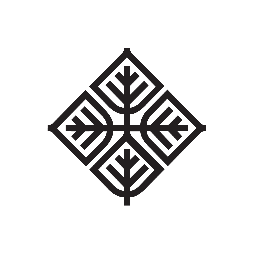


MILOŠ MILOŠEVIĆ

DOKTORSKA DISERTACIJA

BEOGRAD

2018



UNIVERZITET UMETNOSTI U BEOGRADU

FAKULTET DRAMSKIH UMETNOSTI

POZORIŠTA, FILMA, RADIJA I TELEVIZIJE

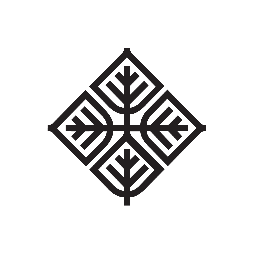
SRPSKI FILM U DOBA NOVIH MEDIJA

(2010-2016)

DOKTORSKA DISERTACIJA

|  |  |  |
| --- | --- | --- |
| Mentorka: red. prof. dr Nevena Daković |  | Kandidat: Miloš Milošević  Index broj: 4/2014D |

Beograd, 2018.



UNIVERSITY OF ARTS IN BELGRADE

FACULTY OF DRAMATIC ARTS

SERBIAN FILM IN THE AGE OF NEW MEDIA (2010-2016)

DOCTORAL DISSERTATION

|  |  |  |
| --- | --- | --- |
| Mentor: prof. Nevena Daković, Ph.D. |  | Candidate: Miloš Milošević  Index number: 4/2014D |

Belgrade, 2018

**Apstrakt:** Cilj ovog rada je istraživanje i teoretizacija (srpskog) filma u doba novih medija odnosno stvaranje novog teorijskog diskursa kao odgovara na radikalne društvene i medijske promene kako globalne tako i u Srbiji dvadeset i prvog veka. Ove promene uzrokovane su globalnim procesom digitalizacije i omasovljenjem prakse produkcije i konzumacije novih medijskih sadržaja, ali i specifičnim lokalnim kontekstom koji se najuopštenije može opisati pojmom tranzicije. Kako bi se ispunio postavljeni cilj i postiglo sveobuhvatno testiranje hipoteza smer analiza naizmenično će se kretati od globalnih i opštih fenomena ka lokalnim i pojedinačnim pojavama ali i u suprotnom smeru.

Proces digitalizacije doveo je do promene materijalne osnove (snimanja, proizvodnje, prikazivanja i arhiviranja) filma što ima brojne implikacije u određenju i razumevanju prirode njegovog bića. Zbog ovoga uočava se potreba za definisanjem pojma digitalne pokretne slike i ontološke razlike u odnosu na pojam analogne pokretne slike. Proces digitalizacije omogućio je takođe i demokratizaciju filmske i medijske industrije i umetnosti. Zbog srodne prirode bića ali i zbog velike moći medijskog i društvenog uticaja (kako potencijalne tako i ispoljene) kao posebno interesantna i za predmet rada relevantna novomedijska praksa biće analizirani onlajn video klipovi (i sa njima povezana klip kultura). Sa procesom digitalizacije povezan je i razvoj post-ekranske medijske slike koji skreće pažnju na konstrukcionu prirodu pojma slike i nužnost sagledavanja uloge subjektivnih (kognitivnih, emotivnih i konativnih) procesa u njenom nastanku i ontološkom oblikovanju. Ove pojave dovele su u pitanje brojne teorijske postavke i relativizovale brojne teorijske termine i pojmove. Novi teorijski diskurs u obzir mora uzeti aktuelnu i buduću promenu prirode saznanja i postojanja, koja se u ovom trenutku može nazreti u procesu transformacije medija i društva u pravcu virtuelne (i simulirane) realnosti.

Pored globalnih procesa na srpski film, kao donekle specifično lokalni kulturni, umetnički, industrijski i ideološki proizvod, uticaj imaju i specifično lokalni društveni i ekonomski trenutak i promene. Kao što se trenutno stanje i kretanja u srpskom društvu ne mogu razumeti, objasniti i predvideti uzimanjem u obzir isključivo globalnih uticaja već je potrebno njihovo smeštanje u specifično srpski društveno-istorijski kontekst, u analizi efekata globalnih pojava i procesa (digitalizacije, demokratizacije tehnike, novih medija) na srpski film potrebno je u obzir uzeti i lokalne specifičnosti.

Predmet analize biće ograničen na vremenski period od 2010. do 2016. godine jer je u njemu finalizirana tranzicija srpskog filma sa analognog beleženja i prikazivanja na digitalno, zatim jer je to period u kome je u srpskom društvu dominantan tržišni model pa se njegovi efekti mogu jasno analizirati i zbog toga što otvara prostor za nadovezivanje na već urađene detaljne analize prethodnog tranzicionog perioda.

U radu će biti identifikovana ontološka i žanrovska preoblikovanja (srpskog) filma u pomenutom periodu pod uticajem tehnološkog razvoja, kao i ekspanzije novih medija. Prilagođavanje teorijske terminologije, definisanje i opis novih pojmova koji su se pojavili kao posledica razvoja tehnologije i pojave novih medija, i dovođenje u vezu ovih pojmova sa postojećim pojmovima i teorijama takođe će biti rezultat analiza u cilju ispunjenja istraživačkog zadatka.

Kako bi se na objektivan način sprovele pomenute analize koristiće se rezultati anketiranja filmskih autora, ekspertska procena budžeta srpskih filmova i arhivsko istraživanje kvantitativnih pokazatelja srpskog filma. Prikupljeni podaci će biti analizirani sa aspekta promena koje digitalizacija donosi u filmskoj proizvodnji i njihovih implikacija na prirodu bića filma (njegovog razumevanja i određenja) ali i industrijskih i ekonomskih faktora žanrovskog određenja filmova. Na nalaze kvantitativnih analiza nastaviće se kvalitativne analize (uz primenu metoda studije slučaja, komparativne, naratološke i tekstualne analize kao i medijske arheologije) sa ciljem uočavanja ontoloških i žanrovskih preoblikovanja srpskog filma pod uticajem novih medija urađene na uzorku od sedam za problem izučavanja najrelevantnijih filmova iz obrađenog perioda. Osim procene relevantnosti, konkretni filmovi su izabrani kao predmet analize zbog sličnosti koje ih svrstavaju pod istu žanrovsku kategoriju. Broj filmova samo je posredno bio kriterijum za konstruisanje uzorka, kao sredstvo obezbeđivanja ekonomičnosti sa jedne i relevantnosti analiza sa druge strane.

Rezultati svih analiza biće stavljeni u širi kinematografski ali i društveni kontekst kako lokalni tako i globalni. Uočena ontološka i žanrovska preoblikovanja (kako specifično srpska tako i globalna) i uticaj koji su proces digitalizacije i ekspanzija novih medija imali na njih, omogućiće razumevanje i opisivanje transformacije medija, srpskog društva i šire globalne zajednice, koja se u izvesnoj meri već desila ali i koja tek predstoji. Sa ovih pozicija radikalna promena do danas poznate prirode saznanja i postojanja deluje kao više od teorijske mogućnosti.

**Ključne reči:** film, novi mediji, post-ekranska slika, digitalna pokretna slika, virtuelna realnost, digitalizacija, demokratizacija,tranzicija, ontologija, žanr, onlajn video klip, klip kultura, srpska kinematografija.

**Abstract:** The aim of this paper is research and theorization of (Serbian) film in the age of new media, that is to create a new theoretical discourse, as respons to radical social and media changes in the twenty-first century both in Serbia and globall. These changes are caused by the global process of digitization and the popularization of the practice of producing and consuming new media contents, but also with a specific local context that can be described most general with the concept of transition. In order to fulfill the set goal and achieve a comprehensive hypothesis testing, the analysis direction will alternate from global and general to local and individual phenomena level, and in the opposite direction as well.

The process of digitization has led to a change in the material basis (filming, production, displaying and archiving) of the film, which has numerous implications in determining and understanding the nature of its being. Because of this, there is a need for defining the concept of a digital moving image and ontological differences in relation to the concept of an analogue moving image. The digitization process has also enabled the democratization of film and media industry and art. Due to the similar nature of the beings, but also because of the great power of media and social influence (both potential and manifested), as for the subject matter of this paper the most relevant new media practice will be analyzed online video clips (and related clip culture). The process of digitization also involves the development of a post-screen media image that draws attention to the constructional nature of the concept of the image and the necessity of perceiving the role of subjective (cognitive, emotional and conative) processes in its creation and ontological shaping. These phenomena brought into question numerous theoretical assumptions and relativized numerous theoretical terms and concepts. The new theoretical discourse must take into account the current and future change in the nature of knowledge and existence, which can now be seen in the process of transforming media and society towards virtual (and simulated) reality.

In addition to the global processes on the Serbian film, as a somewhat specific local cultural, artistic, industrial and ideological product, the specific local social and economic moment and changes are also influential. As the current situation and trends in Serbian society can not be understood, explained and foreseen by taking into account exclusively global influences but it is necessary to put them in a specific Serbian socio-historical context, in the analysis of the effects of global phenomena and processes (digitization, democratization of technology, new media) on the Serbian film the local specifics should also be taken into account.

The subject of the analysis will be limited to the time period from 2010 to 2016, because the transition of the Serbian film from analog recording and displaying to digital is finalized thereafter, then because it is the period in which market model is the dominant in Serbia and its effects can be clearly analyze and also because it opens a space for linking to already made detailed analyzes of the previous transition period.

The work will identify ontological and genre restructuring of (Serbian) film in the mentioned period under the influence of technological development, as well as the expansion of new media. The adaptation of theoretical terminology, the definitions and descriptions of new concepts that have emerged as a result of the development of technology and the emergence of new media, and the connection of these concepts with existing concepts and theories will also be the result of analyzes in order to fulfill the research task.

In order to carry out this analysis in an objective manner, the results of interviewing of film authors, expert evaluation of the budget of Serbian films and archival research of the quantitative indicators of the Serbian film will be used. The collected data will be analyzed from the aspect of the changes that digitalization brings in film production and their implications on the nature of the beings of the film (its understanding and determinations) as well as the industrial and economic factors of the genre determination of films. On the findings of quantitative analyzes, qualitative analyzes will continue (with the application of case study methods, comparative, naratological and textual analysis as well as media archeology) with the aim of identifying ontological and genre restructuring of the Serbian film under the influence of new media made on a sample of seven for the problem of studying the most relevant films from observed period. In addition to relevance assessment, specific films have been selected as an object of analysis due to the similarities they place under the same genre category. The number of films was merely indirectly the criterion for constructing the sample, as a means of ensuring effectiveness from one and relevance of the analysis on the other hand.

The results of all analyzes will be embedded in a broader cinematic but also a social context both locally and globally. Perceived ontological and genre transformations and the impact of the digitalization process and expansion of new media on them will enable understanding and description of the transformation of the media, Serbian society and the wider global community, which has already happened to some extent, but also which is yet to come. From these positions, the radical change to today's known nature of knowledge and existence looks like more than a theoretical possibility.

**Key words:** film, new media, post-screen image, digital moving image, virtual reality, digitization, democratization, transition, ontology, genre, online video clip, clip culture, Serbian cinema.

SADRŽAJ

[1. UVOD 12](#_Toc515958415)

[1.1. Tematski okvir, predmet i cilj rada 12](#_Toc515958416)

[1.2. Radne hipoteze 22](#_Toc515958417)

[1.3. Metode istraživanja 23](#_Toc515958418)

[2. DIGITALNE TEHNOLOGIJE I NOVI MEDIJI: OSNOVNI POJMOVI I NJIHOVE IMPLIKACIJE ZA TEORIJU FILMA I MEDIJA 28](#_Toc515958419)

[2.1. Ontologija filma 33](#_Toc515958420)

[2.2. Digitalizacija – ontološke implikacije 45](#_Toc515958421)

[2.2.1. Demokratizacija - brisanje granica filmske (i medijske) industrije (i umetnosti) 47](#_Toc515958423)

[2.2.2. Brisanje granice između publike i autora 53](#_Toc515958424)

[2.2.3. Brisanje granica između medija 56](#_Toc515958425)

[2.2.4. Brisanje granica između filma i novih medija 58](#_Toc515958426)

[2.3. Ontologija digitalnih medija 63](#_Toc515958427)

[2.4. Filmski žanr 76](#_Toc515958431)

[2.5. Medijske platforme i onlajn video klipovi – društveni, ontološki i žanrovski uticaj i preoblikovanja 83](#_Toc515958432)

[2.5.1. Psihološki uticaj i uloga onlajn video klipova i klip kulture kao osnova društvenih, ontolških i žanrovskih preoblikovanja 101](#_Toc515958433)

[3. ANALIZA UTICAJA DIGITALNIH TEHNOLOGIJA I NOVIH MEDIJA NA SRPSKI FILM U PERIODU OD 2010. DO 2016. GODINE 105](#_Toc515958434)

[3.1. Srpskih film od 2010. do 2016. godine – društveno-proizvodni okvir 107](#_Toc515958435)

[3.2. Uzorak filmova 119](#_Toc515958436)

[3.2.1. Tilva Roš 121](#_Toc515958437)

[3.2.2. Oktobar 123](#_Toc515958438)

[3.2.3. Klip 126](#_Toc515958439)

[3.2.4. Gde je Nađa? 127](#_Toc515958440)

[3.2.5. Neposlušni 129](#_Toc515958441)

[3.2.6. Varvari 131](#_Toc515958442)

[3.2.7. Panama 133](#_Toc515958443)

[3.2.8. Vlažnost 134](#_Toc515958444)

[3.3. Tematizacija novih medija u srpskom filmu 136](#_Toc515958445)

[3.4. Približavanje srpskog filma video klipu pod uticajem novih medija 146](#_Toc515958446)

[3.5. Nova tematska serija u srpskom filmu 153](#_Toc515958451)

[3.5.1. Tema, enigma, motivi 155](#_Toc515958452)

[3.5.2. Hronotop 163](#_Toc515958453)

[3.5.3. Likovi 168](#_Toc515958454)

[3.5.4. Naracija 171](#_Toc515958455)

[3.5.5. Svet priče nove tematske serije 179](#_Toc515958456)

[4. ZAKLJUČCI 191](#_Toc515958457)

[5. LITERATURA 204](#_Toc515958458)

[6. PRILOZI 222](#_Toc515958459)

[6.1. Prilog 1. Kvantitativni pokazatelji srpske kinematografije u periodu 2000-2016. godina, produkcija i distribucija 222](#_Toc515958460)

[6.2. Prilog 2. Kvantitativni pokazatelji srpske kinematografije u periodu 2000-2016. godina, broj gledalaca najgledanijih filmova 224](#_Toc515958461)

[6.3. Prilog 3. Kvantitativni pokazatelji srpske kinematografije u periodu 1992-2016. godina, razvrstani prema žanrovima 226](#_Toc515958462)

[6.4. Prilog 4. Srpski film u doba novih medija – upitnik 227](#_Toc515958463)

[6.5. Prilog 5. Odgovori na upitnik “Srpski film u doba novih medija” 229](#_Toc515958464)

[6.6. Prilog 6. Ekspertske procene visine budžeta 232](#_Toc515958465)

[6.7. Prilog 7. Uticaj promene vladajuće ideologije (i ekonomskog uređenja) na srpski film (1945-2016. godina) 237](#_Toc515958466)

[6.8. Prilog 8. Rezultati empirijskog dela istraživanja 244](#_Toc515958467)

[6.9. Prilog 9. Kvantitativni pokazatelji srpske kinematografije u periodu 1945-2000. godina, produkcija i distribucija 250](#_Toc515958468)

[7. BIOGRAFIJA KANDIDATA 253](#_Toc515958469)

**SRPSKI FILM U DOBA NOVIH MEDIJA (2010-2016)**

1. UVOD
   1. Tematski okvir, predmet i cilj rada

Ubrzani razvoj digitalnih tehnologija ima svoj uticaj i implikacije u svim sferama ljudskog društva i života. Može se uočiti ontološko preoblikovanje medijske sfere koje ostavlja utisak neograničenog rasta uticaja tehnologije i medija kako na pojedinca, tako i na društvo u celini, po čemu se aktuelni istorijski trenutak izdvaja kao jedinstven.

Razvoj tehnologije i njena demokratizacija kao i proces digitalizacije, omogućili su nastanak i masovnu upotrebu interneta i novih medija što je dovelo do radikalnih promena koje se, između ostalog, ogledaju u popuštanju ili čak potpunom brisanju granica između pojedinačnih medija, medijskih formi i vrsta (Uricchio 2009, Daković 2012a, Vernallis 2013, Belton 2014), kao i kroz popuštanje granica odrednica privatno/javno ili profesionalno/amatersko u medijskoj praksi (Tryon 2007). I sam internet, kao jedan od nosilaca uočenih promena, doživeo je transformaciju, pretvorivši se u ono što se danas naziva Veb 2.0. (Web 2.0) (O'Reilly 2005, O’Reilly, Battelle 2009). Transformacija medijske produkcije i publike takođe je izvor i uzročnik društvenih promena. „Ovo je promena ne samo koja će imati, nego koja već ima dramatičan uticaj na mnoge aspekte modernog života“ (Strangelove 2010:5). Kao jedna od posledica može se uočiti sve veći prodor medija u privatni život ljudi kroz njihovu povećanu prisutnost u svakodnevnom životu, kao i kroz povećanu medijalizaciju privatnog života.

Nabrojani procesi dovode u pitanje dosadašnje teorije medija i traže uspostavljanje novih pojmova kojima bi se na zadovoljavajući način mogla opisati nova sveprisutna medijska praksa u ekspanziji.

Analizirajući odnos medijskih i društvenih promena, Dženkins (Henry Jenkins) uočava međusobnu povezanost i uzročno-posledičnu „vezu između [...] konvergencije medija, participativne kulture, i kolektivne inteligencije“ (Jenkins 2006:2) - „oblika univerzalno raspoređene inteligencije, koja se neprestano poboljšava, koordinirana u realnom vremenu i rezultira efektivnom mobilizacijom veština“ (Lévy 1997:13). Kolektivna inteligencija kao izraz okupljanja aktivnih korisnika medijskih informacija - čitalaca/autora medijskih tekstova jedna je od nuspojava medijske, lične i društvene transformacije inicirane razvojem tehnologije. Ipak, veze ovih pojmova i procesa nisu čisto jednosmerne, već razvoj i promena svake od instanci (tehnologija, mediji, pojedinac, društvo) ima povratni uticaj na sve ostale.

„Pojava interneta kao ultimativnog novog medija donela je promene strukture, mehanizma i instanci procesa čitanja“ (Daković 2013: 2). Kroz proizvodnju novih medijskih tekstova i digitalizaciju starih, njihovu skoro neograničenu dostupnost i arhiviranje internet teži da postane apsolutna riznica znanja i iskustva ljudske zajednice. „Danas smo svedoci pojavljivanja novog medija - metamedija digitalnog računara“ (Manovich 2001:33) koji, koristeći se komunikacijskim i izražajnim sredstvima svih medija i njihovim kombinovanjem, rađa novi kvalitet[[1]](#footnote-1) skladištenja i razmene informacija. Može se uočiti veza između pedantnog prikupljanja svih do danas sačuvanih informacija iz prošlosti i njihovo povezivanje sa detaljnim beleženjem aktuelnog trenutka kao proces na kome aktivno radi skoro čitava ljudska zajednica. Obrada ove količine informacija i zaključivanje na osnovu njih daleko je izvan domašaja ljudske inteligencije, čak i kolektivne inteligencije. "Osnova i cilj kolektivne inteligencije je uzajamno priznavanje i obogaćivanje pojedinaca" (Lévy 1997:13), ipak pun potencijal u obradi informacija i zaključivanju u opisanom procesu ne može se dostići bez neke vrste veštačke inteligencije. Sagledana sa ove pozicije kompletna novomedijska praksa može se posmatrati kao proces izgradnje dovoljno velike baze upotrebljivih (obradivih) podataka u službi razvoja veštačke inteligencije. Odgovor na pitanje predstavlja li ovaj proces šansu za novi kvalitet postojanja ljudske zajednice ili pretnju po njenu slobodu i opstanak (koji zahteva i ponovno promišljanje prirode saznanja i postojanja) mora biti jedan od osnovnih ciljeva teorijskih promišljanja medijskih praksi i procesa njihove transformacije. Analize koje će uslediti biće sprovedene sa ambicijom davanja doprinosa proširivanju korpusa znanja i uvida neophodnih za pronalaženje valjanog odgovora i na ovo pitanje.

Uzimajući u obzir proces digitalizacije, koji je ključan proces za temu ovog rada, pitanje prirode saznanja i postojanja (kao osnovno ontološko pitanje) može se preformulisati i kao pitanje digitalnog i analognog u odnosu na procese kretanja i kognicije - večito pitanje odnosa duha i tela. Reflektujući nad prirodom virtuelnog, koje je kao takvo nedostupno čulima ali nastaje u aktu imaginacije, Masumi (Brian Massumi) ga opisuje pojmovima topologije i verovatnoće[[2]](#footnote-2). „Kada je najposvećenija virtuelnom, kvalifikacija se deformiše u topo-ontološku upotrebu kontingentog rezonovanja (misao se savija u nazad da bi učestvovala u sopstvenom rađanju iz oseta; imaginacija, ili intuicija u Bergsonovom smislu reči)“ (Massumi 2002:136). Može se izvući zaključak da je podjednako kao i pokretanje tela u prostoru razmišljanje analogan proces, dok je telo u pokretu slika misli odnosno refleksije. Sa druge strane digitalna kodifikacija, kojoj nedostaje kontinuitet topologije i transformacije, samo je verovatnoća. „Ništa nije destruktivnije za mišljenje i imaginaciju virtuelnog nego njegovo izjednačavanje sa digitalnim“ (Massumi 2002:137). Ipak, iako se na prvi pogled ovim oštro razgraničavaju virtuelno i digitalno, Masumi je svestan da se analogni procesi mogu oslanjati na digitalno kodiranje i da je proces digitalizacije dvosmeran i ne isključuje nužno analogno procesiranje. „Digitalno je u sendviču između nestanka analognog u kodu prilikom beleženja i pojave analognog iz koda prilikom slušanja[[3]](#footnote-3)“ (Massumi 2002:138). Stoga se u nastanku virtuelnog ne sme zanemariti uloga ni jednog od dva modaliteta beleženja i obrade informacija, odnosno njihova komplementarna uloga.

