 2012) is having a clearly defined pedagogy.

Literature teachers (being digital humanists or not) are involved to some extent. However, along with the funding issues, it is the conservatism of humanities teachers that has been criticised quite often. Studies on research and teaching are common, but digital pedagogy is still seen as additional, extracurricular or reserved for certain people. The gap between 'traditional' and 'digital' is still there in one form or another.

Methodology

Since the aim of this paper is to investigate how digital pedagogy or some of its forms work in practice in one country where French is taught as a foreign language but as a joint course in language and literature, French language and literary teachers from two colleges at the University of London were interviewed. Some of them were already involved in certain digital projects while others were not too familiar with the DH discipline or digital work. A case study on one of the digital projects considered successful according to available literature was conducted through comparison with

some Francophone projects that could be used for pedagogical purposes. This was conducted while considering the data obtained from primary sources, in-depth interviews and the projects and experiences mentioned there. The topic is analysed from the perspective of a former French language student.

Taking the scope of the research into account as well as the number of teachers interviewed, the results presented will possibly open some new questions for more profound research.

Questionnaire

The questionnaire started with the idea and initial association of DH followed by respondent's use of the Internet for lecture preparation. The aim was to detect differences in the use of technology and the use of what is called digital scholarship, where word 'online' could be added, with an assumption that some of DH scholarship was inevitably complemented by Internet resources as opposed to offline resources. Thus, digital scholarship does not only offer projects that are available online but are created to function with the latter. These forms are the ones that are possibly more applicable for literature pedagogy at university level. Other digital forms, such as tools created within these spaces could be as important as the sources available purely online. For this reason there were questions regarding referencing tools as one of the examples that might be used by both teachers and students.

According to available literature, DH pedagogy suggests the inclusion of DH studies into humanities courses. Therefore, opinions on the matter and the potential benefits from it for literature teaching, if any, were presented. The inclusion of digital content and technologies into the literature classroom and possible obstacles to it were analysed subsequently. The conservatism of literature and humanities teachers suggested by some authors was a starting point along with communication issue within (digital) humanities.

Finally, with the terms 'digital literacy' and 'digital natives', literature students were 'defined' as literate or illiterate by their teachers. As a result of interviewing humanities teachers who were involved in large DH projects, this study represents their experiences on collaboration, communication, technical training and student engagement.

One of the weak points of the research was that it failed to recruit more humanities teachers and those who consider themselves techno-pessimists. One of the reasons for this could have been the way invitation emails were conceived, with that 'frightening' syntagma of 'digital tools and methods.' More examples of oblivious use of digital pedagogy would have been obtained and the data could have given more profound analysis.

Introduction to data analysis and construction of the argument

This paper argues that digital pedagogy brings new teaching methods that, when combined with well-established ones, offer new interpretative possibilities to French literature studies. DH projects and the discipline as a whole could therefore offer a better understanding of literature. Not only could DH projects and scholarship contribute to literary pedagogy in terms of new approaches, but also in terms of the values proposed by the discipline, including communication and interdisciplinarity. The investigation offers insight into whether conservatism in humanities and, therefore, literature departments is really one of the biggest obstacles to incorporating digital approaches into literature pedagogy, and further analyses issues introduced earlier in the text. The following chapter encompasses data analysis obtained from the in-depth interviews with French literature teachers, connects the data to the relevant literature and highlights gaps in that literature.

Use and Creation of Digital Scholarship

Digital Archives

The questionnaire started with questions regarding the use of the Internet for lecture preparation, and none of the interviewees denied using it. However, this does not mean that DH project websites were the ones they used. As they were all French literature teachers, they listed a number of repositories, digital archives such as ARTFL from the University of Chicago and Electronic Enlightenment from Oxford University, and French or English dictionaries related to the literary period they teach. They did not make a clear differentiation between digital archive, database and digital research project. The exception came from an interviewee who had been

teaching in the United States for a while and whose response confirmed a certain degree of awareness of DH terminology, yet this interviewee had not yet been involved in the creation of any digital project.

As mentioned above, digital archives could be considered teaching websites if we are to accept the categorization given by Damian-Grint (2008) and are very often part of a larger digital project that involved (digital) humanists.

Virtual spaces

Virtual or digital spaces such as digital games could offer new interpretative methods. When the interviewees were asked about virtual spaces and incorporation of virtual spaces into the curriculum for literature teaching, they all said that it depended on the subject being taught. Interviewee 2, who teaches a course on medieval literature, has tried it out with her students on *Le Roman de la Rose* (n.d.), one of the first romances and fundamental texts for Francophone literature as a whole. They reconstructed the fictional garden from the novel/romance in the *Second Life* (Int2, 2016). A fictional garden in this work is important because of the understanding of allegory, as one of the common rhetorical figures in medieval texts and the role of it in medieval French literature. If we go back to Saklofoske, (2010, p.134) he did something similar with romantic novels through the virtual space of games. Interviewee 4 (2016) gave the example of the online generator of fairy tales that was made by her colleague at Brown University many years ago. She would refer to this work when teaching fairy tales to her students.

The teacher who lectures in 18th century literature imagined this could be used in medieval literature while she did not see it as useful in any way for the teaching of Enlightenment and the century of rationalism in France.

Video games are considered as virtual spaces that are not part of a material world. Therefore, they are associated with something fictional or supernatural. That is why it is more adaptable to the world of dragons and fairy tales and the Middle Ages or the Romantic period that gave rebirth to the gothic novel, when superstition and religion played an important role in everyday life. However, the garden from *Candide*, Voltaire's *conte philosophique* from the 18th century, could also be reconstructed in *Second Life*. Even though the medieval may sound more fictional, the garden from

Candide, could be perfectly reconstructed in *Second Life* with all those characters, hyperbolas and *coup de théâtre*. The genre of *conte philosophique* is difficult to understand because the satire and social criticism is obtained through hyperbola and a sharp, rationalist tone from the language of 18th century France. The possibilities of 20th century avant-garde and surrealism, where non-material and unconsciousness were sources of inspiration under the influence of Freud and psychoanalysis, could only be bigger. Therefore, the subject of the study is not really relevant when choosing this method.

Wikipedia editing

Wikipedia has opened the debate on evaluation of resources and critical thinking of students. As much as they did not consider it as a valuable reference, interviewees admitted that they often used Wikipedia and more precisely French Wikipedia for lecture preparation (Int1, Int2, 2016). One of them (Int2, 2016) mentioned that she would correct mistakes on the entries related to her subject, and the idea of Wikipedia editing was acceptable for all. One of the main positive aspects the interviewees noted was the non-critical approach by their students to it. It could possibly be raised with the student if they were involved in the creation and/or editing of the entries. This issue would come up very often during the interview. Interviewee 4 underlined the examples of historians who were already editing Wikipedia entries with their students, one of the benefits being ‘understanding the importance of referencing’ (Int4, 2016). In her opinion not only would it be beneficial as a pedagogical experiment, but it would also improve the existing articles, or create new ones, around the subject she teaches.

The issue of being non-critical has been raised by the Interviewee 4, while mentioning data repositories that universities typically subscribe to and students often use as references. The interviewees discussed JSTOR and the *Muse Project* as the most representative examples for this lack of criticism. Students would simply cite articles without relating the content to their specific work or theme, and would often not make a difference between a reviewed and authored text. Therefore, the issue of students using resources without taking a critical approach is not unique to Wikipedia; avoiding its use, especially by teachers who could help their students in practice by editing, will not necessarily create critical thinkers. Quite the

opposite: participation and mutual efforts on its editing probably would bring greater awareness and engagement with the topic.

New literacies

The lack of critical thinking discussed in relation to Wikipedia was also confirmed by the interviewees while answering the question related to definitions of digital literacy and digital natives. The notion of digital natives is related to a generation that was born in the era when World Wide Web started to develop and that have grown with the presence of the latter. All 4 interviewees used the word ‘navigation’ or ‘search’, being able to navigate and search the Internet but adding a critical element to it once again. Two of them said that their students are ‘digitally literate’ but they are not non-digitally literate in a way as they do not know how to evaluate the sources or how the catalogues or repositories of information function. One of them said: ‘it would be useful if they could understand, as I do not completely understand either how these catalogues work (Int1, 2016)’.

