

UDK 3

ISSN 2560-3841

HUMANISTIKA

časopis za istraživanja
u društvenim
i humanističkim naukama

Vol. I • Broj 2/2017 • Septembar 2017

HUMANISTIKA

Časopis za istraživanja u društvenim i humanističkim naukama

HUMANITIES

Journal of Research in the social sciences and humanities

ISSN 2560-3841, ISSN 2560-4376 (Online) UDK 3

Vol. I Broj 2/2017

Izdavač:

Visoka škola za komunikacije
Beograd

Adresa:

Bulevar Maršala Tolbuhina 36, 11070 Beograd
Telefon: +381 11 26 04 608, Mob: +381 64 980 60 60
Email: redakcija@humanistika.net
www.humanistika.net

Glavni i odgovorni urednik

Dr Boban Tomić

Zamenik urednika

Dr Vladimir Kolarić

Redakcija časopisa

Dr Miroslav Colić, Faculty of Communication, Belgrade (Serbia), Dr Milorad Đurić, Faculty of social science Belgrade (Serbia), Dr Ljiljana Jovčić, High medical school, Belgrade (Serbia), Dr Vladimir Kolarić, Institute for the Study of Cultural Development, Belgrade (Serbia), Dr Boris Labudović, Communication Direction Institute, Novi Sad (Serbia), Dr Andrijana Rabrenović, Academy of social science, Bijelo Polje, (Montenegro), Dr Maja S. Vukadinović, High school of business, Novi Sad (Serbia).

Savet časopisa

Dr Milan Bošković (Beograd), Dr Vladimir Ilić (Beograd), Dr Lazar Jovanov (Novi Sad), Dr Miroslav Knežević (Podgorica), Dr Vesna Milenković (Niš), Ljiljana Nešković (Beograd), Dr Nebojša Petrović (Novi Sad), MA Dragić Rabrenović (Bijelo Polje), Mira Radojević (London, UK), MA Srđan Sušić (Beograd), MA Sladana Vasiljević (Užice).

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

Prepress i štampa:

Šprint, Beograd

Stavovi, mišljenja i ocene izneseni 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 2/2017 Septembar 2017.

SADRŽAJ

KULTURA FILMA I TEATRA

- Problem klasifikacije određenja žanrova u savremenoj filmskoj teoriji 9-19
Dragan Jovićević
- Естетичка схватања Живојина Павловића 21-33
Владимир Коларић
- O budućnosti pozorišta 35-45
Vlatko Ilić

MEDIJI

- Domaća i uloga Beauty Addict-a u televizijskim reklamama kao diskriminacija žena 47-62
Marina Novović

ISTORIJA

- Однос КПЈ према сектама у Војводини после Другог светског рата 63-74
Небојша Петровић
- Криза и слом социјалистичких система 75-89
Ђорђе Радовановић

PRIKAZI

- Doživljaj umetničkog dela iz ugla psihologije stvaralaštva 91-94
Milica Njegovan

NAUČNE KONFERENCIJE

- CfP naučnih konferencija u 2017. 95-99
- Media industry studies: Current debates and future directions 101-105
18-20 April 2018, King's College London
- Call for organising ECREA's 8th European Communication Conference 107-108
Call for Proposals & Abstracts 109-110
2nd International Media Literacy Research Symposium

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*.

Humanistika is an interdisciplinary scientific journal that publishes Scientific and Expert papers from scientific fields belonging to the fields of Social and Humanistic Sciences.

The journal was launched in 2017 aiming to become a shared platform for researchers and academic creators from regional and international scientific environment.

Humanistika contributes to the development of scientific youth, creating conditions for a better flow of ideas, achievements and knowledge within the international framework. The journal promotes values and achievements of scientific work and cooperation among various actors of the scientific and educational public in Serbia and the region.

Humanistika publishes papers that meet the general standards for a scientific paper in Social and Humanistic Sciences, approved by two independent reviewers, in a anonymous proceeding. (*Double-Blind Peer Preview*).

The journal is published twice a year in March and September in 500 copies in Serbian, English and wide spread world's languages used in given scientific fields. All papers and each individual Journal can be found in the electronic edition of the journal in electronic form and in the PDF version of each individual copy. Published papers and journals can be downloaded free of charge from the website.

Humanistika is a journal that operates on the basis of settling the real costs, and in that sense it does not perform commercial activity. The journal does not charge its authors for the publishing, reviewing or any other costs. The journal does not charge for the publishing of the papers. The costs of the administration of papers, fees for reviewers, editors, technical design, printing and online publication are borne entirely by the publisher.

Humanistika is an open access journal (*Open Access Journal*), where the entire content is available to users, free of charge to both individuals and institutions. Users can read, download, copy, distribute, print, search or access the full text of articles, and use them for any other legally permitted purpose without requiring prior approval from the publisher or the author, which is in accordance with the definition of open access according to BOAI. Authors of papers published in *Humanistika* retain their authorship rights, including the *copyright* ownership.

Problem klasifikacije i određenja žanrova u savremenoj filmskoj teoriji

Dragan Jovićević¹

Apstrakt: *U teoriji filma, žanr predstavlja jedan od osnovnih metoda kategorizacije. Filmski žanr čine različite forme ili identifikacioni tipovi, kategorije, klasifikacije, grupe filmova koje imaju u osnovi slične prepoznatljive karakteristike, sintakse, konotacije ili denotacije, tehnološke sličnosti ili konvencije, koje zavise od mesta odigravanja radnje, teme, perioda, zapleta, centralne narativne strukture, motiva, stilova, struktura, situacija, ikonografije (posebno u vestern ili horor filmovima, koji se kao takvi označavaju žanrovskim filmovima), kao i likova (ili karakterizacije). Već ovako, pitanje žanra je krajnje apstraktno i neuhvatljivo, i posebno je intrigantno kada se postavi u odnosu na film, uprkos činjenici da je sedma umetnost svoje naratološke i klasifikacione obrasce "prepisala" iz pozorišta i književnosti, u kojima je pojam žanra daleko jasniji. Žanrovsko određenje jednog filmskog dela pokazuje se problematičnim i to ne samo zbog doba postmodernizma, kao perioda hibridnih, kontaminiranih žanrova, već i zbog složenog skupa okolnosti koje su dovele do žanrovske mutacije: pod uticajem zbivanja u drugim umetnostima, društvenih promena, globalnih dešavanja, te bezgraničnom interakcijom svetske filmske produkcije, filmski žanrovi se prilagođavaju i uspostavljaju uslove za novo sistematsko promatranje.*

Ključne reči: *Filmski žanr, motivi, stilovi, teorija žanra, tipologija žanra*

U pokušaju da približi žanrovsku klasifikaciju, filmski teoretičar Rik Altman (Rick Altman), kaže da se filmski žanrovi ne raspoređuju po

¹ Kontakt sa autorom: drjovicevic@yahoo.com

precizno iscrtanoj sveobuhvatnoj mapi, već se okupljaju, kako kaže, u nekoj vrsti *Parka iz doba Jure* (misli se na *Jurassic Park* Stivena Spilberga (Steven Spielberg) iz 1993. godine), «gde na istom prostoru žive žanrovi nastali u najrazličitijim epohama». (Altman, 1999: 22) Zapravo, Altman ističe da filmski žanrovi nisu okamenjeni, jednom zauvek dati obrasci već su aposteriorne kategorije, koje su podložne preispitivanju. “Istorija žanra je složena pojava koja se tiče i žanrovskih naziva i skupova filmova” (Moan, 2006: 129), što samoj problematici žanra daje mogućnost za duboko promatranje i analizu.

Teoriju žanra filmska umetnost preuzela je iz pozorišne (kao i sve ključne termine), koja je svoju zakonitost mahom preuzimala od književne teorije. Pojam žanra u književnoj kritici ima dug vek, i javlja se znatno pre nastanka filma. Teorija književnih žanrova, u širem smislu, objedinjavala je niz različitih pokušaja da se način pisanja i konvencije koje postoje u književnoj praksi grupišu i organizuju u posebne kategorije. Stoga, istorija teorije žanrova je veoma duga. “Još kod Aristotela javlja se u jednom naročitom obliku, kao “vrste” poezije određene u smislu “žanrovske” definicije umetnosti poezije kao takve” (Kalafatović, 1980: 177). Teorija žanrova je, takođe, kasnije činila središnji problem složenih intelektualnih sukoba u renesansi, a u novije vreme javlja se kao opšte mesto modernih nesuglasica između različitih teorija i raznolikih primena empirijskih metoda. Posebnu teškoću u teoriji književnosti predstavlja i terminološka zbrka između pojmova književni *rod*, književna *vrsta* i književni *žanr*. Upotreba ovih termina u nauci o književnosti i tekućoj kritici vrlo je složena i u uskoj je zavisnosti od uticaja stranih terminologija.

Tako u književnosti, *žanr* (od francuske reči *genre*, što znači rod, vrsta) u francuskoj terminologiji označava “književni oblik, odnosno predstavlja sveobuhvatni pojam kojim se objedinjuju različita književna dela sa istim formalnim ili tematskim odlikama” (Popović, 2007: 794). Ističući da se klasifikacija i određivanje kriterijuma žanrova pre svega utvrđuje genealogijom ili teorijom žanra, Tanja Popović u *Rečniku književnih termina* navodi sledeće: “Žanr je uži pojam od književnih rodova i vrsta. Ukoliko je književni rod lirika, onda lirski žanr predstavlja njene varijabilne oblike poput soneta, ode, lamenta, ronda, kancone itd. Pošto nije široko rasprostranjen pojam, žanr se određuje veoma različito: kao tip ili forma literature, poseban način percepcije stvarnosti, tip dela koji na sebi svojstven

način objedinjuje sadržaj i strukturu, istorijski promenljiva kategorija, oblik pesničke spoznaje uslovljen kulturnim sećanjem koje se prenosi na druge oblike, karika koja povezuje pojedinačno književno delo sa ostalom književnom tradicijom, grupa književnih dela objedinjenih spoljašnjom (metar, struktura) i unutrašnjom (ideja, zamisao), formom itd.” (Popović, 2007: 794). I tako uže postavljen, kako kaže Tanja Popović, navodi na činjenicu da je samo određenje jednog žanra više nego varijabilno.

Tako je recimo, u eseju *Zakon žanra* (*The Law of Genre*, 1980), Žak Derida (Jacques Derrida) negirao da postoje opšte i fiksne konvencije bilo kog žanra, tvrdeći da tekstovi ne pokazuju osobine samo jednog žanra, već da mogu da poseduju osobine više žanrova i da čak i u žanrovskom smislu budu potpuno neodređeni. “Međutim, sama ideja o žanru”, smatra Derida, “podrazumeva postojanje zakona i pravila koji tekst ograničavaju u njegovoj fluidnosti” (Derrida, 2000: 221). Fluidnost, pokazaće se posebno na primeru pokretnih slika, i te kako zavisi od *zakona* i *pravila* koji joj se prilagođavaju, menjajući postojeće konvencije. Upravo je fluidnost zakona i pravila u slučaju filmu, posebno zanimljiva za žanrovsku analizu.

Krajem šezdesetih i početkom sedamdesetih godina, teorija filmskih žanrova u svetskim okvirima zauzimala je posebno i vrlo specifično mesto. Njen neposredni kontekst bila je pojava brojnih teoretičara koji su imali za cilj da obave dva zadatka. Kao prvo, da ospore i suzbiju preovlađujuća shvatanja o filmu, uvrežena i branjena na osnovu prihvaćenog “ukusa” nekolicine novinara i kritičara, koji se pozivaju na “večna pravila i večna načela” umetnosti uopšte. Kao drugo, najzad svesna toga da je svaki oblik umetničke proizvodnje delatnost vezana za pravila usađena u društvenu istoriju, teorija filma latila se posla sa namerom da otkrije strukture koje podupiru grupe filmova i koje im pružaju društvene temelje. Kako tvrdi Pol Vilemen (Paul Willemen) na ovoj je tački strukturalistička metodologija, koja je početkom i sredinom šezdesetih godina “vidno prisutna u francuskoj intelektualnoj sredini, poslužila kao koristan teorijski kostur” (Vilemen, 1986: 29).

Tih godina, neposredni pritisak na teoriju žanra potekao je iz činjenice da je ona, usled posledica promene vlasti u kriznim trenucima filmske kritike, ostala zatečena u težnji ka formulisanju jedne strukturalistički nadahnute teorije filma, zbog čega je, naravno, izgubila i svoj polemički naboj. Vilemen dalje svedoči o tome. “Sledeća promena dovela je do toga da teorija žanra

naprosto nestane iz programa rada filmskih kritičara” (Vilemen, 1986: 30). Osamdesetih godina, navodi Vilemen, pojedini kritičari-teoretičari pokušali su da formulišu potrebu za novim načinom razmišljanja o teoriji žanra. Među su bili Entoni Isthoup (Antony Easthope), Majk Vestlejk (Mike Westlake) i Stiv Nil (Steve Neale), koji je, radeći paralelno sa navedenim teoretičarima, pokušavao da “celokupnom pitanju pride sa stanovišta teorijske problematike okrenute razmatranju značenja iz kojih se rađaju i načini obraćanja gledaocu i diskurzivna strategija” (Vilemen, 1986: 32).

Tako Stiv Nil, koji se uz Altmana profilisao kao jedan od najznačajnijih filmskih teoretičara u ovoj oblasti, ističe da je žanr zapravo fenomen sam po sebi upravo zbog svoje sveobuhvatne pozicije i nemogućnosti klasifikovanja. Žanrovima se može pristupiti na više načina pa tako, veli Nil, različite perspektive podrazumevaju industrijsko (produkciono) određenje žanra, podrazumevaju i da se može posmatrati iz uglova različitih estetskih tradicija, iz različitih društveno-kulturoloških okruženja koje “direktno utiču na žanr, ali i iz ugla filmske publike i njenog razumevanja i reagovanja na određene žanrove” (Neale, 2002: 2). Brojnim primerima u knjizi *Genre and Contemporary Hollywood* (2002), Nil to upravo i potvrđuje.

Ipak, nesumnjivo je da je za razumevanje žanra od presudne važnosti naracija. Ono što se u glavnom toku kinematografije proizvodi kao roba jeste narativni film. Pojašnjavajući značaj i uticaj naracije na žanr, Nil kaže da su žanrovi načini na koje narativni sistem deluje, “regulisani nizovi njegovih potencijala” (Neale, 1986: 55). Tu se već, dakle, naziru neki elementi njihove specifičnosti, neki od načina na koje pojedini žanrovi funkcionišu jednovremeno da bi u potpunosti iskoristili raznovrsnost naracije glavnog toka. “Žanrovi se međusobno razlikuju po težini diskursa koji im je zajednički, po načinu na koji se ti diskursi upisuju u specifičnije žanrovske elemente i po načinu na koji se uklapaju u kodove specifične za film” (upor. Neale, 1986: 55). Nil tako ulazi u diskusiju o naraciji uzimajući za primer nasilje kao narativ, recimo, koje obeležava po inerciji film strave i užasa, bilo da je u pitanju nasilje koji izaziva čudovište, imaginarno (vampir, vukodlak) ili realno (podivljala životinja) ili s druge strane poremećeni čovek (u filmu *Psiho* (*Psycho*, 1960), na primer). Ali, dodaje on, nasilje ima važnu ulogu i u muzičkoj komediji, poput *Priče sa zapadne strane* (*West Side Story*, 1961) ili u melodrami kao što je *Zapisano na vetru* (*Written on the Wind*, 1956) ali i u filmovima kasnije iz devedesetih poput *Rođenih*

ubica (*Natural Born Killers*, 1994) ili *Prave romanse* (*True Romance*, 1993) koje su po scenarijima Kventina Tarantina (Quentin Tarantino) režirali Oliver Stoun (Oliver Stone) i Toni Skot (Tony Scott). Nasilje je pokretač i brojnih narativa u detektivskom žanru ili vesternu, kao i u raznim oblicima komedija, koje deluju tako što narušavaju i sam diskurs. “Luda komedija teži tome da red i nered izrazi posredstvom mehanizama diskursa i da neslaganja, protivrečnosti i nelogičnosti proizvede u ravni jezika i koda, dok na drugoj strani društvena komedija (komedija situacije) teži tome da svoj nered označi kao narušavanje društveno institucionalizovanih diskurzivnih hijerarhija” (Neale, 1986: 58). Nil naglašava da je nasilje otvoreno u zapletima društvenih komedija koje su radili Čarli Čaplin (Charlie Chaplin), braća Marks (The Marx Brothers), i Hauard Hoks (Howard Hawks), “dok su u Lubičevim (Ernst Lubitsch), Kaprinin (Frank Capra) i Stardžesovim (John Sturges) komedijama česti trenuci poigravanja sa logičkim mehanizmima diskursa” (Neale, 1986: 58). Tako se, i nakon više od sto godina postojanja filma, rasprava o žanrovima pokazuje komplikovanom iz više razloga. Prvo, istorija filma pokazala je da žanrovske vrste nisu čiste i vremenski stabilne kategorije. Drugo, mešanje i menjanje žanrovskih konvencija čini uzaludnim pokušaje preciznih klasifikacija filmova.

Upravo navedena dilema uvodi nas u većitu teorijsku diskusiju šta jeste, a šta nije žanr?

Definicija i određenje žanra nameću se u umetnosti filma kao njegov osobeni predznak. Kako su pokazali izvesni anglo-saksonski istraživači poslednjih godina, žanrovi su i diskurzivni čin i kulturni, ideološki i društveni posrednik. “Filmski žanrovi nisu samo žanrovi filmova, oni su takođe sastavni deo proizvodnje i tumačenja filma. Samim tim, teorija filmskih žanrova morala bi da objedini tekstualne i kontekstualne pristupe” (Moan, 2006: 7). Sa svakim daljim pojašnjenjem, čini se, problematika oko definicije žanra se širi i produbljuje.

Rik Altman, međutim, uspostavlja semantičko-sintaksički teorijski model određenja žanra i smatra da semantički podaci predstavljaju sadržaj filma, a sintaksički narativnu strukturu u koju se taj sadržaj uklapa. Aleksandra Milovanović u svom doktoratu tako primećuje da klasifikacija žanrova nije statičan proces, već se nadovezuje na Altmana da je evoluciju žanra neophodno sagledati „kao dinamičnu alternaciju principa ekspanzije – stvaranja novog ciklusa – i principa kontrakcije – konsolidacije žanra”

(Altman, 1999: 65). "Pojava novog ciklusa označena je dodavanjem prideva osnovnom nazivu (npr. triler postaje akcioni triler), da bi zatim pridev preuzeo osnovno određenje u novonastalom ciklusu (npr. akcija), kojem bi se dalje u evoluciji mogao dodati novi pridev (naučnofantastična akcija), itd" (Milovanović, 2013: 35).

U knjizi *Filmski žanrovi*, Rafael Moan navodi da *Ofisijel de spektakl* deli filmove na petnaest žanrova: avantura, biografija, komedija, drama, strava, užas, fantastika, naučna fantastika, rat, istorija, crtani film, život životinja, karate, muzički film, dramska komedija, detektivski, špijunaža, erotika, vestern, razno. Sa druge strane, *Pariskop* nudi dvadeset dve žanrovske kategorije: animirani film, avantura, dramska komedija, komedija, krakometražni, crtani, dokumentarni, psihološka drama, drama, erotika, fantastika, baletski film, muzički film, crni film, politički film, ratni, strava, karate, detektivski, naučna fantastika, triler, vestern. (Moan, 2006: 16)

Ovakve nedoumice oko klasifikacije žanrova dovode do suštinske rasprave o njima – da li je karate žanr ili podžanr akcionog filma, koji je prvobitnu ekspanziju doživeo isključivo u filmovima dalekoistočnih kinematografija, naročito nakon sedamdesetih godina i popularizacije filмова Brusa Lija (Bruce Lee)? Da li je baletski film žanr ili podžanr muzičkog filma? Da li je kratkometražni film žanr ili filmska forma?

Lako je uočiti da je žanr kategorija prepoznata kod više društvenih aktera: producenata, filmskih studija, reditelja, teoretičara i kod publike. Stoga, žanr nije fiksiran pojam, već nastaje i vremenom se menja u proizvodnji i recepciji filмова. Rafaela Moan ulazi u tumačenje žanrova ali bazira svoje istraživanje isključivo na matricama postojećih, klasifikovanih žanrova, ne dajući uvid u mogućnost daljih interpretacija i modulacija, pogotovo u nacionalnim kinematografijama, što je posebno primetno kod pojedinih evropskih filmskih centara, pogotovo istočne Evrope.

Stiv Nil u svojoj studiji primećuje: "Žanrovi sadrže inovacije i varijacije, sličnosti i ponavljanja; oni znače pomeranje, promene, dinamiku i modifikacije; čak i elementi i konvencije najčvršćih žanrova podležu promenama... sem toga, svaki filmski žanr nastoji da proširi svoj repertoar ili dodavanjem novih elemenata ili prevazilaženjem starih, iako postoje ograničenja u njihovom stepenu... Ovo je glavni razlog što je težnja ka klasifikaciji u proučavanju žanra u osnovi pogrešna" (Neale, 1989: 82). Nil ovom tezom odlazi korak dalje i daje mogućnost žanru kao zasebnoj

filmskoj kategoriji da se profiliše i da otvori put drugim, manje prihvatljivim postulatima, da postanu filmska kategorija za sebe. To uključuje s jedne strane društveni uticaj, s druge strane uticaj psihoanalize i s treće strane uticaj pop kulturnih fenomena, koji direktno utiču na film i čine da se oni žanrovski oblikuju, prevazilazeći time postojeće čisto filmološke kategorije.

Jer razvrstavanjem se upravo koriste žanrovske kategorije, koje se razlikuju po broju, nazivima, sadržaju, pa i određenju. Promenljivost korišćenih kategorija potvrđuju i katalozi i nazivi koje koristi filmska industrija. Isti je slučaj i sa imenima žanrova koje su smislili, koristili ili proučavali kritičari i istoričari filma, čiji je zadatak, između ostalog, da strogo i utemeljeno uspostavljaju, organizuju i raspravljaju o vrstama i grupama filмова. U nameri da ponudi pregled holivudskih žanrova, Stiv Nil se opredelio za šesnaest glavnih žanrova, koristeći pritom dva ključna merila – "da su ih kritičari detaljno razmotrili i da se njihovo teorijsko određenje poklapa sa nazivom koji im daje filmska industrija" (Neale, 2000: 51). Međutim, te žanrove, za koje on kaže da su neosporeni, teško bismo mogli smatrati takvim. Oslanjajući se na mišljenje Ričarda Maltbija (Richard Maltby), koji navodi da se teoretičari uglavnom slažu oko dvanaestak žanrova, Rafaela Moan kreće od predloga deset žanrova, od koji su: četiri sigurne kategorije (vestern, komedija, muzička komedija, ratni film), četiri "dodatne" kategorije (triler, gangsterski film, film strave i naučna fantastika) i dve posebne kategorije koje su tek predmet brojnih i značajnih studija i rasprava (crni film i melodrama).

Ovoj listi, u kojoj svi delovi očigledno nemaju isti položaj, Nil dodaje još šest žanrova: detektivski film, epski spektakl, društvenu dramu, tinejdžerski film (čiji su junaci uglavnom tinejdžeri i koji se obraća tinejdžerskoj publici), biografski, akcioni i avanturistički film. "Kako se može videti iz Nilovog detaljnog razmatranja kritičke literature posvećene svakom od tih šesnaest žanrova, njih producenti neprikidno prepravljaju, o njima se vode rasprave i menjaju određenja. Ta promenljivost naziva ne može se izbeći ni svođenjem polja istraživanja na holivudski film, to jest na kinematografiju za koju se često smatra da su je stvorili i uspostavili žanrovi" (Moan, 2006: 21). To je, za holivudski film nesumnjivo tačno, s obzirom na činjenicu da upravo tamošnja filmska industrija počiva na žanru, a čitava proizvodnja zavisi od tretmana žanra i njegove recepcije kod publike.

Problem klasifikacije žanrova ogleda se i u nekonzistentnosti kriterijuma. To znači da u određenju različitih žanrova ne koristimo iste procene pri

njihovoj klasifikaciji, kao i da u određenju jednog žanra ne postoje različiti kriterijumi. “Žanrovi se u filmu i književnosti mogu definisati i međusobno razlikovati na osnovu često nespojivih i protivrečnih načina” (Neale, 1989: 78). Tako, na primer, u novije vreme pogotovo, filmovi se vrlo često snimaju kao mešavine različitih žanrova, jer postmoderni film podrazumeva aluzije i rekontekstualizacije konvencija žanrovskih obrazaca. Filmovi snimljeni u samo jednom žanru ređa su pojava od filmova nastalih kao kombinacija više žanrovskih konvencija. “Žanrovi, dakle, moraju da se suoče sa prepoznavanjem i komunikacijom pre nego sa definicijom i klasifikacijom, sa očekivanjima i razumevanjem gledalaca i sa grupom filmova s kojima dele posebna obeležja” (Neale, 1989: 83). To unosi dodatnu konfuziju prilikom žanrovskog određivanja s jedne strane i dodatnu debatu s druge.

Posebnu problematiku unosi termin “žanrovski film”, iako je njegova definicija određenija. Pod ovaj pojam podvode se ostvarenja koja se tiču komercijalizacije određenih pravila filmskih postulata i obrade postojećih motiva u okvirima jednog, ustrojenog žanra. Beri Kit Gran (Barry Keith Grant) u *Film Genre Reader II* (1995) navodi da su žanrovski filmovi “dugometražni komercijalni filmovi koji koriste princip ponavljanja i varijacija da bi pričali dobro poznate priče o dobro poznatim likovima u dobro poznatim okolnostima” (Grant, 1995: IX). Tumačeći Rika Altmana, Rafaela Moan odlazi korak dalje u pokušaju određivanja obrazaca žanrovskih filmova pomoću sedam svojstvenih odlika, koje se ponekad i preklapaju i u kojima se prepoznaju neke od žanrovskih osobina.

Prva odlika bi bila dvojna struktura poput suprotstavljenih duhovnih vrednosti i antikulturnih poriva u žanrovskim filmovima koji dovode do konflikta; druga je logika ponavljanja, jer žanrovski filmovi koriste istu građu, koju obrađuju na isti način, čime uspostavljaju određenu ikonografiju žanra (poput noćnih lokala, slabo osvetljene ulice, ili kancelarije u kojima venecijaneri isecaju lamele svetla i senke u *noir* filmovima); tu je i ekonomija nagomilavanja koja u žanrovskim filmovima čini osnovu na kojoj je sazdana priča svakog od njih; četvrto bi bila predvidivost, koja se postiže zahvaljujući intertekstualnim ponavljanjima i intratekstualnim gomilanjima, čime se potvrđuju usvojena pravila koja gledalac poznaje i prepoznaje u filmu; potom sklonost ka intertekstualnim citiranjima; simbolična vrednost slika, zvukova i okolnosti koje imaju veći značaj od podataka koje nam film saopštava; i konačno njihova društvena uloga,

jer žanrovski filmovi omogućuju da se u sklopu fikcije razreše savremeni sukobi koje društvo, na racionalan način ne ume da razreši. Moanova je sa odlikama žanrovskog filma uspostavila jasne parametre za čitanje konvencija i njihovo prepoznavanje, ali činjenica je da one i same trpe izvestan pritisak, jer su retko kada određene i retko kada detaljno analizirane na način koji bi otkrio njihovu tako specifičnu nezavisnost i ulogu u oblikovanju žanra kao estetske kategorije. Konvencijama žanra bavio se Tom Rajal (Tom Ryall) u svom članku *Pojam žanra (The Notion of Genre, 1970)* u časopisu *Skrin (Screen)*. Rajal tako prilično neodređeno govori o žanrovima kao o uzorima / formama / stilovima / strukturama koji prevazilaze određene filmove, a najveći deo rada na koji se poziva čak i u načelu svodi na raspravu o određenoj i ograničenoj oblasti estetike žanra koja se najčešće naziva “ikonografijom”.

Pitanje ikonografije je samo jedno od konvencija koje Rajal i Nil navode kao jednu od mogućnosti definisanja pitanja i problema žanra. Ostale bi bile: likovi, zaplet, vizuelno-stilske karakteristike, kostimi i rekvizita, muzika, osvetljenje... Dr Aleksandra Milovanović to detaljnije analizira: “Dakle, jedan žanr čini grupa *tekstova* koja ima zajedničke karakteristike kao što su: tip zapleta, model naracije, ikonografske sličnosti koje se ponavljaju iz filma u film (konj, prerija, sablja, kimono, kišni mantil, svemirski brod), itd. Tako je, na primer, vestern žanr dobio ime na osnovu vremensko-prostornog okvira u narativu, horor na osnovu intenzivnog emocionalnog stanja koje izaziva kod publike, tinejdžerski film na osnovu godina glavnih junaka, mjuzikl je definisan prisustvom pevačko-igračkih numera, romansa odnosom dva glavna lika u priči, akcioni/ avanturistički film saspansom u naraciji, itd” (Milovanović, 2013: 30).