Za razliku od Masumija, koji prepoznaje vezu tela i kognicije jer „[n]e postoji ni jedna misao koja nije praćena fizičkom senzacijom napora ili pobuđenja“ (Massumi 2002:138), ali prednost daje analognom procesiranju (i beleženju) u opisivanju tela u pokretu, Hansen (Mark Hansen) kroz „teoretiziranje korelacije novih medija i telesnog“ (Hansen 2004:11) u procesu digitalizacije vidi novi kvalitativni skok ka telu kao aktivnom učesniku procesa konstrukcije značenja i shvatanja realnosti. „[U]mesto da selektuje već postojeće slike, telo sada filtrira informacije direktno, i u tom procesu, kreira slike“ (Hansen 2004:10). Ovde se pre svega misli na mogućnost generisanja digitalnih podataka (slika) bez potrebe za fizičkom (spoljašnjom) referencom. „“[S]lika” je postala proces i, kao takva, nerazdvojna od aktivnosti tela“ (Hansen 2004:9). Ipak, iako se digitalne tehnologije mogu označiti kao dokaz procesne prirode slike, kao i kreativne uloge tela u njenoj konstrukciji, pogrešno bi bilo ove funkcije vezati samo za digitalne medije. I u susretu sa analognim signalom, telo ima kontakt sa informacijama koje filtrira. Čak i ako bi se ta informacija figurisala kao postojeća slika, kreativna priroda tela u njenom procesiranju nije različita u odnosu na digitalni signal. Percepcija je, kao kognitivni proces, podjednako oslonjena na telo u digitalnom i analognom okruženju. Isto važi i za njenu konstruktivističku prirodu. Novonastala promena je promena u naglasku, u ogoljavanju i osvešćivanju ovih procesa koje interakcija ljudskog tela sa digitalnim okruženjima omogućava. „U kratko, slika se više ne može svesti na nivo spoljašnjeg izgleda, već mora biti proširena da obuhvati čitav proces koji informacije čini perceptibilnim kroz telesno iskustvo“ (Hansen 2004:9). Ovo treba posebno imati u vidu kada se postulira i koristi pojam „post-ekranske“ (Bosma 2013) slike. Digitalne tehnologije omogućile su u izvesnoj meri prevazilaženje ekrana kao tehnološke nužnosti ali se time nije promenila priroda pojma slika već se priroda nižeg pojma medijske slike približila prirodi osnovnog pojma. Ili, još radikalnije, može se tvrditi da prevazilaženjem ekrana nije došlo do ontološke promene već do jasnijeg sagledavanja prirode pojma. Bez obzira na određenje prema prirodi promene, subjekt saznanja kao instanca nastanka slike postaje relevantan predmet istraživanja teorije medija (čime se ona približava kognitivnim naukama).

Kod razmatranja analogne i digitalne prirode kognicije treba imati na umu i fizička ograničenja u brzini prenosa i kapacitetu obrade informacija ljudskog tela, pre svega centralnog nervnog sistema (Ognjenović 1977, 1992). U tom smislu, neminovno je pretpostaviti da se većina informacija ipak procesuira kao niz diskretnih vrednosti, koje zapravo predstavljaju vremenski ne tako bliska stanja, kao što bi se to na osnovu introspekcije moglo pretpostaviti. Naime, između ovih diskretnih tačaka (udaljenih u vremenu i prostoru), generišu se informacije na osnovu predeterminisanih kodova i algoritama nastalih kao posledica učenja (aktivnosti) i razvoja subjekta. Ova pojava se može jasno uočiti ako se posmatra degeneracija senzornog aparata kao posledica starenja, gde centralni nervni sistem, zahvaljujući učenju, uspeva da rekonstruiše značenja i poruke na osnovu drastično smanjene količine informacija koje iz čula dolaze. Omaške koje u ovom procesu nastaju ilustrativan su primer algoritama koje nervni sistem koristi u saznavanju sveta odnosno popunjavanju praznina između diskretnih i udaljenih informacija.

Imajućí u vidu uočenu vezu između tela i njegovih pokreta i kognicije, koje je u skladu sa evolutivnim stanovištem koje kao nužan uslov za pojavu svesti vidi kretanje (Cosmides, Tooby 1997), i Pijažeovim (Jean Piaget) stanovištem da inteligencija nastaje i razvija se iz ograničenog broja senzo-motornih (akcionih) šema (Piaget 1978, 1985), odnos kretanja i konzumacije novomedijskih sadržaja predstavlja poseban problem. Fridberg (Anne Friedberg) uočava negativnu korelaciju između količine pokreta pogleda (kojim se posmatra medijska slika) i recipijenta. "Kako je mobilnost pogleda postajala "virtuelnija" [...] posmatrač je postajo nepomičniji, pasivan, spreman da primi konstrukcije virtuelne realnosti stavljene pred njegovo ili njeno nepokretno telo" (Friedberg 1993:2). Realističnost reprezentacije, pokret pogleda posmatrača i pokret slike označeni su ovde kao konstituenti virtuelnosti medijskog sadržaja. Ovim se kognitivno zahtevniji materijal označava kao telesno pasifikujući što je u suprotnosti sa gore uočenim vezama pokreta i kognicije.

Može se uočiti tendencija da se tehnička nužnost ili inferiornost, kao što su postojanje ekrana ili stacionarnog računara[[4]](#footnote-4) koristi u opisivanju prirode medija. Ipak, razvoj tehnologije je prilično relativizovao neka od ovakvih stanovišta. Kao aktualni aspekt pitanja odnosa pokreta i kognicije, odnosno tela i duha, ostaje razmatranje da li je u svetu kakav je danas promenjena priroda i uloga kretanja i kakve posledice ima njegovo redukovanje u modernom društvu (za šta se velikim delom mogu okriviti i mediji). Odgovor na ovo pitanje mogao bi da dovede i do redefinisanja razumevanja prirode bića[[5]](#footnote-5) i postojanja.

Ipak, pre davanja odgovora na ovako kompleksna pitanja, iz pragmatičnih razloga potrebno je fokusiranje analize na najkarakterističnije procese i pojave. Kao glavna novina i pokretačka snaga nastanka i razvoja novomedijskog univerzuma označava se ekspanzija produkcije i konzumacije video sadržaja (O'Reilly 2005, Manovich 2009, O’Reilly, Battelle 2009). Stoga se pojava onlajn video klipova (online video clips) i sa njima povezane klip kulture može označiti kao najmasovnija i najuticajnija novomedijska pojava kroz koju se prelama i u kojoj se ogleda ukupan uticaj novih medija. Njihova pojava ukazala je na nužnost preokreta i u teoriji medija i filma (Manovich 2009), koje su dugo „[...] ignorisale interesovanje javnosti za Jutjub fenomen“ (Snickars, Vonderau 2009:18). Čak i kada su novomedijske prakse bile predmet istraživanja, njihova suština nije bila stvarni predmet interesovanja već pokušaj da se (selektivnim izborom predmeta istraživanja) opisivanje nove prakse prilagodi starim teoretskim postavkama (Groening 2016a). Promene u materijalnoj osnovi snimanja, proizvodnje i prikazivanja filma (i ostalih medija) (Belton 2014), filmskom jeziku (Cohen 2014) kao i u svim njegovim segmentima od pre-produkcije preko produkcije i post-produkcije, do distribucije i recepcije (Tryon 2007, Uricchio 2009, Vernallis 2013, Belton 2014) još jedna su od posledica opisanih procesa koje iziskuju nova istraživanja prirode tih promena i njihovih implikacija. Uočava se potreba za stvaranjem novog teorijskog diskursa kako bi se metodološka aparatura prilagodila predmetu istraživanja koji se ubrzano i radikalno menja.

Iako su, zbog sankcija i ratova devedesetih godina, kao i loše ekonomske i društvene situacije, personalni računari, mobilni telefoni, internet i ostale telekomunikacione tehnologije (posledično i novi mediji) zakasnili sa masovnom upotrebom u Srbiji u odnosu na Ameriku i zapadnu Evropu pre svega, čini se da je još 2012. godine u tom pogledu uhvaćen priključak[[6]](#footnote-6). Sa druge strane, srpski film[[7]](#footnote-7) zbog sličnih socioekonomskih razloga sve do 2014. godine (Tabela 1) nije uspeo da ostvari obim produkcije koji je imao 80-ih godina prošlog veka (Obradović, Petronić, Milenković-Tatić 1996). Povećani obim produkcije u periodu od 2014. do 2016. godine (Tabela 1) treba u izvesnoj meri pripisati i procesu digitalizacije i sa njom povezanim procesom demokratizacije filmske umetnosti koji su značajno pojeftinili i pojednostavili proizvodnju filmova i pojavi interneta i novih medija, koji su omogućili lakše povezivanje i komunikaciju sa partnerima izvan Srbije.

Gotovo polovina svih snimljenih filmova u Srbiji u periodu 2010. do 2016. godine predstavljaju debitantski filmovi (Tabela 1), sa kojima je debitovalo preko 90 reditelja.[[8]](#footnote-8) Većina ovih reditelja pripada sličnoj generaciji, rođenoj u prvoj polovini osamdesetih godina prošlog veka. Ovu generaciju Prenski (Marc Prensky) naziva generacijom digitalnih domorodaca - „prva generacija koja je odrastala sa novom tehnologijom. Čitav život su proveli okruženi i koristeći računare, video igre, digitalne muzičke plejere, video kamere, mobilne telefone i sve ostale igračke i alate digitalnog doba“ (Prensky 2001:2). Ipak, iako po godini rođenja pripadaju digitalnim domorocima, zbog pomenutog zakašnjenja informacionih tehnologija u Srbiji, ova se generacija preciznije može odrediti kao generacija na prelazu između digitalnih domorodaca i digitalnih migranata koje Prenski definiše kao „one koji nisu rođeni u digitalnom svetu, ali su u nekom kasnijem trenutku života bili fascinirani i usvojili mnoge ili većinu aspekata nove tehnologije“ (Prensky 2001:2). Debitantska dela generacije pravih digitalnih domorodaca u srpskom filmu tek se očekuju u narednih nekoliko godina. Ova neminovnost može biti osnova za predviđanje u kom pravcu će se kretati srpski film u narednih nekoliko godina.

Imajući u vidu da je film i industrija, u većoj meri nego bilo koja druga umetnost, na njegovu proizvodnju utiču proizvodni, ekonomski i društveni odnosi. Ovi odnosi doživeli su radikalno preoblikovanje u Srbiji u poslednjih četvrt veka. Ako se na valjan način želi istraživati uticaj bilo koje pojave (pa i novih medija) na srpski film u opisanom periodu, to se ne može učiniti bez razumevanja uticaja društvenih (i ekonomskih) promena, koje sa izučavanim promenama mogu imati i suprotan ali i sinergijski efekata. Ove društvene (i ekonomske) promene donele su (ili su bile uzrokovane) i radikalnu promenu vladajuće ideologije[[9]](#footnote-9) što je takođe od važnosti ako se ima na umu ideološka funkcija filmske proizvodnje i interpretativna funkcija filma (kao i ostalih umetnosti i medija). Zbog toga u analizama koje slede biće uzeta u obzir i tranzicija iz socijalističkog u kapitalističko društveno uređenje kao dominantan proces preoblikovanja srpskog društva u poslednjih četvrt veka. Sa druge strane, proučavanjem filmske delatnost u Srbiji (i srpskog filma), koja je kao i ostale svetske kinematografije pod uticajem procesa digitalizacije i ekspanzije novih medija, ali za razliku od na primer američke ili kinematografija zemalja Zapadne Evrope i pod uticajem sasvim posebnih društvenih preoblikovanja (tranzicije društva iz socijalizma u kapitalizam) može se posmatrati živa interakcija ove dve vrste procesa. Ova okolnost trebala bi da dovede do novih uvida o prirodi društvenih promena pod uticajem digitalizacije i ekspanzije novih medija, drugačijih nego u istraživanju kinematografija društava koja nisu prošla kroz ovako dramatičan proces promene (tranzicije). Interakcija lokalnih i globalnih faktora može se takođe opisati i pojmom glokalizacije (glocalisation) kao sposobnost kulture da „lako apsorbuje strane ideje i najbolje prakse i pomeša ih sa sopstvenim tradicijama“ (Friedman 2005:326), što po Fridmanu (Thomas Friedman) predstavlja komparativna prednost lokalne kulture u globalizovanom svetu[[10]](#footnote-10). I efekti ovog procesa mogu se sagledati u analizi uticaja digitalnih tehnologija i novih medija na srpski film.

Imajući u vidu da je prethodni tranzicioni (u smisli društvene ali i medijsko-tehnološke tranzicije) period od 1990. do 2009. godine već detaljno analiziran u ovdašnjoj teoriji filma (na primer: Vučković, Taranovski-Džonson 2008, Vučinić 2008, Daković 2011, Jovićević 2016, Perić Momčilović 2016), naredni vremenski period od 2010. do 2016. godine izdvaja se kao posebno značajan za analizu, što otvara i prostor za nadovezivanje i proveru postavljenih predviđanja i projekcija kretanja srpskog filma napravljenih u ranijim teorijskim analizama. Period od 2010. do 2016. godine predstavlja i period u kome je finalizirana tranzicija srpskog filma sa analognog beleženja i prikazivanja na digitalno (Tabela 1).

Zbog svega navedenog, veze i međusobno dejstvo novih medija i filma mogu se izdvojiti kao problem vredan istraživanja, kako zbog svoje aktuelnosti i nepotpune teorijske analize u lokalnim (srpskim) okvirima, tako i zbog implikacija razumevanja ovog odnosa na razumevanje aktuelnih društvenih promena i kretanja. Sa druge strane, zbog opisanih specifičnosti, srpski film može poslužiti kao predmet analize sa ciljem potpunijeg opisivanja pomenutog odnosa i sticanja novih uvida u poređenju sa proučavanjem istog u zapadnim kinematografijama.

U skladu sa problemom, predmet ovog rada može se definisati kao istraživanje povezanosti novih medija (i sa njima povezanih informacionih i digitalnih tehnologija) i srpskog filma[[11]](#footnote-11). Predmet istraživanja biće fokusiran na studiju slučaja (uzorak srpskih filmova) nastalih u vremenskom periodu od 2010. do 2016. godine koji će zapravo biti pravi predmet analiza, dok će ostali filmovi biti korišćeni u funkciji kontekstualizacije, pronalaženja veza, potvrde hipoteza i donošenja relevantnih zaključaka.

Na osnovu ovako određenog problema i predmeta rada, kao cilj može da se postavi teoretizacija srpskog filma u doba novih medija, odnosno stvaranje novog teorijskog diskursa kroz:

* identifikaciju ontološkog i žanrovskog preoblikovanja srpskog filma u periodu od 2010. do 2016. godine pod uticajem tehnološkog razvoja, kao i nastanka i ekspanzije novih medija,
* prilagođavanje teorijske terminologije, definisanje i opis novih pojmova u teoriji filma i medija koji su se pojavili kao posledica razvoja tehnologije i pojave novih medija, i dovođenje u vezu ovih pojmova sa postojećim pojmovima i teorijama.

Pod ontološkim preoblikovanjima misli se na promenu prirode bića filma kao promenu odnosa filma i stvarnosti iz koje se izvode promene materijalne osnove i tehnologije izrade, prikazivanja i arhiviranja filma, kao i promenama prirode doživljaja (recepcije), epistemološke (modelatorske) specifičnosti, komunikacijskih i kulturnih obrazaca koji se oko filma kao društvene prakse obrazuju. Iz pitanja epistemološke specifičnosti proističe i drugo pitanje važno za proučavanje ontologije filma – pitanje utiska realističnosti[[12]](#footnote-12).

Pod žanrovskim preoblikovanjima misli se na narativne i stilske promene koje se mogu prepoznati kao skup pravila karakterističnih za jedan broj novih srpskih filmova, koje rezultuju (ali i proističu iz) konstrukcijom istovrsnih svetova priče, odnosno koja se mogu označiti kao nastanak nove tematske serije (tematskog ciklusa) koji teži da postane i novi žanr u srpskom filmu.

* 1. Radne hipoteze

Na osnovu navedenih teorijskih razmatranja, moguće je postaviti sledeću osnovnu hipotezu: digitalne tehnologije i novi mediji izvršili su značajan uticaj na (srpski) film u periodu od 2010. do 2016. godine, čija se ukupnost može identifikovati kao promena prirode bića (digitalnog) filma, dok se implikacije na srpski film mogu identifikovati kroz žanrovska preoblikovanja odnosno pojavu nove tematske serije u domaćoj kinematografiji.

Ovi uticaji mogu se uočiti u promeni i proizvodnog i prikazivačkog domena, posledično i prirode doživljajnog (recepcijskog), epistemološkog, komunikacijskog i kulturnog aspekta (srpskog) filma (i medija) pod uticajem procesa digitalizacije i posledične demokratizacije. Takođe, lako je uočljiv efekat koji video klipovi i klip kultura kao dominantna novomedijska praksa, imaju na medijski i širi društveni domen (kojima pripada i film). Stoga se mogu postaviti sledeće pomoćne hipoteze koje se odnose na efekte procesa digitalizacije i pojave i jačanja uticaja novih medija na proces proizvodnje i konstrukcije značenja u (srpskom) digitalnom filmu.

Prva pomoćna hipoteza se odnosi na promene (srpskog) filma čija je osnova uvođenje i korišćenje digitalnih tehnologija. Ova promena u tehnologiji (beleženju i obradi informacija) vodi promeni bića filma pa posledično i srpskog filma, u pravcu brisanja ontološke razlike između digitalnog filma i novih medija. Pored brisanja ove granice, pod uticajem istih procesa, može se uočiti i popuštanje granice između „realnog“ i medijalizovanog iskustva i egzistencije. Ove promena iziskuju redefinisanje osnovnih pojmova kao i predmeta izučavanja teorije filma i medija, u čije se teorijske postavke moraju integrisati pojava post-ekranske slike i razvoj medija virtuelne realnosti, kako bi se na valjan način mogao opisati sadašnji medijski (i društveni) trenutak i predvideo njegov budući razvoj i transformacija.

Imajući u vidu sve do sada navedeno, druga pomoćna hipoteza, kao logička ekstenzija prve, odnosi se na približavanje srpskog filma onlajn video klipu. Zbog toga je u ovom trenutku moguće prepoznati pojavu nove tematske serije, nastale pod uticajem novih medija, koja ima potencijal da se sa očekivanim produžetkom i jačanjem ovih uticaja formira u novi žanr u (srpskom) filmu. Analiziranjem osobina ove serije, odnosno sličnosti i pravilnosti na osnovu kojih se pojedini filmovi mogu smatrati delom veće celine (serije) moguće je uočiti konkretan uticaj novih medije (pre svega onlajn video klipova i klip kulture) na srpski film.

Uzimajući u obzir specifičnost lokalnog konteksta i prirodu filma kao ideološkog proizvoda kroz analizu opisane tematske serije mogu se uočiti ideološki aspekti uticaja novih medija kako na film tako i na širi društveni domen.

* 1. Metode istraživanja

Kako bi se postavila osnova za analizu i razmatranje uticaja novih medija na srpski film, i šire, osnova za problematizaciju dosadašnjeg i stvaranje novog teorijskog diskursa neophodno je prvo uočiti osnovne pojave i procese koji su omogućili i uzrokovali nastanak novih medija, i te pojave i procese staviti u širi istorijski kontekst, odnosno povezati ih sa procesima i pojavama predigitalnog doba iz kojih vuku koren (čijom promenom su nastale odnosno čijom promenom je omogućen njihov ubrzani razvoj). Sve navedeno je zatim potrebno povezati sa dosadašnjim teorijskim postavkama kako bi se proverilo da li postoji potreba za dodatnim teorijskim objašnjenjem ili se nove pojave mogu objasniti dosadašnjim teorijama. Zbog toga će u prvom delu rada biti uočeni, opisani i (re)definisani osnovni procesi i pojave, njihove ontološke implikacije i uticaji na medijski i društveni domen. Kroz definisanje novih pojmova i pojava i postavljanje osnova za njihovo upoređivanje, otvoriće se prostor za njihovu primenu kao metodološke aparature u analizi srpskog filma.

Nakon analize teorije i prilagođavanja terminologije, u drugom delu istraživanja biće analizirano konkretno delovanje opisanih pojava i procesa na srpski film u periodu od 2010. do 2016. godine. U tu svrhu koristiće se metode upitnika, tehnika procene, deskriptivne statističke analize, studije slučaja, komparativne, naratološke i tekstualne analize, arhivskog istraživanja kao i medijske arheologije[[13]](#footnote-13).