The interviewees involved as one of the main researchers (Int2, 2016) in an on-going project on medieval literature also pointed out that they do not have to know how ‘to program’ but ‘to understand’ how it has been done to some extent. Understanding even partially how it was made, the construction of the website, project or database, would enable understanding of its use and options available there.

Interviewee 1 answered the question of digital literacy through another one, while giving her definition of digital natives: ‘Being a digital native is not the same as being able to construct a program, or being able to search the web or download the app, it is not the same thing as designing an app (Int1, 2016)’.

The question of digital literacy is apparently relative but the difference between ‘writing’ and ‘reading’ was made, and as one of them confirmed: ‘but literacy in the sense of being able to read rather than being able to write (Int2, 2016). The same interviewee noticed that students are more exposed to technology and digital work at high school than they would be at university.

This leads to a conclusion that being a digital native does not automatically make students digitally literate. If digital literacy, just as any other form of

literacy is important for a community, then a means for achieving it should be found. DH at university, just as coding in earlier stages, could be the space for making future humanists digitally literate. The key aspect of digital literacy could therefore be the combination of critical and technical.

Project Involvement

Participation and engagement

This study is based on the triangle of the subject, teacher and student referring to the pedagogical approach suggested by new French language pedagogy theorists and *perspective actionnelle* that was firstly aimed at language learning but could partially be applied to literature pedagogy, as stated earlier.

This does not neglect the importance of individual work, but quite the opposite. Individual work could be incited if a teacher, a student and peers stand together with the same objective which is learning and better understanding, possibly for both, and not only for a student. The question of participation, network and community arises but also that of fixed structures or hierarchy. Interviewee 2 (2016) pointed out that the Internet, and therefore the open access scholarship, does not give the possibility of 'control of what they read as was the case when only paper books and libraries were used (Int2, 2016)'. Of course, control in terms of criticism, what the relevant and reliable sources are. But the evidence that students are not critical even when using databases, which home universities are subscribed to, proves that this lack of critical thinking is not 'the fault of the internet and all that is available out there' as some may say. It is the aim of the literature studies itself and is related to individual development.

Collaboration and communication

The teachers that were interviewed had all participated at least once in some kind of collaborative project. Interviewee 1 (2016) works annually on a translation project that includes collaborative work between one of the UK colleges and one French college. The teacher defined it as being an 'internet project' (Int1, 2016) rather than a digital one. A common means for both would be a computer but for different parts of its realisation. In the 'internet' (Int1, 2016) translation project in question, a computer was probably used as a means for communication and material exchange that did not necessarily involve students.

Since Moodle or other learning management systems were the only thing mentioned by teachers related to the student communication topic (Int1, int2, Int4, 2016), An analogy could be made with online learning platforms such as HASTAC. The administrator of the course is usually a teacher. A teacher chooses the material to be uploaded, but there is also space for forums and email communication there. One of the teachers mentioned using Wikis and getting creative results from there. Although, I expected social media to be mentioned by the interviewees, it appeared not to be as attractive or as provocative topic. Tweeter was the only social media that was mentioned. Interviewee 3 (2016) gave the example of its informative function as keeping her up-to-date with academic literature, what is to be read, what is new and what has triggered new debates or reactions.

Collaboration is, however, what is common to both, the example given as an internet project and most digital projects. The idea of collaboration is a big topic in DH scholarship and is also so in pedagogical platforms of a different kind. However this is exactly one of the main issues detected by the teacher involved in the digital literary project. Not only was there a gap between 'us and digital humanities but there was a real lack of communication' since there was a knowledge gap as well, and more specifically, a technical knowledge gap (Int2, 2016). When asked if technical training was provided, they confirmed that they were not involved technically, but none of them (literature teachers) actually understood what a database was and how it actually worked.

This is exactly where interdisciplinarity could bridge the gap. One of the researcher's personal contacts actually helped; an economist and working regularly with databases, gave the idea of structure and explain the need for various tables of contents for the programmer to then create afterwards. Another example was a philologist who previously practiced text analysis. His ideas were passed on and implemented by another assistant who had experience with similar type projects related to manuscripts completed at another UK university. The interviewee concluded: 'I am trying to think what we really wanted to know was in effect something on texts and manuscripts, they do one or the other but not both. (...) I think it helped a lot that his [talking about the main programmer] background was not in literature, he was a complete blank slide (Int2, 2016)'. Through questions asked by the programmer mentioned above they actually 'elaborated a

model for implementing it [referring to the content of the project] (Int2, 2016)'.
 Therefore, these various professions worked in collaboration with each other to resolve the 'gaps' as the interviewee describes them to be and thus helped to structure the project better.

Looking for Whitman 2, Evaluation, Assessment

Pedagogical experimentations on Wikipedia editing or world of virtual space such as games or Second Life have been discussed. The participation in a specific digital project or online learning platform is of a different nature. The issue of collaboration is not easy, even amongst the experts with similar research interests. If student work and voice were incorporated into this, it could make things even more complicated. When asked if there were any students involved, she explained that there were some graduate students but mainly as data collectors or extra labour and that the fact that they had to be trained, not only in the technical part but also in the academic part of it, made her think that it would be easier if they did it themselves (Int2, 2016). The unsatisfying incomes of crowdsourcing could happen in any project and it is not always the best way for data collecting. But are there any benefits in pedagogical terms for those graduate students in this case?

Overall, there are multiple benefits in terms of the skills that are obtained; the whole experience of working side by side with scholars but actually the literary side and benefits for literature learning does not seem to be persuasive in this case. When asked if it would be useful for students in their understanding of the period that the project covered Interviewee 2 answered: 'this one would be too high a level for undergraduates'.

Here we have another issue, an issue of complexity. What do they mean by a high level; technically or scholarly? Does this imply that the project on Whitman involving undergraduates was less demanding? In response to this, one could argue that not every literary project is adaptable for use in the classroom or student participation. The argument that *Looking for Whitman* was successful stands because of the specific rationale that included a pedagogical side of the project. Students were not mere 'data collectors', they had their personal blog, personal analytic work to be submitted regularly regardless of whether they were translating or collecting materials. There were also English language students from abroad that were involved as Losh

(2015) reminded us. Finally they were assessed on this and also participated in the evaluation of the project itself (Gold, 2012).

In any pedagogy, along with teaching, an important role is given to the evaluation and assessment as part of the learning process. The example of Wikipedia editing and respondents' thoughts on it proved that it could be pedagogically useful in terms of understanding a literary term or a specific writer and his work. However, the issue is that: 'you don't have the possibility to try out different modes of assessment, (...) assessment practices tend to be very tightly controlled and institutionally defined' as noticed by the Interviewee 4 (2016). This could be one of the reasons why most of the projects are only suggested for individual consultation, in their free time. Participation in a larger project would require more resources, more time and even formal modifications such as assessment forms.

Assessment and Time Limitations, Longevity of the projects

The assessment is exactly what teachers underlined as the main issue along with the technical side for any sort of inclusion of digital content in the literature classroom. A curriculum is usually built in a specific way to cover both aspects evaluation and assessment. Language departments, including literature courses traditionally use essays or desk exams for assessment and we will see if these could be extended through digital methods according to the opinion of the teachers. The types of assessment may depend on the level of the studies, and whether the students are undergraduates or graduates.

Two colleges were used as a reference, even though both were separate faculties from the same university, the University of London, the curricula and the exam conception, are independently determined and differ from one another. Constraints from the department were not detected in terms of flexibility to include digital work, but how to assess the work and whether it would be feasible in the time framework of 10- 20 weeks per term.

The time framework was one of the main issues raised by the teachers interviewed. Not only do they not have time to experiment but they also do not have sufficient time to get the current syllabus completed. Students are expected to read a lot of primary texts and time for analysis and contact with teachers is limited to only 2 hours per week. Primary texts are usually paper editions or 'simply scanned versions (Int2, 2016)' of the printed copy

that is available in PDF format. Actual e-books and online editions are not that commonly used.

The initial hypothesis of this essay was the use of digital humanities projects for literature teaching. There are various definitions of what may be considered a project. Taking the example of research projects and whether there are students involved or not, one of the obstacles would certainly be 'the duration of these' as one of the interviewees mentioned. The project that she was involved in would be maintained for the next five years once it was completed.