To otvara drugo pitanje – do kojeg se stepena ovakve klasifikacije mogu koristiti u analizama filmova koji nisu “žanrovski” (gangsterski / triler / horor)? Do koje mere se bilo koja klasifikacija može primeniti na druge žanrove ili podžanrove ili metažanrove, recimo na mjuzikl ili melodramu? Nesumnjivo je da bi se žanr *žanrovskog filma* mogao “olako” sagledati kao beskrajna varijacija jednog istog obrasca. Ti obrasci čine ujedno pravila kojima se studiji / reditelji / autori pridržavaju u narativima svojih dela. S druge strane, u istoriji srpske nekada jugoslovenske kinematografije, žanrovski film nije bio ozbiljno tretiran u poređenju sa autorskim filmom, iako je upravo ovo područje iznedrilo vrlo osoben filmski podžanr ratnog

filma, kao što je partizanski film. To se dogodilo zahvaljujući majstorima klasičnog narativnog stila pedesetih i šezdesetih godina, kao što su Branko Bauer, Nikola Tanhofer, Žika Mitrović ili Hajrudin Krvavac. Holivudski film je za filmske profesionalce, bio obrazac zanatske izvrsnosti, te su kao takvi često bili analizirani, hvaljeni i uzimani za primer, zbog nevidljive režije, dramske redukcije, filmične glume i vizuelne naracije. To su samo neki od modela tumačenja filmskih žanrova i njihovo približavanje filmskoj publici.

- **Literatura:**

- Altman, Rick: *Intratextual Rewriting: Textuality As Language Formation* u *The Sign In Music And Literature*, University of Texas Press; Reprint edition, 2014.
- Altman, Rick: *Film/Genres*, London, BFI, 1999.
- Bordvel, Dejvid: *Naracija u igranom filmu*, Filmski centar Srbije, Beograd, 2013.
- Verne Mark: *Filmski žanr* u *Filmske sveske 2*, Institut za film, 1986.
- Vilemen, Pol: *O problemu žanra*, u *Filmske sveske 2*, Institut za film, 1986.
- Derrida J: *The Law of Genre*, u David Duff (Ed.) *Modern Genre Theory* (pp. 219–231), Longman, 2000.
- Jaffe, Ira: *Hollywood Hybrids: Mixing Genres In Contemporary Films (Film Studies: Genre And Beyond)*, Rowman & Littlefield Publishers, 2007.
- Kalafatović, Bogdan: *Fragmenti o filmskom žanru* u *Filmske sveske br. 3*, Institut za film, Beograd, 1980.
- Kaminski, Stuart M: *Žanrovi američkog filma*, priredio Nebojša Pajkić, Prometej, Novi Sad i Jugoslovenska kinoteka, Beograd, 1995.
- Keith, Grant Barry: *Film Genre Reader*, Ostin, University of Texas Press, 1986.
- Keith, Grant Barry: *Film Genre Reader II*, Ostin, University of Texas Press, 1995.
- Milovanović Aleksandra: *Modeli naracije u žanru: filmski žanrovi i žanrovi televizijskih serija*, doktorat, FDU, Beograd, 2013.
- Moan, Rafaela: *Filmski žanrovi*, Klio, Beograd, 2006.
- Nil, Steven: *Žanr u: Teorija žanra*, Institut za film, Beograd, 1987.
- Neale, Steve: *Genre*, British Film Institute, London, 1988.

- Neale Steve: *Genre and Contemporary Hollywood*, Routledge, London/ Njujork, 2000.
- Petrić, Vladimir: *Razvoj filmskih vrsta: Kako se razvijao film*, Umetnička akademija u Beogradu, 1970.
- Popović, Tanja: *Rečnik književnih termina*, Logos Art, 2007.
- Ryall Tom: *The Notion of Genre (Pojam žanra)* u časopisu *Skrin (Screen)*, 1970, str. 22-32.
- Turković, Hrvoje: *Razumijevanje filma*, Grafički zavod Hrvatske, Zagreb, 1988.
- Turković, Hrvoje: *Terminološko razgraničenje* u *Filmske sveske 2*, Institut za film, Beograd, 1986.

Естетичка схватања Живојина Павловића: О уметности и односу књижевности и филма

Владимир Коларић¹

Завод за проучавање културног развитка, Београд

Висока школа за комуникације, Београд

Апстракт: У раду се истражују схватања српског и југословенског филмског и књижевног аутора Живојина Павловића (1933-1998) о проблемима уметности и међусобног односа књижевности и филма. Рад представља покушај теоријске и естетичко-философске артикулације и реконструкције Павловићевих схватања датих феномена, изнетих у различитим уметничким и неуметничким текстовима. Истраживање тих схватања је од изузетног значаја за разумевање стваралаштва овог аутора, показујући релевантност његових становишта за промишљање феномена уметности уопште.

Кључне речи: уметност, књижевност, филм, естетика, адаптација, Живојин Павловић.

Живојин Павловић, као значајан филмски, колико и књижевни аутор, чије дело обилује најразличитијим облицима укрштања и међусобних утицаја између ових уметности, али и аутор вољан и способан да у разлитим видовима (есеји, разговори, записи) експлицира своје схватање филма, књижевности, њихових међусобних односа и феномена уметности у целини, нуди јединствен материјал за истраживање ових феномена, и то не само у контексту српске или

¹ Контакт са аутором: vladimirkolaric75@gmail.com

ексјугословенске културе. Овај рад представља покушај теоријске и естетичко-филозофске артикулације и реконструкције темељних Павловићевих уверења о најважнијим проблемима уметности, филма, књижевности и, пре свега, њихових међусобних односа. Такође, када говоримо о естетици и „естетичким схватањима“, иако естетику сагледавамо као филозофску дисциплину, дозволићемо могућност говора о естетици појединог аутора као о скупу експлицитно и имплицитно исказаних ставова о питањима која улазе у предмет дате филозофске дисциплине, а која свој системски (дакле и естетички у пуном смислу речи) карактер добија тек интерпретативном интервенцијом, односно процесом теоријске обраде, без које не можемо говорити о појмовној артикулацији предмета истраживања. Тако ће се о естетици одређеног аутора моћи говорити тек у процесу теоријске, дакле појмовне, артикулације „материјала“, ког чине ставови о уметности и стваралаштву изнети у различитим, уметничким и неуметничким, текстовима датог аутора. Такође, питање односа између различитих уметности, па тиме и између књижевности и филма, неоспорно, поред теорије филма и теорије књижевности, као и компаратистике у ширем смислу, припада, можда и понајпре, домену естетике као филозофске дисциплине.

Књижевност је од самог почетка имала велики значај у обликовању Павловићевих погледа на свет, живот, идеологију, уметност и филм, тако да се поједини периоди његове стваралачке биографије могу одредити и означити управо према књижевним ауторима и делима који су у то време имали доминантан уплив на Павловићева схватања и на стваралачку праксу. Павловић у својим дневницима у више наврата прави спискове својих омиљених филмских, али још чешће књижевних аутора, често их везујући за одређене периоде у свом животу и раду, што говори да је редитељ имао потребу да одређене фазе у својој биографији *post festum* дефинише помоћу књижевних дела и аутора који су их обележили. Конкретно, књижевна дела су неоспорно имала велики значај у процесу Павловићеве самоидентификације, како у актуелном тако и у реконструктивном и ретроспективном смислу. С друге стране, на плану филма, поетски избори између монтажне поетике и поетике дубинског кадра, унеколико су кључни за разумевање целокупног, и филмског колико и књижевног, дела

Живојина Павловића, као и његовог схватања уметности саме.²

У свом превладавању марксистичко-лењинистичког догматизма, отварајући се ка „метафизици“ интересовањем за „несазнајно“³ и тиме проширијући појам „објективне реалности“⁴, Живојин Павловић уметност, њен смисао и значај, доводи у везу са религијом, не наглашавајући при том илузивну, „опијајућу“, „успављујућу“ природу уметности (односно религије, као „опијума за народ“), већ њен спознајни значај, усмерен на превладавање разумских и чулних облика сазнања. Религија и уметност, тако, иду „испред људског сазнања“, оне „откривају неке дубинске ствари“ (Павловић, 1992: 88), а њихов „заједнички коефицијент“ је несвесно, односно на примеру филма који има „психолошку улогу религије маса“ – колективно несвесно (Павловић, 1999: 212). Религију, па тако и уметност, Павловић овде не види, дакле, као скуп формалних правила, као догматски уобличене ентитете одвојене од света и живота, већ као производе људског стваралаштва у трагању за истином, која је нужно рационално недокучива. Религију и уметност, дакле, Павловић повезује пре свега њиховом улогом у процесу сазнања, односно њиховом сазнајном функцијом, аутономном у односу на друге области љуског стваралаштва које такође поседују дату функцију, какве су наука и филозофија.

Пише се, ствара се, за Павловића, „због бекства“, „због себе“, а најпре „због истине“, односно због „истина“, које су са становишта ограниченог људског бивствујућег „грозне“ и „опасне“ по човека и по друштво, које „човека одвајају од друштва“, „усамљују“ га. Главна напетост стваралаштва је, на тај начин, у томе што човек ипак „не може без друштва“, он „мора да живи и „да једе“, и та напетост ће трајати све док не буде „умрла људска свест“ и док се „не вратимо блаженству нагона“, односно „до смрти“ (смрти људског) (Исто, 226). Стваралаштво је тако „проклетство“, као и свест, али истовремено и критеријум људског, оно што човека одваја од бесловесног неживог и анималног света, од природе виђене као објекат. Управо стога, уметност (овде „уметност прозног израза“) „не представља верну репродукцију виђеног и

2 О овоме више у Коларић 2009.

3 Филм, према Павловићу, „пружа могућност да се преко ирационалних афинитета наслути несазнајно“ (Павловић, 1996: 27).

4 Видети Коларић 2008.

доживљеног: њу чини измишљена конструкција фантазијских слика“, али која, међутим, „мора бити толико убедљива да је читалац, без и најмање сумње, прими као верну репродукцију виђеног и доживљеног“ (Исто, 601). Павловић, дакле, признаје и прихвата илузивни, прецизније миметички карактер уметности, као нужан у процесу стваралачког моделовања, односно материјализације и формулације уметничког дела, као производа стваралачке делатности. Овде имамо у виду моделизацијски приступ уметности, који подразумева схватање уметности као (процеса) моделизације (моделовања), а уметничког дела као модела. Модел се при томе схвата као „аналогон неког објекта ако и када у процесу сазнања служи уместо самог објекта“, те се „помоћу њега и на њему могу обављати извесне сазнајне радње без присуства објекта“ (Петковић, 1984: 178), па би се могло рећи да сваки модел „служи као посредник који нам невидљиво чини видљивим и одсутно присутним“ (Петковић, 1996: 13). У право модел у уметности представља структуру изузетног динамизма и сложености, на чему почива његова велика спознајна и обликовна моћ, па се као главна одлика уметности узима управо његова моделизацијска природа, којом се уметност дефинише као „спознаја путем преобликовања“: „Могућност уметности да моделује најсложеније објекте и односе, који ни уз помоћ било каквих других средстава не подлежу спознаји, даје посебан печат самој природи модела у уметности“ (Лотман, 1970: 63).⁵ Уметност, дакле, према таквом виђењу, чува своју аутономност у односу на категорије стварности, односно сопствени уметнички, „поиетички“, „градивни“, карактер, али истовремено чува „везу“, однос са стварношћу, односно категоријама стварности, схваћене у најширем смислу, коју кроз уметнички (моделизацијски) процес процес „преображава“ (семиотичким жаргоном – „трансформише“). Уметност, при томе, има сопствени начин, „модел“ спознаје, другачији од разумског и апстрактног спознајног модела науке, заснованог на научној методологији и на појму. Мада још код Аристотела *poiesis* не искључује разум, разборитост, расуђивање (*fronesis*), „спознајни метод“ уметности никада не може да се одвоји од „конкретне“ чулности, те он подразумева „распоређивање“, „склоп“

⁵ О појму моделизације у уметности и његовој вези са Аристотеловим схватањем појма мимесис, видети у Коларић 2010.

(*систасис*) догађаја (*прагма*), а не појмова, дакле примарно чулних дата а не концепата.⁶ Ово је нарочито битно када је реч о естетици Живојина Павловића, који своје кључно опредељење за поетику дугог кадра уместо за поетику монтаже мотивише потребом да „конструктивизам“, „архитектонику“ монтажне поетике, самим тим и поступке „метафоричности и симболике“ замени поступком којим настоји да „запрепашћујућа илузија живота презиме улогу метафоре, уместо да је свесно гради[м] и програмира[м]“ (Павловић, 1990: 110). Уметност, дакле, остаје илузија, „конструкт“, „производ“, који уметност специфичном уметничком обрадом материјала одваја и разликује од стварности, али она, ни на градивном ни на рецепцијском нивоу, не губи свој чулни и тварни (материјални) карактер, који своје упориште налази у предметној историјској стварности „света човека“.

У овом смислу, лако је извести принципе на којима би могло да почива Павловићево схватање међусобног односа различитих уметности, као и могућности њихових преплитања, прожимања и адаптација, вишеструко и вишесмерно, иначе, отворено у Павловићевој уметничкој пракси.⁷ Посебне уметности задржавају сопствену аутономност, која почива на специфичним изражајним средствима сваке од њих, док исти „материјал“ може да послужи као „грађа“ за различите уметности, при чему првостепени „материјал“ неизбежно представља тварна, предметна, историјска стварност, док другостепени материјал подложен уметничкој обради може да представља уметничко дело исте или различите уметности, као и било која чињеница културе. С друге стране, ни материјал није пука неуобличена сировина,⁸ већ он на изванредан начин „сугерише“ начине и

⁶ Овде би се могла успоставити аналогија са филозофски продубљеним Делезовим појмом „чулног утиска“, односно схватањем уметности као „организације чулних утисака“, или чак „језика чулних утисака“ (Делаз, 1995: 222). Због специфичних импликација Делезове филозофије на плану уметности, овде нећемо користити његову терминологију и његов систем.

⁷ Живојин Павловић је аутор преко тридесет књижевних дела и укупно тринаест целовечерњих играних филмова, два средњеметражна играна филма, једне телевизијске серије, четири филма из аматерског периода и пет филмских сценарија реализованих од стране других редитеља. Већина његових филмских дела представљају неки облик адаптације туђег или сопственог домаћег или страног, књижевног дела.

⁸ О разликовању материјала и сировине у Јакобсон, 1984, 25. Док је за Јакобсона „кинематографска сировина сама реалност“, материјал представља „предмет употребљен у својству знака“, „знаковна или визуелна реалност, претворена у знак“, сходно идеји о филмском означавању као процесу „претварања света предмета у свет знакова“. Може се, дакле, рећи да Јакобсон разликује кинематографску сировину, која одговара визуелној и звучној реалности, и материјал филмске уметности, који се тиче знакова, односно „предмета претворених у знакове“. Овде разликовање сировине и материјала користимо у ширем, културолошком, смислу.

могућности његове уметничке обраде, а који су опет нужно регулисани „виђењем“ самог уметника-ствараоца, који путем обликовања датог материјала изражава своје оригиналне и непоновљиве погледе на свет и, што је још важније, свој неумољиви порив за стваралаштвом који чини основу његовог најдубљег бивствујућег. Дело другог уметника, или своје сопствено, у истој или различитој уметности, као и било која чињеница стварности и културе, може да послужи као „окидач“ индивидуално непоновљивог стваралачког чина, који по себи има порекло у несвесном, односно који је по свом пореклу несвестан. Избор одређене уметности као медијума за конкретан стваралачки чин, или избор одређеног уметничког поступка, међутим, имају одлике свесног, чак рационалног избора, с обзиром на карактеристике и могућности сваке поједине уметности или одређеног уметничког поступка, с тим што сам тај избор и даље почива на несвесним чиновима који генеришу индивидуалне склоности, тежње и „опсесије“ сваког појединачног аутора. Разлику између књижевности и филма Павловић, на так начин, види са становишта њихових темељних особености, с обзиром на њихов однос према предметно-историјској стварности, психолошко-несвесној унутрашњој стварности уметника-ствараоца и, најзад, према њиховој спознајној функцији и моћи. Павловић, још у својим раним дневничким записима (1956-1957 године), однос између ових уметности поставља на следећи начин:

Нећу да оспоравам вредност литерарне слике: она, сходно примитивном начину мишљења и општем механизму доживљавања, најлакше и најбрже сугерира оно што хоће да се каже. Али, мислим, слика, а нарочито слика у покрету, већ је постала основно изражајно средство филма. [...] Значи, слика у покрету, то јест слика сагледана споља, јесте много изражајнија у филму него у литератури. Али, зато литератури, рекао бих, остаје нешто друго – могућност гледања изнутра; дакле могућност најлуцидније психолошке интерпретације човека. Ако узмемо као тачну Давичову [Оскар Давичо] дефиницију да је психологија једина истинита философија, онда није тешко закључити да се баш тим – литерарним – путем може продрети најдубље и успети највише (Исто, 233).

Овакво, премда рано, виђење, за Павловића ће постати основа за сопствене стваралачке изборе на линији књижевност-филм, као и за

сва потоња сагледавања односа између књижевности и филма, без обзира на све поетичке и философске промене кроз које ће избруцити његова каснија поетика и каснија стваралачка пракса, при чему најпре имамо у виду усвајање поетике дугог кадра, наспрам раног опредељења за монтажну поетику под утицајем Ејзенштејна (*Эйзенштейн*). У наведеном цитату откривамо неспоран утицај руске филмске (и не само филмске) литературе, нарочито поменутог Ејзенштејна, што је видљиво већ по опредељењу за изразе попут „литература“ (уместо књижевност) и „философија“ (уместо „философија“), што, без обзира што су оне до Павловиће дошли посредством (српских) превода, открива „руски утицај“ већ на плану језика. Много важније од овог „језичког“ трага је суштински, „концептуални“ утицај руске филмске мисли на само поимање филма и уметности на наведени исказ (тада младог и тек будућег) српског редитеља, при чему најпре имамо у виду схватање уметности као „мишљења“, и то мишљења које утврђује везу између мишљења, речи (говора) и слике, при чему се разликује унутрашња од спољашње, односно ментална од визуелне слике, што најчешће и чини темељ за разликовање изражајних средстава и „мисаоних домена“, самим тих и онтолошких особености, појединачних уметности. За позноформалистичког теоретичара, Јеремеја Јофеа (*Иоффе*), на пример, чије су идеје карактеристичне за овај правац руске мисли (актуелан тридесетих и четрдесетих година двадесетог века), уз неспорну сродност са идејама Ејзенштејна, и под значајним утицајем идеја психолога Лава Виготског (*Виготский*), уметност је „облик мишљења“, односно „конкретна форма друштвеног мишљења“, „мишљење, фиксирано различитим материјалним средствима“, при чему мислити значи „откривати и установљавати везе и односе у објективној стварности“, што доприноси порасту „човекове моћи и власти над природом и над светом“ (Иоффе, 2006: 279). Уметност, при томе, не оперише појмовима већ „сликама и системима слика“, односно „сужеима“, који представљају „уметниковим мишљењем осмишљену стварност“, одсечак стварности укључен у систем мишљења и потчињен одређеним принципима мишљења (Исто, 318), сасвим сродно Ејзенштејновом кључном појму монтаже, виђеном као „начин мишљења“, односно као основа „сликовног стадијума“ мишљења који карактеришу „синтетичност и уопштавање“ (Эйзенштейн, 2000:

30). Овде се концепт уметности као мишљења доводи у везу са већ поменутиим моделизацијским схватањем уметности, односно са поступком („методом“) „распоређивања“, „склапања“ чулних дата, „догађаја“, као основе схватања уметности виђене као „спознаја путем преобликовања“. Важно је приметити да у датом наводу Павловић, сродно Ејзенштејну, могућност говора о уметности као облику мишљења, отвара управо појмом „слике“, као основне јединице „уметничког мишљења“, што додатно потцртава аналогију између оваквог схватања уметности са „поиетичким“ схватањем уметности као „распоређивања догађаја“, о ком је раније било речи. Могло би се рећи да нагласак на „поиетичком“ истиче „онтолошки“ значај уметности и њене аутономије у односу на стварност, док нагласак на „мишљењу“ истиче спознајни карактер и значај уметности, и њену спознајну аутономност у односу на друге области људског деловања и стваралаштва.

Павловић, међутим, што је изузетно важно, не наглашава способност филма за изражавање унутрашњих психолошких процеса, за визуелизацију менталних слика, односно филма као визуелне материјализације (оспољавања) унутрашњих менталних процеса, односно „тока свести“, што је било тако блиско Ејзенштејну. Он у филмској слици види пре свега „спољашњу“, визуелну слику усмерену према предметној стварности, односно одражавању предметне стварности, не наглашавајући (бар у овој фази) способност монтажног процеса да „трансцендира“ и трансформише репродуктивност овакве слике. Павловић, заправо, не жели, нити је икада, па ни у својој „монтажној“ фази, желео да укине миметички карактер филма као уметности, односно његову повезаност са спознајним и онтолошким подражавањем категорија стварности и живота. Филм тако визуелно, али на филмски начин, начин „покретних слика“, представља предметну стварност у њеном појавном виду, и тек у стваралачком „суочењу“ са том стварношћу он остварује сопствено уметничко, па самим тим и спознајно, назначење. Филмски стваралац не ствара у првом реду некаквим, да ли уште могућим, поступком материјализације сопствених менталних слика, већ „конструкцијом“, селекцијом и преобликовањем елеманата насталих подражавањем предметне стварности, који су већ и сами производи процеса

миметичке моделизације.⁹ У односу на Ејзенштејна, ког је у првом реду занимао „проблем филмског језика“ (Иванов, 1999: 170), а тиме и трагање за максимално могућом апстрактношћу основне јединице тог језика, Павловић је пре трагао за спознајним могућностима миметичке моделизације у уметности, а тиме пре за градивним јединицама моделизацијске структуре, које нису нужно „језичког“ карактера, већ се сагледавају у системском односу целина-део. Књижевност, с друге стране, која почива на речи, као словесно стваралаштво, служи (обликовном) оспољавању и (спознајном) „тумачењу“ (код Павловића „интерпретацији“) човекових унутрашњих менталних, у основи несвесних или не сасвим свесних процеса. Књижевност, тако, пре него филм, може да одговори захтевима „тока свести“, што има непосредне импликације на схватање саме структуре уметничког дела, његове композиције, где је филм, с обзиром на своју „обавезу“ према „спољашњој“ стварности, пре упућен на причу, на приповедање, чврсту наративну структуру, него књижевност, која поседује већи спектар изражајних средстава, с тим да ни сама не прекине везу са стварношћу (и животом), која се, иако унутрашња, непосредно одражава у стварима предметног света, на које је човек неминовно усмерен, и чија је структура неминовно у извесној (макар тајновитој) корелацији са структуром његовог „унутрашњег“ света. У касније насталим записима, додатно наглашавајући како је његов основни проблем проблем човека и човекове личности, и како се његови филмови (уз један изузетак) баве „једном личношћу“, односно „јунаком“ (што и сам аутор ставља у заграду), Павловић филм везује пре за способност приказивања „Човека у Свету“, а књижевност приказивања „Света у Човеку“, док своју главну вокацију и суштинско поетско опредељење Павловић заснива управо на питању односа филма и књижевности, односно питању адаптације: он, наиме, у својим филмовима тежи да „са позиције посматрања Човека у Свету прелази на позицију посматрања Света у Човеку“, дакле на поље које се најбоље одређује књижевношћу. Тако, каже Павловић, „с обзиром

⁹ Термин „миметичка моделизација“, практично синониман термину „фикционална моделизација“, који користи Ж.М. Шефер (Schaeffer) у својој „одбрани фикције“, овде користимо како би нагласили сродност овог концепта са Аристотеловим појмом мимесис (в. Шефер, 2001: 200). Такође, појам који користимо дугује и појму „миметичка активност“, којим Пол Рикер (Ricoeur) тумачи сам феномен мимесиса (в. Рикер, 1993: 50).

на то да сам већину филмова радио према литерарним делима, превагу једне тачке гледања над другом односила је природа саме литерарне подлоге“ (Павловић, 1990: 96).

На тај начин, могли бисмо рећи да књижевност има до извесне мере регулишућу улогу унутар Павловићевог опуса. С друге стране, са становишта уметничког процеса, можемо рећи да је за Павловића процес филмског стварања (сродно терминологији Вјачеслава И. Иванова, и у једном свакако „секуларизованом“ смислу) процес нисхођења,¹⁰ где се од спољашњег „зарања“ у унутрашње, од „видљивог“ у „скривено“, док је у књижевности ток стваралачког процеса обрнут: од магме унутрашњег света обликује се словесни свет књижевног дела, процесом усхођења оспољава се и у свет ступа непоновљиви индивидуални унутрашњи свет уметника-ствараоца. Међутим, с обзиром на то да је самом Павловићу био стран сваки мистицизам, колико и сваки дуализам, процес филмског стварања се може схватити и сасвим супротно, као стваралачки „усхођење“, преобразитељско уздизање, подражаваног предметног света на виши спознајни и онтолошки ниво, као што и у процесу књижевног стварања можемо видети како се оспољена форма, материјализовани облик уметничког дела рађа управо у процесу „урањања“, „дубљивања“ у сопствени унутрашњи свет, као његова трансмутација. Било како било, ова питања играју кључну улогу у разумевању сложеног и богатог Павловићевог уметничког света, док се његово уметничко опредељење за поетику дугог кадра уместо за поетику монтаже може схватити управо као питање превладавања поменутог „мистицизма“ и „дуализма“, што има непосредне импликације и на његове стваралачке изборе између књижевности и филма.

Естетичка схватања Живојина Павловића кореспондирају са неким од најважнијих естетичких и теоријскоуметничких токова у двадесетом веку, који ни данас нису изгубили свој значај, при чему

¹⁰ Према симболисти Иванову, који је, треба овде рећи, извршио велики утицај на Ејзенштејна, стваралачки процес, јединствен за све уметности, не одиграва се у процесу стваралачког усхођења (восхождение), већ, обрнуто, као нисхођење (нисхождение), у чему и јесте разлика између „уметника“ и „човека“: „Човек усходи, док уметник нисходи“, а „да би се нисходило, неопходно је налазити се на висини“. Другим речима, подвиг уметности је у нужном односу са подвигом човека, уметничко стварање као усхођење је знак опадања уметности, док је нисхођење знак њеног цветања. За Иванова, тиме, „нема ниједног великог уметничког дела које као претпоставку не би имало значајан догађај у животу ствараоца, иако он заувек остаје тајна за биографе“ (Иванов, 1994: 205).

Павловић, ненаклоњен „теоријским апстракцијама“, на прво место у свом схватању уметности и естетичких феномена, и на стваралачком и на плану рецепције, ставља искуство и доживљај. Павловић уметност сагледава у односу са науком, понекад философијом, али и са религијом, и то примерно преко разумевања уметности као људске стваралачке делатности са спознајном функцијом. У том погледу, Павловићева уверења су у сагласности са повратком „поиетичком“ разумевању уметности актуелном у веку за нама, односно са схватањем уметности као система, као и са покушајем да се феномен уметности одреди појмовима мишљења и језика. У првом случају, схватајући уметност као систем, можемо успоставити аналогију између Павловићевог концепта уметности са семиотичком теоријом моделазије и са теоријом система примењеној на проблеме уметности, а у погледу схватања уметности као мишљења, поред упоришта у авангардистичком и поставангардистичком контексту руске (совјетске) уметности и науке прве половине двадесетог века, неспорно улазимо у простор савремених тенденција које, различите начине повезујући уметност, пре свега филм, и философију, промишљају могуће односе између уметности и мишљења, укључујући и концепт уметности (филма) као мишљења.¹¹ У погледу проблема односа између различитих уметности, а посебно односа књижевности и филма, као и проблема филмске адаптације књижевне грађе, Павловић даје велики допринос најпре својим уметничким стваралаштвом, али и промишљањем које, како смо показали, има озбиљне теоријске импликације, и никада није одвојено од питања уметности као такве, њеног значаја и смисла за човека и човеков свет. Најважније, питање односа ових уметности као да је у корену целокупног Павловићевог схватања уметности и у корену његових основних стваралачких опредељења.