U cilju sagledavanja i opisivanja aktuelnog trenutka i prikupljanja podataka koji se tiču pre svega uticaja digitalnih tehnologija i novih medija na proizvodnju i distribuciju filmova u Srbiji, izvršeno je anketiranje producenata čiji su filmovi premijerno prikazani u periodu od 2010. do 2016. godine. Za ovu priliku namenski je konstruisan upitnik od 16 pitanja (Prilog 4). Prikupljanje podataka je izvršeno na prigodnom uzorku od 29 filmova odnosno 27,1% od ukupne populacije od 107[[14]](#footnote-14) filmova . Pored metode upitnika, za procenu budžetskih izdataka korišćena je tehnika procene (Tabela 5). Ovaj postupak zahteva angažovanje eksperata iz domena koji procenjuju, i koji bez pripreme i detaljnog uputstva (kako bi se izbegao uticaj istraživača) daju svoje procene, nakon čega se objektivnost procena meri stepenom intersubjektivne saglasnosti. Ako postoji visok stepen intersubjektivne saglasnosti, što se dokazuje izračunavanjem Kronbah alfa koeficijenta [Chronbah α ≥ 0,70], merenje se smatra validnim. Iako se ovakvim tehnikama često zamera subjektivnost procene (Milošević, Ristić 2016) ako se poštuju sve metodološke preporuke ovaj način merenja ima dobre metrijske karakteristike potvrđene u brojnim empirijskim istraživanjima zbog čega predstavlja „zlatni standard“ u psihološkim studijama kreativnih proizvoda (Baer, McKool 2014). Za ovu priliku angažovano je dva nezavisna eksperta iz oblasti filmske produkcije koju su procenjivali veličinu budžetskih izdataka svih 107[[15]](#footnote-15) filmova pomoću sedmostepene skale procene.

Na ovako prikupljenim podacima dalje je urađena deskriptivna statistička analiza, a dobijeni rezultati poslužili su, pored opisa i razumevanja sadašnjeg stanja, i kao osnova za poređenje sa prethodnim periodima i smeštanje uočenih pojava u širi istorijski kontekst srpskog filma. Da bi ova vrsta poređenja, koja omogućava razumevanje smera i intenziteta proučavanih promena, bila moguća, sprovedeno je i arhivsko istraživanje ekološkog tipa (Ventresca, Mohr 2002) koje se odnosilo na raspoložive podatke o produkciji srpskih filmova u periodu od 2000. godine do 2016. godine.[[16]](#footnote-16) Podaci su prikupljeni iz relevantnih primarnih izvora[[17]](#footnote-17) i sekundarnih izvora[[18]](#footnote-18). Nakon prikupljanja podataka, njihovim poređenjem, urađena je kodifikacija i prebacivanje u numeričku matricu (Tabele 1, 2, 3 i 6 u prilogu)[[19]](#footnote-19). Kao relevantne varijable za razumevanje uticaja preoblikovanja srpskog filma izdvojene su: broj proizvedenih filmova, proporcija (odnos) broja domaćih filmova i koprodukcija, broj aktivnih bioskopa, broj prodatih bioskopskih ulaznica, proporcija domaćih i stranih filmova prema broju prodatih ulaznica, žanrovska diverzifikacija filmova, proporcija broja filmova snimljenih i distribuiranih u digitalnom i analognom formatu. Svi ovi podaci su razvrstavani u matrice prema godinama premijere filmova. Nakon kodiranja podataka, urađeno je poređenje pojedinih vremenskih perioda prema svim pomenutim varijablama. Ova poređenja poslužila su kao osnova za dalje analize, zaključivanje i interpretaciju smera i intenziteta uočenih efekata ali i proveru ranijih predviđanja i projekcija.

Objektivno i empirijsko sagledavanje opisanog problema u domenu proizvodnje filmova (koliko je ono zaista moguće), biće glavni rezultat ovog dela rada. Ono dalje može poslužiti istraživačima kao polazna osnova za vrednosna, ideološka i slična označavanja, poređenja i tumačenja.

Nakon kvantitativne biće urađena i kvalitativna analiza uticaja novih medija na Srpski film u periodu od 2010. do 2016. godine. Kao studija slučaja, za analizu je odabran sledeći uzorak filmova[[20]](#footnote-20): *Tilva Roš* (2010, Nikola Ležaić), *Oktobar* (2011, Ivan Pecikoza, Senka Domanović, Ognjen Isailović, Dane Komljen, Damir Romanov, Ognjen Glavonjić, Milica Tomović), *Klip* (2012, Maja Miloš), *Gde je Nađa* (2013, Aron Sekelj, Raško Milatović, Miloš Milovanović, Nemanja Vojinović, Petar Ristovski, Tea Lukač, Marko Đorđević, Luka Popadić), *Neposlušni* (2014, Mina Đukić), *Varvari* (2014, Ivan Ikić), *Panama* (2015, Pavle Vučković) i *Vlažnost* (2016, Nikola Ljuca). Ovi filmovi izabrani su za predmet analize zbog svoje relevantnosti za temu rada, dok će kriterijum za izbor biti detaljnije razmatran kasnije.

Kao osnov za identifikaciju i opis nove tematske serije u srpskom filmu predmet analize biće proširen na narativnu i stilsku sličnost i razlike među uzorkovanim filmovima i njihove funkcije u konstruisanju sličnih svetova priče kao dokaza o pripadnosti istoj tematskoj seriji. Uočene sličnosti, biće pozicionirane u odnosu prošireni uzorak srpskih filmova, zarad boljeg razumevanja nove tematske serije kroz otkrivanje i opisivanja sličnosti, korena, uticaja ali i pronalaženje *differentia specifica*.

U zaključnim razmatranjima rezultati svih analiza biće razmatrani u cilju dokazivanja postavljenih radnih hipoteza i prilagođavanja teorijskog diskursa kao posledice uočenih procesa i promena.

1. DIGITALNE TEHNOLOGIJE I NOVI MEDIJI: OSNOVNI POJMOVI I NJIHOVE IMPLIKACIJE ZA TEORIJU FILMA I MEDIJA

Da bi se definisali novi mediji i odredila novina koju sa sobom donose neophodno je poći od najšire definicije medija (jednina) kao:

„(1) a: nešto u srednjem položaju [...] b: srednji uslov ili stepen [...]

(2): sredstvo ostvarivanja ili prenošenja nečega [...]

(3): uslov ili okruženje u kome nešto može funkcionisati ili uspeti“[[21]](#footnote-21)

Odnosno za predmet ovog rada relevantnije definicije medija (množina) kao:

„(1): kanal ili sistem komunikacije, informacija ili zabave [...]

(2): publikacija ili emitovanje koje nosi oglašavanje [...]

(3): način umetničkog izražavanja ili komunikacije

(4): nešto (poput magnetnog diska) na čemu se podaci mogu skladištiti“[[22]](#footnote-22)

Imajući u vidu predmet rada, i pragmatičnu potrebu da se pojam medija ipak donekle suzi u funkciji izvođenja daljih analiza, kao polazna tačka može poslužiti sledeća definicija:

"Medij je svaki oblik, kanal, tehnološki i biološki agens komunikacije. Potom sve što je nosilac zapisa ili iskaza umetnosti ili komunikacija. Treće, medij je svaka materijalno ili formalno određena vrsta umetnosti." (Daković 2012a:23)

Nije teško uočiti da je digitalni preokret koji se desio u medijskoj sferi ali i svim ostalim domenima života i društva u poslednjih petnaestak godina toliki da se stiče utisak da je izazvao totalni raskid sa prošlošću i aktuelni trenutak učinio izuzetnim (Uricchio 2009). Ipak, većina procesa i pojava koje karakterišu novi vek (iz perspektive interesovanja ovog rada) imaju svoje korene u predigitalnom dobu i uočeni su i opisani u većoj ili manjoj meri u postojećim teorijama (Kinder 2007, Strangelove 2010, Daković 2012a, Belton 2014). Postavlja se pitanje da li je novina koju sa sobom donosi proces digitalizacije tolika da iziskuje redefinisanje ili čak odbacivanje postojećih teorijskih koncepata (i postavljanje novih) ili su oni u stanju da na valjan način opišu novomedijske pojave.

Dok bi novina u načinu beleženja informacije (analogno i digitalno beleženje), kao kvalitativna, mogla da zadovolji prva dva navedena shvatanja medija (kanal komunikacije i nosač zapisa), postavlja se pitanje da li je ona dovoljna da bi se prihvatila sa stanovišta trećeg određenja medija (materijalno ili formalno određena vrsta umetnosti), i ako jeste kakve implikacije ima na dosadašnje definisanje pojedinih umetnosti (i medija) pre svega filma, kao najrelevantnije u odnosu na temu ovog rada. Preciznije, da li je opravdano govoriti o promeni formalnog određenja filma zbog prelaska na digitalno beleženje (obradu i projektovanje) slike i zvuka.

Ako se krene od krajnje instance u komunikacionom lancu - iskustva recipijenta[[23]](#footnote-23) teško je jasno uočiti novinu između digitalnog i analognog beleženja informacija. Recipijent nije u stanju da digitalnim informacijama pristupa direktno[[24]](#footnote-24). Da bi video digitalni film ili slušao muziku sa digitalnih nosača potreban mu je dekoder informacije, neka vrsta računara, „pametni“ mobilni telefon ili tome slično. Dok je kod jednog broja analognih medija bilo moguće direktno pristupanje informacijama, na primer knjige ili fotografije, slušanje muzike sa vinila ili gledanje filma sa 35mm trake nije bilo moguće ni tada bez dekodera (gramofona, projektora). Dok bi se u slučaju književnosti i moglo prihvatiti da je digitalizacijom knjiga došlo do promene materijalnog određenja medija (čitanje na primer romana sa papira u odnosu na čitanje sa ekana), pitanje je da li je ova promena dovoljna da se označi i kao promena formalnog određenja književnosti. Kod filma ovo pitanje je još problematičnije jer nije do kraja jasno da li je i slika kao svojstvo objekta da odbija svetlost određene talasne dužine materijalno drugačija kada se posmatra na ekranu ili projektovana na platno. Ako se u obzir uzme razlika između analogne i digitalne bioskopske projekcije, ova razlika je još problematičnija.

Sličan zaključak može se izvesti i ako se u analizi krene od prve instance komunikacionog lanca – pošiljaoca poruke. I za akt slanja poruke potrebna je aparat (naprava ili fiziološki sistem[[25]](#footnote-25)) za kodiranje, bilo digitalan ili analogan (pisaća mašina ili tastatura, analogna ili digitalna kamera). Može li se razlika između slike projektovane na ekran ili platno, ili razlika između reči odštampane na papiru ili na ekranu proglasiti za istovrsnu razliku kao razlika između reči i slike, ili izgovorene i napisane reči?

Ako se ponov obrne smer analize, pa se analizira digitalni zapis informacije - filma, muzike, novinskog članka ili radio emisije, može li se između njih napraviti kvalitativna razlika? Može li se govoriti o različitim medijima ako se njihov sadržaj može proizvoditi i konzumirati identičnom (ili istovrsnom) tehnologijom i u identičnim uslovima.

Odgovor na ovako postavljena pitanja može da varira od potpune negacije novine novih u odnosu na tradicionalne medije (stari mediji na novim nosačima) do stanovišta koje predviđa potpuno ukidanje tradicionalnih medija i preuzimanje njihovog mesta od jedinstvenog monolitnog novog digitalnog medija. Dženkins (Henry Jenkins) sumira teorijsku dilemu između ovakva dva ekstremna shvatanja kvaliteta i kvantiteta uticaju novih medija i promene koju je digitalno beleženje informacija donelo:

„Paradigma digitalne revolucije tvrdila je da će novi mediji sve promeniti. Nakon pucanja internet balona, tendencija je bila zamisliti da novi mediji nisu ništa promijenili. Kao i sa toliko stvari u trenutnom medijskom okruženju, istina je negde između.“ (Jenkins 2006:14)

Kao treće rešenje, koje se nalazi negde između dva ekstrema, Dženkins nudi konvergenciju, kao izraz „[...] tehnoloških, industrijskih, kulturnih i socijalnih promena [...]“ (Jenkins 2006:3) pod uticajem pre svega migratornog kretanja sadržaja (i publike) kroz mnogobrojne medijske kanale. Pojmom konvergencije se sa jedne strane uočava promena, nastala prelaskom na digitalno beleženje (i deljenje) informacija, uočavaju se i njene srazmere do nivoa društvenih i socijalnih promena, ali se akcenat stavlja i na potencijal za kolaboraciju različitih medijskih industrija (i neprofesionalaca takođe) i komplementarno sinergijsko delovanje pojedinačnih medija. Jedna od uslovno rečeno novih praksi koja je izraz konvergencije u novomedijskom univerzumu, prema Dženkinsu je i transmedijalno pripovedanje kao građenje ukupnog teksta korišćenjem različitih medija i medijskih platformi (Jenkins 2006).

„*Transmedijalno pripovedanje* [...] najjednostavnije je pojmljeno kao prenos narativa s jedne na drugu medijsku platformu, kao isprepletani niz prelazaka preko raznorodnih granica“ (Daković 2017:18). Iako se praksa transmedijalnog pripovedanja često redukuje na težnju medijskih industrija za maksimizacijom profita, Dženkins u njoj vidi mnogo veći potencijal određujući je kao „[...] umetnost građenja novih svetova“ (Jenkins 2006:21). Ovim se predmet izučavanja teorije medija približava kognitivnim naukama, posebno kognitivnoj naratologiji koja „promišlja stvarnost spajajući *svet-kao-priču i priču-kao-svet*“ (Daković 2017:18). Kognitivna naratologija je struja u okviru postklasične naratologije (Milutinović 2014) koja za svoj predmet istraživanja uzima povezanost narativa i uma (Herman 2013a). Pristup vezi narativa i uma u kognitivnoj naratologiji je dvojak, sa jedne strane ona pokušava da otkrije koje su to kognitivne funkcije koje omogućuju konstrukciju i razumevanja narativa dok sa druge strane pokušava da pokaže kako narativ u stvari predstavlja posebnu kognitivnu funkciju u razumevanju realnosti (Herman 2013a). Bruner (Jerome Bruner) smatra da je narativ jedno od dva (drugo je logičko mišljenje) osnovna alata ljudskog mišljenja i razumevanja sveta odnosno konstrukcije realnosti i da je evolucija društva i inteligencije u stvari posledica razvoja narativa (narativnog načina mišljenja) (Bruner 1986, 1991). Za razliku od Brunera koji narativ vidi kao domen specifičnu funkciju ljudske kognicije i konstrukcije realnosti, koja se odnosi na domen razumevanja ljudskih interakcija, socijalnih odnosa i kulture, Herman (David Herman) u narativu vidi osnovu izgradnje kodova i algoritama koji regulišu svesno ponašanje (Herman 2013b). On navodi pet ključnih funkcija narativa koji izgrađuju ljudsku inteligenciju (pet nužnih uslova razvoja inteligencije): ''podelu iskustva u upotrebljive segmente, pripisivanje uzročno posledične veze događajima, tipizacija fenomena, sekvenciranje akcije, raspodela znanja u vremenu i prostoru" (Herman 2013b: 232). Radovi pomenutih autora skreću pažnju na "spoljnje" funkcije narativa u konstrukciji i prenosu znanja i razumevanja sveta i sebe ali i na proces njihove internalizacije i izgradnju viših kognitivnih funkcija i konstrukcije realnosti po principima narativnosti

U izučavanju medija mogu se stoga postaviti dva osnovna pravca analize. Polazeći od MekLuanovog (Marshall McLuhan) „Medij je poruka“ (1967) koje proklamuje istraživanje specifičnosti pojedinačnih medija do određenja „formalne (transmedijalne) intermedijaslnosti: zasnovane na formalnim strukturama koje nisu „specifične“ za pojedinačni medij već koje je moguće pronaći u različitim medijima“ (Schröter 2011:2) odnosno identifikacije i izučavanja univerzalnih svojstava medijskih tekstova koje se može realizovati putem bilo kog (ili bar putem više različitih) medija.

Da bi se moglo razmatrati koje od ponuđenih rešenja najbolje može da opiše uočene promene, ili je potrebno pronalaženje potpuno novog teorijskog koncepta kako bi se one objasnile, neophodno je prvo definisati prirodu predmeta analize, u ovom slučaju filma.

* 1. Ontologija filma

Prema Meriem-Vebster (Merriam-Webster) onlajn rečniku ontologija je:

„1: grana metafizike koja se bavi prirodom i odnosima bića [...]

2: posebna teorija o prirodi bića ili vrstama stvari koje postoje.“

Na osnovu ovakvog određenja sledi da se predmet izučavanja ontologije može odrediti kao priroda bića, postojanja i realnosti.

Dok se u filozofiji ontologija vezuje za izučavanje bića i postojanja po sebi, kompjuterske nauke preuzimaju pojam ontologije u pokušaju formalnog definisanja koncepata i njihovih odnosa, što omogućava razmenu znanja (pre svega između aplikacija sposobnih da uče) dok se u psihologiji ontologija, premda se retko koristi, odnosi pre svega na način na koji ljudi formiraju i razvijaju pojmove (Busse, Humm, Lubbert, Moelter, Reibold, Rewald, Schluter, Seiler, Tegtmeier, Zeh 2015). Iz ovoga bi se mogla izvući gruba aproksimacija da se ontološka pitanja filozofije tiču realnog (objektivnog) sveta, kompjuterskih nauka sintetičkih svetova, a psihologije subjektivnog sveta.

„Da bi opravdali tvrdnju da film zaslužuje da bude smatran kao nezavisna umetnička forma, filozofi su istraživali ontološku strukturu filma. Cilj je bilo da se razvije koncept filma koji će jasno pokazati da se on značajno razlikuje od drugih umetnosti“ (Wartenberg 2015).

Ovako definisan cilj ontoloških istraživanja filma može se dalje proširiti jer se sva tri nabrojana pojavna aspekta realnosti (objektivna, sintetička i subjektivna) tiču i ontoloških razmatranja filma kao realno postojećeg, napravljenog (izrađenog) ali i subjektivno konstruisanog (doživljenog) sveta.

Iz praktičnih razloga, radi ostvarenja ciljeva rada u daljim razmatranjima biće testirana sveobuhvatno opšte određenje bića filma:

„[1]Film je tvarno vezana pojava, tj. film je fizikalno ukorijenjen. [...]

[2] Film je izrađevina. [...]

[3] Film je doživljajno-uporabnom izrađevinom. [...]

[4] Filmska izrađevina je epistemološkim modelom. [...]

[5] Film je čimbenik društvenosti.“ (Turković 2014)

Ovim se kompleksno pitanje bića filma razdvaja na njegove osnovne aspekte - materijalnu osnovu (snimanja, proizvodnje i prikazivanja filmova) filma, proces njegove izrade, doživljajnu (recepcijsku) namenu, epistemološku (saznajnu) specifičnost, komunikacijske i kulturne obrazce koji se oko filma kao društvene prakse obrazuju. Ni jedan od ovih aspekata nije dovoljan da opiše biće filma bez ostatka ali je teza da se specifičnost bića filma može odrediti kao specifičan odnos svih ovih aspekata zajedno (prirodu svakog od ovih aspekata film deli sa drugim pojavama, ali ni sa jednom u potpunosti). Kroz odgovor na svih pet pitanja, odnosno kroz određenje njihove prirode, može se odrediti da li je film ontološki specifična i posebna kategorija ili je pravilnije svrstati ga pod neku drugu umetnost (medij). Analizom promene u ovim aspektima, koje je sa sobom donela digitalizacija, takođe se može uočiti i ontološko preoblikovanje filma, odnosno njegov pravac i stepen.

Iz krajnjeg određenja ontološkog svojstva filma kao društvene prakse slede i sledeća specifična određenja bića filma:

„a) Film je komunikacijska pojava [-] Nisu bilo kakve duhovne reakcija gledaoca na film modelski odredbene po film, već prvenstveno reakcije od interpersonalne i intrapersonalne (međuosobne i unutarosobne) koordinativne važnosti.

b) Film je kulturalna pojava [- S]vaki se filmski proces (pa i svaki pojedinačan komunikacijski proces) odvija u kontekstu drugih filmskih procesa.

c) Film je područjem društvene organizacije [-] Onoliko koliko je komunikacijskokulturalnom pojavom, film je nužno i grupno-organizacijskom pojavom, on je područjem društvene organizacije“ (Turković 2014).

Uzimajući u obzir složenost predmeta analize i složenost ljudskog odnosa prema realnosti i njenom saznavanju, ontološka razmatranja filma (i medija) mogu se podeliti na dva velika pitanja:

1. pitanje prirode (bića) filma i njegovog formalnog određenja kao i odnosa prema ostalim sličnim pojmovima i pojavama,
2. pitanje utiska realističnosti[[26]](#footnote-26) koje filmovi izazivaju kod recepijenta.

Prvo pitanje bavi se određenjem filma kao umetnosti, njegovim svojstvima i razlikama u odnosu na ostale umetnosti (medije). Posebno je interesantno da li isti odgovori na ova pitanja važe i za digitalni i za analogni film, odnosno da li se na isti način na njih može odgovoriti danas kao i u eri analognog filma ili je prelaskom na digitalno beleženje informacija došlo do promene. Ovde se misli pre svega na promenu prirode filma ali i njegovog odnosa prema ostalim umetnostima (i medijima).

Dok se prvo pitanje može označiti i kao objektivno, jer se akcenat stavlja na određenje filma kao materijalno ukorenjene pojave, drugo pitanje se može odrediti i kao subjektivno jer se akcenat stavlja na sadržaj filma i njegov doživljaj[[27]](#footnote-27) odnosno recepciju filma kao pojavu iz idealnog domena stvarnosti (sveta ideja). Za razliku od prvog pitanja koje je pitanje kvaliteta - kvalitativne razlike, drugo pitanje je kvantitativnog i odnosnog tipa. Ono se može dalje razlagati na niz međusobno povezanih aspekata koji doprinose (ili rade protiv) utiska realističnosti filma[[28]](#footnote-28).

Za početak se postavlja pitanje realističnost reprezentacije – stepen u kome se medijski sadržaj pravi sa namerom (odnosno stepen u kome autor uspeva u nameri) da bude sličan (istovetan) fizičkom objektu (svetu). Ovde se misli na postojanje fizičke reference i stepena sličnosti medijskog sadržaja njoj. Na primer, može se uspostaviti gradacija od apstraktnog crteža nekog objekta, preko realističnog crteža, fotografije do fotorealističnog 3d modela. Zbog toga što objekti imaju uslovno rečeno beskonačan broj svojstava, svaka njihova medijska reprezentacija može se gradirati po realističnosti prema svakom od njih[[29]](#footnote-29).