This question of longevity raises another debate related to the opposition of digital/material. Material books or manuals last throughout the whole career of a teacher, and references can be made over and over again. If there is so much intellectual work invested in one project and then it simply disappears after five years as mentioned by the interviewee, then it could only be used as a temporary teaching method. Testing time would last only ten terms. Even if it proves to be a very good means after testing, for example as an assessment and the results of the latter, it becomes irrelevant since it simply would not be available for the generation that comes after and would just stay at a level of experimentation.

The main reason why most of the projects cannot last for a long period, is, once again a question of funds. According to literature presented above, numerous projects are funded by The National Endowment for Humanities in the US and by The Arts and Humanities Research Council in the UK. Interviewee 4 (2016) mentioned that there is much more funding in the US. However, Interviewee 2 (2016) underlined that the grant had been obtained in the UK but it was also because 'we added a digital element to it (Int2, 2016)' so there are funding bodies that would possibly support pedagogical initiatives in the UK as well. This is exactly what Liu and Thomas (2015) suggested, digital humanities could save humanities in terms of funding. However, this is one of the main issues 'traditional' humanities teachers have with DH; significant funding is given to DH and it is often very difficult to get funding for research that has not got a digital element, as confirmed by interviewee 2.

Conclusion

In conclusion, this chapter offers a summary of the numerous questions that were raised when using only one, quite specific part of the humanities and its relation to digital applications. There were some assertions pointed out by digital scholars that have been confirmed through this short study and interviews.

The limitation of this study is that it did not cover a wide range of universities and teachers. However, the main issues raised in the literature review were confirmed. It was shown that the emphasis is still on the differences between DH and 'traditional' humanities rather than the similarities. One of the main issues is communication between 'us' and 'them.' The lack of understanding of the digital terminology that was detected by the teachers is an invitation for some deliberation.

The purpose of this study was to investigate the relation between digital pedagogy and French literary studies with the help of DH scholarship and, more specifically, online literary projects and virtual spaces in order to confirm new interpretive means. The results presented have re-raised most of the questions mentioned by cited authors. Funds and facilities are still seen as one of the main issues for any form of digital pedagogy. Lack of expertise and fear of collaborative work with 'digital humanists' was underlined again. Limitations such as a lack of Internet access should not be trivialized either, as it is not impossible to implement digital pedagogy without the internet or digital lab. The hope still lies in online platforms that are, however, mostly used outside the classroom.

Some of the interviewees showed true interest in digital pedagogy. However, some of them would still declare themselves techno-pessimists, especially Interviewee 1. But the analysis of the answers given by these teachers has shown that there is lack of awareness about the actual use of digital pedagogy. I am sure that neither of the two interviewees who were involved in the digital projects (Int2, Int3) would see themselves as practicing digital pedagogy. Digital teaching content is not very likely to be implemented very soon in literature curriculum and neither is the more complex digital pedagogy. But use of it as a supplement still offers great possibilities and is quite feasible. If the digital pedagogy was seen as evolutionary rather than revolutionary just as Liu (2012) claimed for the perception of the DH, effects would be more definite.

The assumption that this hybrid literary pedagogy is more applicable to the higher education level was partially confirmed. It seems that it is actually much more adaptable and useful for the postgraduate level of literary studies.

The research helped conclude that digital projects are widely used in teaching. And indeed, what is the Electronic Enlightenment or ARTFL if not DH projects? If successful examples such as Looking for Whitman were more promoted outside the DH community, maybe we would see some of these for Victor Hugo, Verlaine or Baudelaire and Edgar Allan Poe on the same web page of the project. It could include critical editions, translations, text analysis examples with or without the idea of 'the dead author' made famous by Roland Barthes (1967), and the importance of independent textual interpretation separate from the author as a person and his biographical references.

If the evaluation of project quality included humanists or pedagogy theorists among others, and if this was a factor that would decide project longevity or university subscriptions to the latter, the literature would benefit from the possibilities that digital pedagogy could offer. And just as literature studies do not want to serve as language learning, and the language studies does not want to be reduced to the function of service, DH should not be linked to its technical side only.

With all the work that is expected from a literature student in terms of primary texts, language requirements and the constant work of understanding culture, literature and language, digital pedagogy also offers a new world of games that can attenuate the pressure of scholarship, as it imitates forms that we see as 'entertaining' or relaxing which is also celebrated by French *didactique*. That does not mean that there is no intellectual effort. Leaving a comment on a forum requires reflection, the moment of participation and inclusion are of great importance for any modern pedagogy. Being an active learner instead of a passive listener will make for more critical and engaged students who are better prepared for an increasingly interdisciplinary world.

References:

- Anderson, K. et al. (2016). Student Labour and Training in Digital Humanities. *Digital Humanities Quarterly*. Available from: <<http://www.digitalhumanities.org/dhq/vol/10/1/000233/000233.html>> [Accessed 1 September 2016].
- Anon (n.d.) Site de didactique des langues-cultures - Site de Christian Puren. [online]. Available from: <<http://www.christianpuren.com/>> [Accessed 18 June 2016].
- Anon (n.d.) HASTAC: Changing the Way We Teach and Learn [online]. Available from: <https://www.hastac.org/> [Accessed 3 September 2016].
- Anon (n.d.) Mapping the Republic of Letters [online]. Available from: <<http://republicofletters.stanford.edu/casestudies/voltaire.html>> [Accessed 3 June 2016].
- Anon (n.d.) Medieval Francophone Literary Culture Outside France [online]. Available from: <http://mflc.cch.kcl.ac.uk/> [Accessed 3 June 2016].
- Anon (n.d.) CIEP [online]. Available from: <http://www.ciep.fr/revue-internationale-deducation-sevres/pedagogie-et-revolution-numerique/lenseignement-code-a-lecole> [Accessed 3 June 2016].
- Anon (n.d.) Welcome to the International Organisation of La Francophonie's official (...) - Organisation internationale de la Francophonie [online]. Available from: <http://www.francophonie.org/Welcome-to-the-International.html> [Accessed 19 June 2016].
- Barthes, R. (2002). The death of the author. *The book history reader*, pp. 221-224.
- Burdick A. et al., (2012). *Digital Humanities*. Cambridge: MIT Press.
- Clavert, F. (2014). Reading today, *Digital Humanities Quarterly*. [Online] Available from: <<http://digitalhumanities.org:8081/dhq/vol/8/4/000197/000197.html>> [Accessed 6 August 2016].
- Clivaz, C. (2012). L'ère d'après ou Common Era 2.0, Lire la culture digitale depuis l'antiquité et la modernité, In Clivaz: Lire demain, Des manuscrits antiques à l'ère digitale, Lausanne: Presse polytechnique et universitaire romande.
- Dacos, M. (2011). Manifesto for the Digital Humanities. [online]. Available from: <<http://tcp.hypotheses.org/411>> [Accessed 13 June 2016].