Истраживање Павловићевог разумевања уметничких проблема омогућава нам да дело овог аутора, као значајан сегмент српске, али и европске културе, посматрамо у контексту најважнијих традиција које обликују културу и уметност нашег времена.

¹¹ Као примере различитих приступа односу филма и философије, који припадају различитим срединама, од рецентне продукције видети Шато 2011; Куренной 2009; Frampton 2006; Pourriol 2010.

- **Литература**
- Иванов, В. В. (1999). *Избранные труды по семиотике и истории культуры, Том I*. Москва: Языки русской культуры.
- Иванов, В. И. (1994). *Родное и вселенское*. Москва: Республика.
- Иоффе, И. (2006) *Избранное:1920-30-е гг*, Санкт-Петербург: Петрополис.
- Делез, Ж. и Гатари, Ф. (1995) *Шта је филозофија?* Нови Сад-Сремски Карловци: Издавачка књижевница Зорана Стојановића.
- Коларић, В. (2008) Ка дубини твари – Физика и метафизика у делу Живојина Павловића. *Кораџи*, бр. 1-2: 117-134.
- Коларић, В. (2009) Моделизација света у филму *Буђење пацова* Живојина Павловића. *Зборник радова Факултета драмских уметности*, бр. 15: 83-98.
- Коларић, В. (2010) Моделизација света у Аристотеловој поетици и у структуралној семиотици Јурија Лотмана. *Зборник Матице српске за славистику*, бр. 78: 101-118.
- Куренной, В. (2009) *Философия фильма: Упражнения в анализе*. Москва: Новое литературное обозрение.
- Лотман, Ј. (1970) *Предавања из структуралне поетике*. Сарајево: Завод за издавање уџбеника.
- Павловић, Ж. (1990) *Језгро напетости*. Београд: БИГЗ-СКЗ.
- Павловић, Ж. (1992) *Лудило у огледалу*. Београд: СКЗ.
- Павловић, Ж. (1996) *Ђавољи филм*. Београд-Нови Сад: Југословенска кинотека-Прометеј.
- Павловић, Ж. (1999) *Изгнанство I*. Нови Сад: Прометеј.
- Петковић, Н. (1984) *Од формализма ка семиотици*. Београд-Приштина: БИГЗ-Јединство.
- Петковић, Н. (1996) *Елементи књижевне семиотике*. Београд: Народна књига.
- Pourriol, O. (2010) *Filmozofija*. Zagreb: Meandar.
- Рикер, П. (1993) *Време и прича*. Нови Сад - Сремски Карловци: Издавачка књижевница Зорана Стојановића.
- Frampton, D. (2006) *Filmosophy*. London and New York: Wallfrower Press.
- Шато, Д. (2011) *Филм и филозофија*. Београд, Слио.
- Шефер, Ж.-М. (2001) *Зашто фикција?* Нови Сад: Светови.

- Эйзенштейн, С. (2000) *Монтаж*. Москва: Музей кино.
- Якобсон, Р. (1984) *Конец кино? Строение фильма* (сост. Кирилл Разлогов). Москва, Радуга. 25-32.

Vladimir Kolarić

Center for Study in Cultural Development, Belgrade
Faculty of Communication, Belgrade

Aesthetic Views of Živojin Pavlović: About Art and the Relation between Literature and Film

Abstract: This paper explores the perceptions of Serbian and Yugoslav film and literary author Živojin Pavlović (1933-1998) about the problems of art and the interrelation between literature and film. The paper presents an attempt at theoretical and aesthetic-philosophical articulation and reconstruction of Pavlović's perceptions of given phenomena. Researching these ideas is of great importance for understanding the creativity of this author, showing the relevance of his views on the reflection of the phenomenon of art in general.

Keywords: art, literature, film, aesthetics, adaptation, Živojin Pavlović

O budućnosti pozorišta

Vlatko Ilić¹

Fakultet dramskih umetnosti, Univerzitet umetnosti

Beograd

Apstrakt: Rad se bavi pitanjem budućnosti umetnosti, preciznije pozorišne umetnosti, a nakon njenog pretpostavljenog kraja. Polazeći od tendencija koje su obeležile vek za nama, kao i izuzetne raznovrsnosti aktuelne produkcije kada je scensko stvaralaštvo u pitanju, u tekstu se problematizuje mogućnost teorijskog zahvatanja današnje scene, te razumevanja daljeg razvojnog kretanja umetnosti teatra. Budućnost pozorišta dovodi se u vezu sa težnjom ka nepredstavljivom, kao mogućom zajedničkom odlikom savremenih pozorišnih dela i njima bliskih izvođačkih formi.

Ključne reči: pozorište, performans, kraj umetnosti, scena kutija, izvođačke umetnosti

Imajući na umu neretko različito utemeljene i interpretirane hipoteze o kraju umetnosti, koje kao da opsedaju teorijsku misao druge polovine dvadesetog veka, jedno od nedovoljno oslovljenih pitanja ticalo bi se anticipacije njenog budućeg razvoja. Jer, i pored kompleksne problematike koja stoji u vezi sa savremenim stvaralaštvom, i transformacija kroz koje ono prolazi od početka prošlog veka, ne bi trebalo pretpostaviti da umetnostu potpunosti iščezava iz iskustvenog domena današnjeg čoveka. Radije bismo mogli govoriti o nesigurnosti sa kojom se suočavamo prilikom pokušaja njene identifikacije, kao i vrednovanja doživljenog; pri čemu takva nesigurnost

¹ Kontakt sa autorom: vlatko.ilic@gmail.com

nije stručne' prirode, te se na nju i ne može odgovoriti nekakvom novom poetikom, tj. drukčijim normativnim propisivanjem načela koncipiranja, stvaranja i izvođenja umetničkih dela. Na deluje pre odsustvo estetske i saznanjeparadigme, suprotstavljene aktuelnom društvenom poretku koji niveliše svu raznovrsnost ljudskog života podređujući je tržišnim principima proizvodnje i potrošnje robe, odnosno, akumulacije kapitala, a u okviru koje bi i umetnost našla svoje mesto.

Umetnost se stoga našla pred dvostrukim izazovom. Sa jedne strane, usled razgradnje velikih projekata modernog doba, njoj je (ukoliko se ne tretira kao roba) uskraćena samorazumljiva i predrefleksivna smeštenost u okvirima društvenog života,² dok sa druge, tehnološki razvitak i njemu svojstvene inovacije, koje dominantno oblikuju iskustvena područja savremenog čoveka, u praktičnom smislu zahtevaju jedno temeljno restrukturisanje 'starih' umetničkih medija i izmenu njihovih izražajnih sredstava. U takvim, za umetničko stvaralaštvo otežavajućim okolnostima, pozorište se, mogli bismo reći, nalazi u specifičnom razvojnom vakuumu, pošto se, za razliku od drugih umetničkih disciplina, ono najteže prilagođava novoj običajnostimedijske kulture, odnosno, kulture tehnološkog posredovanja. Prema shvatanju Bodrijara /Baudrillard/ *sa pozorištem je gotovo* – još industrijalizacija temeljno ugrožava prirodnu vezu između znaka i referenta koja je, prema njegovom mišljenju, od presudnog značaja za *scensku iluziju*,³ dok u današnjem vremenu kojem dominira *simulacija*, kao njemu odgovarajuće, on anticipira zavodljive centre prostornodinamičke fascinacije *imaginarnim, dodirnim svetom čulnog mimesisa i taktilnog misticizma*; ili, drugim rečima, jedno *totalno pozorište* u kojem nema više tradicionalne scene, niti odnošenja *spram* toga šta vidimo, nema predstave kao ni njenih gledalaca.⁴

U duhu tzv. medijskog obrta, tenove paradigme tumačenja sveta i čovekovog mesta u njemu a shodno rastućem uticaju medija, čiji bi istaknuti

2 Više o mestu umetnosti u okvirima kulture, kao i interpretacijama Hegelove /Hegel/ hipoteze o kraju umetnosti, videti u: Grubor, Nebojša, „Kulturno-povesna uloga umetnosti“ u: Umetnost u kulturi, Vuksanović, D., Grubor, N., (prir.), Estetičko društvo Srbije, Beograd 2008, str. 147-168.

3 Bodrijar smatra da već prilikom industrijalizacije pitanje sličnosti zamenjuje princip operativnosti, tj. trgovački zakon vrednosti i njegova izračunavanja uložene i potrošene snage. Videti: Baudrillard, Jean, „Simulations“ u: Continental Aesthetics, Romanticism to Postmodernism, Kearney, R., Rasmussen, D. (prir.), Blackwell, Oxford 2001, str. 411-430.

4 Bodrijar ovakvo totalno pozorište poredi sa Artoovim /Artaud/ pozorištem surovosti, ali je u ovom slučaju, kako on piše: „okrutnost zamenjena 'minimalnim i maksimalnim pragovima stimulansa', prema invenciji 'perceptivnih kodova izračunatih prema pragovima saturacije'. Čak je i dobra stara 'katarza' klasičnog pozorišta strasti danas postala homeopatijska simulacije.“ Ibid., str. 425.

predstavnik bio i sam Bodrijar koji na marginama svog diskursa o medijski generisanoj stvarnosti, i novim praksama organizovanja i predočavanja društvenog života proglašava *kraj pozorišta*, jesu i novija biologistička razumevanja pojave, razvoja i odumiranja umetničkih disciplina. Oslanjajući se na njih, britanski reditelj Piter Grinavej /Greenaway/, na primer, zagovara jedan optimističan pristup pitanju budućnostikinematografije.⁵ Po uzoru na slične metodološke postupke svojstvene istoriji likovnih umetnosti (u slučaju, recimo, *fresko slikarstva*), on markira razvojno kretanje kako evropskog tako i američkog filma, smatrajući da se, kako to primećuje Milosavljević Ault, „dekonstrukcija jedne estetske tehnologije /.../ nalazi u odnosu korelacije s rođenjem, nastankom, nekog novog fenomena“.⁶

Shodno takvom viđenju, a uzimajući u obzir i poetiku Pitera Grinaveja, njegovu upotrebu i razvoj novih tehnoloških mogućnosti u okvirima kako filmskog tako i scenskog stvaralaštva (među njegovim radovima ističu se i postavke opera, npr. „Pišući Vermeru“ kompozitora Luja Andrisena /Andriessen/ iz 1999. godine), dekonstrukcija pozorišne umetnosti bi se mogla dovesti u vezu sa nastankom filma, kojiumnogome crpi tradiciju *italijanske scene kutije* – modela oblikovanja estetskog iskustva koji je dominantno odredio dramsko i scensko stvaralaštvo tokom modernog doba širom zapadnog sveta – dok, na primer, pojava VR (virtuelna realnost) *filma* ne samo da iz korena menja kinematografiju, već i u mnogo čemu nalikuje bodrijarovskoj viziji *totalnog pozorišta* sutrašnjice. Jer, kada je reč o VR filmu, u pitanju je jednasveobuhvatna prostorna simulacija u koju gledalac'uranja' noseći VR *kacigu*, i koja, bar prema rečima njegovih zagovornika, postiže da se osetimo *više prisutnim*.⁷ Tehno-optimisti smatraju da osvajanje VR tehnologija pruža novu perspektivu kinematografiji te predstavlja budućnost filma, ali imajući na umu filmski vokabular, i izazove sa kojima se suočavaju kreatori VR ostvarenja, mogli bismo reći da ova hibridna, visoko-tehnološka forma, koja je tek u povoju, ujedno predstavlja i svojevrsnu budućnost pozorišne umetnosti.

5 Milosavljević Ault, Angelina, „Film je mrtav! Živio film! Peter Greenaway o budućnosti medija“ u: Budućnost medija, Sead, A., Vuksanović, D., Milković, M. (prir.) Sveučilište Sjever i Centar za filozofiju media i mediološka istraživanja, Zagreb 2015, str. 167-183.

6 Ibid., str. 173.

7 Videti: <http://www.independent.co.uk/arts-entertainment/films/features/vr-cinema-is-here-and-audiences-are-in-the-drivers-seat-a7505236.html>, ili: https://www.wired.com/2015/01/vr-goes-to-the-movies/kao-i-saopštenje-reditelja-Krisa-Milka-Milk-u-okviru-TED-platfor-me-na-www.ted.com/talks/chris_milk_how_virtual_reality_can_create_the_ultimate_empathy_machine, pristupljeno: 10. 08. 2017.

Nasuprot ovakvim interpretacijama, i uprkos sve marginalizovanijem mestu koje pozorište zauzima kada ježiva kultura (Rejmond Vilijams / Williams/) u pitanju, ono se i dalje odigrava. Štaviše, čitav dvadeseti vek svedoči o naporima njegovih stvaralaca da teatar revitalizuju iznova ga utemeljujući kao društveno relevantnu delatnost, i to od reditelja kao što su Maks Rajnhart /Reinhardt/, preko Piskatora /Piscator/ i Brehta /Brecht/, Boala /Boal/ i Šeknera /Schecner/, do Boruta Šeparovića u Hrvatskoj ili Ane Miljanić kod nas. Pritom, jedan od ključnih problema u kontekstu razmatranja budućeg razvoja pozorišne umetnosti predstavlja i raznovrsnost savremene scene, te nemogućnost da se ona misaono zahvati, bar ne na način koji bi obuhvatio većinu dela i ukazao na zajedničke principe postojećih poetika. Dok je zapojedine, gore navedene autore, moguće uočiti međusobno blisko poetičko, a pre svega ideološko polazište, ukoliko pod teatarskom stvarnošću podrazumevamo i tekuću institucionalnu produkciju (koja i dalje neguje tzv. mimetičko pozorište), zatim visoko-budžetske spektakle (koji u sve većoj meri nalikuju produktima industrije zabave), ili inscenacijesvojstvene *kulturamaotpora* (Vuksanović), kao i hibridne izvođačke forme, dolazimo do zaključka da je ona ne samo izuzetno heterogena, već da je prakse koje je čine gotovo nemoguće međusobno svesti.⁸ Primer takvog pokušaja predstavlja i uticajna studija nemačkog teatrologa Hans Tis Lemana /Lehmann/, te njegovo poimanje savremenog pozorišta kao *postdramskog*, pri čemu se, danas, gotovo dvadeset godina nakon njenog objavljivanja, iako korisna, i ona pokazuje kao usredsređena na jedan kratak period, i pretežno evropsku kontinentalnu scenu.⁹

Vratimo se zato korak unazad, i pokušajmo da oslovimo ovu tematiku polazeći od jednog drukčijeg stanovišta. *Saprestankom misije umetnosti da dosegne Apsolut* (Džejmson /Jameson/),¹⁰ nastupio je period u kojem je ona mišljena pre svega kao društvena praksa. Pojava novih izražajnih formi, poput performansa, hepeninga, akcija, itd, simptomatična je za ovaj zaokret, pri čemu se njegov početak može dovesti u vezi i sa tendencijama onih koji su stvarali pre predstavnika *neoavangardne* umetnosti. Peter Birger /Birger/, na primer, kao jednu od značajnih odlika stvaralaštva sa početka

8 Jednu moguću klasifikaciju savremenog teatra i praksi teatralizacije videti u: Ilić, Vlatko, „Umetnost pozorišta u vremenu velike konfuzije“ u: Zbornik radova FDU, br. 27, Fakultet dramskih umetnosti/Institut za pozorište, film, radio i televiziju, Beograd 2015, str. 13-30.

9 Lehmann, Hans-Thies, *Postdramsko kazalište*, TKH, Beograd; CDU, Zagreb 2004.

10 Džejmson, Frederik, *Kraj umetnosti ili kraj istorije*, Art Press, Beograd 2015.

dvadesetog veka prepoznaje i nameru umetnika da razruše tradicionalno uspostavljenu *instituciju* umetnosti, kao nečega što je izdvojeno iz društvenog života, te da posredstvom umetnosti revolucionišu svet.¹¹ Iako je, kako to Birger dalje zapaža, sa radikalizacijom praski koje je čine umesto promene sveta usledila pre izmena *sveta umetnosti* (Danto /Danto/), bilo bi u najmanju ruku pravedno reći da su *avangardni zahtevi* odjeknuli čitavim prošlim vekom, i da smo shodno njima svedoci izjednačavanja umetničkih sa praksama kulturalnog organizovanja. Drugim rečima, kao u slučaju navedenih reditelja (Piskator, Šeparović, Miljanić, i drugi), i pored sve kompleksnosti njihovih osobenih poetika, koje zaluzuju našu pažnju, primetna je zamena domena umetničkog stvaralaštva arenom političke borbe u polju kulture, kao sveobuhvatne organizacije društvene građe.¹²

Ovakve tendencije, u manjoj ili većoj meri eksplicitno artikulisane, pojedini su autori realizovali i u praktičnom smislu: Tretjakov /Третъяков/ ili Debor /Debord/, ili već pomenuti Boal koji je različite metode svog *pozorišta potlačenih* primenjivao u okviru političkih kampanja, dok su pojedine od njih bile koncipirane s ciljem sasvim konkretne intervencije u društvenu stvarnost, poput *pravnog* ili *legislativnog teatra* kojib i za posledicu trebalo da ima izmenu zakonskih regulativa.¹³ Naime, nalik drugim metodama *pozorišta potlačenih* i legislativno pozorište se zasniva na dijalogu i dinamizaciji publike (kojoj bi iskustvo pozorišta trebalo da koristi kao vežbaza promenu koja bi se sprovela u životu), pri čemu ono teži artikulaciji predloga koji bi postali nove zakonske norme. Legislativno pozorište se praktikuje i kod nas, i jedan od njegovih boljih primera jeste pozorišni projekat „Od kršenja do stvaranja zakona“ ApsArt centra za pozorišna istraživanja iz Beograda, realizovan tokom 2013. i 2014. godine unutar kaznenog sistema Srbije, a za čije potrebe nastaje forum predstava *Banja robija*.¹⁴ Pritom, problemi na koje su nailazili njegovi učesnici tokom procesa rada (loše reakcije uprava kaznenopopravnih zavoda, zastrašivanja, ignorisanje od strane državnih partnera,

11 Birger, Peter, *Teorija avangarde*, Narodna knjiga/Alfa, Beograd 1998.

12 Šeparovićevu predstavu, na primer, *Srce moje kuca za nju* iz 2010. godine, izvode nezaposlene žene kojima je, pored tematizacije njihovog ekonomski nepovoljnog statusa, tokom procesa rada bio omogućen i model privremenog zaposlenja.

13 Videti: Schutzman M., Cohen-Cruz J. (prir.) *Playing Boal. Theatre, Therapy, Activism*, Routledge, London, New York 1994.

14 Videti: Jelić, Aleksandra, „From Correctional Theatre to the Theatre of Rebellion – Legislative Theatre in Serbian Prison System“ u: Ristić, I., Ilić, V. (prir.) *Theater within the context... and not just theatre*, Hop.La!/FDU, Beograd 2016, str. 110-133.

itd.) potvrđuju prvenstveno društveno angažovanu prirodu ovog projekta, pa i same predstave, dok njena, u tradicionalnom smislu shvaćena estetska vrednost ostaje u drugom planu.

Svakako da je potrebno baviti se predstavama poput *Banje robije* kao umetničkim delima, ali već sama neusaglašenost referentnih okvira koji su od presudnog značaja za njeno razumevanje, u ovom slučaju *umetnosti* i *politike* (shvaćene kao prakse uređivanja života zajednice), ukazuje na *konfuziju* koja vlada kako svetom umetnosti, tako i savremenim trenutkom;¹⁵ dok prakse koje nisu (ili bar nisu eksplicitno) kritički orijentisane, poput npr. pozorišta za bebe, decu i mlade Dalije Acin Thelander,¹⁶ impliciraju neophodnost sasvim drugih registara prilikom njihovog promišljanja, odnosno, verifikacije i klasifikacije, kao i vrednovanja. Neuspeh misaonog zahvatanja sadašnjosti pozorišta nas shodno tome i vodi ka, ili pomirljivom prihvatanju teza o njegovom kraju, te najavi nekih novih fenomena, ili tehnicističkim vizijama njegove budućnosti, pri čemu i one nagoveštavaju dela radikalno drukčija od onih koje tradicionalno imenujemo teatrom.

Na tragu Grinavejevog shvatanja razvojnog kretanja filmske umetnosti, mogli bismo reći da je smrt pozorišta već nastupila, a da performans i njemu bliske izvođačke forme predstavljaju nove fenomene nastale usled ili uporedo sa dekonstrukcijom stare teatarske aparature. Jer, iako se pojava performansa najpre dovodi u vezu sa likovnom scenom, preciznije konceptualistima, već se *druga generacija* performans umetnika približava teatru, kao i drugim praksama kreativnog delovanja.¹⁷ Drugim rečima, moguće je pretpostaviti da se impulsi autentičnog pozorišnog stvaralaštva danas pre realizuju u okvirima hibridnih formi *izvođenja uživo*, nego u okoštanim teatarskim institucijama. U prilog tome išli bi i primeri onih autora koji su svojim delima obeležili drugu polovinu prošlog veka, a oko čije klasifikacije i dalje nailazimo na neslaganja, poput Roberta Vilsona / Wilson/, Jan Fabra / Fabre/, Meredith Monk / Monk/, i drugih; ali i pokušaj transdisciplinarnog interpretativnog zahvatanemačke teatrološkinje Erike Fišer Lihte / Fischer Lichte/, te njena *estetika performativne umetnosti* kojom ona nastoji da obuhvati nasleđe i prakse pozorišne umetnosti, kao i performansa i drugih radova bližih tzv. kulturalnim izvedbama.¹⁸

15 Badju, Alen, Pohvala pozorištu, Adresa, Novi Sad 2014.

16 <http://dalija-acin-thelander.blogspot.rs>

17 Ilić, Vlatko, op. cit.

18 Fischer Lichte, Erika, Estetika performativne umjetnosti, Šahinpašić, Sarajevo / Zagreb 2009.

Neulazeći ovom prilikom u temeljnije razmatranje odjekakoji je *lingvistički obrt* imao kada je umetnost u pitanju, kao i teoretizacije *performativnog* u kontekstu sveta umetnosti,¹⁹ zanimljivo je da se i konkretni performansi često tumače prevashodno kao društveno angažovane akcije. Jedan od predstavnika prve generacije umetnika performansa jeste Kris Burden / Burden/. Njegov rad iz 1971. godine *Pucaj / Shoot /* podrazumevao je ranjavanje umetnika – sa razdaljine od svega nekoliko metara njegov asistent upucao je Burdena u levu ruku. Prema rečima američke istoričarke umetnosti RouzLi Goldber / Goldberg/, umetnik je tvrdio da su svi oni koji su bili prisutni odgovorni za njegov čin samopovređivanja pošto ga nisu u njemu sprečili.²⁰ Burdenov performans, izveden u galeriji u Los Angelesu, nedaleko od velikih holivudskih studija, uglavnom se tumači kao kritički gest koji je suprotstavio pravu krv i realan bol filmskoj industriji, to jest, njoj svojoj esteticizaciji i eksploataciji nasilja. Ovakve interpretacije, izvedene posredstvom Ostinove / Austin/ teorije govornih činova, te izdvajanja *performativnih iskaza* kao onih koji menjaju stvarnost u kojoj bivaju izgovoreni, pokazale su se kao primenjive kada su u pitanju razmatranja radova francuske umetnice Orlan / Orlan/ i operativnih zahvata koje je ona sprovodila na svom telu, kao i ranih performansa Marine Abramović (čuveni primer je „Ritam 0“ iz 1974. godine), ili performansa austrijskog umetnika i jednog od predstavnika *bečkog akcionizma* Brusa Gintera / Günter/, i drugih.

Ipak, to što u svetlu ove analize umetnost performansaza nas čini značajnom, jeste *višak* doživljenog koji se neretko previđa kada je reč o njegovim interpretacijama. Na primer, iako se akcije *bečkih akcionista* u najvećoj meri razumeju kao kritika usmerena ka austrijskom posleratnom društvu, te odbijanju da se ono suoči sa svojim fašističkim nasleđem, verovatno je da je Ginterovo ispijanje sopstvene mokraće, samozadovoljavanje i povraćanje generisalo iskustvo (i to kada je reč kako o gledaocima, tako i o samom umetniku) koje bi se teško moglo svesti isključivo na jednu iako estetsku, suštinski konceptualno utemeljenu kritiku. Oslanjajući se na *ritualne teorije pozorišta* (Van Genepa / Arnold van Gennep/ i njegovo dovođenje u vezu rituala sa graničnim iskustvima, Tarnera / Turner/, Šeknera, i druge), kao i Artoov koncept *zaraze* (koji on

19 Videti: Milohnić, Aldo, Teorije savremenog teatra i performansa, Orion art, Beograd 2013.

20 Goldberg, RoseLee, Performance, Live Art since the 60s, Thames & Hudson Inc., New York 2004.

iznova uvodi u diskurs o teatru),²¹ Aristotelov pojam *katarze* ili pojam *rasa* u indijskom pozorištu, Fišer Lihte to naziva *iskustvom prelaza* (iskustvom *liminalnosti*), navodeći pritom da: „[d]ok iskustvo prijelaza u kojemu put jest cilj označavam kao estetsko, iskustva prijelaza koja predstavljaju put ka nekom ‘drugom’ cilju označavam kao ne-estetska iskustva.“²² Pri čemu, kao i u slučaju oslonaca Erike Fišer Lihte (prvenstveno tzv. *ritualista*), i njen diskurs biva kritikovan zbog nedovoljno precizno utemeljenih pojmova, poput: *stanja, energije, transformacije*, itd.²³

Pretpostavimo zato da su ‘slaba’ mesta teoretizacija hibridnih izvođačkih formi kao i savremenog pozorišta uslovljena predmetima njihovog interesovanja, te onim što im se opire. Drugim rečima, na primerima performansa, i pozorišnih dela, moguće je uočiti određenu težnju ka *nepredstavljivom*, ali ne samo u smislu vizuelnih predstava, već ka onom što se nalazi izvan dometa jezika i mišljenja, što izmiče procesima simbolizacije i što, u okvirima teorijske psihoanalize, Kristeva /Kristeva/ naziva *zazornim*.²⁴ To najčešće jeste ekstremno tretiranje tela umetnika/umetnice: njihovo povređivanje, iscrpljivanje, proširenje (kao u slučaju Stelarka /Stelarc/ i njegovog rada *Treća ruka*), ili tela drugih, poput upotrebe krvi i iznutrica životinja u *orgijastičkom mističkom teatru* drugog bečkog akcioniste Hermana Niča /Nitsch/; pri čemu, *nepredstavljivone* mora nužno biti i *užasavajuće* u jednom doslovnom smislu – to su i tekstovi autističnog dečaka u Vilsonovom *Ajnštajnu na plaži*, pas kao glavni i jedini scenski prisutan glumac u predstavi Boruta Šeparovića *Timbaktu*, itd. U pitanju je jedno tendenciozno prodiranja u nepoznate iskustvene domene, gde postojeći simbolički poredak posustaje otkrivajući svoj granice.

Ovakva težnja naročito je paradoksalna kada je reč o pozorištu, pošto su moderno doba obeležili dugotrajni procesi koji su doveli do toga da se *italijanskascena kutija* nametne širom Evrope kao dominantna forma estetskog iskustva. Pritom, kada govorimo o *sceni kutiji* predmet našeg interesovanja ne čini (samo) standardizacija dramskog i scenskog izraza, već jedan poredak predstavljevog i njemu svojstvena ideologija. Ideja spoznaje

21 Ideja da poseta predstavi može u značajnoj meri (poželjno ili nepoželjno) uticati na gledaoca prisutna je tokom čitave istorije teatra. Tako npr. „osobni liječnik cara 1609. izričito preporučuje odlazak na predstavu jer gledanje komedija ‘podize raspoloženje i širi srce, i postupno ga dovodi u red.’“ Fischer Lichte, Erika, op. cit., str. 237.

22 Ibid., str. 247.

23 Milohnić, Aldo, op. cit.

24 Videti: Kristeva, Julija, Moći užasa, Naprijed, Zagreb 1989.

kojoj prethodi čulno opažanje, a zatim imenovanje i razumevanje, odnosno, pretpostavka da *reč otkriva i pokazuje biće*,²⁵ ugrađeni su u *literarni teatar*, teatar *reči* i projektovane *dubine*, koji odlikuje preglednost onog *opazivog* i njegovo uokviravanje u jedinstvenu (smisaonu) celinu. Pozorišteje tako postalo izrazčoveka koji vlada svetom, koji ga obuhvata svojim pogledom i podređuje svojoj volji.