Blisko povezano sa prethodnim je i pitanje realističnosti načina oblikovanja sadržaja - stepen u kome se značenja konstruišu na način da odgovaraju realnom svetu. Iako je realističnost reprezentacije jedno od sredstava konstrukcije značenja (oblikovanja sadržaja), razmatrano je posebno jer se na ovom mestu akcenat stavlja na ostala medijska sredstva konstrukcije značenja i njihovo kombinovanje. Dok je kod prethodno razmatranog aspekta realističnosti akcenat stavljen na fizičku (spoljašnju) sličnost, ovde se misli na idejnu uverljivost. Ipak, krajnji utisak koliko je medijski sadržaj uverljiv prema ovom pitanju tiče se značenja i njihove konstrukcije u formalnom smisli reči, kao sredstava oblikovanja kojima se služi autor, a ne konstrukcije značenja od strane publike.

„Realizam, u psihološkom smislu, nije toliko vezan za tačnost reprodukcije toliko za gledaočevo verovanje u njegovo poreklo“ (Dudley 1984: 353) Ovim aspektom (konstrukcije značenja od strane publike) bavi se pitanje stepena realističnosti recepcije – stepen verovanja, prepoznavanja, utiska realnosti i čak “uranjanja“ (prepuštanja) u medijski sadržaj, odnosno stepen sklonosti da se medijski konstruisana realnost zameni za objektivnu. Opet, iako je recepcija takođe proces konstrukcije, demarkacija se na ovom mestu, kao što je već rečeno, pravi u analiziranju postupaka autora u odnosu na prijem koji ti postupci izazivaju kod publike. Ovo svojstvo podjednako zavisi i od ličnih preferencija, iskustva, sklopa ličnosti i sličnih svojstava svakog posebnog recipijenta, istorijskog i društvenog konteksta kao i od svojstava samog medijskog sadržaja.

Na kraju se može razmatrati i pitanje realističnosti komunikacije – stepen u kome medijski sadržaj komunicira (razmenjuje informacije) sa perceptivnim aparatom recipijenta (gledaoca) na uverljiv način. Na primer, stereoskopska slika u odnosu na monoskopsku donosi veći stepen uverljivosti komunikacije jer sa sobom donosi i simulaciju informacije o prostornom odnosu (udaljenosti) objekata (među sobom i od objektiva kamere, koja se čita i kao udaljenost od gledaoca). Iako u monoskopskoj slici postoje upisane informacije o rasporedu i udaljenosti objekta kroz njegovu veličinu, boju, senke, maskiranje objekata i slično, perceptivni aparat ipak saznaje da se radi o ravnoj površini na koju se projektuje filmska slika jer se slike svih objekata u kadru iz oba oka preklapaju na istovetan način (u istom stepenu). Sa druge strane projektovanjem različitih slika u levo i desno oko pojavljuje se informacija o prostornom rasporedu objekata čime perceptivni aparat biva donekle prevaren da poveruje u prostorni raspored objekata koji se zapravo projektuju na ravnu površinu. Slični zaključci mogli bi se izvući kada bi se analizirao odnos slike od 3600 u odnosu na sliku oivičenu ekranom, ili crno belu sliku u odnosu na kolor. Kod razmatranja ovog pitanja naglasak je na tehničkom aspektu komunikacije tj. prilagođenosti medija (medijskog sadržaja) da kao percept uverljivo (fizičkom svetu slično) komunicira sa recipijentom. Zbog svoje tehničke prirode, ovo pitanje se nalazi na granici pitanja prirode filma i pitanja utiska realističnosti. Ipak, ovo pitanje može se analizirati sa različitim ciljem i na taj način se može razlikovati ontološki aspekt filma na koji se stavlja akcenat.

Takođe treba uočiti da visok stepen realističnosti jednog od ovih aspekata nije nužno povezan sa visokim stepenom ostalih. Zatim, kao što je već opisano, nije moguće u svakom trenutku povući oštru granicu između ovih aspekata, već se oni često međusobno prepliću i mešaju. Svi pomenuti aspekti utiska realističnosti takođe nisu fiksirani i odnose se pre svega na relaciju sa ličnim, trenutnim i društvenim kontekstom, zbog čega se njihovo određenje i ocena u različitim kontekstima može i mora menjati. Ovim se skreće pažnja na važnosti ličnog iskustva u recepciji medijskih sadržaja i utisku realističnosti koji ti sadržaji proizvode u različitim kontekstima.

Kako bi se odgovorilo na prvo postavljeno ontološko pitanje (pitanje prirode (bića) filma i njegovog formalnog određenja i odnosa prema ostalim sličnim pojmovima i pojavama), treba krenuti od Bazena (André Bazin).

„Promišljanje ontologije filma započinje ustanovljavanjem relacije filma kao fikcije u odnosu na fakciju, odnosno stvarnosti koju reprezentuje i u tom smislu ontologija filma počiva na asimtotskom približavanju stvarnosti; imanentnom realizmu utemeljenom na psihološkom realizmu; mehanizmu automatskog beleženja i reprodukcije profilmskog prizora, što je garant nepristrasnosti objektivnosti i istine (Andre Bazen/Andre Bazin)“ (Daković, Radulović 2017:69).

Bazen iz fotografske prirode filmskog medija, odnosno materijalne osnove pre svega beleženje informacija odnosno snimanja (ali i proizvodnje i prikazivanja) filmova izvlači realizam kao ontološko svojstvo filma (Bazin prema Lučić 2015). Pošto slika objekta nastaje direktnim kontaktom fotografskog medija i samog objekta koji dalje omogućuje istu vrstu perceptivne interakcije slike objekta sa gledaocem koju bi gledalac imao i sa samim objektom, između slike objekta i objekta, prema Bazenu, može se povući znak jednakosti (Bazin 1979).

„[F]ilm izgleda kao vremensko dovršavanje fotografske objektivnosti. Film se ne zadovoljava očuvanjem predmeta zavijenog u trenutak, kao što su u ćilibaru netaknuta tela insekata iz davno prošlih doba, već oslobađa baroknu umetnost njene grčevite katalepsije. Prvi put je slika stvari istovremeno slika njihovog trajanja, mumija promene.“ (Bazin 1979: 343).

Prema Bazenu, film fotografiju dopunjuje vremenskom komponentom i time zaokružuje njenu objektivnost, čime se iskazuje ne samo priroda filma već i međuzavisnost odgovora na dva postavljena ontološka pitanja. Ipak, pojava digitalne fotografije problematizovala je tezu o nužnoj objektivnosti fotografskog procesa, čime se dalje problematizuju i Bazenove teze.

Slično, određujući prirodu filma kroz njegov odnos prema realnosti, Volton (Kendall Walton) smatra da fotografija dovodi subjekta u perceptivni kontakt sa fotografisanim objektom (Walton 1984), dok Kari (Gregory Currie) pronalazi sličnost u kognitivnim procesima prepoznavanja koji su istovrsni kod subjekta bilo da posmatra fotografiju ili fotografisani objekat (Currie 1995). Petrić iz osobina kinematografske slike sa kojom se gledalac identifikuje jer je prihvata kao realnost, izvodi „ontološku autentičnost“ kao svojstvo specifično za film odnosno njegovu recepciju (Petrić prema Turković 1988).

Može se izvući zaključak da se film prihvata kao posebna ontološka kategorija zbog sklonosti recipijenta (gledalaca) da ga prihvati kao realnost, pre svega zbog njegove fotografske prirode. Ovim se film više kvantitativno nego kvalitativno odvaja od ostalih reproduktivnih umetnosti.

„Objektivnost fotografije daje joj snagu uverljivosti koje nema ni u jednom slikarskom delu. Ma kakve bile primedbe našeg kritičkog duha, moramo da verujemo u postojanje predstavljenog predmeta, stvarno predstavljenog, to jest prisutnog u vremenu i prostoru. Fotografija se koristi prenošenjem stvarnosti sa stvari na njenu reprodukciju. Najverniji crtež može da nam pruži više podataka o modelu, ali nikada neće imati, uprkos kritičnosti našeg duha, iracionalnu moć fotografije koja osvaja naše poverenje.“ (Bazin 1979: 343).

Ako se iz fotografske prirode filma, koja sa sobom povlači visok stepen realističnosti i uverljivosti, može izvući posebnost bića filma u odnosu na ostale umetnosti (medije), postavlja se pitanje šta je to što film, odnosno njegovo biće čini značajno različitim od fotografije, a šta ga čini značajno različitim od ostalih vrsta pokretnih slika. Dok fotografska priroda odvaja film od pokretnih slika koje nisu fotografske prirode (animacija), film se sa druge strane shvata kao posebna ontološka kategorija u odnosu na fotografiju zbog dodavanja vremenske komponente, odnosno izmena nepokretnih slika kao reprodukcije pokreta i trajanja. Analizirajući oba ova svojstva, može se zaključiti da se radi o dva aspekta jednog svojstva koje se tiče realističnosti iluzije (reprezentacije) realnosti. "[F]ilm kao totalna i potpuna reprezentacija realnosti [...] trenutak rekonstrukcije savršene iluzije spoljašnjeg sveta u zvuku, boji i reljefu." (Bazin 1967: 20).

Ostaje ipak nejasno da li su navedena svojstva dovoljna da bi se film razlikovao od pokretnih slika fotografske prirode, kao što je na primer zootrop. Pojava televizije i videa dodatno problematizuje ideju o filmu kao posebnoj ontološkoj kategoriji. Nasuprot Petriću, koji iz već navedenog svojstva filmske slike koju naziva ontološka autentičnost zastupa tezu o filmu kao posebnoj ontološkoj kategoriji, Turković dokazuje da je ovo svojstvo svake registracije (fotografske, fonografske, televizijske...) a ne samo specifično filmske (Turković 1988). Treba uočiti da se još u eri analognog filma osporavala teza da je film posebna ontološka kategorija u odnosu na ostale pokretne slike. Prelazak na digitalno beleženje informacija dodatno problematizuje ovo stanovište.

Slično stvari stoje i sa tezom o fotografiji kao vernom odrazu (prezentaciji) stvarnosti. MekGregor (Rafe McGregor) je mišljenja da ona nije mogla da izdrži kritiku ni u eri analogne fotografije i filma dok je prelaskom na digitalno beleženje informacija dodatno uzdrmana i da se o fotografiji može govoriti isključivo kao reprezentaciji, a samo u veoma malom skupu posebnih slučajeva (koji je u praksi moguće i prazan skup) kao prezentaciji stvarnosti (McGregor 2013) čime se i teza o ontološkoj posebnosti filma takođe pobija. “U ovom trenutku, u drugoj deceniji dvadeset prvog veka, međutim, digitalni film ostaje - poput tradicionalnog filma i njegovih prethodnika - umetnosti pokretnih slika“ (McGregor 2013:278).

I u razmatranju drugog aspekta ontološkog problema filmskog medija i umetnosti (pitanje utiska realističnosti koje filmovi izazivaju kod recepijenta) treba takođe krenuti od Bazena koji realizam filma vidi u nestajanju konstrukcijskih postupaka (fabule, mizanscene, scenskog dekora, rasvete, pojma glumca i montaže) koji ustupaju mesto svojstvima same stvarnosti (na primer dugački kadrovi, naturščici[[30]](#footnote-30)) (Bazin 1971, Bazin prema Turković 1988). Ipak pošto film nije stvarnost, ovo tvrđenje predstavlja paradoks (kada bi konstrukcijski elementi potpuno ustupili svoje mesto stvarnosti film bi postao stvarnost), tako da se, prema Turkoviću, realističnost filmova može razumeti pre kao odnos jednog filma prema drugom, a ne odnos filma prema stvarnosti (Turković 1988). Stepen realizma filmskog teksta, u smislu gledalačkog iskustva, stoga nije apsolutan i nepromenljiv odnos slike i objekta već je određen onim što Gudman (Nelson Goodman) naziva trenutnim prikazivačkim standardom (konstrukcijskim standardom)[[31]](#footnote-31) karakterističnim za svaku osobu i kulturu u dato vreme (Goodman prema Turković 1988). Zbog ovoga je drugo ontološko pitanje formulisano kao pitanje utiska realističnosti kako bi se napravila razlika u odnosu na Bazenov pojam utiska stvarnosti. Osnovna razlika jeste u subjektivnom prepoznavanju svojstava stvarnosti u filmu čime se razrešava Bazenov paradoks.

Dakle, utisak realističnosti nije fiksiran odnos filma i realnosti već subjektivan utisak koji se u svakom pojedinačnom filmskom gledaocu formira u odnosu na svaki pojedinačni film (i grupu filmova). Iako se na prvi pogled čini da bi se pojam utiska realističnosti mogao podvesti pod već opisan pojam stepen realističnosti recepcije[[32]](#footnote-32), njemu u velikoj meri doprinose i realističnost reprezentacije, konstrukcije i komunikacije svakog filma ali i karakteristike svakog pojedinačnog gledaoca, njegovo trenutno raspoloženje, iskustvo i slično. Dakle, kao posebni faktori razlikuju se stepeni tačnosti (realističnosti) fizičke, idejne i komunikacione konstrukcije ali i spremnost subjekta da u ovu tačnost poveruje, odnosno da je prepozna kao realnu (blisku realnom svetu). Zbog ovoga je opravdano postuliranje utiska realističnosti kao šireg pojma, u kome se može posmatrati odnos i uticaj objektivnih svojstava filma na subjekta odnosno njegov doživljaj. Utisak realističnosti dalje zavisi i od šireg filmskog i društvenog konteksta, kao odnos filma prema filmu ali i obrazaca društvenog ponašanja koji se oko filma kao društvene pojave formiraju. Zbog toga jedan film može izazvati dramatično različit utisak realističnosti kod različitih gledalaca ili kod istog gledaoca u različitim trenucima. Takođe isti film može izazvati dramatično različit utisak realističnosti kod publike u različitim filmskim i društvenim kontekstima. Ovako široko postavljen pojam iz pragmatičnih razloga teorijskih istraživanja i analiza zahteva aproksimacije i uopštavanja kako u istraživanju tako i u zaključivanju. Zbog toga se u istraživanju utiska realističnosti može kao jedinica posmatranja uzeti utisak realističnosti prosečnog filmskog gledaoca, ili prosečnog predstavnika određene subpopulacije filmskih gledalaca[[33]](#footnote-33). Sa druge strane, trenutni prikazivački standard služi kao još veći nivo uopštavanja jer se njime aproksimiraju lične karakteristike gledalaca, filmski i društveni kontekst. Ovim se pitanje utiska realističnosti postavlja kao pozicioniranje pojedinačnog filma u odnosu na prikazivački standard kao više, manje ili jednako realističan. Treba primetiti da se u ovakvoj analizi zaključuje o subjektivnom doživljaju pre svega kroz analizu odnosa svojstava pojedinačnog filma i njihovog odnosa prema širem uzorkom filmova koji utiču na formiranje prikazivačkog standarda. Ovaj pristup je opravdan zbog ekskluzivne prirode subjektivnih doživljaja koji se ne mogu objektivno posmatrati već se o njima može zaključivati samo na osnovu posrednih informacija. Zbog svega navedenog, treba imati u vidu relativnost i visok nivo aproksimacije u razmatranjima utiska realističnosti. Ipak, iako se retko eksplicitno iznosi, slične ograde važe i za većinu analiza koje kao predmet izučavanja uzimaj film kao pojam iz idealnog (idejnog) domena stvarnosti.

Analizirajući poreklo Bazenovog stanovišta, Dadli (Dudley Andrew) uočava vezu sa Lenarom (Rober Leenhard). „Lenar postavlja problem od prvorazrednog značaja kada tvrdi da film svoje sveukupno značenje dobija tek kada se prilagodi stvarima onakvim kakve one jesu a ne kada teži tome da postane umetnost“ (Dudley 1984: 345). Sa druge strane Dadli kod Bazena uočava i težnju, da polazeći od Malroovih (André Malraux) teorija istorije umetnosti u analiziranju prirode filma „[...] istakne njegovu društvenu funkciju koja iskrsava iz dubokih psiholoških potreba i da ukaže na to kako su različiti stilovi proistekli iz evolutivne društvene funkcije“ (Dudley 1984:349). Ovu društvenu i psihološku funkciju filma i umetnosti Bazen je prema Dadliju delio sa Sartrom (Jean-Paul Sartre) koji „[...] shvata umetnost kao aktivnost kojom ljudi pokušavaju da preprave svet i svoju situaciju u njemu. Umetnost je jedan od načina na koji taj nagon usmeravamo, ona se može uporediti sa dnevnim snom, sa emocionalnim zadovoljstvom i nekim činovima imaginacije [...]“ (Dudley 1984:350). Treba uočiti vezu u genezi shvatanja bića filma između objektivne prirode, preko društvene i psihološke uloge do imaginacije i konstrukcije subjektivnih svetova, „jer predmet umetnosti postaje važan tek u trenutku kada nas na magičan način prenese u drugu realnost, kada ga doživimo kao predmet „razgrađene stvarnosti““ (Dudley 1984:351). Ovo naizgled paradoksalno određenje prirode filma kao objektivnog beleženja stvarnosti u funkciji imaginacije i konstrukcije subjektivnih svetova dobija na aktuelnosti kroz napredak tehnologije i medijskih izražajnih i komunikacionih sredstava. Ovim se takođe postulira povezanost objektivnosti i subjektivnosti, odnosno realističnosti doživljaja kao jedan od mogućih načina (čak preduslova) za kvalitetno angažovanje kognitivnog aparata, čime je Bazen predvideo pravac današnjih istraživanja i razvoja virutuelne realnosti.

U izučavanju ontološke prirode recepcije medijskih sadržaja treba imati na umu da je svaki i najprostiji oblik percepcije konstrukcija koja u većoj ili manjoj meri zavisi od fizičkih svojstava objekata ali nije nikada potpuno njima određena. Standardi konstrukcije saznavanja realnosti[[34]](#footnote-34) pored svojstvima perceptivnog aparata određeni su i iskustvom i učenjem, pogotovo ranim (Radonjić 1985). Sa druge strane, ubrzan razvoj tehnologije omogućava pojavu sve složenijih sistema konstrukcije medijskih sadržaja, koji u generisanju sadržaja sve uspešnije oponašaju kognitivne procese[[35]](#footnote-35), dok se kao hipotetički ishod ovog procesa može prepoznati konstrukcija simulirane realnosti koja se ne bi mogla razlikovati od realnog sveta, odnosno njegovog poimanja od strane subjekta.

„Kao i organizmi koji su evolucijom migrirali iz nežnih bazena plime, u zamrznute okeane ili džungle razvijajući metabolizam, mehanizme i ponašanja efikasna u težim i oštrijim okruženjima, naši potomci, sposobni da voljno promene svoje reprezentacije, mogu razviti načine i sredstva da se udalje od udobne oblasti koju smatramo stvarnošću u proizvoljne čudne svetove.“ (Moravec 1998).

Ako je ovako shvaćena simulirana realnost zapravo proizvod ekstremno kompleksnog sistema generisanja (medijskog) sadržaja, odnosno medijski sadržaj, onda se može zaključiti da je i priroda načina saznavanja (fizičke) realnosti bliska, ako ne i istovrsna, prirodi percepcije medija (medijskih sadržaja).

Ovaj zaključak može se potvrditi i bez da se u obzir uzimaju hipotetičke tehnološki konstruisane realnosti. Empirijski nalazi, pre svega neuro studija sanjanja i lutanja uma (mind-wandering) sugerišu da svest ima uslovno rečeno dva ekstremna režima funkcionisanja u odnosu na fizičku realnost. Stanje u kome je subjekat do kraja orjentisan na objektivno vreme i prostor i u potpunosti zanemaruje subjektivnu realnost, nazvano apsolutno budno stanje predstavlja prvi ekstremni režim. Analogno, drugi ekstremni režim bi predstavljalo stanje u kome je subjekat do kraja orjentisan na subjektivno vremenu i prostor i potpuno zanemaruje objektivnu realnost, i može se nazvati apsolutni san. Ovakva ekstremna stanja su samo teoretska mogućnost, u praksi se ipak najčešće sreću prelazni oblici, stepenovani prema orijentisanosti na jedan ili drugi modalitet realnosti. Maštanje, sanjarenje, zamišljenost ili hipnagogija predstavljaju primere prelaznih oblika. Recepcija filma (umetnosti i medija) još jedan je od ovih prelaznih oblika(uporediti sa Milošević 2017b).

Takođe, san kao vrhunsko prepuštanje virtuelnoj realnosti, mogao bi da bude podjednako ideal filmskog realizma, ako ne i pogodniji od apsolutno budnog i na fizičko vreme i prostor orijentisanog stanja. Aktivna uloga kognitivnih procesa, i stepen njihove autonomije u odnosu na fizičku realnost u konstrukciji doživljaja realnosti subjekta može se, pored snova, jasno uočiti i kod iluzija, halucinacija i duševnih poremećaja.

U svojim razmatranjima prirode filma, kroz „mit o totalnom filmu“ Bazen je takođe predvideo tehnološki razvoj čiji bi krajnji cilj bio sličan opisanom pojmu simulirane realnosti. Aktuelni razvoj tehnologije i medija aktualizuju ovaj koncept i predviđanje.