- Dacos, M., Pierre, M. (2014). Humanités numériques [online]. Available from: https://issuu.com/institut_francais/docs/if_humanites-numeriques [Accessed 18 June 2016].
- Davidson, C., Goldberg, D. T. (2009). The Future of Learning Institutions in a Digital Age [online]. Available from: <https://mitpress.mit.edu/books/future-learning-institutions-digital-age> [Accessed 19 June 2016].
- Davidson, C. (2015). Why Yack Needs Hack (and Vice Versa): From Digital Humanities to Digital Literacy. In: Svensson, P., Goldberg, D.T., ed. 2015. *Between Humanities and the Digital*. Cambridge, Massachusetts, London, England: The MIT Press, pp. 131-145.
- Duché, V., Bourgeois, B. (2014). From Book to E-book: A Digital Revolution in French Cultural Studies, In: *French Cultural Studies*, Vol 25, pp. 418-426. SAGE [Accessed 18 June 2016].
- Fyfe, P. (2011). Digital Pedagogy Unplugged. *Digital Humanities Quarterly*. [online] Available from: <http://digitalhumanities.org/dhq/vol/5/3/000106/000106.html> [Accessed 6 September 2016].
- Gold, M. (2012). Looking for Whitman: A Multi-Campus Experiment in Digital Pedagogy, In: Hirsch, B. D., *Digital Humanities Pedagogy*, Open Book Publishers, pp. 151-177.
- Hirsch, B.D. (2012). *Digital Humanities Pedagogy*, Open Book Publishers ed. Hirsch, B.D.
- Koskimaa, R. (2007). Cybertext Challenge Teaching literature in the digital world. *Arts and Humanities in Higher Education*. [Online] 6 (2), 169–185.
- Kill, M. (2012) Wikipedia, Collaboration, and the Politics of Free Knowledge, In: Hirsch, B. D., *Digital Humanities Pedagogy*, Open Book Publishers, pp. 389-407.
- Koh, A. (2014). Introducing Digital Humanities Work to Undergraduates: An Overview, Hybrid Pedagogy [online]. Available from: <http://www.digitalpedagogylab.com/hybridped/introducing-digital-humanities-work-undergraduates-overview/> [Accessed 7 June 2016]
- Konkol, M. (2015). Public Archives, New Knowledge, and Moving Beyond the Digital Humanities/Digital Pedagogy Distinction, Hybrid Pedagogy [online]. Available from: <http://www.digitalpedagogylab.com/hybridped/public-archives-and-new-knowledge/> [Accessed 2 September 2016].

- Liu A. (2004). *The Laws of Cool, Knowledge Work and the Culture of Information*, Chicago, London: University of Chicago Press.
- Liu, A. (2012). Where is Cultural Criticism in the Digital Humanities? In: Gold, K. M., *Debates in the Digital Humanities*. Minneapolis: University of Minnesota Press, pp. 490-511.
- Liu, A., Thomas, G. W. (2015). Humanities in the Digital Age. In: Svensson, P., Goldberg, D.T., ed. 2015. *Between Humanities and the Digital*. Cambridge, Massachusetts, London, England: The MIT Press, pp. 35-41.
- Losh, E. (2015). Utopian Pedagogies: Teaching from the Margins of the Digital Humanities. In: Svensson, P., Goldberg, D.T., ed. 2015. *Between Humanities and the Digital*. Cambridge, Massachusetts, London, England: The MIT Press, pp. 429-440.
- Mahony, S., Pierazzo, E. (2012). Teaching Skills or Teaching Methodology, In: Hirsch, B. D., *Digital Humanities Pedagogy*, Open Book Publishers, pp. 215-225.
- Moretti, F. (2007). *Graphs, Maps and Trees*, London: Verso.
- Moretti, F. (2013). *Distant Reading*, London: Verso.
- Puren, Ch. (1988). *Histoire des méthodologies de l'enseignement des langues*, Paris: Nathan CLE International
- Ramsey, Stephen (2011). Who's In and Who's Out [blog] 1 August. Available from: <http://stephenramsay.us/text/2011/01/08/whos-in-and-whos-out/> [Accessed 7 July 2016].
- Rehbein, M., Fritze, C. (2012). Hands-On Teaching Digital Humanities, In: Hirsch, B. D., *Digital Humanities Pedagogy*, Open Book Publishers, pp. 47-79.
- Rettberg, S. (2009). Communitizing Electronic Literature. *Digital Humanities Quarterly*. [online] Available from: <http://www.digitalhumanities.org/dhq/vol/3/2/000046/000046.html> [Accessed 6 September 2016]
- Robert, J-P. (2008). *Dictionnaire pratique de didactique du FLE*, Paris: Ophrys.
- Saklofske, J. (2010). Plays well with others: The value of developing multiplayer digital gamespaces for literary education. In: Van Peer, W., Zyngier, S., Viana, V. ed. 2010. *Literary education and Digital Learning: Methods and Technologies for Humanities Studies*. Hershey, PA: Information Science Reference.

- Saklofske, J. et al. (2012). On the Digital Future of Humanities, In: Hirsch, B. D., Digital Humanities Pedagogy, Open Book Publishers, pp.311-331
- Seth, C. (2011). French Studies: Nouvelles de la république des lettres. Journal for Eighteenth-Century Studies. [Online] 34 (4), 479–486. [Accessed 6 September 2016].
- Spiro, L. (2012). Opening Up Digital Humanities Education, In: Hirsch, B. D., Digital Humanities Pedagogy, Open Book Publishers, pp.331-365
- Stommel, J. (2014). Critical Digital Pedagogy, Hybrid Pedagogy, [Online] Available from: <<http://www.digitalpedagogylab.com/hybridped/critical-digital-pedagogy-definition/>>[Accessed 6 September 2016].
- Voltaire, F-M. A. (1995). Candide. Paris: Hatier.

PhD course

Future Media – Technologies and Markets

- **Time:** 6 - 8 September 2017
- **Place:** Center for Communication, Media and Information technologies (CMI), Aalborg University Copenhagen, Denmark
- **Description:** The development of the audio/visual media sector from technology, market and policy perspectives
Media landscapes have gone through fundamental changes and will continue to do so in the coming years. The changes have intensified in the last two decades starting with the digitalization of broadcast infrastructures and presently with the development of streaming platforms and the development of broadband infrastructures and cloud platforms that most likely will result in the end of dedicated infrastructures for media distribution. Time shifting, place shifting, video and audio on demand, and global networks for distribution of audio visual content are just a few examples of these changes. The implications are, e.g., the disruption of the traditional media distribution and delivery forms, distribution of content markets, disruption of home video markets, and disruption of the record and music industry. Furthermore, there are major changes in the usage and consumption behavior connected with terminal devices and the combination of audio visual applications and services with social networking applications. These changes are driven by the interplay between technological developments, market developments and new business models and the policy and regulatory environment. The aim of this course is to discuss the driving forces for such changes and to examine the implications for the market, industry, users and the technological development.
- **The course will address the following topics:**
ICT convergence
New business models
Standardization processes
Dedicated TV and radio infrastructures - the current status and future perspectives
Linear and nonlinear audio-visual services
Over the Top (OTT) and hybrid platforms
Development of fixed and mobile broadband infrastructures, including LTE and 5G as platform for audio visual services
Market developments
- **Organizers:** Anders Henten and Reza Tadayoni,
- **Lecturers:** Anders Henten, Reza Tadayoni, Knud Erik Skouby, and Jannick Kirk Sørensen
- **ECTS:** 3
- **Number of seats:** 20
- **Deadline for registration:** 15. August 2017
- **Website for registration:** <https://phd.moodle.aau.dk/>
- **Contact:** Anders Henten, e-mail Henten@es.aau.dk, tel. +45 99402512 and Reza Tadayoni, e-mail reza@es.aau.dk, tel. +45 99402510

Newspaper & Periodical History Forum of Ireland

<http://www.newspapersperiodicals.org/>

- **Tenth Annual Conference, Newcastle University, UK, 10-11 November 2017**
- **Call for Papers**
‘Fake News!’: An Historical Perspective
- Fake news is a term that has become familiar in late 2016 and early 2017, not least because of international political developments. But is it necessarily a new phenomenon? The control, presentation and manipulation of news has played a key role in the, sometimes tumultuous, history of Anglo-Irish relations. And a similarly important role in the assertion and subversion of power in colonial, totalitarian and radical societies throughout history worldwide.
To what extent does fake news, and its close relative propaganda, represent active falsification of information and the dissemination of misinformation, as opposed to the reporting of mistakes or errors due to confusion? What are the implications of the accusation of fake news for a report or news outlet? How does historical perspective change the evaluation of whether something is fake news? The Newspaper and Periodical History Forum of Ireland (NPHFI) seeks to investigate this phenomenon and its historical application in the print media at its tenth annual conference. Papers are invited that interrogate and/or challenge these questions from a range of disciplinary perspectives. The focus of papers should be on print media.
- **Topics that may be addressed include, but are not, limited to:**
Propaganda, political lobbying and activism.
Irish views of Britain and British views of Ireland.
News manipulation across the political spectrum.
Representations of ‘the Other’.
War reporting and embedded reporting.
Representing and reporting civil unrest and conflict worldwide.
Fake news and celebrity.
Papers may address any historical period, up to and including the present day, and any geographical region.
- **To submit a proposal please email an abstract** of no more than 250 words to the NPHFI secretary, Dr James O’Donnell, at nphficonference@gmail.com. Abstracts must contain a clear title and present clearly the main thesis / argument proposed. Each abstract must also include name(s), affiliation, institutional address and email address(es) of the author(s).
- **Deadline for submission of abstracts:** 31 May 2017
- The Newspaper and Periodical History Forum of Ireland seeks to achieve gender balance on its conference panels and welcomes proposals from researchers of all career stages working in academia, media, and in professional organisations.