Nasuprot tome, kako na to i ukazuju teoretičari medija, usled tehnološkog napretka koji, zajedno sa kapitalističkim poretom nameće obrise sazajne i iskustvene teritorije našeg vremena, savremeni se čovek rađa u *postmodernom hiperprostoru* koji prevazilazi „moći ljudskog tela da se locira, opazajno organizuje neposredno okruženje i kognitivno mapira mesto u spoljnom svetu koji se može mapirati.“²⁶ Tehnologija je danas ta koja je sve-videća, i sve-prisutna, dok čoveku preostaje da tek otkrije svoje mesto u okruženju koje biva već postavljeno, i to ne nužno za njega. U takvom vremenu, deluje razumljivo da umetnost postaje ambijent u kojem se mogu i moraju istražiti iskustvena područja druga od onih postojećih, nezavisno od toga da li takva stremeljenja vode misticizmu (kojem su bili skloni mnogi umetnici dvadesetog veka), kiborgizaciji, ili drukčijem preispitivanju upliva medija u sve sfere života. Zbog toga umetnost pozorišta mora odustati i od svog mimetičkog nasleđa, kao i od mišljenja sopstvene prakse kao prevashodno društvene.

Njena se budućnost pre može dovesti u vezu sa kontinuiranim problemskim delovanjem i *transgresiranjem* poznatog. Jer, u dobu lišenom *metafizičkog* mišljenja, u eri banalnih tržišnih transakcija, u današnjem suštinski neslobodnom svetu, umetnost bi morala sebeda očuva kao polje slobode, koju bi tek trebalo doživeti.

Literatura

- Badju, Alen, *Pohvala pozorištu*, Adresa, Novi Sad 2014.
- Baudrillard, Jean, „Simulations“ u: *Continental Aesthetics, Romanticism to Postmodernism*, Kearney, R., Rasmussen, D. (prir.), Blackwell, Oxford 2001, str. 411-430.
- Birger, Peter, *Teorija avangarde*, Narodna knjiga/Alfa, Beograd 1998.

25 Divinjo, Žan, Socijologija pozorišta, BIG, Beograd 1978, str. 425.

26 Džejmson, Frederik, op. cit., str. 31.

- Danto, Arthur, „The Artworld“, u: *The Journal of Philosophy*, Vol. 61, Issue 19, American Philosophical Association Eastern Division Sixty-First Annual Meeting, 1964, str. 571-584.
- Divinjo, Žan, *Socijologija pozorišta*, BIG, Beograd 1978.
- Džejmson, Frederik, *Kraj umetnosti ili kraj istorije*, Art Press, Beograd 2015.
- Fischer Lichte, Erika, *Estetika performativne umjetnosti*, Šahinpašić, Sarajevo / Zagreb 2009.
- Goldberg, RoseLee, *Performance, Live Art since the 60s*, Thames & Hudson Inc., New York 2004.
- Grubor, Nebojša, „Kulturno-povesna uloga umetnosti“ u: *Umetnost u kulturi*, Vuksanović, D., Grubor, N., (prir.), Estetičko društvo Srbije, Beograd 2008, str. 147-168.
- Ilić, Vlatko, „Umetnost pozorišta u vremenu velike konfuzije“ u: Zbornik radova FDU, br. 27, Fakultet dramskih umetnosti/Institut za pozorište, film, radio i televiziju, Beograd 2015, str. 13-30.
- Jelić, Aleksandra, „From Correctional Theatre to the Theatre of Rebellion – Legislative Theatre in Serbian Prison System“ u: Ristić, I., Ilić, V. (prir.) *Theater within the context... and not just theatre*, Hop.La!/FDU, Beograd 2016, str. 110-133.
- Kristeva, Julija, *Moći užasa*, Naprijed, Zagreb 1989.
- Lehmann, Hans-Thies, *Postdramsko kazalište*, TKH, Beograd; CDU, Zagreb 2004.
- Milohnić, Aldo, *Teorije savremenog teatra i performansa*, Orion art, Beograd 2013.
- Milosavljević Ault, Angelina, „‘Film je mrtav! Živio film!’ Peter Greenaway o budućnosti medija“ u: *Budućnost medija*, Sead, A., Vuksanović, D., Milković, M. (prir.) Sveučilište Sjever i Centar za filozofiju media i mediološka istraživanja, Zagreb 2015, str. 167-183.
- Schutzman M., Cohen-Cruz J. (prir.) *Playing Boal. Theatre, Therapy, Activism*, Routledge, London, New York 1994.
- Vilijams, Rejmond, „Analiza kulture“ u: *Studije kulture*, Đorđević, J. (prir.), Službeni glasnik, Beograd 2008, str. 124-133.
- Vuksanović, Divna, *Filozofija medija 3*, Fakultet dramskih umetnosti u Beogradu – Institut za pozorište, film, radio i televiziju, Čigoja štampa, Beograd, 2017.

- **Vebografija**
- <http://dalija-acin-thelander.blogspot.rs>
- <http://www.independent.co.uk/arts-entertainment/films/features/vr-cinema-is-here-and-audiences-are-in-the-drivers-seat-a7505236.html>
- <https://www.wired.com/2015/01/vr-goes-to-the-movies/>
- www.ted.com/talks/chris_milk_how_virtual_reality_can_create_the_ultimate_empathy_machine

On the future of theatre

Abstract: *This article addresses the question of the future of art, more precisely the art of theatre, after its assumed ending. While considering the artistic tendencies that marked the last century as well as the variety of its current production, the article problematizes the very possibility of theoretical understanding of the present day theatre, and therefore, its further development. The future of theatre is thus seen as most probably connected to the movement made towards the unrepresentable, as the possible common aspect of contemporary theatrical pieces and other performing arts forms.*

Key words: *theatre, performance, the end of art, proscenium stage, performing arts*

Domaća i uloga Beauty Addict-a u televizijskim reklamama kao diskriminacija žena

Marina Novović¹

Centar za studije medija i komunikacija
Beograd

Apstrakt: *Reklama je neophodna tržišnoj ekonomiji, tako da u današnjem svetu ne možemo biti zaštićeni od reklame. Žene su najbolji potrošači, pa i ne čudi što su stoga najreklamiraniji sadržaji na svim televizijama sveta hrana, sredstva za higijenu i ulepšavanje. Istovremeno, žene su u reklamama uglavnom diskriminisane. Kako bi bile i ostale što verniji potrošači, ženama se u reklamama poručuje da one jedino postoje ako su domaćice, supruge, majke, devojke i ako ,izgledaju“. Cilj ovog rada je da istraži diskriminaciju žena koja proizlazi iz uloga koje su im u reklamama nametnute, posebno domaću ulogu i ulogu Beauty Addict-a, kao i da proveriti kako se ovaj fenomen primio u izrazito patrijarhalnom društvu kao što je naše.*

Ključne reči: *Reklame, žene, diskriminacija, domaća uloga, Beauty Addict*

Uvod

Svesni da u današnjem svetu ne možemo biti ,zaštićeni od reklame“, nakon što ih džingl najavi, ne menjamo kanal, već poslušno sledimo ,ostanite tu, vratićemo se posle rekalm a ,. Gledamo reklame, jer nas zanima šta njihovi autori u stvari pokušavaju da nam kažu i dokle su spremni u tome da idu, kao što ponekad čitamo knjigu i gledamo film ili predstavu,

¹ Kontakt sa autorom: marinanovic8@gmail.com

koji nam se baš i ne dopadaju, do kraja. Na ovo istraživanje podstaklo nas je zapažanje da su žene u reklamama uglavnom diskriminirane, bilo ulogama koje su im u njima nametnute, bilo ulogama koje su im uskraćene, ili jednostavno svojom nevidljivošću.

Diskriminacija žena u medijima, pa i u reklamama, globalni je fenomen. Želeli smo da istražimo kako se ovaj fenomen ogleda u patrijarhalnom društvu poput našeg. Naš uzorak čini 120 reklama, koje smo u periodu od 1. do 10. septembra 2009. godine snimali sa TV stanica sa nacionalnom pokrivenošću u udarnom terminu. Posebno ćemo se baviti dvama ulogama koje su nametnute ženama u reklamama, tzv. domaćom ulogom (domaćica, majka, supruga, devojka) i ulogom žene-potrošača, opsednute izgledom, tzv. Beauty Addict-om

Hipoteza koju postavljamo i koju ćemo se truditi da dokažemo je da su žene u reklamama diskriminirane, bilo ulogama koje su im dodeljene, bilo porukama koje se kriju iza površinske poruke, 'kupite',

O reklamama

Dvadesetih godina prošlog veka od trgovačkog oglasa nastaje moderna reklama, a pedesetih godina doživljava uzlet. U to doba dolazi do gomilanja proizvodnih viškova, pa umesto proizvodnje prodaja postaje mnogo važnija. Reklama je bila neophodna tržišnoj ekonomiji. Bez reklame ne bi bilo ni masovne potrošnje koja održava ekonomiju, jer mnogi potrošači ne bi ni znali da neki proizvodi postoje. Najveći problem svakog proizvođača bio je kako da otkrije odgovarajući psihološki mamac za svoj proizvod, pa se pedesetih godina prošlog veka u proces stvaranja reklama uključuju i stručnjaci za proučavanje ponašanja, psiholozi i sociolozi. (Breton, 2000:163) Bilo je važno navesti ljude da žele stvari. U ove svrhe iskorišćena je, a često i zloupotrebljena, psihoanaliza.

Nakon identifikacije dubokih, jakih, ljudskih potreba (npr. za pripadanjem, ljubavlju, slobodom), one se pretvaraju u nešto potpuno drugo i zamenjuju površnim željama. Umesto 'potrebna mi je sloboda', verujem da će mi 'novi automobil doneti slobodu' ili 'ako mi je potrebno da me vole', 'poželim novu garderobu'. (Mandić, Milović, 2003:7) Tako reklama, pored toga što nas obaveštava o nečemu, utiče i na promenu ponašanja potrošača (ili glasača u slučaju političkog marketinga), ili na promenu

navika. (Breton, 2000:50) Reklame su dovele i do fenomena skraćivanja roka stvarima. Ljudi se danas relativno brzo odriču dobara (bilo da je u pitanju garderoba, nameštaj, tehnički uređaji, automobili) koja poseduju, želeći da ih zamene novima, jer reklame poručuju da više nisu u modi.

Proizvodnjom reklama bave se reklamne agencije. Nekada su one samo prodavale oglasni prostor u novinama, a danas pružaju mnogo složenije usluge: od istraživanja tržišta, do kreiranja reklame i njenog plasiranja (media planning) u medijima. Najrazvijenije ekonomije sveta izdavaju za reklamne svrhe dva do tri procenta svog bruto nacionalnog dohotka, što su sume iskazane u milijardama dolara. (Stojković, Radojković, 2004:178) Komercijalni mediji najveći prihod ostvaruju upravo od reklama.

Kupovinom prostora u novinama i televizijskih i radijskih sekundi oglašivači u stvari kupuju publiku medija u kojima se oglašavaju. Zato je oglašivačima prilikom izbora medija najvažniji podatak o veličini i sastavu publike, od čega zavisi i cena oglasnog prostora. 'Mediji veoma pažljivo neguju svoju publiku i spremaju nove generacije za buduće potrošače. Obrazovanje za potrošnju je ozbiljan posao industrije koja zavisi od novca velikih oglašivača.' (Milivojević, 2004:18)

Dok ekonomisti veruju da je reklama važna za postojanje slobodnog tržišta, mnogi teoretičari medija smatraju je odom potrošnji, sredstvom manipulacije, a često i diskriminacije.

Očajne domaćice

Prva uloga nametnuta ženama u reklamama koju ćemo istražiti je *domaća uloga* tj. uloga domaćice, majke, supruge, devojke. U većini kultura, ma koliko visokorazvijene one bile, ovim pojmovima uglavnom se definiše žensko postojanje. U reklamama diskriminacija počinje već podelom uloga, a nastavlja se scenarijom kojim autori pokušavaju da nas ubede da je to stvarni životni scenario, kao i porukama koje se u njemu kriju. 'Televizija nas u udarnom terminu uči da je ženama mesto u kući, dok muškarac može da bude gde god poželi. Žene su najčešće opisane kao nezaposlene, u domaćoj ulozi, kako koriste proizvode za kuću'. (Fowles, 1996:209, 211) 'Ženski likovi posvećeni su sopstvenom ulepšavanju i brizi o kući i ukućanima'. (Wood, 1994:235 u Fowles, 1996:208).

Reklame u kojima najčešće vidimo ženu u domaćoj ulozi su reklame za

proizvode za čišćenje i hranu. U našem uzorku sve reklame za proizvode za čišćenje su strane proizvodnje, prevedene i sinhronizovane na srpski jezik. Jednako su diskriminatorne kao i domaće reklame.

Žene su u njima pretvorene u očajne domaćice u stalnoj borbi sa prljavštinom, masnoćom i tvrdokornim mrljama, sve dok se iznenada ne pojavi super detredžent, *ekspert za fleke*, i ne reši problem. U reklami za Meriks gel Jelisaveta Seka Sablijić uverava nas da je baš ovaj deterdžent, *naš najbolji izbor za obojeni veš*. Ona ozarenog lica uzima bocu Meriksa i oduševljeno kaže: *A tako je mali i lagan i tako se lako koristi*. Nakon pranja glumicino oduševljenje još je veće: *Sjajno, i nema tragova deterdženta*. I u ovoj reklami, kao i u većini ostalih, nova, super svojstva proizvoda, ili poentu na kraju reklame izgovara muški glas. Verovatno se pretpostavlja da muški glasovi zvuče uverljivije, slično kao što su, za većinu ljudi prizori muškaraca, po svemu sudeći, više povezani sa, realnošću nego prizori žena. Muški modeli imaju izvesnu dozu kredibiliteta koji nedostaje prizorima ženskih modela. (Kostera Mejer, Van Zonen, 2005:498) Nakon što od muškog glasa sazna da je i cena povoljna, Sekinoj sreći nema kraja. Ona čvrsto drži proizvod u rukama kao da se radi o najvećem blagu.

Šta nam govori ova reklama? Žena je zadužena za kućne poslove. Suštna njenog bivstvovanja je da veš bude savršeno opran. Ukoliko to nije slučaj, rešenje je nadohvat ruke, tu je Merix gel, a uklanjanje fleka donosi neizmernu radost svakoj ženi. Ovom proizvodu kredibilitet je dala javna ličnost, što je čest slučaj u oglašavanju. ◊ Ukoliko proizvod koristi osoba koja ima autoritet, ili izaziva zavist, kupca je lako ubediti. ◊ (Breton, 2000:75)

Po sličnom modelu neparavljene su i reklame za Veniš gel. U našem uzorku su čak četiri verzije reklame za ovaj proizvod i sve su podjednako diskriminatorne prema ženama.

U prvoj, koja počinje u kuhinji, dečak pokazuje mami kako ume da vrta picu kao, *dečko u piceriji*, *Pica mu, naravno, ispada iz ruku i pravi veliku fleku na belim pantalonama. Mama je očajna. Oh, kako sada da skinem ove masne fleke od pice?* U tom trenutku u kuhinju ulazi tzv. Veniš devojka (devojka manekenskog izgleda, obučena u ružičasto, boju koja je zaštitni znak ovog proizvoda i Veniš majcu), koja nudi rešenje: *Bez problema. Sa novim Veniš oksi ekšn intelidžens plusom, a evo i kako radi u veš mašini. Nova formula sa pronalazačima fleka pronalazi fleke i uklanja ih, čak i one masne*, *Deca su oduševljena: Vau, kao magija!* I mama je oduševljena, toliko

da kada deca upitaju: *A šta je sa lazanjama?* Samo odmahne rukom, u stilu: samo flekajte, sada imam Veniš.

Sudeći po autorima ove reklame, mamino prirodno okruženje je kuhinja. Mama je zadužena za kuvanje, decu i uklanjanje fleka. Izvor nevolja svake mame i svake domaćice je isflekan veš. Ali dobro je što je put do sreće tako kratak, dovoljno je samo upotrebiti pravi prašak. Pored toga što smo saznali da ovaj prašak poseduje natprirodna svojstva, jer sam pronalazi fleke, sugerise nam se da je mama vredna dečije ljubavi samo ako uspešno ukloni sve fleke. Deca nisu oduševljena mamom, jer im ona pruža ljubav i pažnju, već zato što uspešno uklanja fleke.

Pored već poznate teze iz reklama da nakon upotrebe određenih proizvoda, koji joj pomažu da prebrodi sopstvene i nesavršenosti svog doma, žena dobija pažnju i ljubav muškarca, odlazi se i korak dalje. I dečja ljubav zavređuje se na isti način.

Šta još ovakve reklame sugerisu ženama? Pored kuhinje, tvoje mesto je i u kupatilu, a pranje i čišćenje imperativ. Ali ni u tome nisi dobra. Tvoj veš je pun mrlja, ni prašak ne znaš da izabereš. Nisi savršena. Ali mi imamo rešenje, jer znamo šta je tvoja suštinska potreba-novi deterdžent

U ulozi domaćice gotovo uvek je žena, veoma retko muškarac (samo u jednoj reklami u našem uzorku). Za muškarce su rezervisane znatno atraktivnije uloge.

U reklami za Kandi mašinu za sudove žena umornog i tužnog lika ručno pere sudove, kada joj neko zazvoni na vrata. Ona otvara, ni ne pitavši ko je. Na vratima stoji muškarac koji joj nudi spasenje: *Iskristite sve pogodnosti kupovine*, *Koje pogodnosti*, pita ona, a raspoloženje joj se odmah značajno popravlja. Muškarac objašnjava (a demonstraciju vidimo i na ekranu) da mašina, *troši 10 puta manje vode i 2 puta manje struje u poređenju sa ručnim pranjem posuđa i štedi hiljade dinara godišnje*. Na kraju žena ushićeno kaže: *Znači uštedom koju ostvarujem mašinskim pranjem, otplaćujem mašinu. Neverovatno*. I ovde se, kao i u mnogim drugim reklamama, provlači teza da se štedi kupujući. Ovo je amalgam, uticanje na značenje poruke povezivanjem nespojivih pojmova.

Po ovoj reklami, pored toga što je njena obaveza da pere, žena mora i da pazi na kućni budžet. Muškarac, pored toga što zarađuje i ne bavi se tako trivijalnim stvarima, zna odogovore na sva pitanja i donosi spas na kraju.

U samo šest reklama u našem uzorku žena je zaposlena. Žene u

reklamama najčešće vidimo u kući. Mnogo redje nego muškarce vidimo ih u poslovnom okruženju. , (Fowles, 1996:211) U reklami za Telenor Internet prikazana je mlada devojka u kancelariji, ispred laptopa, koja hvaleći uslugu ove kompanije kaže: , *Mogu da budem gde god poželim* ,. Iako u nastavku reklame vidimo još nekoliko muških likova koji govore o svojim pozitivnim iskustvima sa Internetom, ilustracija poente na kraju reklame, u kojoj se navode sve pogodnosti nove usluge, su devojčina usta. Od poslovne žene ona postaje deo tela.

U reklami za Inteza banku u jednom od kadrova vidimo službenicu koja čestita muškom klijentu na potpisanom ugovoru. U našem uzorku nije uočena nijedna reklama u kojoj žena podiže kredit za bilo šta. Kredit podižu i o otplati brinu muškarci. U reklami za refinansiranje kredita Alfa banke glavni i jedini lik je muškarac. Uloga žene u reklamama za kredite može biti ukrasna. U reklami za kredite za opremanje stana Komercijalne banke, vidimo mladu devojku manekenskog izgleda koja sluša muziku i gleda tv programe na najnovijim uređajima, dok je na ekranu ispisan poziv za podizanje povoljnog kredita.

U reklami za nameštaj Tahirović zaposlena žena karikaturalno je predstavljena, a i cela reklama je takva. Izgleda kao da ju je pravio vlasnik pomenute fabrike, a ne advertajzing agencija. Žena sedi u kancelariji obučena kao poslovna pratnja, a prvi kadar su njene noge u krupnom planu. U reklami za Nikšičko pivo, konobarica je devojka koja donosi , *pivo za društvo* ,.

Jedina reklama u kojoj je donekle pomirena uloga majke, supruge i zaposlene žene je reklama za omekšivač rublja Silan. Na početku vidimo bračni par koji se sprema za posao, a dete za vrtić. Stanom se širi miris Silana. Isti taj miris kasnije se širi i po kancelariji zaposlene žene. Uveče, mama sprema dete za spavanje, a miris je još uvek tu.

U našem uzorku deca su isključivo mamina briga. One ih prepovijaju i brišu (Pampers pelene i Pampers vlažne maramice), oblače i peru njihov veš (npr. reklame za Tajd, Veniš, Silan), spremaju za vrtić. Žena treba da brine o porodici. Nakon što je istrebila mrlje i uštedela novac kupujući, tek je čekaju nova zaduženja, jer ona je nečija žena, devojka, majka. Izvan toga ne postoji.

Čak i u životinjskom svetu žena ne izlazi iz svoje uloge. U reklami za Er vik, osveživač prostorija, žena je slonica, a muž stonoga. Ipak, slonica

usisava. Muža ne vidimo, ali zato vidimo gomilu njegovih cipela, dok < žena , hvaleći prizvod kaže: , *Savršeno je kada moj suprug ostavlja cipele po celom stanu. Kod kuće je najlepše* ,.

Pored toga što je zadužena za hranjenje porodice, žena neprestano mora da vodi računa i o savršenoj liniji. U reklami za suhomesnate proizvode Neoplante, Pipi i Gudi, vidimo porodicu za stolom. Zaplet: neko je tokom noći pojeo sve zalihe Pipija i Gudija. Porodica pokušava da otkrije ko je to. Nakon što progovori, pored svakog lika na ekranu ispisuje se , *karakteristika*“.

Otac, krupnije građe, kao da mu je neprijatno: , *Noćas su bili na svom mestu.*“

Njegova krakteristika, sa strelicom koja nam pokazuje na koga se odnosi je , *krišom jede.*“

Ćerka, besno: < - *Nisu mogli tek tako da nestanu* ,.

Mama, sa izrazom krivice na licu, jede zelenu salatu i kaže: , *Ja nisam, ja sam na dijete.*“

Njena karakteristika je , *uvek ima dva kila više* , (dva kila je i zaokruženo, za slučaj da nismo odmah shvatili suštinu).

Baka, zbunjeno, kao da je senilna: , *Pipi, Gudi, a ko je nestao?* ,

Na kraju saznajemo da je proizvode pojeo sin tinejdžer koji se krije iza novina. Njegova karakterisitka je , *uhvaćen na delu* ,. Porodica zaključuje da će biti najbolje da kupe još Pipija i Gudija.

Prema ovoj reklami, tati, muškarcu, dozvoljeno je da krišom jede i da se goji. To mu priliči i to je simpatično. Mami, ženi, ni u kom slučaju nije dozvoljeno da krišom jede i da se goji. Koliko god se trudila, nikada nije dovoljno dobra. Ukoliko to nismo razmeli iz prve, podsetiće nas natpis na ekranu, i zaokružena , *dva kila* ,. Napominjemo da u ovom i u sličnim slučajevima mama nikada nije neka obična žena, prosečne građe, već je uvek mlada, lepa, vitka i bar duplo mršavija od tate.

Tezu da žena nije prava žena ukoliko nije supruga i majka, koja se provlači kroz većinu reklama, u najseksističijem vidu čitamo u reklami za Agrobanku.

Glavni lik (glumac Nenad Jezdić) nas provodi kroz razna mesta i pokazuje nam ljude koji mu znače, svoju kuću, grad, porodicu, prijatelje, dok na kraju ne dođe do banke.

- , *Ovo je moj dom.* (Vidimo kuću) *Ajmo!* , Ulazi u kuću. Žena je,

naravno, u kuhinji. Briše ruke kada ga ugleda. Obučena je pre za izlazak nego za boravak u kući. On je grli, teatralno, kao da naglašava posedovanje i kaže:

- " *Moja žena* ,"

Žena je trudna. On joj, ponovo teatralno, stavlja ruku na stomak i kaže:

- , " *Sinčina* ,"

Nakon toga odlazi u stan svojih roditelja. Tamo njegov otac čita novine, dok mu majka prinosi poslužavnik za sto.

Pored toga što nas ova reklama ubeđuje da je banka podjednako važna kao porodica i prijatelji, ona nam sugerise da muškarac poseduje ženu, koja vredi samo ako može da ima decu, posebno ako nosi *sinčinu*. Sumnjamo da je autorima to bila namera, ali u reklami je nehotično prikazano i da se patrijarhalni model ponašanja u Srbiji prenosi s kolena na koleno. Nije nam poznato da li su razlog tome negativni komentari, tek posle nekoliko dana u ovu reklamu ubačene su i sekvence u kojima se otac u dvorištu igra konjića sa ćerkom. Ipak, to nije dovoljno da izbriše izrazi diskriminatorsku notu.

Neke reklame imaju i ,*prosvetiteljsku* ulogu. One sugerisu ženama da što pre nauče gde im je mesto, biće bolje za njih. , " Muškarci su uobičajeno prikazani kao aktivni, avanturisti, moćni, seksualno agresivni, što je u saglasju sa kulturološkim pogledom na rod i na opisivanje žena kao seksualnih objekata, koje su uglavnom mlade, lepe, mršave, pasivne i često nekompetentne i glupe." Wood, 1994:235 u Fowles, 1996:208).

U reklami za VIP pripejd vidimo momka i devojkicu, tinejdžere. On kaže:

- , " *Ovo mi je stalni telefon. A ovo je za one što su na drugoj mreži* ,"

Zatim fotografise devojkicu polaroidom i na fotografiji ispisuje broj njenog mobilnog telefona. Zatim kaže: - , " *A ovo mi je da zovem ortake* ,"

Nakon toga pokazuje nam svesku punu fotografija žena i brojeva njihovih mobilnih telefona (u koju je zalepio i upravo napravljenu fotografiju svoje najnovije devojkice) i kaže:

- , " *A ovo su brojevi, pošto više i ne znam koja je na kojoj kartici* ,"

Devojkica se zbog ovoga uopšte ne oseća loše, već ga gleda oduševljeno. Nakon što muški glas iz ofa objavi da sada uz , " *jednu jedinu VIP pripejd karticu, tvoje reči vrede više* ,," njihovoj sreći nema kraja, smeju se, zadovoljni.

VIP je napravio i tzv. kontra reklamu, ali ona je neuporedivo benignija od ove.

U njoj devojkica pokazuje karticu na kojoj joj je bivši dečko i jednu za dečka koji joj se sada sviđa.

Po autorima ove reklame, ženama je dozvoljeno da, nakon bivšeg dečka, eventualno imaju nekog dečka koji im se sviđa. Ali je zato muškarcima dozvoljeno da imaju neograničen broj žena, koje sve uredno treba zabeležiti i njima se hvaliti. A žena još u pubertetu treba da počne da vežba svoje buduće uloge, kako bi se jednog dana što bolje snašla sa Venišom, Arijelom, Pipijem i Gudijem.

Od 120 reklama u našem uzorku u 35 je žena u domaćoj ulozi, što je 29.1%.

Ogledalce, ogledalce, ko je najleši na svetu?

Druga uloga nametnuta ženama u reklamama kojom ćemo se baviti je uloga žene-potrošača, opsednute izgledom, tzv. Beauty Addict-a.

Žene su najbolji potrošači. Zato i ne čudi što su ◊ u svim televizijama sveta i dalje najreklamiraniji sadržaji hrana, sredstva za higijenu i ulepšavanje ◊. (Milivojević, 2004:19) A da bi ostale najbolji potrošači, nakon što ih se ubedi da nisu dovoljno dobre domaćice, supruge i majke, treba ih uveriti i da je posao žena da *izgledaju*, ali da nikada nisu dovoljno lepe. Tenziju treba stalno održavati. Svaka nova bora i svaka nova seda korak je bliže ponoru. A toliko je drugih žena koje su konkurencija, uz večiti manjak muškaraca za koje se treba izboriti. Dijamanti više nisu najbolji prijatelji svake žene. Danas su to, pored plastične hirurgije, čarobne kreme, maskare, ruževi i šamponi za volumen, farbe za kosu i preparati za mršavljenje. Zato devojkice treba usmeriti od najranije mladosti.

Tako nam u reklami za preparat protiv bubuljica, Garnije pjur aktiv, muški glas iz ofa, egzaltirano, skoro sa gađenjem, saopštava:

, " - *Bubuljice, njihovi tragovi, potrebno ih je hitno ukloniti, zar ne? Novi Garnije pjur aktiv rol on. Pojačana efikasnost. Za isušivanje bubuljica i njihovih tragova* ,"

Na ekranu je ispisano: , " *Trenutna akcija* ,". Za to vreme u kadru vidimo očajnu tinejdžerku koja u ogledalu posmatra svoju prvu bubuljicu. Ipak, u prvom planu je rotaciono svetlo kakvo na zapadu koriste hitne službe, uz karakterističan zvuk. Ono je tu da naglasi hitnost, a većinu tinejdžerki baci u očaj. Nakon upotrebe magičnog proizvoda, sledi nagrada. Pošto više nema bubuljica, devojkice prilazi dečko, grli je i oni zajedno odlaze.