„Prava osnova filma, koja je postojala samo u imaginaciji nekolicine ljudi iz devetnaestog veka, je u potpunoj imitaciji prirode. Svaki novi element razvoja filma mora, paradoksalno, da ga približi njegovom poreklu. Ukratko, film još nije izmišljen! (Bazin 1967:21)

* 1. Digitalizacija – ontološke implikacije

Kako bi se mogao razumeti ubrzani razvoj tehnologija i ekspanzija novih medija u prve dve decenije dvadeset i prvog veka, a pogotovo da bi se mogla analizirati ontološka preoblikovanja na koja oni utiču potrebno je razumeti prirodu njihovog bića, odnosno njihovu ontološku specifičnost. U ovom smislu, proces digitalizacije izdvaja se kao ključan za razumevanje posebnosti i definisanje pojma novih medija. Osnovna novina (razlika) koju sa sobom donosi ovaj proces predstavlja digitalno beleženje (i prenošenje) informacije (signala), pomoću serije diskretnih binarnih vrednosti, u konkretnom slučaju 0 i 1, kao simbola prisustva i odsustva signala, dok se kod analognog beleženja informacija koristi kontinuirani signal. Ova razlika, i dalje je osnovna i zajednička svim digitalnim tehnologijama, dok se na nju dalje nastavljaju sve ostale specifične aproksimacije kroz bitove, bajtove, kod, softver, hardver i slično. Ipak, iako pojmovi binarno i digitalno (ne bez razloga) bude asocijaciju na kompjutere i računarske mreže, treba podsetiti da i centralni nervni sistem koristi sličan oblik kodiranja informacija, makar u onom svom delu koji se za kodiranje i prenos informacija oslanja na akcioni potencijal u sinapsama koji funkcioniše po principu „sve ili ništa“[[36]](#footnote-36), gde se informacija na primer iz receptora šalje u centar pretvorena u serije uslovno rečeno nula i jedinica kao reprezenata prisustva i odsustva nervnog impulsa. Takođe, i zapisivanje informacija u DNK lanac koristi se digitalnim principom, pomoću 4 proteina[[37]](#footnote-37).

Iz prethodno postavljene definicije bića filma (kojim se ono razdvaja na osnovne aspekte - materijalnu osnovu, proces izrade, doživljajnu namenu, epistemološku specifičnost, komunikacijske i kulturne obrazce koji se oko filma obrazuju) i na osnovu nje formulisanih osnovnih ontoloških pitanja (pitanje prirode filma i pitanje utiska realističnosti) može se zaključiti da je film pojava koja podjednako pripada i materijalnom i idealnom (idejnom) domenu stvarnosti. Da bi se moglo na valjan način raspravljati o višim i kompleksnijim ontološkim aspektima filma kao što su pitanja filma kao pojave iz domena ideja ili epistemološke specifičnosti, neophodno je prvo dati odgovor na osnovna pitanja materijalne osnove. Sa druge strane, imajući u vidu da je proces digitalizacije već označen kao osnovni i ključan za razumevanje specifičnosti novomedijskih praksi, ako se želi na valjan način razumeti ontološko preoblikovanje filma pod uticajem digitalnih tehnologija i ekspanzije novih medija bilo bi pogrešno preskočiti razmatranje filma kao materijalno ukorenjene pojave, odnosno kao napravljene a ne prirodno date pojave, jer ontološke promene u ovom aspektu imaju implikacije na sve ostale aspekte određenja bića filma. Takođe, promena primarnog (osnovnog) svojstva (uslovno rečeno svojstva nižeg reda) utiče na promene sekundarnih (izvedenih) svojstava (uslovno rečeno svojstava višeg reda), što se često u analizama zanemaruje, kada se istraživački fokus i predmet interesovanja stavlja na sekundarna svojstva dok se analiza primarnih označava kao trivijalna.

Još od pronalaska videa i elektronskog beleženja slike, polovinom prošlog veka, predviđano je potpuno potiskivanje filmske trake od strane "elektronske kinematografije"(Abramson prema O'Regan 2000). Polemika da li će digitalni formati ikada u potpunosti zameniti filmsku traku, prenela se i na dvadeset i prvi vek (O'Regan 2000). Danas se čini da je odgovor na to pitanje prilično izvestan. Bankrot Kodaka (Eastman Kodak), Fudžijev (Fuji) prestanak proizvodnje filmske trake, kao i prestanak proizvodnje filmskih kamera koje koriste tirdestepetomilimetarsku filmsku traku vodećih proizvođača (Aton (Aaton), Panavižn (Panavision) i Arifleks (Arriflex)) koincidirao je 2013. godine (Belton 2014). Slično stoje stvari i sa bioskopima. Još 2012. većina američkih i evropskih bioskopa prešla je na digitalno prikazivanje (Belton 2014). Dok veliki distributeri, kao što je na primer Paramaunt (Paramount), prestaju sa distribucijom filmova na filmskoj traci 2014. godine (Belton 2014).

U Srbiji, se proces prelaska sa analognog beleženja informacija u proizvodnji filmova, kao i korišćenja analognih formata u njihovoj distribuciji, odvijao sa malim zakašnjenjem u odnosu na Ameriku i Evropu, ali se može reći da je okončan 2015. godine (Tabele 1 i 4).

Ovim se do kraja uočava promena u materijalnoj osnovi analognog i digitalnog filma, čime se priroda filma menja. Da li je intenzitet uočene promene dovoljan da se označi kao suštinska promena bića filma, može se zaključiti tek nakon analize ostalih aspekata ontološkog određenja filma. Ipak, se ova promena ne može negirati prevashodno zbog njene suštinske (osnovne) prirode, te je zato neophodna analiza njenih implikacija.

U funkciji ispunjenja postavljenog cilja ovog istraživanja biće pojedinačno analizirane promene koje proces digitalizacije donosi u ostalim postavljenim aspektima definisanja bića filma.

1. * 1. Demokratizacija - brisanje granica filmske (i medijske) industrije (i umetnosti)

Kada je u prethodnim razmatranjima film (odnosno njegovo biće) određen kao materijalni fenomen ili pojava, skreće se pažnja da je film „[...] prostorno-vremenski određenom, ograničenom pojavom, fizikalnom i lokalno perceptibilnom pojavom[,] zamjećivanje filma kao lokalne tvarne pojave naše okoline ključan je aspekt razabiranja filma.“ (Turković 2014). Takođe, kao bitno svojstvo filma određeno je i to da je film napravljena (izrađena), a ne prirodna pojava. „Izrađivanje podrazumijeva vođenu preobliku nekih tvarno vezanih pojava iz njihova polazna stanja [...] do nekog traženog konačnog stanja.“ (Turković 2014).

Da bi se razumelo biće filma, potrebno je upoznati se i sa procesom njegove proizvodnje (izrade) jer „[t]vari koje se koriste u izradi filma[,] društvene okolnosti koje se organiziraju[,] kao i sredstva koja se upotrebljavaju [...] visoko su specijalizirani baš za izradu filma i ni za što drugo“. (Turković 2014).

Zbog svega rečenog proces proizvodnje i iz njega nastala industrija važan su aspekt ontoloških razmatranja filma kao i filmska umetnost.

Sa ovog stanovišta film se može odrediti kao materijalni objekat filmske proizvodnje. „Izrada filma je, u tom smislu, intencionalnim [...] i teleonomskim [...] procesom, a filmska izrađevina jest ciljnim stanjem izrađivanja“. (Turković 2014). Ipak, izrada filma nije krajnji cilj proizvodnje. Nije ispravno čak ni određenje recepcije filmova ili konstrukcije značenja od strane filmskih gledalaca kao krajnjeg cilja pravljenja (proizvodnje) filma. Film, proizvodnja filma, njegova recepcija i konstrukcija značenja takođe su i sredstva za postizanje nekih drugih ciljeva, kao što su umetnički, izražajni, ekonomski, ideološki i slično o čemu će više biti reči kada budu razmatrana ostala svojstva bića filma. Iako su svi ovi ciljevi tesno povezani sa značenjima koje u recepciji filma konstruiše filmska publika, treba uočiti da se ovde misli na ponašanje subjekta (filmskog gledaoca ili publike) kao posledicu ili odgovor na konstruisana značenja kao krajnji cilj proizvodnje filmova (makar velike većine).

Zbog svega navedenog, u cilju istraživanja ontološkog preoblikovanja, biće bliže ispitana novina koja se razvojem tehnologije dešava u procesu proizvodnje filma. Proces demokratizacija filmske umetnosti i medija (kao jedna od posledica procesa digitalizacije), poslužiće kao osnovna pojava i polazna osnova za analizu kako opisanih promena tako i društvenih i ekonomskih implikacija koje on ima.

Demokratizacija tehnologije je globalni proces pod kojim se podrazumeva povećana dostupnost svih vrsta tehnologija sve većem broju ljudi usled njihovog ubrzanog razvoja koji je omogućio jeftiniju i masovniju proizvodnju (i konzumaciju). Ovaj proces jedan je od osnovnih preduslova i pokretača procesa globalizacije (Friedman 1999). Demokratizacija filmske i medijske industrije i umetnosti takođe je deo ovog procesa. U ovom slučaju misli se na pojeftinjenje filmske tehnike i pojednostavljenje i pojeftinjenje procesa izrade filma. Iako efekti procesa demokratizacije tehnologije nisu toliko izraženi u filmskoj industriji i umetnosti kao u nekim drugim domenima, promene koje sa sobom donosi nisu male. Ipak, njegov puni efekat i u ovom domenu može očekivati u skoroj budućnosti[[38]](#footnote-38). Digitalizacija, odnosno prelazak sa analognog na digitalno beleženje slike i zvuka, označava se kao ključna tehnička inovacija koja je omogućila preokret u proizvodnji filmova i filmskoj industriji (O'Regan 2000, Gornostaeva, Pratt 2006, Belton 2014).

Kada se analizira proizvodnja filmova kao ontološka instanca, digitalizacija filmske opreme donela je jednostavnije, brže i jeftinije snimanje filmova ali i jednostavniju, bržu i jeftiniju postprodukciju (Gornostaeva, Pratt 2006). I ova vrsta promene može se označiti kao promena u određenju prirode filma.

Pored toga što digitalne kamere postaju tehnički sve savršenije (povećanje rezolucije slike, broja frejmova u sekundi, dinamičkog opsega beleženja informacija, kontrole fokusa i slično) i čipovi i senzori kojima se registruju i beleže svetlosne informacije postaju sve osetljiviji na svetlo i spremniji da u sve kraćem vremenu zabeleže sve više podataka. Danas iz razloga povećanja osetljivosti čipova, moguće je i bez njenog korišćenja snimiti visoko kvalitetnu sliku digitalnim kamerama čak i u uslovima noćnog snimanja. Kamere su takođe postale manje i lakše, samim tim je filmska tehnika postala manje glomazna i jeftinija. Iz ovog razloga kao i zbog prelaska sa filmske trake na digitalno beleženje slike, smanjio se broj ljudi koji su neophodni da opslužuju jednu kameru.

Pored uočenih promena koje se mogu označiti kao preoblikovanje produkcije filma, procesi digitalizacije i demokratizacije tehnike imaju implikacije i u postprodukcionom segmentu filmske proizvodnje.

Ceo segment postprodukcije filma koji se ticao laboratorijskog razvijanja filmske trake i njenog kopiranja je nestao. Digitalni zapis slike može se kopirati beskonačan broj puta gotovo bez gubitka u kvalitetu, dok je manipulacija digitalnom filmskom slikom (montaža, kolor korekcija, integracija sa zvukom i animacijama i slično) neuporedivo lakša.

Deo demokratizacije tehnike i filma su i personalni računari čije performanse vrtoglavo rastu dok im cena pada. Danas se po ceni nižoj od cene polovnog automobila može kupiti računar sa legalnim softverom na kome se kvalitetno može uraditi kompletna postprodukcija filma, od montaže, preko dizajna i miksa zvuka do kolor korekcije, grafike i digitalno generisanih efekata[[39]](#footnote-39).

Iako se fenomen demokratizacije filmske umetnosti, u svetu odnosi i na demokratizaciju produkcije kroz participativno učešće publike u finansiranju izrade kao i korišćenje internet platformi za distribuciju i marketing (Steele 2011) demokratizacija proizvodnje filmova čini se kao jedini relevantan proces u Srbiji u razdoblju koje je predmet analize ovog rada (prema podacima dobijenim obradom upitnika - Tabela 4). Ostala dva aspekta još uvek su u povoju (prema podacima iz upitnika) i može se očekivati njihov pravi uticaj tek kroz nekoliko godina. Na osnovu ovoga može da se zaključi da je ontološko preoblikovanje srpskog filma, pod uticajem razvoja tehnologije, barem u domenu filmske proizvodnje, drugačiji od preoblikovanja u svetskim okvirima. Može se očekivati da će se uočene razlike odraziti i na razliku ontološkog preoblikovanja kada se budu razmatrali ostali definisani aspekti bića filma.

Procesi demokratizacije tehnologije i digitalizacije imaju svoje implikacije i u medijskom domenu, koji takođe povratno utiče na film. Pored pojednostavljivanja i pojeftinjenja opreme za proizvodnju medijskih sadržaja, kao ključni uslov za nastanak i masovnost (kako konzumacije tako i proizvodnje) novih medija mogu se izdvojiti internet, mobilni telefoni sa kamerom i brojne besplatne veb platforme za deljenje sopstvenih medijskih sadržaja i jednostavan pristup tuđim medijskim sadržajima (Manovich 2009).

Gotovo sva nova tehnologija koja se koristi u snimanju filmova za bioskop može se pronaći i na mobilnim telefonima (Vernallis 2013), tako da se danas na Jutjubu mogu pronaći video snimci od 360 stepeni ili snimci za gledanje sa 3D naočarima pa čak i VR opremom, napravljeni kamerama mobilnih telefona i obrađeni uz pomoć mobilnih aplikacija

Sredinom prve dekade dvadeset i prvog veka dogodila se transformacija interneta u Veb 2.0 koja se pre svega ogleda u promeni sadržaja veb sajtova (web site) i ponašanja posetilaca interneta. Naime veb sajtovi postaju platforme na kojima korisnici više nisu samo konzumenti sadržaja već aktivni učesnici u njegovom kreiranju (O'Reilly 2005, O’Reilly, Battelle 2009). Interakcija korisnika interneta, kao jedan od najjačih motiva njegovog korišćenja, donela je obrt od medija ka socijalnim medijima (Manovich 2009). Pored interakcije korisnika, kao glavna sadržajna novina koju sa sobom donosi Veb 2.0 izdvaja se količina video materijala koji odnosi prevagu nad ostalim sadržajima (u proizvodnji i konzumaciji). Iako je demokratizacija tehnike nužan preduslov za nastanak i masovnost upotrebe novih medija, treba uočiti i pozitivnu povratnu spregu između masovne proizvodnje i konzumacije medijskog sadržaja i transformacije interneta u platformu za njihovo deljenje. Zbog toga, sajtovi za deljenje videa (o internet sajtovima kao platformama za deljenje sadržaja i platformama za deljenje videa biće više reči kasnije) predstavljaju najkarakterističnije platforme za Veb 2.0. Filmska industrija (ali i pirati) vidi veliki potencijal u distribuciji preko interneta, čime se menja i priroda distribucije. U Srbiji ovaj proces pre svega se može uočiti posmatranjem onlajn zajednica[[40]](#footnote-40), dok distribucijski deo filmske industrije još uvek ne prepoznaje potencijale interneta u dovoljnoj meri (Tabela 4).

Na kraju opštih razmatranja o digitalizaciji, treba spomenuti i da je Vlada Republike Srbije, 2017. godine, kao jedan od svojih prioriteta označila proces digitalizacije. Iz ovoga se može izvući zaključak da državne institucije u praćenju tehnološkog razvoja značajno zaostaju za svojim građanima, pogotovo mlađom populacijom. Ovaj zaključak ukazuje na potrebu redefinisanja društvenih odnosa i uloge građana u radu institucija. Takođe, potrebno je i uočiti promenu u tradicionalnim odnosima moći u korist mlađih generacija.

Nekada monolitne i čvrste granice[[41]](#footnote-41) filmske (i medijske) industrije (i umetnosti) danas su prilično relativizovane. Snimanje filmova i proizvodnja medijskih sadržaja kao ljudska delatnost danas je skoro podjednako dostupna kao i književnost ili slikarstvo. Treba voditi računa da su i ove umetnosti (delatnosti) nekada bile ekskluzivnog karaktera, a da sa njihovom demokratizacijom ljudska zajednica i same umetnosti nisu napravile kvalitativni korak u nazad (naprotiv).

Demokratizacija ima i svoje implikacije u odnosu na subjekta (filmskog gledaoca) pa tako i na ontološko određenje utiska realističnosti. Budući da je kroz demokratizaciju digitalnih tehnologija omogućena svakodnevna upotreba i interakcija ljudi sa raznim vrstama kamera i računara, i praksa proizvodnje i distribucije medijskih sadržaja (pa i video materijala kao najrelevantnijih za temu) postala je svakodnevna. Ovim se na različite načine menja odnos gledaoca i filma. Najlakše je uočiti osvešćivanje i bolje razumevanje konstrukcijskih postupaka (nalik na opismenjavanje). Veća mogućnost poistovećivanja i empatije odnosno sposobnost lakšeg razumevanja i zauzimanje iste pozicije sa protagonistima medijskih sadržaja takođe je jedan od lako uočljivih uticaja demokratizacije na subjekta. Svakodnevna medijalizacija sopstvenog života proširuje ali i menja komunikacijski repertoar subjekta a kamera mobilnog telefona (i slične digitalne naprave) dobija status i funkciju poboljšanja telesnih i kognitivnih performansi (kao što na primer internet ili hard disk imaju funkciju proširenja dugotrajne memorije). Sve ove promene subjekta menjaju i njegovo razumevanje i odnos prema realnosti što ima uticaj i na njegov kontakt sa filmom koji više ne može uživati ekskluzivan i kultni status kao ranije. Zbog toga, u doba novih medija kako bi se pojačao utisak realističnosti potrebni su komplikovaniji konstrukcijiski postupci kako bi se na adekvatan način angažovao senzorni i kognitivni aparat gledaoca habituiran na kontakt sa medijskim sadržajima. Sa druge strane, visok nivo intimnosti sadržaja može imati sličan efekat (uz izostanak komplikovanih konstrukcionih postupaka).

Opisani procesi, mogu se tumačiti kao približavanje, ili čak izjednačavanje bića digitalnog filma i novih medija, makar po prva dva aspekta (materijalna osnova i proces proizvodnje) njegovog definisanja. U daljim analizama biće detaljnije obrađena relativizacija i problematizacija pojmova teorije filma i medija pod uticajem opisanih procesa, pre svega digitalizacije (Daković 2012a) čiji se slični efekti mogu uočiti i u ostalim umetnostima (Gornostaeva, Pratt 2006).

* + 1. Brisanje granice između publike i autora

I treći element filmskog aparata, publika, (pored nosača informacije i ekrana) (Belton 2014) doživeo je značajnu promenu u eri novih medija. Ove promene odgovaraju određenju bića filma kroz određenje komunikacijskih, društvenih i kulturnih obrazaca koji se oko filma kao društvene prakse obrazuju.

“Film je čimbenik društvenosti[,] filmska izrađevina je sposobna podruštvovljavati (socijalizirati) idiosinkratične prilike i reakcije, ona je naglašeno podložna društveno organiziranim uvjetima svog stvaranja i recepcije, a i po svemu tome sposobna se je uključiti u ukupnu društvenu organizaciju kao posebno društveno područje [...]“ (Turković 2014)

Transformacijom interneta u veb 2.0 odnosno transformacijom medija u socijalne medije promenjena je priroda i uloga publike. Od pasivnog konzumenta medija ka aktivnom učesniku i kreatoru (Vernallis 2013). Još pre pojave novih medija, ova pojava je uočena i u tradicionalnim medijima u teorijama teksta i izvođenja gde se relativizuje razlika između kreatora (autora, pisca, izvođača) i konzumenta, i priznaje autorstvo i publici, čitaocu, posmatraču (Barthes 1977, Fischer-Lichte 2014), odnosno razlika svodi na kvantitativnu a ne kvalitativnu. Kontakt program, uključenja gledalaca, njihovi komentari ili pisma, postojali su i u analognoj eri tradicionalnih medija (štampa, radio, televizija), ipak količina aktivne uloge publike u kreiranju onlajn (on line) medijskih sadržaja ali i sadržaja tradicionalnih medija drastično se povećala u digitalnoj eri. U socijalnim medijima, pomenuta razlika između autora i publike se dodatno relativizuje jer je česta praksa da je samo delovanje publike odnosno njena aktivna participacija u kreiranju medijskog sadržaja dominantan ako ne i jedini medijski sadržaj.

Svakako treba napraviti razliku između interakcije i participacije. „Interaktivnost se odnosi na načine na koji su nove tehnologije dizajnirane kako bi se bolje odgovarale na povratnu informaciju potrošača“ (Jenkins 2006:133) čime je potencijalni nivo interakcije pre svega određen tehnološkim svojstvima medija. „Sa druge strane, participacija je oblikovana kulturnim i društvenim protokolima“ (Jenkins 2006:133) koji se izgrađuju oko tehnologije Ovaj aspekt novih medija dodatno prenosi moć na konzumente, jer za razliku od nivoa interakcije koji medij dozvoljava a korisnici upražnjavaju u većoj ili manjoj meri, kod nivoa participacije ne postoji ova vrsta ograničenja već je određen ponašanjem korisnika. Na izvestan način, ova pojava predstavlja novo osnaživanje i reafirmaciju narodne umetnosti (potisnute od strane tradicionalnih masovnih medija), kao „pravo običnih ljudi da aktivno doprinose svojoj kulturi“ (Jenkins 2006:132) odnosno da u njoj participiraju.

Na prvi pogled deluje da se opisani efekti ne mogu povezati sa filmom, makar njegovim profesionalnim (industrijskim) segmentom. Ipak, masovno participativno učešće publike u kreiranju medijskih sadržaja problematizuje granicu između amaterizma i profesionalizma, ili za predmet ovog rada najinteresantniju granicu između amaterskog i profesionalnog filma (Kinder 2007, Burgess, Green 2009, Lange 2009, Strangelove 2010, Brownlee, 2016).