The 5th International Crisis Communication Conference

- **will take place at**
Universidade Católica Portuguesa, in Lisbon (Portugal), on October 19 – 21.
- The conference is organized by ECREA Crisis Communication Section and hosted by the Research Centre for Communication and Culture (CECC), from Universidade Católica Portuguesa (UCP). Professor W. Timothy Coombs - Texas A&M University is the first confirmed keynote speaker.
- The 5th International Crisis Communication Conference aims to discuss how crisis communication can be used by business and the public sector in a strategic fashion. Which theories and case studies can help better plan and implement crisis communication plans? How do organizations learn from the past, i.e. how do they evaluate previous crisis in order to be better prepared for the future? How did the digital challenge traditional strategies of crisis communication? Which sorts of new risks are brought by digital media and how can one learn from previous online crisis? Are corporate and non-corporate organizations ready to face online crisis communication?
- While seeking an answer for these questions, the conference will deepen and extend the exchange of ideas and approaches across disciplines and between Crisis Communication theories and researches.
- The conference includes a panel for corporate discussion and cases presentation, which will contribute to the industry crisis management debate.
- The conference will also include Young Scholars activities - YECREA.
- **Submissions** should deal with one of the following sub-themes: Corporate Crisis Communication; External Crisis Communication; Internal Crisis Communication; Non Corporate Crisis Communication; Public and Nongovernmental Organizations Crisis Communication; Integrated Communication; Crisis Communication Management; New Media Crisis Communication; Strategic Crisis Communication Management; Media/Journalism (crisis reporting)
- **Presentation proposals** in English language are to be submitted as meaningful extended abstracts (max. 500 words, references excluded). Abstracts should state the title of the presentation, purpose, theoretical approach, methodology, (expected) findings, implications, relevance, and originality of the study. Include contact information for all authors (name, organization, address, email address and phone). Abstracts must be presented in Word format, in 1.5 line spacing and 12 point Times New Roman font size.
- **The Registration Fees are:** 70€ lunch and coffee-breaks included; 95€ Conference dinner included; 35€ non presenting.
- **MORE INFO:** <http://crisis5-ecrea.com> ; Submissions: crisis5@fch.lisboa.ucp.pt

Global Shifts in Media Education: Where are we now?

Media Education Research Pre-conference, Cartagena, Colombia

- **Date and Time:** July 15, 2017 9:00 a.m. – 5:00 p.m.
- **Conference Description:** Since the 1980s, media education has emerged as a complex field of practices that operate across a range of school and non-school settings. The scope of the field has undergone significant change, as multiple and varied new literacies, practices, technologies, sites and institutions have become linked to the project, due in part to shifts in academic paradigms, the emergence of new global actors, and changes to social, cultural, political and economic conditions. In this pre-conference, we assess the field and chart a path for media literacy that supports the development of equity, education, and critical citizenry around the world.
- From IAMCR 2017 CFP: Given the epochal changes underway globally, is it time to rethink communication and relocate it, with all of its nuances, within a new understanding of politics and culture that speaks to the times we now live in?
- The Global Shifts in Media Education pre-conference will be held in Cartagena, Columbia as part of the Media Education Research Section at IAMCR 2017. The aim of this pre-conference is to take stock of media literacy education in 2017, 35 years after the Grunwald Declaration, at a time when media education has become a global phenomenon. Since Grunwald, media education has emerged as a complex field of practices that operate across a range of school and non-school settings. Over nearly four decades, new concepts and theories have been applied to the field – partially as the result of a radical transformation in media technologies, aesthetic forms, ownership models, and practices of audience participation – but also due to shifts in media education as it has developed as a field and spread around the world. While debates about the rationale and strategies of media literacy education are fraught, the scope of the field has undergone significant change, as multiple and varied new literacies (i.e., digital literacy, media and information literacy, visual literacy, information literacy, transmedia literacy, etc.), practices, technologies and institutions have become linked to the project. These enriched debates are on the one hand the result of shifts in thinking within academic disciplines, especially as media production and consumption have radically changed, and on the other, the result of the emergence of non-traditional and non-Western actors within the field. In this pre-conference, we aim to assess the field 35 years after the Grunwald Declaration and chart a path for media literacy that supports the development of equity, education, and critical citizenry around the world.
- Taking stock is both an exploratory exercise and a pedagogical one, particularly for junior colleagues who are still new to media education. The structure of the day will include ample time for listening and sharing. We envision a dynamic pre-conference that collaboratively develops a vision of media education for the contemporary period, one that is historically informed, future oriented, conceptually based and culturally diverse.

- **Some themes to be explored include:**
- What are the distinctions between multi-, digital, new, information and media “literacies”?
- Are there various approaches to digital literacy? How do they intersect with media education?
- What is the role for critical reading, or deconstruction, of media in digital media including video games, popular social media sites, etc.?
- To what degree is the critical evaluation of advertising texts still a key site for media education?
- What is the position of media production in contemporary media education?
- How can we put the “critical” into media production?
- How is digital literacy transforming pedagogy and learning? What, if any, is the role of the “flipped classroom”?
- What is ‘educación’ and how does that Spanish and Latin American tradition differ from and compare with Anglo-American traditions? How can ‘educación’ help to inform Anglo-American traditions of media education?
- What is MIL, what is its role, and how do we build bridges to MIL from work in other traditions?
- Is media education inevitably Eurocentric, north-focused or otherwise myopic?
- What are the particular challenges and opportunities in participating members home countries and regions?
- Proposals should be 300-500 words in length and should address pre-conference themes.
- All proposals must be sent by e-mail: meriamcr2017@gmail.com before April 10, 2017

Najave konferencija

Joint conference of 'Diaspora, migration and the media' and 'International and Intercultural Communication' sections of ECREA

Migration and Communication Flows: Rethinking Borders, Conflict and Identity Through the Digital

2-3 November 2017, University of Basque Country, Bilbao (Spain)

- **Call for papers**

"We are faced with a crisis of humanity, and the only exit from this crisis is to recognize our growing interdependence as a species and to find new ways to live together in solidarity and cooperation, amidst strangers who may hold opinions and preferences different from our own." Zygmunt Bauman, *Strangers at our door* (Polity, 2016)

- Migration, cultural diversity and the media are increasingly problematized. Europe appears to be crumbling down in the current moment as a result of the Brexit vote, the election of Donald Trump and the so-called 'European Refugee Crisis'. This is illustrated by hoaxes and fake news messages on these themes that serve as popular clickbait on Facebook, Twitter and Instagram. As media outlets seek to address these 'post-Truth' conditions, populist, xenophobic, Islamophobic, racist and neo-nationalist rhetoric and sentiments have grown excessively across social media. Meanwhile, the number of internal and external European borders proliferates, and digital data are used for surveillance and migration management. Therefore, mediated encounters with diversity, the humanitarianism-securitization nexus and the role of communication flows urgently deserve further academic exploration to advance understanding of some of the major societal challenges of our time. The continuous re-appropriation of Anas Modamani's selfie with the German chancellor Angela Merkel on Facebook is an illustrative case in point. He took his selfie in September 2015, when Merkel visited the Berlin shelter where he was then living. Modamani is a Syrian refugee who fled from Darayya. After posting the selfie online, he has repeatedly been falsely linked to terrorism. On the basis of physical resemblance, he was for example wrongly accused to be involved in the bombings in Brussel (March 2016) and the recent attack at a Berlin Christmas market (December 2016).
- The conference aims to cover a broad range of conflict-related themes such as media production and regulation of information on forced migrants in a 'post-Truth' era; fake news; the humanitarianism-securitization nexus, migration management, social and political conflicts related to migrant and diaspora communities, radicalization and online counter-terrorism, hate speech and racism, but also solidarities, activism and protest. Digital technologies and innovations constantly offer new ways to approach these issues, both theoretically and methodologically. The organizers invite papers that explore the complexity of migration and communication flows through conceptual interventions as well as qualitative and quantitative studies.
- **PRELIMINARY PROGRAMME**
 - keynote lectures by Marie Gillespie (Professor of Sociology, The Open University) and Pedro Oiarzabal (expert on Internet and Basque studies, migration and diaspora);

Najave konferencija

- a roundtable to establish bridges of dialogue between academics studying the coverage of migrants and journalists reporting on various conflicts in Europe, addressing methodological and ethical challenges;
- a YECREA event dedicated to young scholars (PhD and postdoc level);
- a joint panel to broaden the empirical, conceptual and methodological scope of the conference and to explore future collaborations; and
- an elaborate social programme, including a conference dinner and boat tour, allowing participants to enjoy the city of Bilbao.