Ovaj motiv da devojkica/žena, nakon što je upotrebom magičnog proizvoda uklonila svoje nesavršenosti, dobija dečka/muškarca toliko je

čest u reklamama za kozmetiku namenjenu ženama da je skoro već postao pravilo.

Nakon što se rešila bubuljica, svaka devojka/žena treba da obrati pažnju na volumen. Žena stalno mora nešto da uvećava, bujnost kose, veličinu usana, gustinu trepavica. U našem uzorku nismo uočili nijednu reklamu koja na sličan način poručuje muškarcima da treba nešto da povećaju.

Čak su i reklame za preparate protiv muške ćelavosti mnogo ređe nego reklame za bujnost ženske kose. U njima se najčešće ne insistira na samoj ćelavosti kao mani, već na rezultatima posle upotrebe proizvoda.

Na početku reklame za šampon Panten proVe vidimo ženu koja se gleda u ogledalo:

‘ - Vreme potrebno da se uđete u ovu haljinu-tri nedelje.... vreme potrebno za rast duge kose-dve godine. Stvari koje čine da se osećate izuzetno ne dešavaju se preko noći, ali za samo deset dana jača kosa dešava se sa Pantenom. Njegov jedinstven Pro-Ve balsam, formula sa amino-esom, pomaže da se ujednačeno obnovi kosa, čineći je vidljivo jačom. Panten-kosa tako jaka da ćeš blistati ,’

U ovoj reklamama ženama se ne sugerise samo da kosa ne može biti dovoljno lepa bez super šampona, već i da haljina ne može dobro da stoji bez dijetete, tj. da nema lepote bez muke. Na kraju reklame, kada je kosa dovoljno jaka i ima odgovarajući volumen, stiže i muškarac kao nagrada. Pored volumena kose, neophodno je uvećati i svaki drugi volumen, npr. usana, trepavica. U ovim reklamama (u našem uzorku sjaj za usta Mejbelin, maskara Maks faktor) žena je uglavnom prikazana kao telo, tj. deo tela. Akcenat je na delu tela koji treba uvećati.

Jedino što žene nikako ne smeju da povećaju je broj kilograma. Zato je tu Slimtreks, preparat za mršavljenje. Uz kompjutersku simulaciju dejstva preparata vidimo i sliku mršave, nasmejane žene. Slogan je : ‘ Izaberite zdravlje ,’ Po ovoj reklamama mršavost je isto što i zdravlje. Seda ili kosa prirodne boje nikako nije u trendu, pa zato treba ubediti žene da je neophodno da se farbaju.

U reklamama za Garnije kolor naturals karatistkinja Snežana Perić uverava nas da joj je posle farbanja ,’ kosa meka kao svila...za ekstra sjaj kose ,’ kao da je farba u stvari preparat za negu kose.

Reklame nam kažu i da je perut najveći problem svake žene. U reklamama za Hed end šoldrz anticink šampon protiv peruti devojka u ordinaciji svoje doktorke očajnim glasom kaže:

‘ - Da li imam perut? Šta da radim? ,’
- ‘ Nemoj da brineš, uverava je doktorka. ,’ Postoji šampon koji uspešno uklanja perut ,’ i pokazuje spasonosnu bočicu.

U reklamama za drugi šampon istog proizvođača, Hed end šoldrz mentol, muškarac ima perut, ali diskriminacija žena proizlazi iz načina na koji se glavni lik odnosi prema partnerki. Oboje su veoma mladi. Devojka ulazi u kupatilo noseći u rukama deo karoserije automobila. Momak je besno pita:

‘ - Gde je moj auto? ,’ ona mu bojažljivo odgovara: ‘ - U jezeru ,’
‘ - U jezeru? ,’ još bešnje odvrća on i vraća se u tuš kabinu. Nakon što upotrebi super šampon, raspoloženje mu se potpuno menja. Izlazi iz kabine, grli devojku i kaže joj:

‘ - Ta majica ti savršeno stoji ,’

Poruka ove reklame je da su žene loši vozači, pa je zato auto završio u jezeru. Od najranije mladosti treba da nauče da kada muškarac ima napad besa treba da odčute i trpe, a kada mu se raspoloženje naprasno promeni ne treba da traže objašnjenje ili izvinjenje, dovoljno je da se smeškaju.

Iako je nega zuba podjednako važna za oba pola, u našem uzorku sve junakinje sa mrljama na zubima su žene, a stomatolozi su muškarci.

Pastu za obolele od parodontopatije Lakalut takođe reklamira žena.

U reklamama za pastu Blendamed vajt luks razgovaraju dve drugarice:

‘ - Pozvao me je u Pariz za 14 dana. Moram da blistam. Ali moj osmeh nije dovoljno beo‘. Zatim odlazi kod stomatologa, gde vidimo žute zube u krupnom planu. Nakon što dobije preporuku od stomatologa za novu pastu, može da putuje u Pariz. Nakon upotrebe ona kaže:

‘ - Moj osmeh je snežno beo, a njemu je važniji od svih dijamanta ovog sveta ,’ - dok joj on stavlja ogrlicu oko vrata.

Ova reklama nam poručuje da je najveći kvalitet jedne žene kada ima snežno bele zube tj. fizički izgled. Ukoliko on nije savršen, nema ni muškaraca. Ako zubi nisu dovoljno beli, nema ni puta u Pariz, ni dijamantske orlice, ni ljubavi. Sudeći po reklamama, žene treba da se stide i svojih telesnih tečnosti. U reklamama za uloške Olvejz kaže se:

‘ - Četiri nova krilca iz Olvejza sve dok si dobro raspoložena, ali i u momentima kada ti entuzijazam popušta. Olvejz. Srećna čak i tokom onih dana. ◊

Po ovoj reklamama žene se tokom menstrualnog ciklusa pretvaraju u neka natprirodna bića, poptuno izmenjene psihičke i fizičke strukture, pa nikako ne mogu biti srećne. Pogotovu ako ne koriste Olvejz.

U reklami za dezodorans Reksona vidimo devojkicu koja se spušta niz pokretne stepenice u tržnom centru. Mladić kome se svidela potrči za njom želeći da joj priđe. Kada je na korak do nje, oseti njen , ‘ *neprijatni miris* , ‘ i odustaje. Devojka podiže ruku, a kako bi nam se dočaralo koliko je njen miris neprijatan, ispod pazuha joj je nacrtana svinja. Glas iz ota joj poručuje: , ‘ – *Čak iako ne osećaš neprijatne mirise svog tela, sve druge će oterati. Koristi Reksonu svaki dan. Ne dozvoli da te obeleži neprijatan miris tela.* , ‘ Nakon što je upotrebila Reksonu, svi muškarci u tržnom centru postaju ljubazni prema devojkici. Junakinje ovakvih reklama o neprijatnim mirisima uglavnom su žene, tako da izgleda da muškarci nemaju slične fiziološke procese.

Napominjemo da nam nije namera da zagovaramo zapušten izgled i neodržavanje lične higijene, već samo da ukažemo na manipulaciju.

Ukoliko je perut najveći problem svake žene, onda su bore, ili *nepripravnosti* na koži lica istinska tragedija. Ovo pravilo važi samo za žene. U Srbiji nikada nismo uočili reklamu za kremu protiv bora ili *nepripravnosti* za muškarce.

U reklami za Garnije antirid u efikasnost proizvoda uverava nas Sara Džesika Parker:

, ‘ - *Vremenom koža gubi svoju čvrstinu. Bore postaju dublje* , ‘. Kako bi nam što bolje dočarala koliko je to strašno glumica snažno stiska crvenu lopticu. Tako izgleda izborana koža. To će učiniti još dva puta, u slučaju da nismo shvatili. Nakon upotrebe čarobne kreme: - , ‘ *Ispunjena koža, manje bora* , ‘.

Koža je zategnuta kao loptica koja se vratila u prvobitni položaj, jer bore: , ‘ *jednostavno nestaju*“ i to za samo dve nedelje.

U reklami za kremu Viši Normaderm saznajemo da tri od pet žena ima problema sa *ponavljajućim nepripravnostima*. Na ekranu vidimo žensko lice sa *nepripravnostima* i sreću kada ih nakon upotrebe kreme više nema. , ‘ *Jer zdravlje je lepo* , ‘. Slogan ove kompanije očigledno izjednačava bilo kakvu nesavršenost kože sa bolešću.

Nivea ide još dalje pa u reklami za Nivea visaž Q 10 saznajemo da možemo da , ‘ *uživamo u životu i zaboravimo na bore* , ‘ samo uz ovu kremu. U ovoj reklami vidimo ženu koja se osmehuje. Na borama smejalicama ispisano joj je , ‘ *deca* , ‘, a na borama na čelu , ‘ *moj novi posao* , ‘. Nakon upotrebe ove kreme, može slobodno da se osmehuje i odlazi zagrljena sa muškarcem.

Ova reklama govori nam da ne treba preterano da se smejemo, jer to može izazvati bore, kao i da posao kod žena nužno izaziva mrštenje. Ali zato je tu Nivea. Bez nje nema ni smeha.

Poruka koju ženama šalju reklame za proizvode za ulepšavanje mogla bi se sumirati u poznatom sloganu: , ‘ *To nisam ja, to je moja Šauma* , ‘, a sve to , ‘ *jer su svi muškarci u tvom redu* , ‘.

Napominjemo da je većina reklama ovog tipa u našem uzorku strane proizvodnje, prevedena i sinhronizovana na srpski.

Od 120 reklama u našem uzorku, u 41 žena je u ulozu Beauty Addicta, što je 34.1%.

Žena koje nema

Žene mogu biti diskriminisane i u reklama u kojima se uopšte ne pojavljuju. Na diskriminaciju nevidljivošću, ili isključivanjem iz situacija i uloga već smo prethodno ukazali. Dve reklame posebno smo izdvojili, iako u njima žene nisu u ulogama kojima smo se bavili u ovom radu, jer nam se čine najviše diskriminišućim u našem uzorku. Ono što je još upečatljivije je činjenica da su obe reklame za državne institucije i da su se najčešće emitovale na RTS-u.

U reklami za Loto Državne lutrije Srbije vidimo glumce Aljošu Vučkovića i Ljubomira Bandovića kako u kafani popunjavaju tiket za Loto. Žene se ne pojavljuju u ovoj reklami, ali ono što oni izgovaraju sasvim je dovoljno da nam dočara da pored njih prolaze žene koje oni ocenjuju.

Bandović: , ‘ -30 Vučković: - 35. *Al se dobro drži. Imam ja oko za žene*

Vučković: - *E, ovo je čista desetka*

Bandović: - *I petica, i petica* (uz pokazivanje ženskog poprsja rukama)

Bandović: - *Jao, tašta* (pokriva lice rukom)

Vučković: - *Onda 13*

Bandović (uz smeh): - *Da, da, 13* , ‘.

Ova reklama poručuje nam da žene izgledaju, a muškarci ocenjuju. Desetka može da se zasluži samo ako se ima što manje godina i što veće poprsje. Na ženu se posle tridesete može obratiti pažnja samo ako se , ‘ *dobro drži* , ‘. , ‘ Muškarci deluju, a žene izgledaju. Muškarci gledaju u žene. Žene posmatraju kako su gledane. One postaju prizor , ‘ (Berdžer, 1972:42 u Kostera Mejer, Van Zonen, 2005:502)

U reklami za Zavod za udžbenike prvo vidimo dečaka koji čita knjigu, a iz ofa čujemo: *‘ Prva znanja i sa vama smo u svim školskim danima ,’*. Zatim vidimo studenta u čitaonici, a iz ofa čujemo: *‘ I kada želite da pratite najnovija svetska dostignuća ,’*. Na kraju vidimo starijeg gospodina koji u fotelji pored biblioteke čita knjigu, a iz ofa čujemo: *‘ Ili pročitate i naučite još mnogo toga, već 52 godine znate kome da se obratite-Zavod za udžbenike-kuća znanja ,’*

Po ovoj reklami prva, druga i sva druga znanja namenjena su samo muškarcima. Najnovija svetska dostignuća prate isključivo muškarci (dok žene verovatno razmišljaju kako da se udaju i postanu domaćice). U poznim godinama želju za čitanjem i učenjem novih stvari još uvek imaju samo muškarci (dok su žene verovatno zauzete čuvanjem unuka).

Jedan Feri ne menja sve

U samo jednoj reklami u našem uzorku potpuno je narušena uobičajena podela uloga među polovima. To je reklama za deterdžent za sudove Feri.

Vidimo stan jedne porodice. Devojčica vežba u dnevnoj sobi (izgleda kao da dubi na glavi) i ponavlja:

- *‘ Masnoću, skini se sa mene. ,’* U tom trenutku iz kuhinje izlazi mlađi brat koji kaže:

-“ *Odakle si dobila svu tu masnoću? I meni je potrebna vežba za ovu masnoću ,’* Pokazuje zamašćeni pleh. I taman kada smo pomislili da je ovo još jedna u nizu reklama sa ženama u *domaćoj ulozi*, dolazi do neočekivanog obrta. Iz kuhinje izlazi krupni i punački tata. U međuvremenu vidimo da mama u dnevnoj sobi čita časopis.

Tata: - *‘ Vežba, nikome nije potrebna vežba. Potreban vam je 50% gušći Feri ,’* Devojčica prekida vežbanje. Glas iz ofa kaže : *‘ Tata zna da je Feri i do 50% gušći pa sada uklanja upornu masnoću ,’*

Tata (ćerki):- *‘ Ne treba da mršaviš. Vitka si ,’* Devojčica se zagleda.

Tata (ogleda se u plehu koji sada sija):“- *Bez dodatne masnoće. Dobro izgledam i bez vežbe“*

Na kraju reklame sin u kuhinji briše sudove koje je tata oprao, dok mama i dalje čita časopis u dnevnoj sobi. Ćerka sedi pored nje na podu. Svi glumci su prosečnog izgleda.

Zaključak

U našem uzorku od 120 reklama snimanih od 1. do 10. septembra 2009. godine na televizijama sa nacionalnom pokrivenošću u udarnom terminu žene su diskriminisane u čak 79, što čini 66% ili dve trećine. Diskriminacija žena proizašla je iz uloga koje su im u reklamama nametnute, iz uloga iz kojih su isključene tj. nevidljive, kao i iz poruka koje se kriju iza informacije o novom proizvodu. U našem uzorku autori reklama ženama su najčešće dodeljivali *domaću ulogu* (35 reklama, ili 29. 1%), kao i ulogu *Beauty Addicta-a* (41 reklama, ili 34.1%) Diskriminacije je bilo i u reklamama u kojima žene nisu u navedenim ulogama, kao i u onima u kojima se uopšte ne pojavljuju. Žene su podjednako diskriminisane i u domaćim i u stranim reklamama, mada nekoliko reklama domaće proizvodnje deluje zaista zastrašujuće sa aspekta naše teme (npr. Agro banka, Pipi i Gudi, Loto, Zavod za udžbenike).

Samo u šest reklama žena je zaposlena, a samo u jednoj potpuno je narušena tradicionalna podela uloga među polovima.

Kako bi bile i ostale što verniji potrošači, ženama se u reklamama poručuje da one jedino postoje ako su domaćice, supruge, majke, devojke i ako *lepo izgledaju*. Budući da po svojoj prirodi ni jednu od ovih uloga ne umeju da odigraju savršeno, tu su razni proizvodi da im u tome pomognu. Reklame nameću ženama želje i potrebe, pa tako njihovi glavni problemi postaju čišćenje, pranje, kuvanje, a jedini životni cilj zategnuto lice i volumen kose, usta, trepavica. Sve te zadatke moraju uspešno da obave, da bi na kraju zaslužile ljubav i poštovanje muškaraca, a ponekad i svoje dece.

• Literatura:

- Milivojević, Snježana, (urednik), *Žene i mediji: Strategije isključivanja, Genero, časopis za feminističku teoriju, posebno izdanje*, Centar za ženske studije, Beograd, 2004. , 154 str.
- Makruri, Jan, *Advertajzing*; Kostera Mejer, Ajrin; Van Zonen Lizbet, *Rod – Žene, muškarci i njihovo prikazivanje* u: Brigs, Adam; Kobli, Pol (priređivači), *Uvod u studije medija*, Clio, Beograd, 2005. , 863 str.
- Breton, Filip, *Izmanipulisana reč*, Clio, Beograd, 2000. , 211 str.

- Stojković, Branimir; Radojković, Miroljub, *Informaciono - komunikacioni sistemi*, Clio, Beograd, 2004, 253 str.
- Mandić, Tijana; Milović, Nataša, *Zar stvarno misliš da sam toliko glupa?*, rezime javne prezentacije sa konferencije *Mediji i obrazovanje* održane u Beogradu 2-4. oktobra 2003. u organizaciji Univerziteta umetnosti
- Fowels, Jib, *Advertising and Popular Culture*, Sage Publications, Houston, 1996, 278 p.
- Fiske, John; Hartley John, *Reading Television*, Routledge, New York, 2003, 170 p.

Abstract: *Since a commercial is a must in a market economy, there is no way to be protected from it in today's world. The women are the best consumers, so it's no wonder that the food, hygiene and beauty products are most frequently advertised on all TV stations around the world. At the same time, the women are mostly discriminated against in the commercials. In order to make them the most devoted consumers, the commercials tell women that their existence is defined exclusively by their good looks, and their roles of a housewife, a wife, a mother, and a girlfriend. The purpose of this paper is to explore the discrimination against women that comes from the roles imposed to them in commercials; especially the domestic and beauty addict roles. Next, the paper will check how this phenomenon is working in a patriarchal society like ours.*

Keywords: *Advertising, woman, discrimination, domestic role, Beauty Addict*

Однос КПЈ према сектама у Војводини после Другог светског рата

Небојша Петровић¹

Висока школа за комуникације, Београд

Апстракт: *И поред тога што се сам појам секта данас употребљава често у негативном значењу и што скоро увек њихови верници своје организације тако не дефинишу, ми смо се у овом раду определили за овај термин из разлога што је ове верске заједнице КПЈ тако одређивала и на тај начин истицала њихову особеност у односу на остале традиционалне Цркве. Дакле, ова тема не обухвата вредносно оцењивање теолошке доктрине ових организација, већ однос комунистичке власти према њима и њихов став према социјалистичком друштву у Југославији.*

Кључне речи: *секта, Други светски рат, Комунистичка партија, црква, Војводина*

Долазак комуниста на власт у Југославији и другим источно-европским државама, представљао је велику претњу, не само за одржавање угледа и утицаја религије, већ и по сам опстанак Цркве. Пропагирање мирења са Божијом вољом и супротстављање ратним покличима и насилништву, хришћанство је, по мишљењу комунистичке идеологије, умртвљивало потлачене и гушило позиве за збацивање јарма у који су упрегнути од стране бездушних капиталиста. Зато је, како је Хамилтон објаснио, марксистичко учење религију сматрало производом класног друштва, које је обично средство манипулације и угњетавања потчињене класе. (Хамилтон, 2003: 158) Оно је сматрано важним стубом капиталистичког друштва, природним и опасним идеолошким непријатељем комунистичког покрета, кога треба раскринкати и дугорочно уништити.

¹ Контакт са аутором: nebojsa.petrovic1973@gmail.com

Имајући у виду совјетско искуство и сличну посвећеност становништва вери у Југославији, КПЈ веома пажљиво приступала овом проблему. После почетних грешака, Тито је на Другом заседању АВНОЈ-а демантовао намеру Партије да изврши бољшевизацију земље, што би између осталог, подразумевало уништење Цркве и вере. (Прво и Друго заседање АВНОЈ-а, 1950: 12)

Међутим, све илузије су веома брзо развејане у сусрету са стварношћу, која се огледала у суштински антирелигијском опредељењу нове власти. Војна победа над политичким противницима и међународно признање, повећало је углед и политички утицај власти над ширим слојевима становништва. Опијени победом и вером да су они предодређени да створе ново праведније друштво, као и општим светским трендом опадања значаја религије после Другог светског рата, код комунистичких лидера се умањила потреба за удварањем према верницима и условило промену односа КПЈ и самим тим државе према црквама у Југославији. Комунисти се нису могли дуго уздржавати од доказивања своје идеолошке вере и показивања политичке воље.

После оптужби и претњи који нису изазвали значајније критике и оспоравања у земљи и иностранству, револуционарна власт је убрзо предузела конкретне мере. Учење веронауке у школама спутавано је и ограничавано на разне начине, гушено је верско издаваштво а одлучна намера да се спроведу промене у свим сферама друштвеног живота угрозила је опстанак институције црквеног брака. На крају, одузимање црквене земље изнад законом предвиђеног максимума била је најопаснија мера која је све верске заједнице у Југославији оставила на милост и немилост режиму. Испоставило се да је ова мера, и поред тога што је за верске заједнице била итекако болна, Партији обезбедила преко потребну наклоност народа. Наиме, супротстављање аграрној реформи у околностима великог броја аграрних интересената, значило би велики морални пад Цркве у очима сиротиње и верника.²

² Члан 8. Закона о аграрној реформи и колонизацији одређује следеће: 1) Од постојећих поседа појединих богомоља, манастира и верских установа одузеће се само вишак преко 10 ха њихове укупне површине њива, башта, винограда, воћњака, утрина и шума; 2) берским установама, црквама, манастирима, црквеним властима, већег значаја или веће историјске вредности, оставиће се од садшњег њиховог поседа до 30 ха обрадиве земље и до 30ха шуме. (Зборник Закона и прописа о аграрној реформи и колонизацији, Службени лист, 1954: 104)

Власт је пре свега своју револуционарну оштрицу усмерила према великим традиционалним Црквама. Многбројне секте због њихове малобројности, сматране су безопасним политичким противником. Али изједначавајући их са осталим, великим Црквама, стварали су илузију њихове равноправности и бољег положаја у односу на предратни период, што је вешто кориштено у пропаганди према иностранству.

И поред тога што се сам појам секта данас употребљава често у негативном значењу и што скоро увек њихови верници своје организације тако не дефинишу, ми смо се у овом раду определили за овај термин из разлога што је ове верске заједнице КПЈ тако одређивала и на тај начин истицала њихову особеност у односу на остале традиционалне Цркве. Дакле, ова тема не обухвата вредносно оцењивање теолошке доктрине ових организација, већ однос комунистичке власти према њима и њихов став према социјалистичком друштву у Југославији.

Ипак, да бисмо овај међусобни однос разумели, неопходно је указати на одређена својства и карактеристике секти које их одвајају од учења традиционалних хришћанских Цркви. Док званичне хришћанске Цркве, због познатог става да је «свака власт дата од Бога», имају у суштини мање више позитиван став према свету и друштву у којем делују, секте махом наступају као издвојене групе одабраних, које одбијају да учествују у било којем компромису са друштвом или прилагођавању његовим правилима и начину живота. Према томе, припадност секти у великој мери утиче на политичко понашање и живот њених чланова у друштвеној заједници (Бранковић, 2000: 24-27).

Ово понашање се најчешће манифестује као изразита аполитичност. У питању је аполитичност као уверење које не жели да прихвати никакав други ауторитет осим ауторитета Бога.³ Затим, она детерминишу крајње негативно расположење према средини у којој живе, јер њихово учење се обично заснива на уверењу да спасење може доћи интервенцијом надприродног бића, које ће разорити садашња, рђава друштва и њихове политичке системе. (Вернет, 1992: 99-100).

³ И поред великог шаренила и разноврсности у учењу, на простору Војводине после Другог светског рата може се уочити да су све секте настале и деловале у оквиру хришћанства као религије.

Док другим системима та пасивност није сметала или им је чак у одређеној мери и одговарала, комунистичка убеђеност у неопходност контроле јавног и приватног живота људи и жеља да у оквиру марксистичког учења политички активира становништво, задржала је у једно од најважнијих обележја већине секти. Мада, руку на срце, власт у годинама своје консолидације и није намеравала да брутално кажњава њихово патолошко игнорисање света и друштва у којем живе. Заправо, многи грађани Југославије изражавали су у то време велику сумњу према комунистичкој идеологији и много већу мржњу према њиховим политичким мерама и институцијама. Али они се нису отворено и као поједине секте често упорно супротстављали друштвеним обавезама и револуционарним мерама. Једном речју, велика дисциплинованост чланова секти, приврженост вери и у том смислу храбро практично деловање, морало је разгневити подједнако фанатизовану власт, која је иначе, на сваки отпор реаговала бруталном силом државног и партијског апарата.

У намери да успоставе тоталну власт, комунисти су, сурово се обрачунавајући са непослушнима, пружали пример «непријатељским елементима» у циљу успостављања многобројних облика покорности.⁴ Пошто су чланови секти покорност манифестовали само према Богу и својим старешинама, били су идеална мета за доказивање комунистичке свемоћи и утеривање страха код још колебљивог становништва. Али унутрашња структура секти, њихова искључивост и фанатизам била су обележја веома слична Стаљиновим следбеницима у Југославији. Тако да и поред њихове малобројности, они су захваљујући великој истрајности представљали озбиљног непријатеља у очима КПЈ. Због тога је КПЈ у Војводини на челу са ПК улагала велики труд у безобзирно застрашивање верника, дискредитовање њиховог учења, ометање до тада уобичајеног деловања и уношење подела и раздора.

Укупан број присталица разних секти на простору Војводине после Другог светског рата износио је око 20 000. Колико је Партија озбиљно схватала њихово деловање види се и по томе што су државни

⁴ Покорност према представницима власти, револуционарним мерама, свакојаким инструкцијама и наредбама брзо су обогачени и захтевом за покорним прихватањем нових ритуала. У питању је било ширење митова о мучеништву и јунаштву, подизање монументалних споменика и одржавање величанствених комеморација и других масовних манифестација. (Перица В. 2006: 226).

органи водили рачуна и о активностима изузетно малобројних и у својим срединама безначајних и изолованих групица или породица.⁵ У Годишњем извештају ПККПС за Војводину 1947. године наводе се следеће секте: адвентисти, баптисти, плави крин, хришћанска заједница младих људи, хришћанска заједница слободне браће, надувари, Исајлово друштво, јеховисти, методисти, адвентисти другог реда, духовисти, реформатори и назарени. (АВ, Ф. 334, Годишњи извештај ПККПС за Војводину 1947. године).

Управо је њихова релативна малобројност омогућила надменим и у разрачунавању са «сумњивим и непријатељским елементима» одлучним властима, да се према њима, како се у једном документу из нешто каснијег периода наводи, спроведу «енергичније политичке и административне мере». (АВ, Ф.334. кутија 1980. Реферат организационог секретаријата о деловању и утицају Цркве и религије у НРС)

Ипак, сасвим је логично да је у првим месецима по преузимању власти КПЈ максималну пажњу посветила показивању мишића, односно, успостављању контроле и уређивању односа са великим традиционалним Црквама. Тек када су поједине секте захтевале од свог чланства да бојкотују револуционарне мере, попут аграрне реформе, власт је свој репресивни апарат усмерила и према њима. Покрајински комитет је 16. јула 1946. године од партијских и државних органа на терену захтевао, да се према сектама поведе конкретна борба, са циљем да се вођство секти изолује од верника, «јер се њихова пропаганда води против основних закона земље». У том смислу, наложили су нижим инстанцама да се поред политичког убеђивања и идеолошке пропаганде изврши и јавно хапшење оних чланова чија активност представља атак на Устав нове државе. (АВ, Ф.334. Записник са састанка ПККПС за војводину, одржаног 16. јула 1946.)

Испољавање енергичнијих мера према активностима секти објашњавано је на јавним зборовима, конференцијама и штампи. Изражавана је сумња да захтев за политичком пасивношћу није детерминисан религиозним разлозима, већ да се ради о отвореној

⁵ Са полицијским и партијским извештајима по овом питању треба бити нарочито обазрив. Наиме, уочљиво је да су писци тих извештаја махом необразовани и крајње нестручни за ову проблематику, те се услед многобројних грешака према овим изворима мора веома опрезно односити.