Pojmovi amatersko i profesionalno probelmatizovani su i relativizovani novim medijskim praksama i ne mogu se upotrebljavati da bi se one opisale na valjan način. U upotrebi ovih pojmova treba uvek imati na umu da su to zapravo komplementarni pojmovi, ili preciznije dva kvantitativna ekstrema istog svojstva, dok se praksa u najvećem broju slučajeva opire svrstavanju u jedan ili drugi nego se nalazi negde između. Upotreba ovih pojmova može se zadržati iz pragmatičnih razloga, pre svega zbog toga što referiše na istorijske pojave, ali treba imati svest da se u opisu novomedijskih pojava njihova upotrebna vrednost drastično smanjila.

Proces digitalizacije ima svoje implikacije i u umetničkoj filmskoj praksi.

„Ono što se zvalo analogni "laki video" u Francuskoj osamdesetih godina prošlog veka - izraz koji sugeriše na sliku "lake brigade / konjice" u službi borbe za slobodu, baš kao što se dogodilo sa 16 mm kamerom tokom Novog talasa koji je „oslobodio" Kinematografiju od industrijske zavisnosti – postaje "ultra laki digitalni video", gde većina prenosivih računara ima veb kamere (Stiegler 2009:41).

Ova praksa od posebnog je značaja za srpski film iz sasvim drugog razloga. Filmska umetnost u Srbiji je više pod uticajem nerazvijenosti (u tržišnom, ekonomskom i privrednom smislu) filmske industrije, a manje pod pritiskom njenih komercijalnih zahteva. Digitalni film (ultra laki digitalni video) nameće se kao podjednako efikasan odgovor na obe oprečne situacije. Iako se ova praksa može porediti sa praksom snimanja na 16mm traci, treba ipak uočiti ontološko pomeranje bića filma kao društvene prakse, makar u kvantitativnom smislu, kao veći potencijal za društvenu promenu kroz umetnički izraz koji ima veći komunikacioni (opet u kvantitativnom smislu) potencijal, kroz bržu i lakšu proizvodnju i veći prostor za distribuciju i pronalaženje publike. Takođe treba uočiti implikacije u promeni materijalne osnove filma kao ontološkog svojstva na film kao društvenu praksu.

Kao što je pokazano, društveni uticaj razvoja novih tehnologija (i novih medija) ima implikacije i u promeni filma kao društvene prakse. Ipak, pun efekat ovih procesa nije dostignut u onom segmentu filma koji bi se (uz sve navedene relativizacije i ograde) mogao označiti kao profesionalni film. Sa druge strane, relativizacija i brisanje granice pojmova amatersko i profesionalno ukazuje na potencijal promene koja bi trebala da usledi. Srpski film, zbog svoje specifične tržišne pozicije, uzrokovane ekonomskim i društvenim odnosima, podložniji je ovim uticajima od jače i dublje tržišno pozicioniranih filmova zapadnih kinematografija.

* + 1. Brisanje granica između medija

Pojava popuštanja, čak i potpunog brisanja granica između medija kao posledica digitalizacije već je uočena od strane brojnih autora (na primer Manovich 2009, Uricchio 2009, Daković 2012a, Vernallis 2013, Belton 2014). Ipak kako bi se izbegla zamka preuranjenog donošenja zaključka potrebno je razmotriti istorijske korene i aktuelne efekte ove pojave kako bi se jasnije sagledala njena priroda, što će pomoći u analizi i boljem razumevanju bića pojedinih medija, pre svega filma.

Migracija filma na televiziju, skoro od samih njenih komercijalnih početaka (Schatz 1999) bio je jedan od prvih simptoma ove pojave. Pojava videa i njegova masovna upotreba sa komercijalne strane bila je devedesetih godina prošlog veka pre svega posvećena distribuciji holivudskih filmova sa i bez prethodne bioskopske distribucije (Strangelove 2010), ali i prvo omasovljenje prakse snimanja pokretnih slika (Stiegler 2009). Rivalitet videa i filma posebno se razvio u okvirima avangardnog i eksperimentalnog filma i video umetnosti, koji su svojim praksama ispitivali ontološke razlike između dva medija i sveli ih na razliku u materijalnoj osnovi medija, da bi sa digitalizacijom ova razlika potpuno nestala (Windhausen 2011). Ovim se dodatno potvrđuje teza da digitalni film i video spadaju u istu ontološku kategoriju digitalne pokretne slike.

Što se tiče novih medija, svakodnevna je praksa remedijalizacije sadržaja starih medija (na primer objavljivanje filmova i televizijskih emisija na Jutjubu) dok i sami pokušavaju da se iz komercijalnih razloga prebace na tradicionalne medije, pre svega televiziju.

„Drugim rečima, baš kao što su komercijalni i javni emiteri pokušavali da se uspostave na Internetu tokom poslednje decenije - BBC i iPlejer su verovatno najbolji primer – menadžment Jutjuba je takođe eksperimentisao sa uključivanjem sajta u tradicionalni medijski ambijent“ (Snikkars, Vonderau 2009:15).

Pojava lajv strima (live-stream) preko interneta dovela je do demokratizacije živog prenosa, nekada ekskluzivnog svojstva televizije (Uricchio 2009). Lajv strim takođe je omogućio i čestu praksu da tv stanice organizuju dvadesetčetvoročasovni prenos rialiti programa preko svojih internet kanala, dok njegov manji segment završava u televizijskom programu. I ova pojava karakteristična je za srpsko medijsko tržište, ali se kod najkomercijalnijih (u lokalnim okvirima) rialitija i u televizijskom programu može uočiti tendencija da živi prenos potiskuje dnevne i nedeljne preglede kao naknadno montirane sadržaje. Takođe je prisutna i konvergencija televizijskih žanrova (kao što su kviz, emisije kolažnog tipa ili tok-šou (talk-show)), sa rialitijem, gde se učesnici rialitija pojavljuju i kao protagonisti pomenutih formata bez da prekinu svoje učešće u rialitiju.

Internet radio, kablovski radio, mobilne aplikacije, elektronske knjige samo su neki od primera konvergencije medija, ili preciznije rečeno konvergencije medijskog sadržaja na divergentnim nosačima (Chesnik prema Jenkins 2006:15).

Pošto se uočena pojava brisanja granica između medija ne može do kraja pripisati digitalizaciji, već se njeni koreni mogu pronaći skoro u samom trenutku nastajanja pojedinačnih medija, može se izvući zaključak da je konvergencija medija, čak stapanje u jedinstveni medij, prava priroda njihovog bića, dok su postavljene granice bile samo plod tehničke i idejne inferiornosti. Virtuelna realnost mogla bi se i sa ove pozicije postaviti kao ideal „oslobađanja“ bića medija.

* + 1. Brisanje granica između filma i novih medija

Do sada opisane promene mogu se takođe tumačiti i kao ukidanje posebnosti materijalne, proizvodne i recepcijske osnove digitalnog filma u odnosu na nove medije. Slično važi i za saznajni aspekt određenja bića filma koji se na njih direktno nadovezuje.

„Filmska izrađevina je epistemološkim modelom. [-] izrađivački izazvane perceptibilne varijacije u ograničenoj filmskoj izrađevini mogu izazvati i, zahvaljujući tome, doista namjenski teže izazvati toliko složene i razrađene percepte i toliko složene doživljajne reakcije kakve inače tipično izazivaju same složene životne situacije [...] Film utoliko uspijeva biti epistemološkim sredstvom, svojevrsnom praktičnom epistemologijom (ili praktičkom psihologijom), tj. praktičkom (dnevno "eksperimentalnom") disciplinom proučavanja i iskušavanja modusa i mogućnosti čovjekova duševnog odnosa prema svijetu i sebi samome“ (Turković 2014).

Istovetna sredstva epistemološkog modelovanja pored filma često koriste i televizija, onlajn video klipovi, video igre, virtuelna realnost i slično. Čak bi se moglo tvrditi da je prema ovako definisanom svojstvu virtuelna realnost bliža prirodi bića filma od samog filma. Ova naizgled paradoksalna tvrdnja zapravo je izraz sveopšteg približavanja prirode bića različitih medija pod uticajem digitalizacije i njihovog stapanja u jednu ontološku kategoriju, u ovom slučaju istovrsnog epistemološkog modela.

Modelujući odnos čoveka prema svetu i samome sebi film (i mediji) postaje pre svega sredstva modelovanja (i samomodelovanja) ličnosti.

„Po ovim modelotvorno-epistemološkim značajkama, filmska se izrađevina i njena (recepcijska) upotreba uklapaju u posebno područje čovjekovih duhovnih djelatnosti, onih u kojima čovjeku nije u prvome redu nakanom da mijenja svoju životnu okolinu (ne djeluje interventno) već neke promjene u okolini, svoj smještaj i ponašanje u njoj postaje sredstvom čovjekova samooblikovanja, utjecaja na samoga sebe, na duhovne temelje svog opstanka u svijetu“ (Turković 2014).

Iako ovo svojstvo nije nikada bilo ekskluzivno filmsko, već šire ontološko svojstvo umetnosti, treba naglasiti da je ono i dalje važno svojstvo bića filma, odnosno da digitalizacijom nije promenjeno. Često se pak u kritici novih medija posredno implicira ontološka promena na ovom planu, kroz potcrtavanje negativnog društvenog uticaja novih medija koji za posledicu ima između ostalog i „komercijalizaciju“ filmske umetnosti, odnosno odustajanje od duhovne izgradnje i njenu zamenu materijalnom koristi (zaradom). Kao osnova za kritiku uzima se da je (negativan) društveni uticaj medija posledica njihove prirode – svojstvo bića, a zaboravlja se da su oni zapravo sredstvo za postizanje uticaja, o čemu će kasnije biti više reči.

Pokazana prilična relativizacija i propustljivost granica između medija navodi na pitanje da li su opisane promene dovoljne da bi se tvrdilo da su granice između medija potpuno obrisane. Iako se razlika u aparatu između na primer bioskopske projekcije i mobilnog telefona, i sa njima povezana razlika u poziciji gledaoca (Lebovici prema Casseti 2001, Belton 2014) zadržala, njom više nije moguće napraviti kvalitativno razlikovanje između medija, a ustaljena praksa da se u bioskopu najčešće gledaju filmovi a na mobilnom telefonu video klipovi mogla bi u najboljem slučaju biti okarakterisana kao kvantitativna razlika između medija među kojima nije moguće povući granicu. Slično stoje stvari i sa narativnošću, trajanjem, sadržajem, količinom pažnje koju zahteva, imersivnošću, realističnošću, snolikošću... Dok bi se bilo koja od ovih odlika mogla pripisati kao češća praksa u jednom mediju u odnosu na drugi, ova razlika bi opet ostala na nivou kvalitativne i ne bi mogla da bude u osnovi demarkacije pojedinačnih medija.

Ako se u obzir uzme šire određenje medija ne samo kao tehnologije koja omogućava komunikaciju već i „skup povezanih "protokola" ili društvenih i kulturnih praksi koje su se razvile oko te tehnologije“ (Gitelman prema Jenkins 2006:13-14), može se pretpostaviti da je onda samo pitanje vremena kada će generaciju digitalnih migranata u potpunosti zameniti generacija digitalnih domorodaca a pomenute granice između medija potpuno izbrisati.

Pitanje ontološkog redefinisanja filma i njegovog bića nije vezano samo za aktuelni trenutak. Kao tehnička inovacija film se, zbog stalnog napredovanja i promene tehnike, od samih svojih početaka nalazi u konstantnoj "krizi identiteta" (Altman 2004). Pojava zvuka, boje, proširenje ekrana samo su neke od tehničkih inovacija koje su iziskivale novo redefinisanje razumevanja pojma i prirode filma (Belton 2014). Sa druge strane, prelazak filma na video, televiziju, ekrane kompjutera i mobilnih telefona označavana je i kao smrt filma, odnosno gubitak njegove jedinstvenosti i identiteta (Friedberg 2000). Bilo da je promena i kriza identiteta imanentna osobina bića filma (Altman 2004), ili da je njegov identitet fiksiran i neodvojiv od filmskog aparata (Friedberg 2000) - tehničkog aparata snimanja i reprodukcije filmova i perceptivno-psihološkog aparata njihove recepcije (Belton 2014), postavlja se pitanje koja je razlika između filma, videa i televizije posle digitalizacije. Naime, iako se popuštanje granica medija moglo davno naslutiti preko već opisanih prelazaka filma na druge medije i ekrane i obrnuto, sve dok je postojala i koristila se celuloidna traka granica između medija mogla se povući u materijalnoj osnovi medija ili specifičnosti aparata. Posle digitalizacije filma i televizije i njihove migracije na internet ova granica više ne postoji. Digitalni zapis holivudskog blokbastera (blockubuster), televizijske emisije i videa snimljenog kamerom mobilnog telefona potpuno su identični, čuvaju se i prenose istim medijima (CD, DVD, Blu-rej (Blu-ray), hard disk, fleš memorija) i mogu se gledati na bilo kom ekranu.

Iako pragmatična vrednost razlikovanja pojedinih medija još uvek nije potpuno nestala, neophodno je definisanje novog pojma: digitalne pokretne slike, koji bi u sebi sadržao sada već problematične niže pojmove (pojavne vidove digitalnih pokretnih slika) između kojih nije moguće povući oštru granicu. Za razliku od analognih medija gde se pod minimalnim pokretom podrazumevao pokret samog analognog nosača slike, odnosno izmena nepokretnih slika, razlika između digitalne statične i pokretne slike predstavlja dodavanje vremenske dimenzije odnosno informacije o trajanju statičnoj slici. Ova razlika je bitna jer je kod analognih medija, da bi statična slika postala pokretna slika bila neophodna izmena minimum dve statične slike (ne nužno različite), dok je kod digitalnih pokretnih slika dovoljna i samo jedna. Na ovaj način Bazenova tvrdnja da film (pokretana slika) dopunjuje fotografiju (statična slika) vremenskom komponentom (Bazin 1979) dobija i bukvalnu praktičnu potvrdu. Pod ovako definisanim pojmom digitalne pokretne slike, kao niži pojmovi podrazumevaju se digitalni: film, video, televizija, animacija i slično.

Digitalizacija je već omogućila izvesnu transcendenciju materijalnog nosača informacije a neminovnom se čini i transcendencija ekrana. Kada se definiše pojam post-ekranske slike kao tehnologije koja uspeva da prevaziđe tehnološka ograničenja ekrana, treba voditi računa da se ne upadne u zamku redukcije koja bi ovaj pojam ograničila na sliku uspostavljenu u fizičkom prostoru (na primer hologram). Iako je ovaj pravac istraživanja validan, osnovni ekran koji treba da prevaziđe post-ekranska slika je retina. Činjenica da se slika formira na retini ipak ne može biti polazna osnova u razmatranju prirode slike. Rezultati neuro studija dokazuju, ono što je svakome ko je ikada sanjao ili imao iskustvo halucinacija jasno, da se slika može formirati i nezavisno od retine (Milošević 2017a). U ovom smislu treba razlikovati hipotetičku primarnu sliku, koja predstavlja relativno vernu reprezentaciju fizičke realnosti, i svedena je samo na informacije dobijene iz čula (i njihovu osnovnu kvalitativnu obradu na primer: boja, oblik, figura, pozadina i slično). Primarna slika (slika isključivo u ovom obliku) u prirodnim ulovima je u glavnom nedostupna svesti. Sekundarna slika koja prekoračuje svesni prag uvek je dopunjena obradom informacija, njihovom interpretacijom, dovođenjem u međusobnu vezu kao i vezu sa aktuelnim stanjem organizma, prethodnim iskustvom i sličnim kognitivnim procesima. Isključivanjem retine kao nužnog elementa formiranja slike, pojam slike se dalje izjednačava sa sličnim kognitivnim obradama u ostalim delovima kore velikog mozga pa tako pored vizuelne može se govoriti i o olfaktornoj, auditivnoj, proprioceptivnoj i sličnim slikama. Ovako razdvojene one su takođe primarne prirode dok se njihovim međusobnim preplitanjem i mešanjem formira sekundarna (svesna) slika. Treba uočiti da pored informacija iz spoljašnje sredine, značenjsku i emotivnu punoću sekundarnoj slici omogućuju informacije iz tela (unutrašnje sredine).

Slično, Hansen uočava potrebu proširenja pojma slike koji se zahvaljujući digitalizaciji više ne može svesti na spoljašnji izgled već u sebe mora uključiti proces nastajanja informacija kroz telesno iskustvo. „To je ono što predlažem da se nazove digitalna slika“ (Hansen 2004:9).

Uspostavljeni pojam digitalne pokretne slike svakako je niži pojam od Hansenovog pojma digitalne slike. Ipak, pogrešnim se čini dodeljivanje pozicije višeg pojma pojmu digitalna slika u odnosu na pojam slika. Ispravnije bi bilo razlikovati pojam objektivna slika redukovana na spoljašnji izgled, i pojam subjektivna slika koji bi odgovarao Hansenovom pojmu digitalna slika. Treba voditi računa, da se podela na digitalnu i analognu sliku može direktno odnositi jedino na pojam objektivne slike, dok je Hansenovo dodavanje epiteta digitalna pojmu slike kako bi se njime označio proces nastajanja značenja kroz telesno iskustvo nedovoljno precizno jer i kod precepcije analogno zabeleženog i obrađenog signala, postoji istovetan proces nastajanje informacija kroz telesno iskustvo, na koje je digitalizacija samo skrenula pažnju. Hansenov pojam digitalne slike, u ovom slučaju subjektivne slike mogao bi se dalje podeliti i na već predložene pojmove primarna i sekundarna slika. Dakle razlika se može napraviti u slici kao fizičkom i slici kao kognitivnom svojstvu, u digitalnom i analognom beleženju i obradi informacija i na kraju u dubini i kompleksnosti kognitivne obrade i dostupnosti svesti.

Uspostavljanjem novog pojma kao ontološke kategorije, problematizuje se ontološka specifičnost filma u odnosu na ostale pokretne slike (pre svega digitalne ali i analogne). Sa druge strane, ovim se vremenska komponenta, odnosno trajanje, uspostavlja kao ontološka *differentia specifica* filma (pokretnih slika) i fotografije (i ostalih vidova statične slike). Na ovaj način ontološko razmatranje filma se ne iscrpljuje, već se može nastaviti kroz analizu međusobnog odnosa različitih vidova pokretnih slika i njihovog odnosa prema realnosti.

Na kraju razmatranja o ontologiji filma treba uočiti da je zanemarivanje uloge filma (i medija) u procesu ličnog oblikovanja i individualnih pre svega emotivnih i konativnih osnova njihove konzumacije (i proizvodnje) česta ali problematična istraživačka praksa. Kao što je to već pokazano, određenje bića filma kao filma po sebi, bez određenja u odnosu na subjekta (autora i publiku) nepotpuno je. Bez detaljnije analize određenja psihološke (kognitivne, konativne i emotivne) osnove filma (odnosno njegove interakcije sa subjektom), ontološki film ostaje samo jedan od delova skupa pojma društvene prakse ili izrađevine. Tek u dodiru sa psihičkim aparatom gledaoca (i autora) film dobija svoju ontološku posebnost. Sve društvene implikacije ove prakse, iako važne, ipak su svojstva drugog stepena, izvedena iz ovog svojstva.

* 1. Ontologija digitalnih medija

Pojam digitalne pokretne slike, kao ontološka kategorija, opravdava dalju zajedničku analizu novomedijskih praksi (u koju spadaju i digitalne pokretne slike, koje kako vreme protiče čine i sve veći deo obima pojma), odnosno korišćenje šireg pojma digitalni mediji pod kojim će se pored novih medija podrazumevati i digitalizovani tradicionalni mediji. Na ovom mestu treba naglasiti da prethodne analize ukazuju na izjednačavenje prirode bića digitalizovani tradicionalnih i novih medija dok se razlikovanje dva pojma može povući pre svega u različitim istorijskim korenima i razvojnom putu.

Važno je takođe naglasiti da dok se pojam analogni mediji sastoji iz ontološki različitih pojava, čiji je zajednički sadržalac vrlo uopšten (nosač analogno zabeležene informacije) i nema veliku vrednost u objašnjavanju prirode tih pojava, pojam digitalni mediji sastoji se od ontološki bliskih (istovrsnih) pojava čija je priroda u velikoj meri određena najmanjim zajedničkim sadržaocem (digitalni zapis informacije) na koji se sve pojave iz domena ovog pojma mogu svesti.

Dakle pojam digitalni mediji u sebi uključuje dve kategorije: digitalizovane tradicionalne medije i nove medije. Ovim se iskazuje slična priroda njihovog bića koja se pre svega ogleda u njihovoj istovetnoj materijalnoj osnovi ali i opisanim sličnostima u procesu izrade, doživljajnoj, epistemološkoj, komunikacijskoj i kulturnoj osnovi. Sa druge strane ovim se takođe priznaje i izvestan stepen specifičnosti svih pobrojanih aspekata dve pojave (o čemu je već bilo reči). Ipak, ova specifičnost nije izraz različite prirode biće već istorijskog i razvojnog puta. Danas se jasno može uočiti pravac ukidanja ove specifičnosti zbog čega se može pretpostaviti da će pragmatična vrednost razlikovanja dve kategorije, osim u istorijskim analizama, biti izgubljena, odnosno de će se one stopiti u jedinstveni digitalni medij.

Promena materijalne osnove ima implikacije i u definisanju saznajne prirode ontološkog određenja bića filma (i medija) kao epistemološkog modela čija „je prvenstvena namjena da nadzirano i usmjeravano izazivaju složen tip doživljaja odrješiva od životnih okolnosti u kojima se ta izrađevina percipira i nesvodiva na identifikaciju njegova tvarnosna nositelja“ (Turković 2014). Čime saznajna priroda postaje „modelom (znakom, simbolom, simulacijom), i to modelom one pojave koju doživljajno prizivaju i na koju upućuju“ (Turković 2014). Prelaskom na digitalno beleženje i obradu informacije nestala je potreba za postojanjem materijalnog izvora informacije (Belton 2014), čime se podriva i ideja o nužnosti postojanja medija (barem kao specifično materijalnog i za proces prenošenja informacija relevantnog).