- **CALL FOR PANEL AND PAPER PROPOSALS**

To explore the issue of migration and communication flows in an informal and stimulating atmosphere, we invite participants to submit paper and panel proposals. We particularly welcome proposals on the following topics:

- International news coverage of migration, refugees, diaspora, ...
 - Rethinking the category of the migrant: forced migrants, guest-laborers, postsocialist, postcolonial, expatriates
 - Bottom-up digitally mediated processes, such as transnational and local networking and connectivity, diaspora organizations, identity construction, urban communications
 - Top down digitally mediated processes of migrant management: border control, surveillance & control systems for population movements, migrant detention centres, express flights, arrests at the street, lack of public information
 - The humanitarianism-securitization nexus, human/communication rights, political economy of NGOs, humanitarian communication on suffering related to migration
 - Migrants, media and language: the impact of migrants on linguistic dynamics (particularly in the context of natively bilingual societies), building resilience for new and local minority media structures
 - Intersectional analyses of migration and communication flows: how do axes of difference, including race, gender, sexuality, nation, location, generation religion, class together co-constitute subordination and identity
 - Methodological considerations in international and intercultural media and migration studies
- **TIMELINE**

Abstract deadline: April 16, 2017
Notification of acceptance: May 16, 2017
Full-paper submission: October 1, 2017
Registration deadline: October 1, 2017
 - **SUBMISSION GUIDELINES:** Please send 200-300 word abstracts and a short biography (max 100 words) by 16 April 2017. Submit your abstract + bio to ecreadmm@gmail.com, indicate in your email header: [Submission last name + paper title]. Please make sure to clearly mention in your abstract whether your paper should be part of the panels by the 'International and intercultural communication' or the 'Diaspora, migration and the media' section.

UPUTSTVO AUTORIMA

Časopis *Humanistika* objavljuje originalne naučne radove, pregledne radove i kratka ili prethodna saopštenja iz oblasti društveno-humanističkih nauka. Pored toga *Humanistika* objavljuje i aktuelne stručne radove, informativne priloge, prikaze, naučne kritike i polemike koji su relevantni za razvoj naučne misli i njene implementacije u praksi.

Obzirom da pokriva širi spektar društveno-humanističkih nauka časopis je organizovan kroz posebne rubrike koje pokrivaju određene oblasti a uređuju ih referentni urednici sa naučnim i/ili nastavnim zvanjima. Časopis promovira i zastupa afirmaciju naučnog podmlatka i međunarodnu akademsku i naučnu saradnju i razmenu, posebno u zemljama Zapadnog Balkana kao kulturno, jezički i demografski srodnom okruženju.

Svi radovi se recenziraju od strane dva nezavisna recenzenta koji su referentni za datu naučnu oblast. Recenzenti nisu poznati autorima, niti su autori poznati recenzentima (*Double Blind Peer Preview*). Svi rukopisi se podvrgavaju proverbi na platformama Ephorus i iThenticate a u cilju provere autentičnosti i sprečavanja plagijarizma.

Jezik rada može biti srpski, engleski, ruski ili neki od svetskih jezika raširene upotrebe u međunarodnoj komunikaciji u datoj naučnoj oblasti. Naslov i sažetak (apstrakt) obavezni su na engleskom jeziku.

Tehničke karakteristike rada

Redakcija časopisa *Humanistika* prihvata samo one radove koji su napisani prema ovde navedenim pravilima i uputstvima. Napominjemo da je posebno važno da se autori u svemu pridržavaju datih pravila, jer je to, pored metodoloških i formalnih normi, važna determinanta naučnih radova.

Ime i prezime autora: Pisati malim slovima Times New Roman, 12, **Bold** levo poravnanje. Afiliacija se piše ispod imena autora, malim slovima – *Italic* (font 12). Ako je autor zaposlen na fakultetu, posle navođenja fakulteta, navesti i naziv univerziteta i sedište istog (npr. Filološki fakultet, Univerzitet u Beogradu, Beograd). Ako je autor zaposlen na naučnom institutu, navodi

se i grad u kome se institut nalazi (npr. Institut društvenih nauka, Beograd).

Naslov rada: Pisati malim slovima Times New Roman, 16, **Bold** levo poravnanje. Po potrebi može se staviti fusnota pored naslova radi eventualnog navođenja naziva, broja i drugih podataka o projektu u okviru koga je članak napisan.

Sažetak (apstrakt): Pisati malim slovima Times New Roman, 12, regular, obostrano poravnanje, prored 1,5. Sažetak (apstrakt) je kratak informativan prikaz sadržaja članka koji čitaocu omogućava da brzo i tačno oceni njegovu relevantnost. U interesu je časopisa i autora da sažeci sadrže termine koji se često koriste za indeksiranje i pretragu članaka. Sastavni delovi sažetka su cilj istraživanja, metodi, rezultati i zaključak. Sažetak može biti na srpskom, engleskom, nekom od svetskih jezika ili na slovenskom u naučnoj oblasti jezika i književnosti. Ukoliko je jezik rada na srpskom, slovenskom ili nekom od svetskih jezika, a koji nije engleski, naslov ispred sažetka i sažetak obavezni su na engleskom jeziku. Sažetak obima 200 – 250 reči nalazi se ispod naslova rada dok se sažetak (abstract) zajedno sa ključnim rečima i naslovom na engleskom jeziku, nalazi na kraju rada.

Ključne reči: Pisati malim slovima Times New Roman, 12, regular, levo poravnanje, prored 1,5. Ključne reči su termini ili sintagme koje najbolje opisuju sadržaj članka za potrebe indeksiranja i pretraživanja. Treba ih dodeljivati s osloncem na neki međunarodni izvor (popis, rečnik ili tezaurus) koji je najšire prihvaćen ili unutar date naučne oblasti ili u nauci uopšte (npr. lista ključnih reči Web of Science). Broj ključnih reči ne može biti manji od pet (5) niti veći od deset (10), a u interesu je uredništva i autora da učestalost njihove upotrebe u tekstu rada bude što veća. Ključne reči daju se neposredno nakon sažetka.

Osnovni tekst rada: Pisati malim slovima Times New Roman, 12, regular, obostrano poravnanje, prored 1,5. Novi red uvučen. Obim rada ne sme biti veći od 36.000 karaktera sa razmakom uključujući sažetak na srpskom i engleskom jeziku, ključne reči, spisak literature, fusnote i priloge. Radovi treba da budu napisani jasnim i razumljivim naučnim stilom uz poštovanje logičkog poretka IMRAD (Introduction, Methods, Results and Discussion) kriterijuma. U tom smislu potrebno je u uvodnom delu odrediti predmet, problem i cilj/evee rada, potom predstaviti primenjenu metodologiju rada te prikazati dobijene rezultate, dok se u diskusionom delu rezultati povezuju sa zaključcima.

Podnaslovi/međunaslovi: Pišu na sredini stranice, malim slovima - **Bold** (font 12).

Način citiranja, navođenja referenci

Reference u tekstu rada i u spisku literature navode se prema citatnom stilu APA, 6. izdanje (<http://www.apastyle.org>). Preporučujemo autorima da više informacija, kao i odgovore na druga pitanja u vezi sa APA standardima pronađu na zvaničnoj internet stranici <http://www.apastyle.org>. Ukoliko su neki radovi nastali u okviru istraživanja kojima je zahtevan neki drugi način i stil citiranja (MLA, Chicago, Harvard i dr.) redakcija Humanistike će i takve radove prihvatiti na objavljivanje, ali pod uslovom da je primenjeni citatni standard u potpunosti dosledno korišćen.