политичкој борби против Народног фронта и Југославије. Шта власт мисли о политичкој пасивности изнето је у за то време карактеристичном стилу у Слободној Војводини: «Ми не смемо и не можемо дозволити да стотине људи укључених у ове секте, постану оруђе у рукама међународне и домаће реакције. Ми исто тако не смемо дозволити да се под маском политичке пасивности увлаче стотине наивних људи у саботерску и противфронтовску политику.»(Слободна Војводина 8. новембар 1946)

Стратегија борбе против секти поновљена је на следећем састанку ПК, само неколико дана после састанка од 16. јула, на којем су присуствовали и чланови ЦК КПС Петар Стамболић и Милентије Поповић. С тим, што су на овом састанку апострофирани назарени као секта која води «најживљу агитацију политичког карактера против аграрне реформе и других закона.»(АВ, Ф.334. Записник са седнице ПККПС за Војводину, одржан 23. јула 1946). Заправо, назарени су у то време били најмасовнија секта са око 10 000 верника, чији су чланови били представници скоро свих националних заједница у Војводини. (АВ, Ф.334. Годишњи ивештај ПККПС за Војводину, 1947)

После рата они су били раширени нарочито у крајевима између Тисе и Дунава, а Пачир, на северу Бачке, био је центар назаренства. Иначе, ова секта нема јединствену црквену организацију, већ је свака заједница потпуно самостална. Организационо су подељени на старешинства према националности верника. (Бранковић, 2000: 61).

Њихово антиреволуционарно опредељење комунисти су правдали чињеницом да је већина њихових старешина долазило из редова велепоседника и богатих сељака. (АВ, Ф.334. Годишњи ивештај ПККПС за Војводину, 1947).

Ова тврдња звучи логично, јер су се на челу назаренских месних заједница налазили тзв. «проповедници», који за свој рад нису примали никакву материјалну надокнаду. (Бранковић, 2000:61). Међутим, сви каснији извештаји о социјалној структури назарена истичу припадност од стране сиромашног или евентуално средњег слоја сељаштва. Очигледно, комунистичка пропаганда је сходно наведеним препорукама ПК, настојала да истицањем класних разлика што више дискредитује назаренске старешине. Они ником другом нису признавали рад у циљу општег интереса. Ако је назаренским вођама

лични интерес био изнад општег, онда су они представници погрешне моралности. Док су се великодостојници СПЦ и Римокатоличке цркве блатили као издајници, назаренским старешинама су придодате етикете лажова и експлоататора. Циљ оваквих напада није био само уклањање неподобних, већ један у низу потеза чија је крајња сврха опадање религиозног ентузијазма код верника.

Највероватније назарени би још неко време остали као друштвено маргинализована и за јавност прилично невидљива група, да није дошло, као што смо већ рекли, до њиховог отвореног антиреволуционарног испада. Наиме, они су, како се у партијским извештајима каже 22. априла 1946. године одржали у Врбасу конгрес, на којем су донете одлуке да њихови чланови не смеју учествовати у политичком животу, бити чланови антифашистичких организација, синдиката и задруга, не смеју учествовати у гласању, нити обради експроприсане земље, јер у противном ће руководство такве вернике казнити искључењем. (АВ, Ф.334, а.ј. 1126).

Власт је изгледа већ била заврбовала поједине делегате или су појединци због страха од одмазде режима били обазриви према доношењу наведених одлука. (АВ, Ф.334, исто)

Било како било, власт је након скупа у Врбасу, искористила неке старешине из Срема који се нису сложили са донетим одлукама и помогла им да организују нову скупштину у Ковачици. На тој су скупштини поништене све одлуке донете у Врбасу. Као што се и могло претпоставити, не само што нису у Ковачици присуствовале старешине које су заговарале Врбашке одлуке, на челу са Миланом Дорословцем из Милошева, већ су они игнорисали одлуке сремских старешина и наставили супротстављање економским и политичким мерама комунистичких власти. Подгрејавајући ове неспоразуме, УДБ-а је изазвала раскол међу назаренима. Нетрпељивост је била толика да се «отпочело са презиђивањем богомоља, те су се богослужења вршила у две групе.»(АВ, Ф. 199. Управа државне безбедности)

Док је један део назарена прихватајући у одређеној мери учешће у друштвеном животу покушао да ублажи притисак атеистичког и агресивног режима, друга група на челу са Миланом Дорословцем упорним инсистирањем на спровођењу сопствене религиозне и друштвене мисије убрзо је осетила снагу тоталитарне власти.

По разним основама је почетком 1947. године убрзаним суђењем осуђено тринаест старешина назаренске секте. Осим оптужбе за злоупотребу религије, због одржавања Врбашког конгреса, оптужени су за шпијунажу и издају јер су “достављали у иностранству лажне извештаје о стању Немаца у југословенским логорима” и примање новца за организовање њиховог бекства. (Слободна Војводина, 3. април 1947.) На први поглед изгледало је да власт овим суђењем желела да ослаби тзв. ”врбашку групу” назарена. Међутим, када се током суђења покренуло питање њиховог одбијања ношења оружја,⁶ односно, када је тужилаштво доказивало да одбијање контакта са оружјем није детерминисано верским побудама већ политичким разлозима,⁷ било је јасно да је под ударом цео назаренски покрет.⁸ Да је то било јасно и онима који су правили компромисне одлуке видимо из једног њиховог апела или боље рећи вапаја органима УДБ-е:⁹ “Власт би умногоме погрешила, да због неколицине негативних људи, буду прогоњени други, који се уопште не слажу са њиховим мишљењем.” (АВ, Ф.199.)

Вероватно је недостатак флексибилности и суптилнијег приступа овој верској заједници успорио ширење подршке “сремској групи”. На основу нама доступне архивске грађе тешко је утврдити број оних који су на одређени начин прихватили сарадњу са КПЈ. Извештаји о назаренма настали после наведених пресуда и највећих притисака на вернике, наводе нас на закључак да се ради о релативно малој групи. Заправо, скоро да и нема информација о припадницима ове секте који сарађују или уживају подршку власти. Видимо да назарени, осим појединаца, уопште нису излазили на изборе, аграрном реформом

⁶ После рата, све до врбашке скупштине, толерисало се назаренским верницима војним обвезницима да приликом служења војног рока не долазе у контакт са оружјем (А.В.Ф.199-Управ државне безбедности)

⁷ Проблем са њиховим одбијањем ношења оружја био је актуелан и за време Краљевине. Чак је због овог питања 1933. године дошло и до мањег расцепа у њиховим редовима. Наиме, мањи број верника заузео је став да треба при мити оружје за време служења војног рока и они су названи Нови назарени. Они који се нису са тим ставом сложили називали су се Стари Назарени. (АВ, Ф.334, а.ј. 2435)

⁸ У то време одбијање ношења оружја било је кажњиво у већини земаља у свету. Али је одбијање ношења оружја у Југославији било је кажњавано са 10 година затвора. Назарени су често осуђивани и више пута за исто дело. Наиме, при изласку из затвора њих би после неколико дана војска поново позвала на одслужење војног рока. Њихово поновно одбијање ношења оружја довело би и до нове осуде војног суда. (Бранковић, 2000: 87)

⁹ У јеку откупа пољопривредних производа УДБ-и је наложено да прикупља компромитујуће материјале и “немилосрдно раскринкава руководиоце разних секти.” (АВ, Ф.334. Записник са саветовања ПК-а са политичким и организационим секретарима Среских комитета и Месних комитета, одржаног 5. фебруара 1947. године).

додељену земљу нису прихватили, а и даље су били ретки случајеви уласка назарена у Народни фронт. (АВ, Ф.334, Записник са седнице ПККПС за Војводину оржане 2. септембра 1948.) Тако да се и наредних година, у свим извештајима о непријатељској делатности на територији Војводине, назарени истичу као изразито «непријатељски елементи.»

Због упорног одбијања компромисних решења, однос репресивног апарата према назаренима се и поред извесне либерализације југословенског друштва почетком педесетих година, није мењао. Према непотпуним подацима, 1959. године било је на издржавању затворске казне 56 припадника ове заједнице. Најчешћи разлози су били одбијање ношења оружја у војсци и илегални преласци државне границе. Занимљива је информација да је многимима већ било суђено неколико пута за исто дело. (АВ, Ф. 199) Високе казне условиле су масовна илегална исељавања из Југославије, што је изазвало непроцењиве последице за даљи развој назаренског покрета.

Остале секте у Војводини су и поред тога што се нису тако отворено супротставиле револуционарним променама, због хомогености и верске дисциплине претстављале неприхватљивог идеолошког противника. То се лепо види из следећих речи Мирка Тепавца написаних у његовом реферату о културном животу у Војводини: «Када узмемо у обзир прилично чврсте организације које су они основали и њихов број, онда може бити јасно да секте претстављају велики актив проповедника најцрње заосталости, незнања и предрасуда.. Разуме се да је борба против њих у склопу опште борбе за извлачење народних маса из примитивизма, некултуре и фанатичности религиозног мрака.» (АВ, Ф 334, . Реферат Мирка Тепавца «Анализа културног живота у Војводини», припремљен за седницу ПК КПС за Војводину, одржане 2. септембра 1948. године)

Заправо, борба је била уперена против свих, који не само да су имали другачији поглед на политички и друштвени систем који су комунисти неумољиво наметали, већ и против оних који су нудили другачије одговоре на питања о смислу живота. Ако су ти одговори били метафизички или још горе религиозно спиритуалног карактера, онда су њихови творци сматрани опасним противницима социјалистичке изградње и стварања «новог човека», по мери марксистичке идеологије.

Стога су секте, као и традиционалне Цркве, морале бити уништене. Али на примеру назарена видели смо да се репресивни апарат прво обрушавао на оне чији је отпор био јачи и чији је утицај увлачио већи број «народних маса» у «религиозни мрак и мистику». Такви су по мишљењу режима били и адвентисти.

Полицијски извештаји су адвентисте доживљавали као нарочито дисциплиноване у придржавању својих прописа и правила понашања. Наводи се да су претежно бољег материјалног статуса и да притајено изражавају незадовољство против комунистичког устројства државе и друштва, «али без нарочите активности и утицаја на народне масе.» (АВ.Ф.334, а. ј. 1126)

Али, њихово крајње песимистично учење о скорој пропасти света било је у супротности са схватањима комуниста о успостављању праведног и хуманог друштва које ће ускоро омогућити људима живот у до тада невиђеном благостању. Тако да су њихови проповедници и штампани мареријали третирани као саботерско непријатељска активност, јер изазивају «стање деморалисаности код појединаца.»

На пример, у жабаљском срезу су ухапшена двојица адвентистичких проповедника, због тога што су, како се наводи у извештају, «у својим предавањима говорили о скорој попасти света и тиме деморализаторски утицали на извесне чланове СРЗ, па су се ови пасивизирали у свом раду по задругама.» (АВ.Ф.334, кутија 1980 Делатност Цркве и секти у Нр Србији)

Подједнако смешно било је образложење Окружног суда у Новом Саду о забрани растурања и продавања једног адвентистичког списка. Суд је на неколико густо куцаних страна доказао да је поменута брошура настала на «један необјективан, тендециозан и ненаучни начин. (АВ.Ф.208, Окружни суд Нови Сад, 139/46)

Осим адвентиста, режим је нешто већу пажњу посветио и баптистима. Баптистичко учење засновано је једино на тумачењу Библије, стога се може одредити као учење протестантизма евангелистичког усмерења. У Војводину су се крајем 19. века махом међу немачко становништво, ширили из Аустроугарске и били су повезани са немачким баптистима, са седиштем у Берлину. (Бранковић 2000: 54-55)

За време Другог светског рата значајан број баптистичких црквених општина са својим чланством пришло је окупационим

немачким јединицама. Тако да се са повлачењем војске огроман део иселио у Немачку. После рата значајан део припадника ове верске заједнице чинило је становништво словачке националности. За разлику од назарена, већина су били чланови антифашистичких организација али, како о њима пише у поверљивим извештајима, без нарочите активности. (АВ, Ф.334, а.ј. 1126).

Власт је ове и остале секте, слично као и Римокатоличку цркву, због блиске духовне и материјалне повезаности са истомишљеницима у иностранству, оптуживала као агентуре страних обавештајних служби. То је био додатни мотив за државне органе да вернике врбују и застрашују високим затворским казнама. Међутим, политичко приближавање Југославије западним државама условило је стварање нове политичке културе у којој није могло бити места за дотаташње бруталне методе. Попуштање окова диктатуре и афирмација либералних идеја, није условила и одустајање од антирелигиозне политике. Партија и њени државни органи нису више репресивним методама спроводили своје политичке циљеве, већ су само обазривијом политиком, наставили подједнако упорно вршити атеизацију друштва.

Summary: *Besides the fact that the term sect today is commonly used in a negative meaning and that their followers almost never define their organization in that manner, in this paper we have chosen this term for a reason that the Communist Party of Yugoslavia had defined those organizations like that and in that way emphasized their peculiarity in regard to other traditional churches. However, this subject does not include value assessment of theological doctrine of these organizations, but the relation of the communist government towards them and their attitude towards socialist society in Yugoslavia.*

Key words: *sect, World War II, Communist Party of Yugoslavia, church, Vojvodina.*

• **Литература:**

- Бранковић, Т. (2000). Секте и политика. Деспотовац.
- Вернет, Ж. (1992). Секте. Београд.
- Перица В. (2006). Балкански идоли-Религија и национализам у југословенским државама, I. Београд.
- Хамилтон, М. (2003). Социологија религије. Београд: Клио

- Прво и Друго заседање АВНОЈ-а. (1950). Београд.
- Слободна Војводина 8. новембар 1946, 3. април 1947.
- Зборник Закона и прописа о аграрној реформи и колонизацији, Службени лист, 1954.
- АВ. (Архив Војводине), Ф.334. Покрајински комитет савеза комуниста Војводине.
- АВ. Ф.199. Управа државне безбедности.
- АВ. Ф. 208. Окружни суд у Новом Саду.

Кризe и слом социјалистичког система

Ђорђе Радовановић¹

Универзитет у Приштини, Филозофски факултет Косовска Митровица

Од засађене биљке у неплодно тло,
не треба очекивати плодове.

„Ипак остаје истина да је подела друштва
на различите друштвене класе једна
од најочитијих неједнакости у модерном свету“
(**T. Bottomore**)

„Ипак је нешто друго кад једни једу кавијар,
а други једу харингу, него кад једни једу
кавијар, а други не једу ништа“
(**R. Dahrendorf**)

Апстракт: Социјалистички системи заступљени у пракси 20. века у трећини земаља света, наилазили су на различите противуречности свакодневице током њихове изградње и постојања. Ове противуречности нису биле само производ немогућности спровођења социјализма или његове „не-научне“ основе, или недовољног друштвеног развоја за један такав пројекат, већ и империјалистичке тежње које су се одвијале на релацији Исток – Запад. Управо у томе налазимо најдубље противречности на које је наишао марксистичко/социјалистички програм стварања доброг друштва. У раду се тврди да је поред главних недоследности, које су пратиле реализовање социјалистичке државе у пракси на просторима Русије (СССР), превасходни утицај имао Запад, како на оснивање, тако и на стагнацију социјализма као коначног циља.

Кључне речи: Социјализам, марксизам, противречност теорије и праксе, (СССР), Запад, Исток.

¹ Контакт са аутором: djordje90@list.ru

Главне процесе и тековине социјализма није могуће увидети без анализе појединих категорија његове научне поставке, марксизма, и увида кључних елемената који су представљали водилу овим системима у пракси. Неки од кључних захтева социјализма/марксизма за друштвеним променама, огледају се у укидању приватне својине, и успостављање друштвене својине која се манифестовала у самоуправљању, и по томе производњу добара, који би били довољни за задовољавање људских потреба. Значај и противречност социјализма и његовог остваривања у пракси проналазимо у наведеним категоријама које нису биле на потребном ступњу друштвеног развитка те самим тим нису могле да пруже плодно тло за остварење марксистичког предвиђања. Наиме, како су то Маркс и Енгелс (Marks, Engels, 2005:57) својевремено говорили у Комунистичком манифесту: *„Зар треба дубока мудрост па да се разуме да се са животним односима људи, са њиховим друштвеним односима, с њиховим друштвеним животом, мењају и њихове представе, погледи и појмови, једном речи и њихова свест“*? Како је полазна основа марксизма била материјалистичка, наведено је подразумевало да се са револуционисањем средстава за производњу револуционишу и друштвени односи, односно са напредовањем технологије и машина, развија се и људска свест, или свест пролетаријата. Према Марксовој генези развоја људског друштва, свака епоха располаже одређеним средствима за производњу, па се њиховим револуционисањем мењала и свест људи, односно мењао се друштвени однос, од робовласништва, преко феудализма до капитализма. *„Треба имати у виду да се нове производне снаге и односи производње не развијају из ничега, нити из зрака, нити из крила идеје која саму себе поставља, већ у оквиру и у супротности према већ постигнутом развоју производње и наслеђеним традиционалним односима власништва“* (Marks, Engels, 1974:99). На највишој развојној тачки средстава за производњу долази до промене друштвених односа, односно, на највишем степену развоја капиталистичког друштва долази до његове револуционарне смене социјалистичким друштвом. Управо је ово била основа теорије која је предвиђала стварање доброг друштва, дакле, друштва које не почива на експлоатацији већ на сарадњи. Међутим, у пракси се одвијало нешто сасвим другачије. Уместо да се социјализам развија у тада

најнапреднијим капиталистичким државама (В. Британији, Немачкој, САД-у)², он се зачео развијати у полуфеудалним земљама као што су СССР, СФРЈ и друге земље „трећег света“, које су до тада производиле са веома скупим и неразвијеним средствима за производњу, што самим тим по Марксу говори о степену развијености свести пролетаријата. Уколико кренемо хронолошким редоследом успостављања ових друштава, можемо увидети да постоје велика одступања теорије и праксе³, а она се огледају у најбитнијим категоријама ове теорије. Како је успостављање социјализма заговарало револуционарни преображај, јер: *„Комунистичка револуција јесте најрадикалније кидање са традиционалним односима својине, па није чудо што се у току њеног развитка најрадикалније кида са традиционалним идејама“* (Marks, Engels, 2005:58). Одузимање приватне својине од буржоазије у социјалистичким земљама није у пракси било могуће. Не само зато што приватна својина (средства), нису била на потребном ступњу развитка, већ и зато што буржоазија није ни постојала. Управо из те чињенице, револуција у овим земљама се није ни догодила, пре би се могло говорити о грађанском рату (манији) која је захватила политичке, а не друштвене покрете, који су само идеолошки били настројени социјалистима или буржујима, чији је циљ био освајање власти. Чак је и сам Лењин говорио да је преко потребно развијати класну и политичку свест радничке класе (1933:91), и то организацијом која на неки начин мобилише све друштвене слојеве пролетерском идеологијом. *„Ићи у све класе становништва, ми морамо и као теоретичари и као пропагандисти, и као агитатори, и као организатори“* (Lenjin, 1933:94). Примера ради, почетком 19. века, од 98 индустријалаца који снабдевају државу тканинама, само 12 њих су трговци, 12 странци или народи „нижег“ порекла, а 74 племићи, што говори о старинском и отежаном начину живота у Русији крајем 18. века, где у производњи преовлађује старински начин рада и рад помоћу мужика,⁴ исто се може говорити и о неразвијености духовне сфере (Миљуков, 2009:367). Крајем 19. и почетком 20. века у руској

2 Потребно је нагласити да ни ове државе, које су се сматрале за најразвијеније капиталистичке земље у 20-том веку, нису досегле ону тачку развоја која је потребна за успостављање социјализма.

3 У овом случају ми не говоримо о томе да ли је, остварива теорија социјализма, да ли она има научну основу и тако даље, већ само приказујемо идеју социјализма и њено реализовање у пракси.

4 Сељак у Русији, необразован човек.

привреди се догађају реформе у привреди где се она унапређује, али свакако не у тој мери да би могли да јеназовемо високо капиталистичком. „Руски капитализам“ како су га многи звали је у размаку од 1893-1913. попримао значајне разлике у односу на производњу на Западу тога времена. „Развој је био неуједначен, пољопривреда је заостајала за индустријом (чији су неки сектори били у повлашћеном положају) (Obolenski, Oti, 1976:246, 247), где чак и интелектуалци нису увиђали потребу за унапређивање производње. Примера ради, од три Руске велике фабрике моторних возила у Риги тог времена произвела је мали број, до 450 моторних возила, док се број авиона увећао тек под принудом светског рата (Obolenski, Oti, 1976:246, 247). Царска Русија је с почетка 20. века била претежно аграрна земља коју није захватила никаква експлоатација „пролетаријата“ нити експлоатација природних богатстава која је била заступљена на Западу. О степену развоја пољопривреде, осим у Русији, говоре историјски подаци на пример и у Југославији, да је 1925. године на 1000 сеоских газдинстава долазило 182 дрвена рала и 438 плугова. Такође, индустријска производња 1940. година била је на веома неразвијеном нивоу. Више од 2/3 предузећа имало је 250 радника, 1941. године имало је само 55 предузећа са 1000 радника коју је карактерисао неједнак развитак привредних грана, као и примитивна технологија рада и мале извозне могућности (Петрановић, 1988:152, 154). Када са овог становишта кренемо са разматрањем социјалистичке теорије и пођемо од полазишта материјализма, увидећемо да су социјалистичке земље, биле неразвијене државе са феудалним начином производње, где су људи „радници“ обављали ситне пољопривредне и занатске послове код сељака који је имао ситне „поседе“ земље. На основу овакве привредне слике, јасно је да се не може говорити ни о развијеном феудализму где су феудалци имали армије кметова за рад на поседима. Тако да, смена друштвеног система никако није могла да се креће од феудализма ка социјализму, већ од тада још незрелог феудализма ка капитализму, уколико следимо Марксову генезу друштва. „Међу радништвом су постојале разлике између физичких радника и квалификованих стручњака, „полутана“ и радничког елемента насељеног у градовима, занатлијских мајстора и фабричких радника, радника по традицији и новајлија“ (Петрановић, 1988:155). Очигледно је да социјалну структуру друштва нису

сачињавали високо котирани слојеви капиталистичког друштва, чија структура подразумева класу приватних предузетника и фармера који су заједно, у развијеним државама чинили буржоазију. На темељу тог „прелаза“ односно „прескакања“ капитализма почиње да се развија „државни капитализам“, јер, како је друштво прескочило епоху револуционисања средстава за производњу и друштвених односа, то се морало одиграти у квази социјалистичком друштву, када се наступа са масовним улагањем у индустрију и пољопривреду како би досегли прескочену капиталистичку епоху. Чак је и Маркс (Marks) сумњао у могућност људске еманципације од класног друштва у условима оскудице и сиромаштва. Ослобођење је историјски посао, а не посао мисли, те ће до њега довести историјски односи, стање индустрије, земљорадње, промета. Маркс је признавао де се комунизам не може остварити преко ноћи ни најбољим револуцијама које су предвођене најмудријим политичким махинацијама које не беже од својих могућих последица.⁵ Као што се приказује у наведеном, требало је сачекати историјски посао развоја, јер није довољно да се у мислима емитују идеје ослобођења, бескласних односа, једнакости и тако даље, већ да се за то стекну практични услови. У том смислу, „револуције“ које су се одиграле у овим земљама више имају политички него друштвени карактер, чији су се лидери руководили марксистичком теоријом као идеологијом за прикупљање великог броја народних маса. Како је у Марксовој теорији социјализам/марксизам теорија човечанства, значило је да се у свим високо развијеним капиталистичким земљама спроведу социјалистичке револуције које су уствари револуције човечанства. То се наглашава у Манифесту: „Борба пролетаријата против буржоазије с почетка је национална по форми, иако није то по садржини. Разуме се да пролетаријат сваке земље мора прво да сврши са својом сопственом буржоазијом...у мери у којој се укида експлоатација једне индивидуе од стране друге укида се експлоатација једне нације од стране друге“ (Marks, Engels, 2005:47,57). Суштина социјалистичких система јесте као што смо навели да се он зачео у сиромашним земљама са веома ниском развојном стопом, с тим што

5 Друга ствар јесте да је у свим земљама бившег социјализма дошло до рестаурације капитализма, па бројни аутори говоре да су се ова друштва вратила корак назад, уствари према Марксовој теорији, та су се друштва вратила на „природни“ пут развоја који следи своју генезу.

су се тога времена очекивале социјалистичке револуције и у осталим државама развијеног и неразвијеног капитализма. Тај идеал се није остварио иако је комунистички манифест кружио Европом, а међу револуционарима се развијала интернационална сарадња у циљу укидања светске буржоазије. Чак је Енгелс (Marks, Engels, 2005:137) у том времену, пре више од једног века говорио да је: „Међународни покрет европског и америчког пролетаријата данас толико ојачао да је за једноставно осећање солидарности, засновано на свести о истоветности класног положаја, довољно да међу радницима свих земаља и језика створи и одржи исту велику партију пролетаријата.“ У самом манифесту Маркс и Енгелс наводе да су они били чврсти револуционари, те да су својевремено били потакнути револуционарним идејама. Управо из те чињенице чак ни они нису могли да увиде право време за спровођење социјалистичке револуције, а гледано из данашњег времена види се да сам Енгелс запада у сопствену противуречност тиме што, када говори о Немачкој тога времена, каже да је то била земља велике индустрије (2005:136), међутим, из данашњег угла не може се говорити да је Немачка тога времена досегла највиши степен развоја производних средстава а самим тиме и свести пролетаријата. Још мање се може говорити о свести „пролетаријата“ јужно европских држава, Русије и других земаља у којима се спроводио социјализам. Управо зато што се социјализам није развијао међу радницима свих земаља, долази до експлоатације једне нације од стране других, а њени елементи се могу наћи у Првом и Другом Великом рату на примеру агресије Немачке. У комунистичком манифесту, предговору за руско издање, Маркс и Енгелс су још 1882. године постављали питање, може ли руска община, тај макар и јако поткопани облик прастарог заједничког земљишног поседа, прећи непосредно у виши облик комунистичке заједничке својине? Или мора проћи исти процес распадања који сачињава историјски развитак Запада? Одговор је био да руска револуција може да постане сигнал за пролетерску револуцију на Западу и да представља полазну тачку комунистичког развитка (2005:87, 88). Сама теорија Маркса и Енгелса је долазила чак и у сопствену противуречност, јер су, знајући да је Русија тек у започетом развоју буржоаске земљишне својине ипак на неки начин заговарали револуцију. Управо из чињенице да Русија није

прошла исти процес распадања који сачињава историјски развитак Запада. Самим тиме, у Русији манастири задржавају велику моћ и поседе земље који су били снажни и у 19. веку, (Милютин 1862; Растиславов 1876), где је под њиховим власништвом била чак трећина земље, а њихов утицај на сељаштво превазилазио је утицај свештенства (Ключевский 1993: I 548–565; Смолич 1997, према, Забаев, 2012). Поред те разлике између Русије и Запада, на којој се градио социјализам, веома је важно запазити и следећу компоненту, а то је да постоји знатна разлика, јер социјалистичке земље нису имале утицај протестантизма и калвинизма о коме је говорио Вебер (Weber, 2011), те је култура свештенства имала јак утицај на руске поседнике (Забаев, 2012). У таквим условима је настојао да се развије социјализам на Истоку који је очигледно морао да западне у развојне индустријске недаће, док се са друге стране настојао развијати Запад, који је тога времена био на знатно вишем степену развоја од Истока. Добро позната експлоатација једне нације од стране друге дешава се управо од тог тренутка, када на једној страни имамо развој који се усаглашава са човековом природом и где се производи према људским потребама, и на другој где се упорно врши експлоатација природе, а самим тиме и револуционисање средстава за рад, што је довело до велике разлике у производним односима ове две поларности. С тога је реформа у социјалистичким системима била условљена и од спољашњих фактора, што значи светског економског тржишта и остварених предности капиталистичког света у односу на социјализам. „Просто речено, капитализам је у експанзији а социјализам у застоју, то је оно што политичка свест и односи у социјалистичком друштву не могу на дужи рок толерисати“ (Максимовић, 1990:103). У таквој ситуацији политичка врхушка преузима значајну контролу и одлучивања у економији и политици. Развијање социјализма који је све ове категорије захтевао,⁶ а на њих није наишао у пракси и поред свог већ унапред немогућег спровођења на таквим економским основама.⁷ Према попису из 1894. само је један од петоро руских грађана знао да чита и

6 Бар теоријски, иако се види да су њих испустили и Маркс и Енгелс као њени утемељитељи, да не говоримо о њеним лидерима на примеру Јужно-словенских земаља и понајмање њених народа.

7 Постоји полемика међу бројним научницима да је социјализам наметнут са Запада, земљама које нису биле спремне за такав пројекат, управо због тржишне утакмице која се одиграва између ових поларности, односно Истока и Запада.