„U prošlosti, analogna priroda fotografske i kinematografske slike dovela je do njihovog smatranja istinitim indeksima prefotografisane realnosti. Nasuprot tome, digitalna slika, kao vizuelna reprezentacija binarnog koda koji se može kreirati i manipulisati algoritamskom formulom, ne zahteva jasan izvor ili čak referentnu stvarnost; ona je odvojena od onoga što se može nazvati materijalnim postojanjem“ (Cohen 2014:48).

Digitalizacija je dovela do veće kontrole procesa proizvodnje pokretnih slika i omogućila daleko veći stepen manipulacije njima (Vernallis 2013, Cohen 2014) što je u suprotnosti sa Arnhajmovim (Rudolph Arnheim) određenje ontološke specifičnosti filma u odnosu na pozorište- „[...] film može zaista prikazati realno – koje nije simulirano - život u stvarnom okruženju“ (Arnheim 1957:26). Kao posledica može se uočiti odustajanje od filmskog realizma, označenog kao jedinog zaista pravog realizma i suštinske prirode filma (Bazin 1979, Bazin prema Stam, Burgoyne, Flitterman-Lewis 1992) kao i reprezentacije realnosti u cilju otkrivanja istine i stvarne prirode i poretka stvari kao jednog od ideala pravljenja filmova (Vertov prema Cohen 2014, Kracauer prema Groening 2016b) i okretanje ka oblikovanju i reprezentaciji izmišljenih svetova i drugačijih realnosti u praksi digitalne kinematografije (Cohen 2014), pre svega onih najkomercijalnijih njenih predstavnika.

„Dakle, realistična ambicija pripisana tradicionalnom filmu se više se ne može primeniti u slučaju digitalnog filma. Umesto da reprezentacije "stvarne prirode" sveta koja ima konkretno poreklo, povećana sposobnost digitalnih filmaša da kontrolišu modularnu kompoziciju složenih, prekadriranih snimaka odražava ambiciju za simuliranjem koherentnog i kohezivnog prostora koji prikazuje viziju drugačije realnosti“ (Cohen 2014:52).

Sa druge strane može se uočiti drugačiji efekat koji je digitalizacija i ekspanzija novih medija imala na tradicionalne medije. Okretanje prema realnosti jedan je od najvećih fenomena medijske prakse današnjice koji se povezuje sa novim medijima. Komunikacija preko novih medija, u novom odnosu producenta i publike, favorizuje subjektivnost u odnosu na objektivnost, subjektivne i emocionalne izjave i vesti zamenile su objektivne analize, a simplifikovani sadržaji privlače više pažnje od ozbiljnih analiza (Dittrich 2017). Uočeno svojstvo novih medija predstavlja svojevrstan paradoks njihove ontologije. Ovo svojstvo će biti od velike važnosti kada se bude razmatrala priroda uticaja novih medija na srpski film, koji je svojim produkcionim modelom bliži novim medijima nego najkomercijalnijim svetskim filmskim produkcijama (Tabela 5), pa ga treba detaljnije analizirati. Subjektivna perspektiva sagledava se kao realnija u odnosu na objektivnu. Izlivi subjektivnosti ili čak njena očigledna simulacija, percipiraju se kao realni. Običan čovek i njegova lična perspektiva i privatni život, ili javna ličnost kao običan čovek, predstavljaju seting za medijsko beleženje realnosti. Iako je emocionalna investicija u lična i intimna pitanja znatno veća i predstavlja podjednako (ako ne i u većoj meri) tipiziran i socijalnim ulogama oblikovan oblik reprezentativnog ponašanja, odnosno postoji veća verovatnoća da se u tom domenu sakriva „pravo lice“ i pokazuje ono „javno“, medijska industrija u želji da udovolji potrebi publike za realnim okreće se baš njima. Rialiti programi doživljavaju pravu ekspanziju proizvodnje i konzumacije u tradicionalnim medijima. I ostali medijski žanrovi takođe prihvataju pravila rialitija – bave se dominantno svakodnevnim događajima, za svoje protagoniste uzimaju “obične” ljude ili se fokus interesovanja stavljaju na ličnu percepciju tema koje obrađuju i privatne živote javnih ličnosti (Abend-David 2010, Grimm 2010). Demistifikacija autoriteta (Andrejević 2004) i pretvaranje informativnih emisija u rialiti programe (Abend-David 2010) samo su neki od efekata ove pojave. Ipak, dok se u medijskoj sferi ova vrsta obrta često opisuje podilaženjem ukusu publike i spuštanjem nivoa kvaliteta programa (Mastropaolo 2008, Mazzoleni 2008), u umetničkoj praksi moguće je uočiti i suprotne efekte (Cohen 2014; Milošević 2017a). Ovo pitanje biće takođe posebno zanimljivo kada budu analizirani srpski filmovi iz perioda 2010-2016. godine koji mogu poslužiti kao ilustracija pozitivnog efekta okretanja prema realnosti. Na ovoj liniji kritike može se analizirati i povećano prisustvo i realizam tradicionalnomedijskih žanrova (Vuksanović 2007). Kombinujući fantaziju i realizam, koji može imati i privid dokumentarizma, kroz konstrukciju prepoznatljivog sistema značenja i uverenja, ova vrsta medijske prakse ima funkciju održanja statusa kvo (status quo) i promociju vladajućeg sistema vrednosti (Fiske prema Vuksanović 2007). Povećani realizam može se uočiti kao tendencija i u srpskoj medijskoj sferi (televizijske emisije, serijski program, film i slično). Ipak, u razumevanju ove tendencije u obzir treba uzeti i loše ekonomsko stanje u zemlji i slab potencijal pozicioniranja ovih sadržaja kao robe na tržištu (Tabela 3). Naime, uzimajući u obzir odnos ponude i potražnje medijskih sadržaja, medijsko tržište Srbije može se označiti kao „tržište premalog finansijskog potencijala za broj aktivnih i registrovanih medija“(Martinoli 2017:25). Sa druge strane, realizam u srpskom filmu iako ima svoje političke i ideološke implikacije nije nužno u funkciji održanja statusa kvo ili manipulacije vladajuće elite masom (Milošević 2017a).

Teorija medija se u razmatranju ovih pitanja često oslanja na Deborov (Guy Debord) pojam spektakla, u čijem definisanju on polazi od pojma slike (kao prizor i predstava). „U društvima u kojima preovlađuju moderni uslovi proizvodnje, život je predstavljen kao ogromna akumulacija prizora. Sve što je nekada bilo neposredno doživljavano, udaljeno je u predstavu“(Debord 2003:7)[[42]](#footnote-42). Ovim se objašnjavaju mehanizmi i posledice (po pojedinca i društvo) održavanja (i uspostavljanja) kapitalističkog društvenog uređenja „Spektakl je kapital akumuliran do stepena u kojem postaje slika“ (Debord 2003:13).

Dok se uočena upotreba medija i medijskih sadržaja u manipulaciji masama ne može negirati stavljajući naglasak na spektakularno i spektakularizaciju, zanemaruju se određeni aspekti ljudske prirode koji su direktno povezani sa potrebama konzumacije (i proizvodnje, o čemu će detaljnije razmatranje uslediti kasnije) medijskih sadržaja, čime se teorijske postavke udaljavaju od valjanog razumevanja ove pojave. Dok se kod pojma spektakla, primat daje posmatračkoj ulozi, a dihotomija povlači na suprotstavljanju posmatranja i učestvovanja, treba uočiti ljudsku potrebu koja se nalazi na granici ova dva suprotna pola, potrebu za simboličkim učestvovanjem, odnosno potrebu za uranjanjem u narativ i fantazmatskim prisustvovanjem i delovanjem. Ova potreba mogla bi se u izvesnoj meri objasniti nesvesnom i fantazmatskom prirodom libida, odnosno fantazmatskim zadovoljenjem nagona čija realizacija nije moguća ili nije dozvoljena u realnom svetu, i nemogućnošću nagonskog dela ličnosti (id) da razlikuje fantaziju od realnosti (Freud 1900,1994; Kleni 1930, Winnicott 1953). Već pomenuta praktična nemogućnost dostizanja apsolutne orijentisanosti na spoljašnje vreme i prostor i fiziološka sličnost stanja „lutanja uma“ u budnom stanju i snova (Milošević 2017b), govore da u razumevanju potrebe za konzumacijom medijskih sadržaja treba naglasak staviti na sklonost sadržaja da kod subjekta izazove uranjanje u narativ. Rezultati neuro studija navode na zaključak da je perceptivna stimulacija glavni uzrok odvajanja svesti od objektivnog vremena i prostora odnosno inaktivacije delova kore velikog mozga koji su odgovorni za kognitivnu kontrolu i metakogniciju (Milošević 2017b). Ovi nalazi mogu objasniti zašto publika više preferira i češće se odlučuje za dinamičnije medijske sadržaje (na prime pokretna slika u odnosu na statičnu).

Ako se prihvati ova hipoteza postavlja se pitanje izbora sadržaja. Ako se publika već opredelila da na primer gleda televiziju umesto da čita knjigu, zašto baš bira konkretne sadržaje (na primer rialiti ili serije). Jedno od objašnjenja je da rialiti programi svojom sličnošću sa svakodnevnim situacijama imaju veliki potencijal za identifikaciju gledaoca sa protagonistima koja zajedno sa jednostavnošću sadržaja daje osnovu za uranjanje u narativ odnosno „kao da“ prisustvo koje ne ometa praćenje sadržaja programa. Samoposmatranjem funkcionisanja u socijalnim situacija može se primetiti velika doza narcizma, gde drugi ljudi i komunikacija sa njima predstavljaju samo izgovor za sopstvene reminiscencije i posmatranje sopstvenog ponašanja i reagovanja. Nije retka situacija da u socijalnoj interakciji subjekt koji nominalno prima informaciju zapravo sve vreme razmišlja koji će naredni potez povući, šta će reći, kakav utisak ostavlja, makar podjednako ako ne i u većoj meri u odnosu na pažnju koju posvećuje onome što sagovornik govori ili radi. Protagonisti medijskih sadržaja dobijaju sličan tretman, ili obrnuto, likovi iz stvarnog života tretiraju se često kao da se posmatraju na ekranu. Prednost medijskih likova je u tome što od subjekta ne zahtevaju komunikacioni odgovor i ne ljute se kada primete da je pažnja subjekta sa njih odlutala na njega samog. Sa druge strane, oni od subjekta mogu očekivati neke druge stvari i ponašanja (kupovina nekog proizvoda, glasanje ili promenu stava), ali u tome se ne razlikuju mnogo od „realnih“ ljudi. Samoposmatranjem se takođe može uočiti da razmišljanje ili maštanje o predmetu želje predstavlja svojevrsno njeno zadovoljenje, dok u trenucima njenog stvarnog zadovoljenja um ima tendenciju da odluta, da bi se naknadno u svojim lutanjima vraćao na datu situaciju kada ona prođe. Ovo svojstvo ljudske prirode i inteligencije da se odvaja od realnosti moglo bi da opiše ljudsku potrebu za sanjanjem, koja do danas nije na zadovoljavajući način objašnjena. Kao što je već rečeno, recepcija filmova i medijskih sadržaja mogla bi se sagledati kao još jedno od stanja odvajanja uma od fizičkog vremena i prostora, a rialiti programi kao dobar okidač za ova stanja.

Iz ovoga sledi zaključak da prizor, predstava, posmatranje, slika, kao zamena za učestvovanje nije isključivo spektakl u Deborovom smislu reči kao sredstvo manipulacije, već je podjednako prirodno stanje i potreba subjekta kao i učestvovanje i „običnost“ (kao antonim spektakla). Neuočavanje ove potrebe vodi grešci u razumevanju prirode manipulacije, i njeno svođenje na grubu silu. Na kraju razmatranja pojma spektakl može se uočiti da se on podjednako često koristi za opisivanje uticaja i prirode rialiti programa i njime preoblikovanih medijskih sadržaja, ali i već opisanog sasvim suprotanog uticaja digitalizacije na film[[43]](#footnote-43) što je indikator njegove nedovoljno precizne definicije koja omogućava upotrebu istog pojma u opisivanju dve suprotne pojave.

Odvajanje digitalne slike od relanosti, odnosno ukidanje potrebe za postojanjem fizičkog korelata slike Bodrijar (Jean Baudrillard) opisuje, u teoriji medija uticajnim, pojmovima simulacije i simulakruma:

„Dok reprezentacija pokušava da apsorbuje simulaciju tumačeći je kao lažnu predstavu, simulacija obuhvata celo zdanje same predstave kao simulakrum.

Ovo bi bile uzastopne faze slike:

1. ona je odraz duboke realnosti
2. ona maskira i izvitoperava duboku realnost
3. ona prikriva odsustvo duboke realnosti
4. ona nema veze s bilo kakvom realnošću: ona je čist sopstveni simulakrum.“ (Baudrillard 1988: 169)

Bodrijar, u odnosu na postojanje fizičke reference povlači razliku između reprezentacije i simulacije iz čega izvlači zaključak da potonja u pitanje dovodi postojanje istine „to jest, da su istina, referenca, objektivni uzrok, prestali da postoje“ (Baudrillard 1988:165). Ako je činjenica ono što jeste a istina ono što odgovara činjenicama[[44]](#footnote-44), onda se ovaj zaključak može prihvatiti jedino kao epistemološki problem saznavanja istine ali nikako kao ontološki, odnosno promena prirode bića istine (njenog postojanja). Svi dalji zaključci o digitalnoj pokretnoj slici kao simulaciji koja je destruktivna po istinu moraju uzeti u obzir da je epistemološki problem saznavanja istine podjednako vezan za percepciju analognih kao i digitalnih informacija, o čemu svedoči njegova aktuelnost koja datira mnogo pre nastanka i razvoja digitalnih tehnologija.

Takođe, problematičnim se čini i suprotstavljanje reprezentacije i simulacije, gde se prvoj daju pozitivna a drugoj negativna svojstva:

„Prema tome, ulog je u svemu tome bila ubitačna moć slika, ubica stvarnog, ubica sopstvenog modela, kao što su vizantijske ikone mogle bili ubice božanskog identiteta. Toj se ubitačnoj moći suprotstavlja moć predstava kao dijalektička moć, vidljivo i razumljivo prenošenje stvarnog“ (Baudrillard 1988:169)

Naime, pošto je reprezentacija logička operacija nižeg reda, sve što važi za simulaciju nužno mora važiti i za reprezentaciju. Uloga procesa simulacije u razvoju kognitivnog aparata i inteligencije davno je uočena (Piaget 1985) tako da je nužno pripisivanje destruktivnosti tehnologiji i medijima oslonjenim na ovaj proces pogrešno.

Opisani procesi (okretanje prema realnosti, reprezentacija izmišljenih svetova i simulacija) predmet su kritike društvene uloge medija. Pojmovima spektakla i simulacije blizak je i pojam privida kojim se takođe mogu analizirati ove pojave. Pojmom privida može se analizirati i pomeranje u odnosu prema realnosti filma (i medija), kao problem promene njihove ontologije uzrokovan procesom digitalizacije. Pojam privida može se napraviti razlika između medijskog i ontičkog saznavanja realnosti.

„[J]oš je Ginter Anders (Anders) [...] ontologiju mas-medija tj. radija i televizije, video kao dijalektički odnos „fantomskog“ i „matričnog“ sveta, koji se uzajamno podržavaju, tako što matrična struktura medija svojom shematičnošću proizvodi fantomske predstave realnosti, koje su, u stvari, njen vlastiti odraz. Ontička priroda ovih medija je, dakle, uslovljena isključivo tehnologijom, odnosno matricom tehničke posredovanosti slike, što za produkt ima realnost tzv. „fantomskog sveta“, „isporučenog“ u sfere privatnog prostora i porodičnog okruženja.. [T]eorija totalnog spektakla, kao i [...] simulacijska (re)produkcija serija simulakruma, pojavljuju se, kako se čini, u istoj ravni tumačenja kao i Andersova ontologizacija medija, izvedena posredstvom delovanja fantomsko-matričnog sveta fenomena“ (Vuksanović 2007:2-3).

Za opisivanje ontološke prirode medija važan je i pojam „teleprisustva“.

„Teleprisustvo isprva dobija na značaju izumom telefonije, da bi, u kombinaciji sa modemom, upotreba Interneta (najpre u vojne svrhe) konačno potvrdila jednu naročitu komunikativnu praksu koja [...] predstavlja kreativnu upotrebu VR sistema u interakciji između naše percepcije i realnog okruženja. [...] Ovaj odnos [...] može se uslovno tretirati kao relacija ontološke razlike, budući da se mediji tretiraju kao instrumenti ne samo posredovanja, nego i konstrukcije procesa koji se uspostavljaju između „primarne“ realnosti i (tehničkih) modaliteta njenog percipiranja“ (Vuksanović 2007:5).

Pojmovi „fantomskog sveta“, „totalnog spektakla“, „simulacijske (re)produkcije serija simulakruma“ i „teleprisustva“ kao zajednički sadržalac imaju intencionalnu tehnološku konstrukciju privida i njegove ontologizacije kao osnovu određenja ontologije medija. Ovako shvaćeni, mediji nisu samo sredstvo saznavanja već i konstrukcije percepcije „primarne“ realnosti kroz ontologizaciju virtuelne (estetske) realnosti, iz čega se zaključuje njihova kontraproduktivnost i destruktivnost po svet kulture.

„TELEPRISUSTVO ere mondijalizacije razmene moglo bi da se uvede samo na ogromnoj udaljenosti. Udaljenosti koja seže do antipoda na zemljinoj kugli, sa jedne na drugu stranu postojeće realnosti, ali metafizičke realnosti koja strogo uređuje telekontinente virtuelne realnosti, koja prisvaja glavne sadržaje ekonomskih aktivnosti nacija i, prema tome, dezintegriše kulture koje su precizno smeštene u prostoru fizike globusa“ (Virilio 2000:14)

Iako je teško sporiti prividno svojstvo medijski konstruisane realnosti, iz njega ne sledi nužno destruktivni odnos prema kulturi, odnosno dezintegracija njenih proizvoda i vrednosti. Naime, fantazmatska realizacija nesvesnih nagona (o čemu je već bilo reči) je u funkciji održanja kulture i socijalne sredine a ne u funkciji njene destrukcije (Freud 1994). Sa druge strane, slična i po prirodi bliska forma konstrukcije realnosti i prisustva na daljinu može se sresti u snovima (Milošević 2017b), a njihova arhetipska (Jung 1969) i kulturna osnova i funkcija teško se može negirati. Razlika između medijski konstruisanih realnosti i snova može se pronaći u aktivnosti subjekta, koja se dalje može objasniti komunikativnim svojstvom. Naime, pored toga što je isključivi autor i kreator sveta snova, snevač je i subjekat i objekat komunikacionog lanca (pošiljalac i primalac poruke), iz čega se opet ne može izvesti zaključak većeg stepena antikulturne prirode medijske komunikacije, čak naprotiv. Tehničko posredovanje je sledeća odlika koja razlikuje medijsku konstrukciju percepcije realnosti od direktne (ne posredovane). Budući da u osnovi oba vida konstrukcije poimanja realnosti stoje istovetni perceptivni i kognitivni procesi, a da je tehnologija kao i komunikacija (barem svojim značajnim delom) jedan od kulturnih proizvoda, ovim se takođe ne može uspostaviti nužno destruktivan odnos prirode medija prema kulturi, već jedino destruktivan odnos kulture prema prirodi. Iako opravdana u kritici (zlo)upotrebe (masovnih) medija (i komunikacija) i njihove društvene uloge, čini se da je analizirana kritika bez osnova kada pokušava da se utemelji u razmatranju prirode medija i medijske komunikacije. Dakle, ova argumentacija se može prihvatiti kao utemeljena kada je u pitanju kritika društvenih odnosa i poretka, kao kritika intencionalne ontologizacije estetskog privida, ali se kao takva ne može prihvatiti kad te odnose i poredak proglašava za posledicu prirode medija i prirode medijski posredovane komunikacije, jer ontologizacija nije ništa više ekskluzivno svojstvo medijskog u odnosu na bilo koji drugi vid privida (halucinacije, snove).

Analizirajući pomenute pojmove, nije do kraja jasno zašto je film ili video klip više privid, simulakrum, fantomski svet ili teleprisutvo od na primer književnosti. Ako bi se mogla i prihvatiti teza o razlici, onda je ona isključivo kvantitativna a ne kvalitativna jer u osnovi procesa konstrukcije značenja u recepciji ovih sadržaja stoje isti kognitivni procesi (kako je to već pokazano). Isto važi i za virtuelnu realnost, kao medij koji se kvantitativno najviše približio percepciji realnog (objektivnog) sveta. Ipak duboka uronjenost subjekta u medijski sadržaj, njegovo zanemarivanje realnog vremena i prostora i sklonost da medijski sadržaj zameni za objektivan podjednako je svojstvo i književnosti i filma i virtuelne realnosti.

Društvena uloga digitalnih medija često je predmet polemike i kritike, koja uočene negativne društvene pojave objašnjava prirodom digitalnih medija. Ovaj aspekt važan je za razumevanje prirode bića digitalnih medija, kako ontološkog određenja medija kao faktora društvenosti tako i razumevanje ontološke specifičnosti u odnosu na tradicionalne medije. Za razliku od tradicionalnih medija, u novim medijima komunikacija i proizvodnja medijskih sadržaja je dvosmerna (što je jedan od najčestšćih predmeta kritike) (Dittrich 2017). Nove medijske prakse omogućavaju pojedincu (i narodu) veću kontrolu nad sadržajem medijalizovane verzije stvarnosti (Andrejevic 2004). Povećana dostupnost informacija, znanja, servisa i slično kao i dostupnost sredstava medijske produkcije nužno dovode do osnaživanja pojedinca (i naroda). Internet donosi i revoluciju u mogućnosti individue da deluje globalno i predstavlja moćno oružje u borbi za socijalne i političke promene (Creed 2003, Kellner prema Andrejević 2004). Iako se ovaj potencijal retko spori, učestala je i kritika novih medija zbog lošeg uticaja na razvoj pojedinca i društva.