Prilikom citiranja reference unutar teksta, mora se koristiti sledeći model: (prezime autora, godina izdanja). Ako autori iz različitih referenci imaju isto prezime, koristiti i inicijale autorovog imena u citatu, npr. (Armstrong, G. M., 1994). Ako se dva ili više autora citiraju na istom mestu, treba ih navesti abecednim redom u okviru istog citata, razdvojene tačkazarezom, npr. (Gidens, 2001; Hajdeman, 2004).

Strana imena u tekstu treba pisati transkribovana na srpski jezik, a kod prvog navođenja iza imena, u zagradi staviti ime u originalu uz godinu objavljivanja rada, naprimer Bodrijar (Baudrillard, 1985) ili Pjer Burdije (Pierre Bourdieu). Kada su dva autora rada, navode se prezimena oba, dok se u slučaju većeg broja autora navodi prezime prvog i skraćena "i sar." ili „et al.“. Citati se ispisuju na predviđenom mestu u tekstu rada, uvek po završetku citata iza znaka navoda. Svaki citat, bez obzira na dužinu, treba da prati referenca sa brojem strane uz obavezne znakove navoda na početku i na kraju citata.

Primer: (Foucault, 1989:59) ili (Fuko, 1990)

Spisak literature koja je korišćena u radu navodi se na kraju rada i u spisak ne treba uključivati dela koja nisu navođena u referencama. Literatura se navodi po azbučnom redu prezimena autora, najpre za izvore na ćirilicom pismu a posle toga po abecednom redu prezimena autora za izvore na latinici. Kada delo nema autora, navodi se naslov dela i sortira prema prvoj reči u naslovu. Sva dela se ispisuju sa uvlačenjem drugog i narednih redova, na način kako je to prikazano u primerima, kako bi se naglasio abecedni red. Kada je u pitanju delo više autora, u slučajevima sa dva do pet autora dela, navode se prezimena i inicijali svih, dok se u slučaju šest i više autora navodi prezime i inicijali prvog

i skraćena, „i sar.“ ili „et al.“. Kada se delo jednog autora navodi više puta u literaturi, poštuje se redosled godina objavljivanja dela. Za članke iz časopisa, radove iz zbornika kao i za poglavlja iz knjiga potrebno je navesti od koje do koje strane je štampan članak ili poglavlje u zborniku/knjizi.

Primeri za navođenje pojedinačnih dela u literaturi su sledeći:

Knjiga/monografija:

Bibliografski podaci treba da sadrže: Prezime, inicijale imena autora. (godinu izdanja). *Naslov dela*. Mesto izdavanja: Izdavač.

Primeri:

Chandler, D. & Munday R. (2011). *Dictionary of Media and Communication*. New York: Oxford University Press.

Haćion, L. (1996a). *Poetika postmodernizma*. Novi Sad: Svetovi.

Hutcheon, L. (1996b). *Narcistička naracija*. Zagreb: Znanje.

Poglavlje u zborniku:

Rocco, S. (2015). *Creative Design Thinking as a Managerial Approach*. In D. Jugo, D. Verčić i L. Ciboci (eds.), *Proceedings of Communication and management Forum* (pp. 175–214). Zagreb: Visoka škola za komunikacijski menadžment Edvard Bernajz.

Adorno, T. (1990.). *Teze za sociologiju umetnosti*. U: S. Petrović (ur.), *Sociologija književnosti* (str. 164–186). Beograd: Zavod za udžbenike i nastavna sredstva.

Rad iz naučnog časopisa:

Prezime, inicijali imena autora članka. (godinu izdanja). *Naslov članka*. *Naslov časopisa*, broj izdanja/volumena: brojevi strana.

Primer:

Aracki, Z. (2015). Tehnologija kao prednost i izazov komuniciranja. *CM Časopis za komunikaciju i medije*, 34/X: Str. 121-128.

Članak iz novina i magazina:

Prezime, inicijali imena autora članka. (godinu izdanja). *Naslov članka*. *Naslov časopisa*, mesto i datum objavljivanja, broj izdanja: broj/evi strane/a.

Primer:

Šimić, A. (2016). Suzbiti govor mržnje na svakom mjestu. *Oslobođenje*, Sarajevo 09.12.2016. Broj: 25159: Str. 11.

Zakoni i propisi:

Pun naziv zakona ili propisa, *Naslov glasila*, broj i godina objavljivanja.

Primer:

Zakon o naučnoistraživačkoj delatnosti, *Službeni glasnik RS*, br. 112/2015.

Web platforma:

Za sve informacije sa elektronskih platformi navesti datum pristupanja informacijama, ime baze podataka ili tačnu web adresu (URL): Prezime, inicijali imena autora (godina). Naziv dokumenta (*Italic*). Datum kada je sajt posećen, internet adresa sajta.

Primer:

Adair, J. & Vohra, N. (2003). The Explosion of Knowledge, References and Citations. Posećeno 03. 01. 2017. URL: <http://www.apastyle.org/manual/related/adair-2003.pdf>

Ilustracije:

Različite vrste ilustracija (fotografije, crteži, grafikoni, tabele, mape, karte, šeme...) mogu se nalaziti u tekstu rada ali se moraju pripremiti u kvalitetnoj rezoluciji i odgovarajućem elektronskom obliku. Sve ilustracije moraju biti na odgovarajućim mestima u tekstu i njihov sadržaj mora biti u funkciji samog rada. Svaka ilustracija mora imati svoj redni broj, naslov i ako je potrebno legendu (objašnjenja znakova i sl). Redni broj i naslov ilustracije pišu se ispod ilustracije, malim slovima Times New Roman, 11, regular, centralno poravnanje, prored 1,0.

Dostavljanje radova

Radovi koje autori predaju treba da budu napisani uz poštovanje svih pravila akademskog pisanja i poštovanja prava intelektualne svojine. Prilikom dostavljanja radova autori su dužni dostaviti potpisane izjave kojim garantuju da njihovi radovi predstavljaju rezultate originalnog i samostalnog naučnog rada. Radovi se dostavljaju se u elektronskoj formi na CD-u ili elektronskom poštom.

Rokovi za dostavljanje radova su:

01. januar za broj koji se objavljuje u martu godine.

01. jul za broj koji se objavljuje u septembru.

Tekstove slati u elektronskom obliku na e-mail adresu: redakcija@humanistika.net

Izjavu autora odštampati, popuniti i potpisati i dostaviti originalan primerak redovnom poštom na adresu Redakcije a skeniranu verziju poslati na elektronsku poštu Redakcije. Obrazac izjave autora moguće je preuzeti sa internet sajta časopisa.

Uputstvo recenzentima

Recenzenti su samostalni u svom radu a njihov osnovni zadatak jeste da ocene svaki pojedinačni rad koji im se dostavi, čime doprinose unapređenju i održavanju visokog naučnoistraživačkog dometa i ranga samog časopisa ali i autora članaka.

Recenzenti su po pravilu višeg ili jednakog ranga (naučno ili nastavno zvanje) kao i autor rada koji se recenzira.

Proces recenziranja je dvosmerno anoniman i sprovode ga dva nezavisna recenzenta za svaki pojedinačni rad (*Double Blind Review*). Recenzentima nije poznato ko su autori rada, niti autori rada znaju ko je recenzent njihovog rada. Anonimnost u pristupu je veoma važan preduslov za obezbeđivanje visokog stepena autonomije i objektivnosti recenzenata. Sadržaj i postupak recenzije se smatraju poverljivim i recenzent, kao ni drugi članovi redakcije, ne smeju otkrivati trećim stranama nikakve detalje iz tog postupka. Recenzenti imaju rok od tri sedmice (21 dan) da redakciji dostave recenziju u pisanoj formi na propisanom obrascu koji ima sledeće elemente:

Šifra/broj rada:

Naziv rada:

Ocena originalnosti rada:

Ocenu aktuelnosti, društvenog i naučnog značaja teme:

U kojoj meri je naveden i objašnjen teorijsko-metodološki okvir rada:

Ocenu korišćene naučne literature, savremenost i naučna relevantnost literature:

Opšta zapažanja o kvalitetu rada:

Predlog za kategorizaciju naučnog rada:

Saglasnost za objavljivanje rada.