пише, док је 1914. ова размера процењена на 44%. Утврђено је 1903. године службено, да сељаци добијају и до 30% хране него што је потребно. Шећер се у Русији 1901. године трошио 13 фунти по човеку, у Француској 27, Америци 69, а у Британији 79 фунти (Јелачић, 1929:260). Примера ради: „у Југославији су пољопривредне машине биле скупље за око три пута него у средњој и западној Европи, а вештачко ђубриво два и по пута. То је довело до тога да се коришћење машина и вештачког ђубрива не исплати. Сељак је производио све што му је било потребно за домаћинство, ништа или врло мало за тржиште“ (Павловић, 2013:129). На таквом ступњу развоја социјалистичких друштава у односу на веома развијеније државе капитализма долази до израбљивања једне нације од друге што се и догодило у пракси након социјалистичких револуција ових земаља, као и касније током рестаурације капитализма, када се оне налазе у транзиционом прелазу. Маркс је у теорији значајну пажњу за опстанак револуције посветио интелектуалном развоју пролетаријата, а још је у Западним државама Маркс (2005:119), указивао да радници ни тамо нису: „Пуноважни пролетери, већ само привезак ситне буржоазије који је тада вршио свој прелаз у модерни пролетаријат, који још није стајао у директној супротности према буржоазији, тј. према крупном капиталу“. Овде се такође примећује да су Маркс и Енгелс били страсни револуционари, те су и они били заведени доктрином која је наравно била привлачна не само за њих, већ и за трећину света, која је кренула тим путем, иако за то није имала предуслова. Ту се проналази још једна противречност коју су скупо платила друштва бившег социјалистичког уређења. Указујући на недоследност теорије и праксе социјалистичких земаља, неспремност услова, производних средстава и односа у производњи, и услед тога неспремност пролетаријата за револуцију, пре свега у Совјетском Савезу, све води ка питањима: Како се „пролетаријат“ побунио када класни односи нису сазрели? Како се револуционарни „пролетаријат“ идеологизовао, а потом и финансирао, имајући у виду да припреме за револуцију подразумевају снабдевање новцем, оружјем и храном? Оваква револуциона незрелост води ка претпоставци да је револуција наметнута од стране Запада, на шта ћемо указати појединим чињеницама из праксе тога времена, имајући у виду да се радило о времену империјализма у току Првог

великог рата и тежњи за новом прерасподелом света.⁸ У том духу и Кит Џефри (Dzefri, 2013) указује на бројне операције британске тајне службе МИ6 која је настојала да пробије у совјетски политички врх, како би манипулисала политичким питањима и одлукама Совјета. Указујући на то да је по успостави владе Александра Каренског, бројни министри били „англофили“, што је био знак сарадње британске тајне службе са руским тајним службама (2013:96). „У априлу, један телеграм је као главну личност на састанцима емиграната у Њујорку означио Лава Троцког, „наводног руског социјалисту, који је, верује се, заправо био Немац“ (овде је на маргини телеграма написано „NE“)“ (Dzefri, 2013:96). Овај детаљ телеграма, који је послала британска тајна служба, свакако је значајан, јер доказује да су руски револуционари стизали са Запада, што се види на приказаном документу. Записана ознака „NE“ је заправо означавала Троцког као припадника немачких трупа (тајних агената). То је једна од првих „вештачких“ појава, јер, уколико се водимо теоријом, руску револуцију подиже руски пролетаријат, која избија из „зрелих“ класних односа. За Троцког се говорило да се залаже за свргавање нове владе у Русији и за почетак револуције у Енглеској и Немачкој.⁹ Међутим, Троцки и други социјалисти, отишли су из Њујорка за Русију 27. марта. Троцки бива „пуштен“ након затварања у Халифаксу (Халифакс, Нова Шкотска) и дозвољава му се да настави пут за Русију. Након овог „пуштања“, за шта се сумња да је усмерено личним а не државним (немачким) циљевима, у исто време (на шта треба обратити пажњу), „агент SW5 из Берна је јавио да је 40 руских револуционара, Лењинових фанатичних следбеника кренуло за Русију преко Немачке“ ... „дозволу за пут дале су немачке власти након што је

8 Одговор на такво питање даје Никита Михалков, у којем тврди да није било трагедије 1917. не би било ни Другог великог рата: „У једном моменту, у време Столипина, француски политички аналитичари послали су у Русију своје економисте да виде шта се то овде дешава, каква је ситуација, шта ради Столипин.“ И још додаје Михалков: „Он се вратио и поднео извештај да ће средином века Русија бити најмоћнија држава на свету, са најјачом валутом, ауторитетом и бројаће пола милијарде људи. Потенцијална сила и могућности којима нико неће моћи да се супротстави. Управо из тог разлога био је убијен Столипин и десила се прво крвава револуција, а убрзо затим и крвави грађански рат“. Наиме, Михалков указује на потпуну немогућност избијања револуције у Русији, већ да је то био производ Запада. Михалков, Н. (2015). Никита Михалков у ексклузивном интервјуу за „Геополитику“ и „Лидер“ – Отаџбина је стање душе. Геополитика; лист за политичка и друштвена питања, геополитичка и стратешка истраживања, 2015, 84; Доступно на: <http://www.geopolitika.rs/index.php/sr/intervju/912-2017-01-31-13-18-22>

9 Наиме, Троцког Западне службе, немачке, британске и америчке идентификују као страсног револуционара, који ће роварити не само по Русији, већ ширити социјалистичке револуције по целом свету, па тако и по Немачкој, Британији, Америци и тако даље. Међутим, долази до његовог пуштања, односно усмеравања у „запечаћеном вагону“ ка Русији.

Лењин гарантовао да је свих његових 40 следбеника било за „тренутни мир“ (Dzefri, 2013:96). Како наводи Кит Џефри (K. Dzefri, 2013: 97), ни Лењин ни Троцки нису били немачки агенти, али је јако важно уочити и то да су „играли немачку игру“! Такође је јасно да су у општем ратном стању, велике силе, иако тзв. „ратни савезници“, настојали да, једни друге одрже у рату, поготово је тај захтев долазио из Немачке, Британије и САД-а ка Русији. Значајни тренутак у руској политици јесте била ослабљена влада Александра Керенског, чији су министри како смо навели, у великом обиму били „англофили“. Имајући у виду утицај британске тајне организације МІ6 и њихово унапред планирано сарађивање са руским министрима, претпоставља се подјармљивање руске владе британским интересима. „Играње немачке игре“ се показује у друштвеној пракси доласком бољшевика у Русију 1917. године. Немачка је транспортовала Лењина са групом бољшевика у „запечаћеном вагону“ из Швајцарске у Русију, како би они тамо створили још већи хаос и ослабили војну снагу земље (Брдар, 2000:33, 68). Лењин и бољшевици су имали за испуњење свог задатка који се односио на распиривање грађанских ратова по свету, шта су увидели представници министарства спољних послова немачке, што је подразумевало искоришћавање Лењина за своје циљеве. Међутим, и сам Лењин је веровао у ратној напетости тога времена да ће се револуција најбрже догодити у Русији као „најзаосталијој“ земљи (Молнар, 2002:239). Стремљења Лењина и његових бољшевика су очигледна по његовој свесној спремности да револуцију спроведе у револуционарно неспремној земљи, чија је једина жеља била освајање власти и спровођење немачких циљева за ослабљење и уништење Русије. Ово се доказује и сукобима који су настали на релацији измеђи Лењина и осталих револуционара, мењшевика и социјалних револуционара, као и привремене владе, који су заступали став да је у Русији на реду тек „буржоаска револуција“ (Молнар, 2002:239). Свесна запажања која су тада увидела друштвену ситуацију на подручју Русије долазила су од осталих револуционара мењшевика који су увиђали незрелост класних односа. Иако је одступао од теорије Маркса и Енгелса, Лењин је срљао ка револуцији која је пре свега била продукт немачких ратних циљева. Зато Немачка влада у најбитнијим тренутцима, у лето и јесен 1917. доставља бољшевицима огромне суме

новца¹⁰ које ови троше на пропаганду и оружје за Црвену гарду (Schariro, 1970, Volkognov, 1997, према, Молнар, 2002:240), имајући у виду да је Лењин примао новац за све време његовог боравка у Русији, до саме капитулације Немачке. Бољшевицима је месечно исплаћивано три милиона рајхсмарака за про-бољшевичке војне снаге. Немачки новац је по указаним аргументима подкупио тадашњу владу и њене службе, јер је један плаћени револуционар у Русији из немачке дочекан као почасни грађанин, избегавајући хапшења и проверу докумената.

Дакле, може се аргументовати, Лењин, Троцки и бројни други бољшевици, у „запечаћеном возу“ као руски емигранти на Западу, односно као добро плаћени про-немачки тајни агенти, стижу у Русију где спроводе немачке ратне циљеве, острашћене сопственом жељом за диктатуром. Циљеви империјалистичке немачке су превасходно били усмерени за изазивање грађанског рата у Русији и њену поделу на безброј малих државица¹¹ које би биле у међусобном сукобу, што би отворило пут немачким колонијалним интересима. Овде излази на површину истина да ни једна револуција и грађански рат не настају случајно,¹² као што је приказано у досадашњој анализи.

Финансирајући се из немачке, Лењин је изградио мишљење да је Немачка једини могући победник у Првом светском рату, то га је и навело да се потпуно подјарми немачкој диктатури, која ће моћи дуго да финансира опстанак бољшевика на власти (Pipes, 1990), а потписивањем споразума у Брест-Литовску, бољшевици су у замени за војну и финансијску помоћ, потпуно кретали ка колонизовању Русије немачкој. У том подухвату их је на срећу спречио „англо – француски капитал“ (према, Молнар, 2002:252).

Интерес британца и француза се огледао свакако у подјармљивању руске владе својим интересима, што се могло видети на основу извештаја британске тајне службе. Међутим, Французи и Британци

10 Немачка је у току рата за бољшевице издвојила 20% од укупне суме утрошене за пропаганду. То износи око 80 милиона марака. А само до 30. јануара 1918. у Русију је стигло 40.580.997 марака. Није вилхемовска Немачка само финансирала бољшевице до доласка на власт, она их је издржавала у привих 9 месеци владања (Брдар, 2000:68).

11 Исти политичко империјалистички циљеви се одигравају данас пред нашим очима, а може да се каже и од истих Западных држава које су и почетком 20. века плеле мреже на светској политичкој сцени.

12 Готово исти сценарио се дешава са рушењем Милошевићеве владе за време Савезне републике Југославије 2000. година, када „демократска“ опозиција са Запада добија огромне суме новца (преношене у цаковима) за грађанске демонстрације, односно за рушење Милошевића (М, Марковић, 2005).

су свакако, плашећи се од империјалистичких циљева немачке, настојали да одрже Русију на источном војном фронту како не би дозволили ширење немачке, иако су свакако настојали да Русију задрже у рату како би на крају рата Русија изашла слаба и погодна за даље манипулације британске тајне службе.

Како би докучили тезу да се октобарска револуција није дигла из заострелих класних односа на шта смо указали, потребно је увидети друштвено стање тога времена у Русији, односно, „октобарску револуцију у очима њених жртава“. Ево истине о Русији у мало речи коју описује Заинида Хипиус у свом дневнику писаном 1919. године:

Русијом сада управља ништавна гомила људи према којој се сав остали део становништва, у огромној већини, односи негативно и чак непријатељски. Добија се истинска слика гуђег освајања. Летонски, башкирски и кинески пунктови (најпоузданији) доцртавају ову слику. Од летонаца и монголаца састављена је лична бољшевичка заштита. Кинези стрељају ухапшене – похватане. Њих тако просто стрељају. Зашто господарење бољшевика ево траје већ три године? Зашто нема унутрашњег преврата? Како је то могуће? (Hippius, 1989:18).

Саопштавање Заиниде о дешавањима на руском позоришту 20. година 20. века свакако упућује на слику угњетавања руског народа од стране бољшевика, па према томе и сама Заинида поставља питање, како се тада људи нису побунили против те диктатуре која је газила све пред собом. На ово питање смо дали одговор у претходним одељцима, а оно се односи на то да је револуција била уствари плаћени подухват поробљавања руског народа од стране немачке владе. Управо због финансирања бољшевика који су били бројни, око 240 хиљада, успели су да у већ распарчаној Русији успоставе диктатуру и идеолошки заведу „радничку“ класу. Односно, упоређујући са целокупним милионским становништвом Русије, октобарска револуција је значила још једну владавину мањине над преосталом већином становништва.

Закључак

Спровођење социјалистичких револуција и успостављање социјалистичких друштава је почетком 20. века имало знатан одјек у свету. Наиме, живећи под тешким околностима кризе капитализма у

свету која је захватила немачку првом половином 20. века, створило је код народа жељу за новим друштвом изобиља како су наговештавали социјалистички представници. Међутим, марксистичка теорија је по свему судећи оцртала „крваве године“ 20. века услед пристрасности њених револуционара чије су жеље као што смо могли да увидимо финансирани и управљани немачки империјалистички интереси.

Уствари, револуционарно планирање је све време егзистирало и у Европи и Америци, где су се шириле идеје и успостављале социјалистичке интернационале сматрајући да је тог времена Запад достигао потребну тачку развоја капитализма, која је одлучујућа за успостављање друштва које не почива на експлоатацији једних од стране других. Оваква заблуда је била чврсто укорењена у марксистички настројеним револуционарима, иако је и сам Маркс (Marks) у комунистичком манифесту говорио о свој незрелости пролетаријата називајући га само „привеском ситне буржоазије.“ Нешто касније, разматрајући производне односе крајем 19. и с почетка 20. века, Маркс говори да су уствари и немачки радници и радници у околним земљама, као и у Енглеској само ситни радници једног мајстора који држи кројачке радње по немачкој и енглеској, те да су они сањарили о томе како ће социјалистичком револуцијом сами постати какви мајстори са приватним радњама. Указујући на тако неразвијене друштвене односе у Западним друштвима, ипак је социјалистичка револуција нашла за сходно где ће се распламсати и оставити крвави траг 20. века. Овоме је свакако допринело финансирање оваквих покрета који представљају кључну тачку руске револуције и руске погибије, јер нити једна револуција и грађански рат не настају случајно!

- **Литература:**
- Брдар, М. (2000). Праксис одисеја, Студија настанка бољшевичког тоталитарног система. 1917-1929. Београд: Службени лист СРЈ.
- Забаев, В. И. (2012). Православна етика и дух социјализма. Москва: Богословски факултет Православног светотихоновског хуманитарног универзитета.
- Јелачић, А. (1929). Историја Русије. Београд: Српска књижевна задруга.

- Lenjin, I. V. (1933). Изабрана дела; борба за бољшевичку партију 1900 – 1904, Књига II, Москва: Издавачка задруга иностраних радника у СССР.
- Молнар, А. (2000). Расправа о демократској уставној држави, модерне револуције, Француска – Русија – Немачка. Београд: Самиздат Б92.
- Максимовић, И. (1990). Социјализам између утопије и стварности: прилози критици и реформи друштвене својине. Београд: Центар за економска истраживања.
- Марковић, М. (2005). Социјализам и његове трајне вриједности: социјализам и капитализам: паралела. Књига 2. Београд: Прес експрес.
- Миљуков, П., Senjobos, Š., Ezenman, L., (2009). Историја Русије. Београд: Народна култура
- Obolenski, D., Oti, R., (1976). Историја Русије. Београд: СЛЮ.
- Петрановић, Б. (1988). Историја Југославије 1918-1978. Београд: Нолит.
- Dzeferi, K. (2013), Историја тајне обавештајне службе 1909/1949. Београд: Albion Books.
- Нирпиус, З. (1989). Петербуршки дневник 1919, Октобарска револуција очима њених жртава. Београд: Сфаирос.
- Marks, K. (1974). Темељи слободе, основи критике политичке економије. Загреб: Антун Жван. Маркс, К. (1997). Капитал – Политичка економија, капитал производња. Београд: Просвета.
- Marks, K, Engels, F. (2005). Комунистички манифест. Београд: Фантом слободе.
- Извор са интернета: <http://www.geopolitika.rs/index.php/sr/intervju/912-2017-01-31-13-18-22>

Crisis of the Socialist System

Abstract: *Socialist systems represented in the practice of the 20th century in a third of the countries of the world, encountered various contradictions of everyday life during their construction and existence. These contradictions were not only a product of the impossibility of implementing socialism or its “non-scientific” basis, or insufficient social development for such a project, but also*

the imperialist aspirations that took place in the East-West relationship. That is exactly what we find in the deepest contradictions that a Marxist / socialist program of creating a good society has come to be. The paper claims that in addition to the main inconsistencies, which accompanied the realization of the socialist state in practice in the territory of Russia, (the USSR), the West had the primary influence on the establishment, as well as the stagnation of socialism as a final goal.

Key words: *Socialism, Marxism, Contradiction of Theory and Practice, (USSR), West, East.*

Doživljaj umetničkog dela iz ugla psihologije stvaralaštva

Milica Njegovan



Maja S. Vukadinović,
Doživljaj umetničkog dela u psihologiji stvaralaštva, Visoka škola za komunikacije, Novi Beograd, 2017, str. 136. ISBN: 987-86-81072-00-4.

„Nikog nemoj da pitaš šta znači neko delo. Otkud on zna, kad nije: delo? Uzmi u ruke materijal i na sebi to prover... Stani pred delo i zahtevaj da ti objasni šta ti značiš.” Ovo suzapsi velikog srpskog pesnika Miroslava Antića (*Mit o ptici*, Sarajevo, Nišro „Oslobođenje”, 1989, str. 121), kojima dr Maja S. Vukadinović započinje svoj monografski rad pod naslovom *Doživljaj umetničkog dela u psihologiji stvaralaštva*, s namerom daukaže na posebnost i složenost doživljajamoguće izazvanog u dodiru s umetničkim delom. S pozicije dobrog poznavaoaca psihologije stvaralaštva (formacijski i praktično), autorka se poduhvatila zadatka da jedan od najkompleksnijih i najsuptilnijih fenomena celokupnog ljudskog iskustva, a to je doživljaj umetničkog dela, analizira u njegovim različitim aspektima. Sve to čini u korektnom akademskom maniru, ređajući u svojoj knjizi, sadržinski ilogično izložene, homogene teme. Sve to čini uz blago koketiranje s čitaocem, kome, već u uvodnim pasusima sugerije da u susretu s umetničkim delom i sam istražuje svoj umetnički doživljaj i aktivno učestvuje u njemu. Naime, autorka inspirije i poziva čitaoca da se zadrži duže od dvadeset sedam sekundi u susretu s delom, da se angažuje i pokuša uspostaviti dijalog – s delom i sa sobom – kako bi umetničko delo integrisao u svoj život i izgradio sopstveno značenje.

Psihološki doživljaj umetnosti Vukadinovićeva tumači kao složen, multikomponentan fenomen, u kom se prepliću estetska, emotivna, telesna,

saznajna i motivaciona dimenzija. Isticanje kompleksnosti u psihološkom doživljaju umetnosti, autorka elaborira i argumentom društveno-kulturnog konteksta, posredovanog čitavim nizom znakova kulture, smatrajući da ovaj kompleks utiče na posmatrača inerentno određuje način reagovanja na umetničko delo. Ovi, različiti segmenti doživljaja umetničkog dela, prepliću se međusobnoj interakciji i neminovno su usudejstvu.

Predstavljena publikacija sadrži osam poglavlja koja se bave osnovnim pojmovima stvaralaštva, s akcentom na umetničko delo, kao i na aspekte doživljaja dela, među kojima posebno izdvaja estetski, saznajni, emotivni i telesno-kinestetički.

U prvom poglavlju pod naslovom *Pojam, oblici i perspektive stvaralaštva* definiše se pojam stvaralaštva. Ovde se razmatra predmet psihologije stvaralaštva koji se klasifikuje kroz pristupe istraživanju ličnosti stvaraoca, stvaralačkog procesa, dela i stvaralačkog okruženja. Autorka ukazuje na različite oblike i podele stvaralaštva, kao i na različite perspektive koje ga proučavaju – od onih koje se fokusiraju na stvaraoca kao genija, zatim onih koje u centar interesovanja stavljaju stvaralačku ličnost, do perspektiva koje stvaralaštvo pojedinca posmatraju u okviru društvenog i kulturnog konteksta.

U drugoj celini pod nazivom *Doživljaj u umetničkom stvaralaštvu*, autorka sužava, u početku šire postavljenu analiz stvaralaštva (nauka, sport, poslovanje i dr.), na razmatranje stvaralaštva u sferi umetnosti, budući da ona predstavlja paradigmu stvaralaštva samog. U tom okviru fokus je na doživljaju umetničkog dela, postavljenom u kontekst interaktivnog i međuzavisnog odnosa stvaraoca, dela i publike.

U trećem poglavlju naslovljenim kao *Estetski doživljaj*, autorka opisuje karakteristike, strukturu i pristupe u proučavanju ovog doživljaja. Pri tome ukazuje na razliku između estetskog doživljaja kao posebnog stanja svesti i estetskih preferencija, koje obuhvataju afektivno vrednovanje, izdvajajućione osobine estetskog doživljaja koje ga razlikuju od drugih vrsta doživljaja. Kao specifične osobine navode se divljenje veštini i fascinacija neobičnim.

Naredno poglavlje, *Estetska osećanja i afektivni doživljaj umetničkog dela*, posvećeno je opisu karakteristika estetskih osećanja, kao komponenti doživljaja umetničkog dela. Ukratko, estetske kategorije, kao što su lepo, uzvišeno, tragično, ljupko ili ružno, mogu izazivati osećanja i prijatnog i neprijatnog tona. U nastavku ove tematske celine, Vukadinovićeva analizira

i povezanost estetskog doživljaja kako s estetskim, tako i sa neestetskim osećanjima. U tom kontekstu ukazuje na specifične veze između empatije, tj. emocionalne sposobnosti osećanja (uživljavanja), pa čak i strasti u doživljaju umetničkog dela, kao i na moguće stanje katarze, kao specifične emocionalne reakcije na umetničko delo.

U sledećem, petom poglavlju (*Somatski doživljaj, telesne senzacije i reakcije na umetničko delo*), autorka suptilno predstavlja telesne reakcije na umetničko delo. To su, najčešće osećanja dirnutosti ili pokrenutosti, praćena fizičkim reakcijama – osećajem jeze ili topline u telu, a neretko i plakanjem. Kinestetički odgovor osobe u kontaktu s umetničkim delom uključuje širok raspon različitih somatovisceralnih i motoričkih odgovora, koji čine sastavni deo telesnog doživljaja. Ovo poglavlje je zaokruženo definisanjem dimenzija koje čine strukturu telesnog doživljaja osoba za vreme posmatranja umetničke igre, a to su fokus, uzbuđenje i utelovljena anticipacija.

Šesto poglavlje pod naslovom *Uloga kognitivnih procesa u doživljaju umetničkog dela*, posvećeno je obradi estetskih informacija, kao i sazajnim procesima koji u njima učestvuju. Ovde su dati detaljni opisi funkcionalnog modela estetskog doživljaja, kao i motivacioni, sazajni i emocionalni procesi koji čine osnovu ovog modela. Izloženi su oni procesi koji učestvuju u obradi informacija poteklih od estetskog objekta i to s nivoa sadržine, forme i kompozicije.

Sledeće, sedmo poglavlje (*Mašta, aktivna imaginacija i transcendentna funkcij*), opisuje maštu i imaginaciju kao vrste simboličnih operacija koje pomažu čoveku da dublje razume različita značenja u interakciji s umetničkim delom. Autorka iznosi različita tumačenja koncepta aktivne imaginacije i transcendentne funkcije, opisujući njihovo manifestovanje u estetskom doživljaju i primenu u stvaralačkom procesu.

U poslednjem, osmom poglavlju pod nazivom *Pristupi u tumačenju simboličnog značenja umetničkog dela*, autorka analizira ulogu nesvesnog dela čovekove psihe u tumačenju značenja i doživljaju umetničkog dela. Pri tome posebno opisuje doživljaj kakav mogu da imaju osobe kada su u kontaktu s umetničkim delom koje pripada vizionarskom stvaralaštvu i koje ostavlja utisak numinoznog na posmatrača.

Vredan pažnje je i izdvojeni odeljak studije pod naslovom *-Dodaci*, u kome je dato, reklo bi se, lukavo (u najboljem značenju te reči) osam

nadahnutih esejističkih tekstova kratke forme, s namerom da se glavna građa dopuniprimerima iz empirijske arhive vezane za proučavanje doživljaja umetničkog dela. Dodajmo i to da je autorka brižljivo odabirala literaturu korišćenu u pisanju ovog dela (preko dvesta pedeset naslova), koju je dosledno i korektno citirala.

Recimo na kraju da je pred nama osobeno štivo posvećeno složenom polju psihologije stvaralaštva, u kome je autorka skladno povezalateorijske konceptualizacije estetskih fenomena s rezultatima empirijskih studija, uključujući i nalazepostvenih istraživanja. Osimskrupulozne organizacije teksta i lepog manira ženskog pisma, dr Maja S. Vukadinović je od prvih do poslednjih strana knjigenametljivo istrajavala na ideji da umetničko delo treba biti podsticaj za nove interese, promišljanja i interpretiranja. Stoga ovu studiju smatramo značajnim doprinosom psihologiji stvaralaštva, ali i šire – opštoj društveno-humanističkoj misli.

Milica Njegovan
e-mail: njegovanmilica@yahoo.com

CFP: “Fake news, misinformation/disinformation, post-truth” - Versus, journal of Semiotics and Philosophy of Language

The international journal Versus (or VS, as is often known) is preparing a thematic issue about fake-news, misinformation/disinformation and post-truth. Versus is a Semiotic journal, dealing also with Theory and Philosophy of language, and it was founded in 1971 by Umberto Eco, who has been its director until February 2016. Versus is currently directed by Patrizia Violi. Further information about the journal at http://versus.dfc.unibo.it/riv1_en.php

Background

Since 2016 fake news have emerged as one of the main concerns of public debate in Western democracies. According to many political and philosophical theories, free and fair discussion is at the very heart of modern liberal societies; this necessary condition can be undermined by two different (but often connected) factors: bad (i.e. irrational or unreasonable) argumentations and false information used as premises. According to many media and experts we have now reached a warning level and fake news have suddenly become a public enemy: foreign countries have been suspected of organized disinformation actions during electoral campaigns and influential newspapers have begun, as never before, to list the alleged lies of important politicians (as The New York Times has done with Donald Trump and Le Monde with Marine Le Pen).

Actually, it is quite indisputable that fake news have always existed. In 1921 Marc Bloch wrote a short article about the "fausse nouvelles de la guerre" (the false news of war); but before and after Bloch, this issue has been at stake for a long time: as it has been recently reminded in Italy by Raffaele Simone (2017), false information and lies have been debated, among others, by Constant and Kant ("Über ein vermeintes Recht aus Menschenliebe zu lügen", 1797), by Hannah Arendt (1968, 1972) and by Jacques Derrida (2002), who outlined a short history of the "pseudology", or of the philosophical reflection about lie.

Nevertheless, in recent years these phenomena seem to have gained growing attention from public opinion. From a technological and sociological point of view the (possible) increased influence of fake news has been explained, for instance, by the dramatically increased possibility for everyone to create and spread contents via social media; or (a not necessarily alternative explanation) by the growing mistrust in traditional social institutions, such as the political apparatus, the media system and, finally, modern science (as shown by the anti-vaccination movement). Sociologists are working to map and describe ways in which disinformation and misinformation are spread and amplified and to understand if and how they can be contrasted and corrected: these studies concern above all social media and how mis/dis-information circulate through social networks (intended as networks of people).

Relevance for semiotics and philosophy of language

A different approach, closer to Semiotics and Philosophy of Language, is also possible and probably useful. After all, Umberto Eco (1976) proposed a definition of semiotics as the study of what can be used to lie; Eco (1998), again, studied one of the most tragic and known fakes of Western culture, the "Protocols of the Elders of Zion" and also proposed an analytical definition of the different kinds of "fakes and forgeries" in a thematic issue of Versus (n. 46, 1987) dealing with "Fake, Identity and the Real Thing" (Eco 1987). Our disciplines can provide a critical point of view and a more general reflection that can redefine some aspects of the discussion about fake news and post-truth. First of all, current academic and media debate is dominated by a bunch of concepts not always clearly defined. What really is post-truth?

Is it an aspect of a more general phenomenon? Or is it an umbrella term which hides a knot of more specific concepts? Which are the differences among fake news, misinformation, disinformation, etc.? Terminology and definitions are so confused that in April 2017 Facebook staff tried to make some clarification, substituting the expression "fake news" with "false news" and proposing one of the first systematic (even if not widely accepted) reflections on the issue (Weedon, Nuland and Stamos 2017). From another point of view, journalists, more than academics, have recently begun to propose taxonomies trying to describe these phenomena (see, for instance, Wardle 2017). Secondly, using terms such as "fake" or "false" implies some idea of truth and some criterion to recognize it. Of course, this is a not at all obvious issue in Philosophy. We can go from a "hard" conception of facts (that of the external realism) to its opposite, such as some nihilist positions according to which there are no facts, but only interpretations. Between these extremes, there are a continuous of different conceptions of facts, such as the consensual one adopted by Perelman and Olbrechts-Tyteca (1971) in their "Treatise of Argumentation", where the status of "fact" depends only on the consensus of a specific audience. In Semiotics, this problem has also been treated by Greimas and his school, for whom the question of truth is not a matter of correspondence with reality, but an effect produced by the text. This idea has further been developed in the so called "square of veridiction" (Greimas 1983), which leads us to another important aspect when we deal with fake news and post-truth: the trust we have in the source of the message and how it can be built or strengthened or weakened by the text and the context. In addition, independently from this academic dispute, journalists have long time ago accepted a difference between the "absolute truth" (whatever it is) and the "journalistic truth", that can be defined – in the words of the world-known reporters Carl Bernstein and Bob Woodward – as "the best obtainable version of the truth". Another aspect of post-truth and fake-news that must be probably more deeply discussed is their textual nature. "Fake news" are texts (in the more traditional and "classic" semiotic sense). As such, they can be analyzed on different layers, they can show narrative structures and rhetorical mechanisms. Are there recurrent schemas in fake news? Can we recognize sub-genres among them? Can qualitative analysis help to recognize them and to improve detection algorithms?

Topics

Proposed papers should present either empirical work or theoretical reflections about fake news, misinformation/disinformation, post-truth with a Semiotics and/or Philosophy of Language approach. This is a (non-exhaustive) list of possible topics: 1) Theoretical aspects of the semiotic and philosophical thought about truth, reference, facts and interpretations. 2) Taxonomies and definitions of the different kinds of fake news and of misinformation/disinformation actions or of other key-concepts involved in the debate about post-truth and fake news. 3) Rhetoric, narrative, discursive aspects and text analyses of fake news and misinformation/disinformation, not necessarily limited to verbal language (for instance, fake news as visual, audiovisual or syncretic texts...). 4) Truth and trust as an effect of text, context and circumstances. 5) Semiotic relations among post-truth, fake news, misinformation/disinformation and other textual and cultural phenomena, such as virality and conspiracy theories.

Submission and deadlines

All papers will undergo double-blind peer review, preceded by a preliminary editorial review of the abstracts

Deadlines: - December 30th 2017: submission of an abstract no longer than 500 words (plus a bibliography and a short biography)

- January 15th 2017: notification of abstract acceptance or refusal

- April 30th 2017: full paper submission

Abstract and papers must be sent to p.polidoro@lumsa.it <mailto:p.polidoro@lumsa.it> AND redazione.vs@gmail.com <mailto:redazione.vs@gmail.com> ACCEPTED LANGUAGES

- English (preferred); publishing style guide at

http://versus.dfc.unibo.it/VS_guidelines_ENG.pdf

- Italian; publishing style guide at

http://versus.dfc.unibo.it/VS_criteriredazionali.pdf

These invited authors have already accepted to send a contribution:

- Prof. George Lakoff

- Prof. John Searle

ISSUE EDITOR

- Piero Polidoro

THIS CALL FOR PAPER IS PUBLISHED ONLINE AT

<http://versus.dfc.unibo.it/news.php?indice=35>

References

- Arendt H. (1968), "Truth in politics", in *Between Past and Future. Eight Exercises in Political Thought*, New York, Viking Press.
- Arendt H. (1972), "Lying in Politics", in *Crises of the Republic*, New York, Harvest Books.
- Bloch M. (1921), "Réflexions d'un historien sur les fausses nouvelles de la guerre", *Revue de synthèse hystorique*, 33.
- Derrida J. (2002), "History of the Lie: Prolegomena", in *Without Alibi*, Stanford, Stanford University Press.
- Eco U. (1976), *A Theory of Semiotics*, Bloomington, Indiana University Press. Eco U. (1987), "Fake and Forgeries", *Versus*, 46, thematic issue "Fake, Identity and the Real Thing" (now in Eco U., *The Limits of Interpretation*, Bloomington, Indiana University Press, 1994). Eco U. (1998), *Six Walks in the Fictional Woods*, Cambridge, Harvard University Press. Greimas A.J. (1983), *Du Sens II*, Paris, Seuil. Perelman C. and Olbrechts-Tyteca L. (1971), *The New Rhetoric. A Treatise on Argumentation*, Notre Dame, University of Notre Dame Press. Simone R. (2017), "Potere bugiardo" [Lying Power], *L'Espresso*, 23, LXIII, 20 Aug 2017. Wardle C. (2017), "Fake News? It's complicated", First Draft, <https://firstdraftnews.com/fake-news-complicated/>
- (Last consulted on 6 Sep 2017). Weedon J., Nuland W. and Stamos A., "Information Operations and Facebook", Vers. 1 (27 Apr 2017), <https://fbnewsroomus.files.wordpress.com/2017/04/facebook-and-information-operations-v1.pdf>

**Media industry studies:
Current debates and future directions
18-20 April 2018
King's College London**

**International conference hosted by the Department of
Culture, Media and Creative Industries, King's College
London**

Jointly organized by:

Media Industries Scholarly Interest Group, Society for Cinema and Media Studies (SCMS)

Media Industry Studies Interest Group, International Communication Association (ICA)

Media Production Analysis Working Group, International Association of Mass Communication Research (IAMCR)

Screen Industries Work Group, European Network for Cinema and Media Studies (NECS)

Media Industries and Cultural Production Section, European Communication Research and Education Association (ECREA)

European Media Management Association (EMMA)

Screen Industries Special Interest Group, British Association of Film, Television and Screen Studies (BAFTSS)

AG Medienindustrien, Gesellschaft für Medienwissenschaft (GFM)

Media Industries journal

HOST COMMITTEE

Paul McDonald (conference chair), Sarah Atkinson, Bridget Conon, Virginia Crisp, Jeanette Steemers

ADVISORY COMMITTEE

Hanne Bruun (ECREA), Elizabeth Evans (Media Industries), Tom Evens (EMMA), David Hesmondhalgh (ECREA), Derek Johnson (SCMS), Skadi Loist (GFM), Amanda Lotz (ICA), Alisa Perren (Media Industries), Roel Puijk (IAMCR), Kevin Sanson (Media Industries), Andrew Spicer (BAFTSS), Petr Szczepanik (NECS), Patrick Vonderau (GFM)

FOCUS

Studies of media industries have formed a distinctive strand of media scholarship. Foundational traditions in this field are marked by the political economy of communications, sociology of media occupations and institutions, media economics, media industry historiography, and critical and cultural studies. Subsequently, insights drawn from critical legal studies, cultural policy studies, economic geography, creative labour, cultural economy, Internet studies, production cultures and informal media economies have diversified and enriched the field.

In part this interest arises from contemporary changes within the media industries themselves, with the global extension and integration of media markets, digitalization of media production and distribution, changing business models, proliferation of supply channels, patterns of corporate convergence, and the blurring of producer/consumer relations. These are only the most recent development, however, of industries built on complex and contested histories.

With the boom in media industries scholarship and emergence of dedicated degree programmes or single modules, studies of industry have gained a visible place in media curricula. This conference is therefore providing an international and interdisciplinary forum for reviewing the past and present state of media industry studies, and defining the future of the field.

Papers, panels and workshop are invited from all traditions in media industries scholarship. We welcome work across the full breadth of media industries – print, publishing and journalism, advertising, recorded music,

film/cinema, radio, television, video, games, mobile communications and social media - and in all international or historical contexts.

Thematic concerns include but are not limited to:

- critical and conceptual perspectives
- methodological approaches
- cultural and creative industries
- political economy
- production cultures and studies
- economic sociology
- de-westernizing media industry studies
- distribution studies
- gatekeepers and intermediaries
- cultural and economic globalization
- impacts of digitalization
- independent and alternative media institutions
- media industries historiography
- cooperative and competitive inter-industry interactions
- law and the shaping of media industries
- marketing and branding media content
- media management
- media markets and flows
- retail and sales of media
- networks, infrastructures and ecologies
- ownership and concentration
- policy and regulation
- politics of media labour
- teaching media industries
- media technologies as these relate to media industries

SUBMISSIONS

Deadline: 23.00hrs GMT 15 September 2017

Submissions are welcomed in three categories: open call papers, pre-constituted panels, or pre-constituted workshops. Detailed requirements below.

Delegates can contribute to the conference in up to different two capacities, i.e. presenting both a paper and contributing to a workshop but not presenting two papers. Chairing a panel or workshop will NOT count as one of these roles.

To submit your paper, panel or workshop, please access the submission portal.

1) Open call papers

Format: solo or jointly presented research papers lasting no more than 20mins. Submissions in this category must provide the following details:

Type: State this is an open call research paper

Title: Paper title

Name(s): Speaker(s)

Contact: E-mail address(es) for the speaker(s)

Abstract: Description of the paper not exceeding 300 words

Sources: List up to 5 sources relevant to the paper

Biography: Brief professional biography/ies for the speaker(s) not exceeding 100 words

Keywords: Up to 5 terms identifying the focus of the paper

2) Pre-constituted panels

Format: 90mins panel of 3 x 20mins OR 4 x 15mins thematically linked research papers followed by questions. Submissions in this category must provide the following details AS A SINGLE SUBMISSION.

Type: State this is a pre-constituted panel

Title: Panel title

Name(s): Chair(s)

Contact: E-mail address(es) for the chair(s)

Abstract: Description of the panel not exceeding 300 words

Biography: Brief professional biography/ies for the chair(s) not exceeding 100 words

Keywords: Up to 5 terms identifying the focus of the panel

In addition, the submission must provide the following for EACH paper on the panel.

Title: Paper title

Name(s): Speaker(s)

Contact: E-mail address(es) for the speaker(s)

Abstract: Description of the paper not exceeding 300 words

Sources: List up to 5 sources relevant to the paper

Biography: Brief professional biography/ies for the speaker(s) not exceeding 100 words

3) Pre-constituted workshops

Format: 90mins interactive forum led by 4 or 5 x 8mins thematically linked informal presentations designed to energize collective discussion and participation amongst the speakers and the audience of matters relating to the practices of researching or teaching media industries. Submissions in this category must provide the following details AS A SINGLE SUBMISSION.

Type: State this is a pre-constituted workshop

Title: Workshop title

Name(s): Chair(s)

Contact: E-mail address(es) for the chair(s)

Abstract: Description of the workshop not exceeding 300 words

Sources: List up to 5 sources relevant to the workshop

Biography: Brief professional biography/ies for the chair(s) not exceeding 100 words

Keywords: Up to 5 terms identifying the focus of the workshop

In addition, the submission must provide the following for EACH presenter in the workshop.

Name(s): Presenter(s)

Contact: E-mail address(es) for the presenter(s)

Abstract: Description of the presentation not exceeding 150 words

Biography: Brief professional biography/ies for the speaker(s) not exceeding 100 words.

Call for organising ECREA's 8th European Communication Conference

ECREA is opening a call for proposals for the hosting and organisation of the 2020 edition of the European Communication Conferences.

The first European Communication Conference took place in Amsterdam in 2005; the second in Barcelona in 2008; the third in Hamburg in 2010; the fourth in Istanbul in 2012; the fifth in Lisbon in 2014; the sixth in Prague 2016 and the 7th will be held in Lugano in 2018. These conferences are major opportunities to show the know-how and the activities of the organising institution(s) and to foster the energy and creativity of the organisers around a large international project.

The Executive Board of ECREA has developed a framework document – Terms of Reference to define the format and give guidelines for the organisation of such a conference.

Interested members are asked to submit proposals for hosting the 2020 European Communication Conference. The institution hosting the Conference has to be active in the field of communication research and/or education and have sufficient experience and sufficient capacity (staff and support) to prepare and run the event.

The proposal for hosting the 2020 European Communication Conference must take the form of a document where candidate host institutions will: 1) Describe their general vision of the event (including the location, timing, duration and their organisational capacity). 2) Explicitly engage themselves to meet ECREA's requirements described in the Terms of Reference for Organising ECREA's 8th European Communication Conference 2020 and provide the basic information regarding the way their proposal will meet ECREA's requirements. 3) Propose a draft financial plan. 4) Sketch out the strengths and weaknesses associated with the proposal. Please note that more than one institution can join forces and present a conjoint proposal, as long as they are in the same geographical area.

Deadline and submission

Proposals must be submitted by Wednesday, 15 November, 2017. The proposals must be sent by e-mail (attachment in .doc, .docx, .rtf, or .pdf format) to ECREA's General Secretary Irena Reifová (generalsecretary@ecrea.eu).

The ECREA Executive Board will then select one institution to act as local host, and possibly one runner-up to step in, in case the selected host encounters unforeseen difficulties.

Timeline

ECC conferences are normally held in October-November (unless the local host argues otherwise). The selection of the host for the conference will be decided upon at least two years prior to the event.

The timetable will be as follows:

- 30 June, 2017: the call for applications is open. Each candidate-host turns in a summary project describing how they see the event, where, how, etc.

- 15 November, 2017: the call is closed. The Board considers applications and selects one which complies with all criteria, including the strategic priorities of the Board. Contacts are made with candidates for further information where necessary.

- 15 January, 2018: The Board announces the selected host institution to all institutional members that have applied. The selected institution is asked to develop a full organisational plan in close cooperation with ECREA's Board. The full plan is to be ready by end of April 2018. If appropriate, the Board also selects a runner-up institution to host the conference should the selected institution be unable to deliver.

- April, 2018: The Board examines the full proposal and decides on its approval. If the plan is approved, the announcement is made public. If not, organisers are given one more month to fine-tune the proposal (with assistance of the Executive Board).

- 31 October–3 November, 2018: the ECC2020 conference host is announced at ECC2016 in Lugano.

- October – November, 2020: ECC2020 takes place.

For any inquiry, please contact ECREA's General Secretary, Irena Reifová at generalsecretary@ecrea.eu.

We are looking forward to receiving your proposals!

Call for Proposals & Abstracts 2nd International Media Literacy Research Symposium

April 20, 2018/9:00AM-6:00PM

Held at & with the support of:

Fundação Calouste Gulbenkian/Lisbon, Portugal <https://gulbenkian.pt/en>

CONFERENCE PLENARY KEYNOTE:

Paul Mihailidis & Nico Carpentier

STRANDS OF FOCUS:

Strand 1: Media Literacy: Past, Present, and Future

/Papers/Presentations in this strand will explore the growth of media literacy through a current and/or historical lens in all facets--academia, education, non-profits-- looking to understand the foundations of the field, and what they mean for the future./

Strand 2: Civic Media Literacy and Participatory Culture

/Papers/Presentations in this strand will explore the opportunities that media literacy provides for lifelong education in politics, public & private spaces exploring the notion of the active citizen and outcomes./

Strand 3: Education: Digital Citizenship, Social Networking, Policy and Training

/Papers/Presentations in this strand will explore how media literacy can be a voice in discussions on municipal and national levels. Creating media literacy policy has become an important aspect of the growth of learning in developing curriculums nationally and internationally, along with the discussion of digital citizenship, social media, Internet safety, cyberbullying and cyber security./

Who Should Submit:

Scholars, Researchers, and Educators at all stages of their careers are welcome to submit!!

Accepting the Following Formats: Sessions & Panels

Send Submissions to: medialiteracyresearch1@gmail.com

<<mailto:medialiteracyresearch1@gmail.com>> (indicate the strand, format, & a short abstract).

Key Dates:

Call for proposals: October 1- November 4, 2017

Notification of acceptance: December 1, 2017

For More Information:

<http://medialiteracyresearchsymposium.wordpress.com/>*

<http://medialiteracyresearchsymposium.wordpress.com/>

Or Contact: Belinha De Abreu: deabreub@gmail.com <<mailto:deabreub@gmail.com>> and Vitor Tomé: vitor@rvj.pt <mailto:vitor@rvj.pt>

Registration Costs:

€100 for academics/researchers/educators & students.

Publishing: All papers will be considered for future publication. Details presented at conference

NOTE: We are co-conferencing with Play2Learn-The GamiLearning Conference which will be hosting their conference on April 19, 2018. If you are interested in submitting a paper or proposal to their conference please follow this link: <http://play2learn.ulusofona.pt>.

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 proveru 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 obavezani 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/eeve 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.) redkacija 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 skraćenica “i sar.” ili „et al.“. Citati se ispisuju na predviđenom mesta 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 skraćunica, „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.

Hačion, 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:

januar za broj koji se objavljuje u martu godine.

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 članka.

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 recenzentata. 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:

Objaviti bez izmena

Objaviti uz manje izmene

Nakon korekcije, rad poslati na novi krug recenzije

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.

AUTHOR GUIDELINES

Humanistika Journal publishes original scientific papers, review papers and short or preliminary reports in the field of social and humanistic sciences. In addition, *Humanistika* publishes actual professional papers, informative appendices, reviews, scientific critiques and polemics that are relevant for the development of the scientific thought and its implementation in practice.

Since it covers a wide range of social and humanistic sciences, the journal is organized through special sections covering certain areas and is edited by reference editors with scientific and / or teaching titles. The journal promotes and advocates the affirmation of academic youth and international academic and scientific cooperation and exchange, especially in the Western Balkans countries, as a culturally, linguistically and demographically related environment.

All manuscripts are reviewed by two independent reviewers with necessary references in the given scientific fields. The reviewers are anonymous to the authors, and the authors are also anonymous to the reviewers (*Double Blind Peer Preview*). All manuscripts are subject to verification on Ephorus and iThenticate platforms in order to verify authenticity and prevent plagiarism.

The language of the manuscript can be Serbian, English, Russian or some of the world's languages that are in widespread use in international communication in a given field of science. It is mandatory for the title and abstract to be in English.

Technical Characteristics of the Manuscript

The editorial staff of *Humanistika* Journal accepts only those papers that are written in accordance with the rules and instructions given herein. We note that it is especially important that the authors comply with the

given rules in all, because this, in addition to methodological and formal norms, is an important determinant of the scientific papers.

Author's Name and Surname: Author's name and surname should be written in lowercase Times New Roman, 12, **Bold** left alignment. The affiliation is written under the name of the author, lowercase - *Italic* (font 12). If the author is employed at the faculty, after providing the faculty name, it is necessary to provide the name of the university and its head office location (e.g. Faculty of Philology, University of Belgrade, Belgrade). If the author is employed at a scientific institute, it is necessary to provide the name of the city in which the institute is located (eg, Institute of Social Sciences, Belgrade).

Paper Title: Title is written in lowercase Times New Roman, 16, **Bold** left alignment. If necessary, a footnote may be placed next to the title for the purpose of citing the name, number, and other details of the project within which the article is written.

Summary (Abstract): Abstract is written in lowercase Times New Roman, 12, regular, double-sided, spacing 1.5. Summary (Abstract) is a brief informative overview of the article contents that allows the reader to quickly and accurately assess its relevance. It is in the interest of the journal and the authors that summaries contain terms that are often used to index and search articles. The constituent parts of the Summary are the aim of the research, the methods, the results and the conclusion. The Summary can be in Serbian, English, or some of the world's languages or in the Slovene language in the scientific field of language and literature. If the language of the paper is Serbian, Slovene or some of the world's languages, which is not English, the title preceding the abstract and the abstract must be in English. Abstract should be within 200-250 word range and is located below the title of the paper, while the Summary (abstract), along with the key words and the title in English, is located at the end of the paper.

Key words: Key words should be written in lowercase Times New Roman, 12, regular, left alignment, spacing 1.5. Keywords are terms or syntagms that best describe the content of the article for indexing and search purposes. They should be assigned with a reference to an international source (list, dictionary or thesaurus) that is most widely accepted either within a given scientific field or in science in general (for example, the list of key words Web of Science). The number of keywords cannot be less than five (5) nor

greater than ten (10), and it is in the interest of the editors and the authors that the frequency of their use in the text of the paper is as high as possible. Keywords are given immediately following the Summary.

Basic Text of the Paper: Basic text should be written in lowercase Times New Roman, 12, regular, double-sided, spacing 1.5. New line is indented. The scope of the paper should not exceed 36,000 characters with spaces, including a Summary in Serbian and English, key words, a list of literature, footnotes and attachments. The papers should be written in a clear and understandable scientific style, respecting the logical order of the IMRAD (Introduction, Methods, Results and Discussion) criteria. In that sense, it is necessary to determine the subject, problem and the goal of the paper in the introductory part, then present the applied methodology of the paper and present the obtained results, while in the discussion part, the results should be related to the conclusions.

Subtitles / Second Line Titles: Should be written in the middle of the page in lowercase - **Bold** (font 12).

Format of Citations and References

References in the text of the paper and in the literature list are cited according to the citing APA style, edition 6 (<http://www.apastyle.org>). We recommend authors to find more information, as well as the answers to other questions regarding APA standards, on the official website <http://www.apastyle.org>. If some of the papers have been produced in the research that requires some other way and style of citation (MLA, Chicago, Harvard, etc.), *Humanistika* editorial will accept such papers for publication, provided that the applied citation standard is fully consistent.

When citing a reference within the text, the following model must be used: (author's surname, year of publication). If authors from different references have the same surname, the initials of the author's name in a quote, e.g. (Armstrong, G. M., 1994) is used. If two or more authors are quoted in the same place, they should be listed in an alphabetical order within the same quote, separated by a point-of-phrase, e.g. (Gidens, 2001; Hajdeman, 2004).

The foreign names in the text should be transcribed into the Serbian language, and in the first mention behind the name, the original name should be given, followed by the year of publication of the paper, for example,

Bodrijar (Baudrillard, 1985) or Pjer Burdije (Pierre Bourdieu). In case of two authors of the paper, the surnames of both are given, while in the case of a larger number of authors, only the surname of the first author is given, followed by "et al.". Citations are written in the designated space in the text of the paper, always after the end of the quotation, after the quotation mark. Any citation, regardless of its length, should be accompanied by a reference to the page number with mandatory quotation marks at the beginning and at the end of the citation.

Example: (Foucault, 1989: 59) or (Fuko, 1990)

The list of literature used in the paper is stated at the end of the paper and the list should not include papers not listed in the references. References are listed in alphabetical (Cyrillic and Latin, respectively) order according to the author's surname, first for the sources in the Cyrillic alphabet, which are followed by the sources in the Latin alphabet. When the source has no author, the title of the paper is given and sorted according to the first word in the title. All papers are typed with an indentation in the second and the subsequent lines, in the manner shown in the examples, in order to emphasize the alphabetical order. When it comes to the paper of several authors, in the case of two to five authors of the paper, the surnames and initials of all are cited, while in the case of six or more authors, the surname and the initials of the first author are given, followed by the abbreviations, "i sar." or "et al.". When the paper of an author is cited several times in the references, the sequence of publishing years of the paper is respected. For articles from the journal, papers from the proceedings, as well as book chapters, it is necessary to indicate a page range of an article, or a chapter in the proceedings/book.

Examples of citing individual sources in the references are as follows:

Book / monograph:

Bibliographic data should contain: Surname, author's first name initials. (year of publication).

Title of paper. Place of publication: Publisher.

Examples:

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

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

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

Chapter in the Proceedings:

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 (Ed.), Sociologija književnosti (pp. 164–186). Beograd: Zavod za udžbenike i nastavna sredstva.

Paper from the Scientific Journal:

Surname, author's fist name initials. (year of publication). Article title. *Journal title*, issue/volume number: page range.

Example:

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

Article From Newspapers and Magazines:

Surname, author's fist name initials. (year of publication). Article Title. *Journal title*, place and date of publication, issue number: page range.

Example:

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

Laws and Regulations:

Full title of law or regulation, *Gazette Title*, number and year of publication.

Example:

Zakon o naučnoistraživačkoj delatnosti, *Službeni glasnik RS*, No. 112/2015.

Web platform:

For all information from electronic platforms, indicate the date of access to information, database name or exact web address (URL): Surname, author's fist name initials (year). Document title (*Italic*). The date the site was visited, the website address.

Example:

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

Illustrations:

Different types of illustrations (photographs, drawings, graphic charts,

tables, maps, charts, schematics, etc.) can be included in the text of the paper, but they must be prepared in a quality resolution and in an appropriate electronic form. All illustrations must be in the appropriate places in the text and their contents must inform the paper itself. Each illustration must have its own ordinal number, title and, if necessary, a legend (explanations of characters, etc.). The ordinal number and the title of the illustration are written below the illustration, in lower case Times New Roman, 11, regular, central alignment, spacing 1.0.

Submission of Papers

The papers submitted by authors should be written in compliance with all the rules of academic writing and with respect for intellectual property rights. When submitting the papers, the authors are obliged to submit signed statements that guarantee that their papers represent the results of original and independent scientific paper. Papers are submitted in an electronic format, on a CD, or by e-mail.

Deadlines for submission of papers are:

January 1st, for the issue that is published in March of the given year.

July 1st, for the issue that is published in September of the given year.

Texts should be sent in an electronic format to the following e-mail address: redakcija@humanistika.net

Authors' statement should be printed, filled in, signed, and the original copy sent by regular mail to the Editorial office, while the scanned version should be sent to the email address of the Editorial office. The author's declaration form can be downloaded from the Journal's website.

INSTRUCTIONS TO REVIEWERS

Reviewers are independent in their work and their main task is to evaluate each individual paper that is delivered to them, thus contributing to the improvement and maintenance of the high scientific research outreach and ranking of the magazine itself, as well as of the authors of the articles.

The reviewers generally have an equal or higher rank (scientific or teaching title) than the author of the paper being reviewed.

The review process is a two-way anonymous and is conducted by two independent reviewers for each individual paper (Double Blind Review). The reviewers are anonymous to the authors, and the authors are also

anonymous to the reviewers. Anonymity approach is a very important prerequisite for ensuring a high level of autonomy and objectivity of reviewers. The review content and procedure are considered confidential and the reviewer, as well as other members of the editorial board, must not disclose any details from the process to the third parties. Reviewers have a three-week deadline (21 days) to submit a review in writing to the editorial office, on a prescribed form that has the following elements:

Paper code /number:

Paper Title:

Assessment of the originality of the paper:

Assessment of the actuality, social and scientific importance of the theme:

To what extent is the theoretical and methodological framework of the paper detailed and explained:

Evaluation of the used scientific literature, contemporary and scientific relevance of literature:

General observations on the quality of the paper:

Proposal for categorization of the scientific paper:

Approval for publication of paper.

Suggestions for the author to improve the quality of the paper (optional):

Choose one of the recommendations for the given paper:

1. Publish without modifications
2. Publish with minor changes
3. After the correction, send the paper to a new round of reviews
4. Refuse

Notes to the Editor regarding general, methodological and especially ethical (plagiarism) aspects of e paper:

Date of evaluation of the paper:

Name, surname, scientific title and signature of the reviewer:

Instructions for Classification of Scientific Papers

Classification of articles is an obligation of the editorial board. The article classification may be proposed by reviewers and editorial staff, that is editors of the sections, but the responsibility for the classification is borne solely by the editor-in-chief. Articles in the journal are classified into the following categories:

Scientific articles:

1) Original scientific paper (a paper which presents previously unpublished results of one's own research by the scientific method);

2) a review paper (a paper containing an original, detailed and critical presentation of a research problem or an area to which the author has made a certain contribution);

3) a short or preliminary report (an original scientific paper of full format, but of a smaller scale or of a preliminary character).

Exceptionally, in some areas, the scientific paper in the journal can take the form of a monographic study, as well as a critical edition of scientific material (historical-archival, lexicographic, bibliographic, data review, etc.), previously unknown or insufficiently accessible for scientific research.

Papers classified as scientific must have at least two positive reviews. The journal also publishes extracts of the extra-curricular character, and for this reason scientific articles are grouped and printed clearly separated in the first part of the Journal.

Professional articles:

1) Professional paper (an appendix offering experience useful for improving the professional practice, not necessarily based on a scientific method);

2) Informative appendix (editorial, comment, etc.);

3) Review (books, computer programs, cases, scientific events, etc.);

4) Scientific critique or polemics (discussion on a particular scientific topic based exclusively on scientific argumentation) and reviews.

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.

CIP - Каталогizacija 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 : Visoka škola za komunikacije, 2017- (Beograd : Šprint). - 23 cm

Polugodišnje. - Tekst na srp. (ćir. i lat.) i engl. jeziku. - Drugo izdanje na drugom medijumu: Humanistika (Beograd. Online) = ISSN 2560-4376
ISSN 2560-3841 = Humanistika (Beograd)
COBISS.SR-ID 230809100

www.humanistika.net
www.viskom.edu.rs