Sugestije autoru za poboljšanje kvaliteta rada (opciono):

Odabrati jednu od preporuka za navedeni rad:

1. Objaviti bez izmena
2. Objaviti uz manje izmene
3. Nakon korekcije, rad poslati na novi krug recenzije
4. Odbiti

Napomene uredniku koje se odnose na opšte, metodološke a naročito etičke (plagijarizam) aspekte rada:

Datum ocene rada:

Ime, prezime, naučno zvanje i potpis recenzenta:

Instrukcije za kategorizaciju naučnih radova

Kategorizacija članaka obaveza je uredništva. Kategoriju članka mogu predlagati recenzenti i članovi uredništva, odnosno urednici rubrika, ali odgovornost za kategorizaciju snosi isključivo glavni urednik. Članci u časopisu se razvrstavaju u sledeće kategorije:

Naučni članci:

1) Originalan naučni rad (rad u kome se iznose prethodno neobjavljivani rezultati sopstvenih istraživanja naučnim metodom);

2) Pregledni rad (rad koji sadrži originalan, detaljan i kritički prikaz istraživačkog problema ili područja u kome je autor ostvario određeni doprinos);

3) kratko ili prethodno saopštenje (originalni naučni rad punog formata, ali manjeg obima ili preliminarnog karaktera).

Izuzetno, u nekim oblastima, naučni rad u časopisu može imati oblik monografske studije, kao i kritičkog izdanja naučne građe (istorijsko-arhivske, leksikografske, bibliografske, pregleda podataka i sl.), dotad nepoznate ili nedovoljno pristupačne za naučna istraživanja.

Radovi klasifikovani kao naučni moraju imati bar dve pozitivne recenzije. U časopisu se objavljuju i prilozi vannaučnog karaktera, te se zbog toga naučni članci grupišu i štampaju jasno izdvojeni u prvom delu sveske.

Stručni članci:

1) Stručni rad (prilog u kome se nude iskustva korisna za unapređenje profesionalne prakse, ali koja nisu nužno zasnovana na naučnom metodu);

2) Informativni prilog (uvodnik, komentar i sl.);

3) Prikaz (knjige, računarskog programa, slučaja, naučnog događaja i sl.);

4) Naučna kritika, odnosno polemika (rasprava na određenu naučnu temu zasnovana isključivo na naučnoj argumentaciji) i osvrti.

LISTA NAUČNIH OBLASTI za objavljivanje radova u časopisu *Humanistika*

Časopis *Humanistika* objavljuje naučne i stručne radove u skladu sa Zakonom o naučnoistraživačkoj delatnosti i Aktom o uređivanju naučnih časopisa Ministarstva nauke i tehnološkog razvoja Republike Srbije.

Humanistika je interdisciplinarni časopis koji objavljuje radove iz polja društveno-humanističkih nauka a koji spadaju u najmanje jednu naučnu oblast iz sledeće tabele:

Naučno polje	Društveno-humanističke nauke
Naučne oblasti	Bibliotekarstvo, arhivarstvo i muzeologija
	Ekonomске nauke
	Istorijske, arheološke i klasične nauke
	Kulturološke nauke i komunikologija
	Menadžment i biznis
	Pedagoške i andragoške nauke
	Političke nauke
	Pravne nauke
	Psihološke nauke
	Sociološke nauke
	Teologija
	Filozofija
	Filološke nauke
	Nauke o umetnostima
	Fizičko vaspitanje i sport
Specijalna edukacija i rehabilitacija	

Za svaku naučnu oblast u časopisu postoji zasebna rubrika koja nosi isti naziv kao i naučna oblast. Svaku naučnu oblast/rubriku uređuje poseban urednik oblasti/rubrike koji je član redakcije. Svaki urednik u časopisu

mora posedovati važeći izbor u neko od nastavnih i/ili naučnih zvanja stečen na akreditovanoj visokoškolskoj ustanovi, odnosno nadležnom ministarstvu u Republici Srbiji.

Za svaki rad koji se objavljuje u časopisu Redakcija obezbeđuje dva nezavisna anonimna recenzenta koji moraju posedovati važeći izbor u neko od nastavnih i/ili naučnih zvanja stečen na akreditovanoj visokoškolskoj ustanovi, odnosno nadležnom ministarstvu u Republici Srbiji. Oba recenzenta moraju biti u višem rangu nastavnog ili naučnog zvanja od autora teksta koji se recenzira.

Za ceo časopis, kao i za svaki pojedinačni rad koji se objavljuje u časopisu, Redakcija obezbeđuje punu bibliometrijsku obradu radi što bolje propulzije, identifikacije i valorizacije u nacionalnom, regionalnom i globalnom naučnoistraživačkom okruženju.

Humanistika je interdisciplinarni naučni časopis koji objavljuje naučne i stručne radove iz naučnih oblasti koje pripadaju polju društveno-humanističkih nauka.

Časopis je pokrenut 2017. godine s ciljem da postane zajednička platforma istraživačima i akademskim stvaraocima iz regionalnog i međunarodnog naučnog okruženja. *Humanistika* doprinosi razvoju naučnog podmlatka i stvaranju uslova za bolji protok ideja, dostignuća i znanja u međunarodnim okvirima. Časopis promovise vrednosti i dostignuća naučnog rada i saradnje među različitim akterima naučne i obrazovne javnosti u Srbiji i regionu.

Humanistika objavljuje radove koji zadovoljavaju opšte standarde koji važe za naučne radove u društvenim i humanističkim naukama a što se potvrđuje pozitivnim recenzijama sačinjenim od strane dva nezavisna recenzenta u anonimnom postupku (*Double-Blind Peer Preview*).

Časopis izlazi dva puta godišnje u martu i u septembru u 500 primeraka a radovi se štampaju na srpskom, engleskom i svetskim jezicima raširene upotrebe u datim naučnim oblastima. Svi radovi i svaka pojedinačna sveska časopisa mogu se pronaći u elektronskom izdanju časopisa kako u elektronskoj formi, tako i u PDF verziji svake zasebne sveske časopisa. Radovi i cele sveske časopisa se mogu besplatno preuzimati sa internet strane.

Humanistika je časopis koji posluje na bazi podmirenja stvarnih troškova te u tom smislu ne obavlja komercijalnu aktivnost. Časopis

ne naplaćuje svojim autorima objavljivanje, recenziranje niti bilo kakve druge troškove. Troškovi administriranja radova, honorara za recenzente, urednike, tehničko uređenje, štampanje i online publikovanje u potpunosti snosi izdavač.

Humanistika je časopis otvorenog pristupa (Open Access Journal) što znači da je celokupan sadržaj besplatno dostupan korisnicima, kako pojedincima tako i institucijama. Korisnici mogu da čitaju, preuzimaju, kopiraju, distribuiraju, štampaju, pretražuju ili da ulaze u celokupne tekstove članaka, kao i da ih koriste u bilo koje druge zakonski dozvoljene svrhe bez traženja prethodnog odobrenja od izdavača ili autora, što je u skladu s definicijom otvorenog pristupa po BOAI. Autori i autorice radova objavljenih u Humanistici zadržavaju svoje autorsko pravo, uključujući i pravo na copyright.

CIP - Каталогизacija u publikaciji
Narodna biblioteka Srbije, Beograd

3

HUMANISTIKA : časopis za istraživanja u društvenim i
humanističkim naukama = Humanities : journal of research in the
social sciences and humanities / glavni i odgovorni urednik Boban
Tomić. - Vol. 1, br. 1 (mart 2017)- . - Beograd : Centar za studije
medija i komunikacija, 2017- (Užice : Grafičar). - 25 cm

Polugodišnje. - Tekst na srp. (ćir. i lat.) i engl. jeziku.
ISSN 2560-3841 = Humanistika
COBISS.SR-ID 230809100

ISSN 2560-3841



9 772560 384005 >