Jedna od najvećih zamerki i kritika novih medija i njihove antidemokratske (zlo)upotrebe (pored negativnog uticaja na tradicionalne medije) tiče se direktnog komuniciranja preko društvenih mreža između političkih predstavnika i glasača što podriva reprezentativnu prirodu liberalne demokratije, i predstavlja zajedničku odliku populista i novih medija. Ipak, bez osnove je tvrdnja da novi mediji ukidaju važnost stručnosti, znanja, iskustva i slično. Medijsko delovanje stručnjaka u novim medijima, podjednako kao i u tradicionalnim, ima veću težinu i privlači veću pažnju nego delovanje anonimnog pojedinca. Lako je uočljiv doprinos novih medija u podizanju kvaliteta medijske ponude (Anderson 2010). Ono što se promenilo u odnosu na tradicionalne medije jeste nestanak čuvara kapije (gate keepers) koji brinu koji i kakav sadržaj može dospeti u javnu sferu (Milivojević 2017) i pojava mogućnosti da anonimni pojedinac replicira autoritetu ili stručnjaku. Ostalo je u domenu logike, bio neko doktor nauka ili ministar, u diskusiji je isključivo bitna snaga njegovih argumenata. Ako se medijska publika opredeli da veruje šarlatanu bez obzira na argumentaciju stručnjaka, to govori o nivou razvoja svesti pojedinca i društva, o čemu je već bilo reči. Novi mediji daju podjedanku mogućnost svima da mobilišu masu i povežu je sa svojim narativom.[[45]](#footnote-45) Takođe, u društvima u kojima su tradicionalni mediji zatvoreni za nove i alternativne ideje, njihova promocija preko novih medija postaje nužnost a ne stvar izbora. Nažalost, i Srbija iz vremenskog perioda koji je predmet interesovanja ovog rada spada u takva društva, jer brojni parametri i evaluacije ukazuju da „ukupn[a] medijsk[a] slik[a] Srbije, [...] prema nalazima više nezavisnih međunarodnih organizacija, postaje sve sumornija“ (Martinoli 2017:23).

Digitalni mediji i tehnologije takođe omogućavaju povećan monitoring i prikupljanje podataka o ponašanju pojedinca, koji se kasnije mogu (zlo)upotrebiti za kontrolu ponašanja pojedinca i nametanje konzumerističkog stila života, a konzumacija novih medija ima ulogu habituacije i pristanka pojedinca i društva na nadziranje (Andrejević 2004). Neslućene mogućnosti u nadgledanju i praćenju ponašanja individue jedna su od nus pojava razvoja interneta i novih medija. Za razliku od državnog nadgledanja koje u fokusu ima neuobičajene i subverzivne aktivnosti grupa i organizacija, korporacije i centri moći se interesuju pre svega za nadgledanje svakodnevne rutine pojedinca kako bi što efikasnije mogli da upravljaju njegovim potrošačkim navikama i životom (Gergen i Fiske prema Creed 2003). Kroz gledanje rialiti program, gledaoci se navikavaju na situaciju konstantne prismotre, a kroz obećanje participacije i demokratizacije koje novi mediji sa sobom nose pojedinac dobrovoljno pristaje da učestvuje u novomedijskom životu kao objekat nadziranja (Andrejević 2004). Ipak, treba primetiti da pravi predmet ove kritike nisu novi mediji već njihova totalitarna (zlo)upotreba u modernom društvu, jer bez obzira da li je konzument na to pristao ili ne, dužnost institucija je da brine o njegovom ličnom ali i javnom interesu. Umesto odbrane digitalnih medija, ovde se kao zanimljivije, postavlja pitanje koliko ima osnove u realnosti gore predočena kritika, i da li liberalne demokratije zaista uspevaju (ili čak da li u opšte pokušavaju) da zaštite građane od ovakve zloupotrebe. Iako je teško govoriti o ravnoteži, treba primetiti izvestan stepen jačanja građana u odnosu na (totalitarnu) državu kao posledica tehnološkog razvoja. Naime, građani su u stanju da “uzvrate udarac” državi i korporacijama koje nedemokratski nadziru njihovo ponašanje preko interneta kroz “hakovanje” baza podataka, veb prezentacija, profila na društvenim mrežama kao i širenje virusa (Dragićević-Šešić 2001). Predsednički izbori u Srbiji 2017. jedan su od primera demokratskog potencijala upotrebe novih medija u političkoj borbi (Milošević 2017c), pogotovu kada se uzme u obzir podbacivanje tradicionalnih medija u ovom segmentu.

Dosadašnje analize ticale su se filma (i medija) kao pojave, ipak da bi se došlo do sveobuhvatnih uvida potreban je veći stepen konkretizacije predmeta analize - analiza uticaja i implikacije procesa digitalizacije i ekspanzije novih medija na konkretne filmove (i grupe filmova). Pored upitne univerzalnosti zaključaka, neefikasnost i neekonomičnost česti su problemi ovakvih metodoloških postupak. U ovom smislu, na ontološku analizu može se nadovezati žanrovska analiza. Pored postizanja sveobuhvatnosti, pojam žanra pogodan je iz pragmatičnih razloga kao sredstvo klasifikacije i uopštavanja radi postizanja efikasnosti analiza i univerzalnosti zaključaka. Uzimajući u obzir predmet ovog rada od posebnog interesa biće pre svega pojam filmskog žanra.

1. 3. Filmski žanr

Kako bi se ispunili postavljeni ciljevi, odnosno uočila ontološka i žanrovska preoblikovanja (srpskog) filma pod uticajem novih medija, neophodno je bliže odrediti pojam žanra kako bi se operacionalizovao smer daljih analiza. Iz istog razloga prilikom operacionalizacije pojma žanra biće vođeno računa o povezivanju i nadovezivanju ontološke i žanrovske analize. Ovaj pristup je opravdan i iz pozicije opisanih promena koje digitalizacija i ekspanzija novih medija donose u medijskom i širem društvenom domenu ali i implikacija koje imaju na izgradnju (i promenu) subjekata, odnosno njegovog saznavanja i razumevanja realnosti.

Žanr je pojam iz teorije književnosti, odnosno jedna od mogućih klasifikacija književnih dela (Gilić 2007), koji se definiše kao „grup[a] sličnih dela, koja se mogu svesti na određenu formulu; skupa karakteristika povezanih i uređenih u model, definiaanu strukturu“ (Daković 1994:9). Analogno ovome, filmski žanr predstavlja jednu od mogućih klasifikacija filmskih dela (Gilić 2007).

Već sam proces klasifikacije dela po sličnosti uključuje ontološka razmatranja istovrsnosti prirode bića grupe dela i njihovog razlikovanja od prirode bića svih drugih dela. Ovde se pre svega misli na specifičnost komunikacijskih, kulturnih i obrazaca epistemološkog modelovanja, ali i materijalna osnova ili proces izrade podjednako mogu biti kriterijumi klasifikacije.

Zbog kompleksnosti predmeta analize (književna ili filmska dela), odnosno zbog skoro beskonačnog broja promenljivih i njihovih mogućih pojavnih varijacija, uspostavljanje pravila klasifikacije koja će se bez ostataka odnositi na celokupan predmet analize prilično je težak (možda i nemoguć) zadatak. Uzimanje u obzir specifično filmskih elemenata prilikom klasifikacije (Peterlić 1975) čini ovaj zadatak u teoriji filma još kompleksnijim. Pojam žanra obuhvata ekspilcirane ali i podrazumevajuće karakteristike (Daković 1994) a kriterijumi žanrovske podele menjali su se od dihotomija sadržaj-forma ili spoljašnja i unutrašnja forma (Wellek, Waren prema Daković 1994, Peterlić prema Daković 1994) do modusa kao skupa arhetipskih varijanti u kojima se arhetip prerađuje u stereotipe današnjice (Frye prema Daković 1994) „[n]o, nema određenja jednog suštinskog momenta sistema, čije menjanje omogućava razlikovanje žanrova“(Daković 1994:23). Iz ovog razloga, analiza brojnih pokušaja žanrovskih podela nailazi na problem empirijske opravdanosti i validacije.

Takođe, treba voditi računa i o međuzavisnosti žanra i medija, što stavlja naglasak na filmske kvalitete u određivanju suštine filmskog žanra (Daković 1994). Brisanje granica između medija, odnosno izjednačavanje prirode njihovog bića, posledično bi trebalo da rezultuje dodatnim popuštanjem već polupropusnih granica između žanrova, i pojavom beskonačnog kontinuuma hibridnih formi (što se najlakše može uočiti žanrovskom analizom onlajn video klipova). Takođe, prelazak na digitalno beleženje informacija, kao opisano ontološko preoblikovanje filma, trebao bi da ima i svoje implikacije u pojavi novog žanra digitalnog filma, ili preciznije većeg broja novih žanrova digitalnog filma.

Pored tipa sličnosti, odnosno sličnih obeležja (sadržaj, tema, forma, zvuk, sistem vrednosti i slično) i načina njihovog kombinovanja, za postojanje žanra važno je i prepoznavanje tih sličnosti od interpretativne zajednice (Gilić 2007) i pojedinca[[46]](#footnote-46).

„U savremenom filmu, pa čak i u doba neprikosnovene vladavine, žanr, kao prototipska kategorija, ne traži striktno poštovanje, već omogućava inovacije i unošenje ličnog stila“ (Daković 1994:23), zbog čega je shvatanje žanra kao striktno poštovanje pravila, kao i analize sa ciljem njihovog nedvosmislenog uočavanja i određenja pogrešno. Kroz unošenje ličnog stava i inovacija, sa svakim novim tekstom ili autorom žanr se menja i razvija analogno evoluciji živih organizama (Daković 1994) zbog čega je analiza žanra iz razvojne i evolutivne tačke gledanja znatno ispravnija[[47]](#footnote-47). Ipak, iako u stalnom nastajanju, preoblikovanju i nestajanju, žanrovske strukture se jasno percipiraju i od strane filmskih autora, industrije i gledalaca (Gilić 2007) čime se opravdava i posredno dokazuje njihovo postojanje. Ove strukture formiraju „žanrovski kontekst“ – „značenjsko polje“ koje film nasleđuje od prethodnih filmova (Turković 2000).

„Lako je uočiti da je žanr kategorija prepoznata kod više društvenih aktera: producenata, filmskih studija, reditelja, teoretičara i kod publike“ (Jovićević 2017:14). Za ovu vrstu prepoznavanja važni su i industrijski odnosno ekonomski faktori, koji podjednako modeluju očekivanja gledalaca kao i žanrovske pojavne forme.

„Razne društvene institucije i centri moći žele klasificirati filmove – industrija ih na određeni način reklamira, mediji ih na određeni način predstavljaju, trgovci ih (putem medija) „preprodaju“, i sami ih dalje opremajući klasifikacijskim i drugim reklamnim odrednicama.“ (Gilić 2007:44).

Žanrovski obrasci postaju na taj način industrijski obrasci filmske proizvodnje koja teži dobrom plasmanu robe (filma) na tržište u cilju maksimizacije profita. U prilog ovoj tvrdnji govori „podatak da 95% produkcije [u Holivudu] daje osam glavnih studija, čvrstog žanrovskog opredeljenja“ (Daković 1994:23). Mogao bi se dakle, uočiti direktan uticaj društvenih, ekonomskih i tržišnih prilika na nastanak filmskih žanrova kao formula koje obezbeđuju povoljno tržišno pozicioniranje. Samo postojanje ovih formula govori posredno o predvidivosti potreba publike, dok njihova kompleksnost (ili česta simplifikovanost) govori o kompleksnosti prirode ovih potreba. Kroz analizu filmskog žanra mogu se dakle uočiti društvena kretanja ali i karakteristike publike i pojedinca[[48]](#footnote-48).

Iako se teško može negirati, prethodno opisano stanovište je previše simplifikovano,

„gledateljsko iskustvo važno je za nastanak, održavanje i mijene žanra, ili svijesti o žanru, a to iskustvo nastaje i u kontaktu publike s filmom, ali nisu bez utjecaja ni novinske informacije (reklame, vijesti, kritike i sl.). S druge strane, odaziv publike na filmove pojedinog žanra regulira ponašanje industrije“ (Gilić 2007:52).

Pored ekonomskih potreba industrije i kulturnih, socijalnih i psiholoških potreba publike, u razmatranju filmskog žanra (i filma u opšte) treba razmotriti i ideološke aspekte, jer „film je ideološki proizvod, njegova ravan određenja i ispoljavanja je ideologija“ (Comolli, Narboni 1982:57)[[49]](#footnote-49). Analizirajući ovaj aspekt, može se dodatno rasvetliti uočena međuzavisnost između oblikovanja žanrovskih obrazaca i ponašanja publike koje govori o njenim psihološkim potrebama i karakteristikama. Film kao ideološki proizvod može podržavati, biti subverzivan, ili neutralan u odnosu na vladajuću ideologiji ili neke druge ideologije koje teže da se uspostave kao vladajuće. Žanrovski obrasci mogu se podjednako dobro koristiti u svakoj od nabrojanih određenja filma kao ideološkog proizvoda. Takođe, žanrovska analiza može se koristiti kako bi se prepoznalo ideološko određenje filma ili grupe filmova. „Ukoliko je film ideološki proizvod ne znači da nije podesan za naučno razmatranje — naprotiv“ (Comolli, Narboni 1982:60). Naravno, ni na ovom mestu nije moguće jasno razgraničenje gde počinju ekonomski a prestaju ideološki motivi ili gde prestaje uticaj filma na oblikovanje publike a počinje povratni uticaj publike na oblikovanje filma i filmske industrije, već se sve tri instance moraju analizirati kao međuzavisni promenljivi i dinamički faktori.

Žanr se prepoznaje i kao skup pravila koja oblikuju i stvaralački proces (Ryall prema Gilić 2007), što u žanrovskoj analizi daje za pravo i obrtanju smera analize. Naime uobičajeni smer žanrovske analize tiče se prepoznavanja sličnosti grupe filmova, dok bi se u analiziranju pojedinačnih filmova podjednako legitimno moglo kretati u obrnutom smeru, „ljuštenju“ slojeva žanrovskih elemenata radi prepoznavanja osnovnog teksta i ideje autora, koji je pod uticajem žanra preoblikovan u (filmski) tekst.

Uzimajući u obzir sve navedene aspekte predmeta analize i njegovu razvojnu (i evolutivnu) prirodu, postavlja se pitanje de li je moguće (ali i da li ima smisla) postavljanje nepromenljivog niza pravila koja bi mogla da objasne sve žanrove, odnosno klasifikuju bez ostatka sve filmove prema žanrovima (Bordwel 1989). Dosadašnje klasifikacije susretale su se sa problemima obuhvatnosti (preuske ili preširoke), monolitnosti (da li film pripada samo jednom žanru), normativizma (u suprotnosti sa kreativnom prirodom filma), biologizma (razvojna priroda žanrova) (Stam 2000).[[50]](#footnote-50)

U pokušaju postuliranja jedinstvenog pravila koje bi omogućilo jednoznačno i ukupno razvrstavanje filmova prema žanrovima, „svjetotvorna teorija žanra“ (Turković 2000:1-35, Gilić 2007:49-52) sve tradicionalne karakteristike prema kojima se filmovi razvrstavaju u žanrove – ikonografiju, motive i fabularne formule, izvodi iz konstrukcije sveta filma.

„[S]vijetom, barem onim na koji se misli kad govorimo o našem »životnom svijetu« i kojeg se priziva u vezi s igranim (fikcionalnim) filmom, držimo uređenu ukupnost okoline i okolnosti (fizikalnih, bioloških, socio-psiholoških) u kojima dani ljudi žive, u kojima se moraju životno snaći, i koje — na podrazumijevan način — uvjetuju čovjekov život. Svijet je relacijski pojam: svijet je ono što okružuje nas.“ (Turković 2000:15).

Ovim se kao ključni pojmovi određenja žanra izdvajaju stil, odnosno ontološki odnos stilizovane slike sveta filma i stvarnosti (Daković 1994) i ideolgija koja leži u osnovi konstrukcije filmskog sveta (Turković prema Gilić 2007). Filmski žanrovi obogaćuju svest filmskog gledaoca novim načinima vizuelnog i verbalnog razumevanja stvarnosti (Gilić 2007) čime ontološka i epistemološka pitanja postaju deo žanrovske analize. I na ovom mestu otvara se mogućnost primene obrnutog smera analize od razumevanja pravila žanra ka razumevanju aktuelnog sveta i društvenog trenutka.

Ova stanovišta komplementarna su stanovištima teorije sveta priče. „Teorija sveta priče podrazumeva ekstenzivno bavljenje virtuelnim svetovima koji su definisani u domenu alternativnih svetova priče i nekih podtipova tekstualnih svetova[[51]](#footnote-51)“ (Daković 2017:18). Ovo stanovište dalje je komplementarno već objašnjenim stanovištima kognitivne naratologije. Treba uočiti da se pod svetom priče mogu razlikovati dva konstrukciona modela, odnosno svet priče likova (kao konstrukcioni model koji se pripisuje autoru) i svet priče gledalaca (konstrukcioni model recepcije). „[S]vetove i podsvetove priče, virtuelne i moguće [...], kreiraju likovi i recepijenti. U prvom slučaju svet pripada liku u drugom je apriorno *uranjanje* u svetove koji nastaju kao „mentalne stimulacije““ (Daković 2017:18) Zbog ekskluzivne prirode mentalnih stanja, svet priče recepijenta ne može biti predmet objektivnog posmatranja već se o njemu može zaključivati posredno, na osnovu pre svega analize sveta priče likova, samoposmatranja i poznavanja konkretnog recepijenta ili publike (što se donekle objektivno može meriti i skalama procene, upitnikom i sličnom tehnikama). Na ovom mestu skreće se pažnja na unikatnu i idiosinkratičku prirodu sveta priče svakog recepijenta nastalu u recepciji istog teksta u zavisnosti od sklopa njegove ličnosti i iskustva.

Preoblikovanje realnog sveta koje se desilo pod uticajem razvoja digitalnih tehnologija i opisana ontološko preoblikovanje bića filma trebalo bi da ima i svoje implikacije u postuliranju novih filmskih svetova priče odnosno u žanrovskom preoblikovanju filma.

Pojam žanra, važan je i za razumevanje srpskog društvenog i filmskog konteksta i njihovog međuodnosa. Specifična ekonomska situacija ima svoj uticaj na filmsku proizvodnju, što bi nužno trebalo da ima svoje implikacije u žanrovskoj strukturi srpskog filma iz vremenskog okvira koji je predmet analize. Promene društvenog uređenja i vladajuće ideologije koje se može opisati pojmom tranzicije iz socijalizma u kapitalizam, takođe ima svoje implikacije na srpski film kao ideološki proizvod. Žanrovska analiza srpskog filma stoga treba da odgovori na pitanje kakvo je njegovo ideološko pozicioniranje spram sadašnje i bivše vladajuće ideologije. Ova specifičnost lokalno srpskog društveno-istorijskog trenutka koji je deo šireg digitalnim tehnologijama preoblikovanog globalnog konteksta je dragocen aspekt u analizi kako lokalnih tako i globalnih fenomena (iz domena interesovanja ovog rada). U ovom smislu, kao posebno interesantnim za analizu izdvaja se i proces glokalizacije kao sposobnost srpskog filma da globalne uticaje (pre svega tehnološke i medijske ali i šire društvene) asimiluje u lokalne žanrovske (filmske) obrasce.

U ovom radu, u daljim analizama biće ispitivana žanrovska klasifikacija sa komplementarnih pozicija svetotvorne teorije žanra, teorije sveta priče i kognitivne naratologije.

„[I]spitivanje svjetovnih varijacija [kao] ključno obilježje žanrovskog stvaralaštva i žanrovski vezanog doživljavanja“ (Turković 2000:16) biće polazna tačka određenja žanra za potrebe daljih analiza u otkrivanju i opisivanju novog žanra u srpskom filmu. „Da bi varijacije svjetova bile žanrovskim, mora postojati neko »svjetovno nadovezivanje« među filmovima istog žanra. Ti filmovi moraju razrađivati dostatno istovrsne svjetove“ (Turković 2000:17). U ovom smislu, žanrovska analiza biće fokusirana na uočavanje i opisivanje karakteristika svet(ov)a priče novog žanra u srpskom filmu, ali i filmskih pravila i obrazaca kojima se ovi svetovi konstruišu. Ovakvim određenjem filmskog žanra postiže se i međusobno nadopunjavanje i povezivanje žanrovske i ontološke analize. Pored ovoga, kroz analizu ekonomskih i industrijskih pokazatelja moguće je uočiti njihov uticaj na oblikovanje žanrovskih obrazaca ali i iščitati ideološke implikacije ovog procesa. Na kraju sagledavanje i opisivanje sveta novog žanra srpskog filma omogućiće uvid u aktualna socijalna i ideološka kretanja srpskog društva.

Za potrebe daljih analiza, testiranje postavljenih hipoteza i izvođenja zaključaka, pod tematskom (žanrovskom) serijom biće podrazumevana grupa filmova sličnih obeležja, u smislu konstrukcijskih postupaka i svojstava svet(ov)a priče, koja po svom obimu i intenzitetu specifičnosti ne zadovoljava kriterijume da se odredi kao filmski žanr, pre svega od šire interpretativne zajednice. Ovako definisana tematska serija predstavlja širi pojam od filmskog žanra ali i jedan od njegovih ranih razvojnih stadijuma.

Pre prelaska na analizu konkretnih filmova, neophodno je i detaljnije upoznavanje sa, iz perspektive teme ovog rada, najkarakterističnijim novomedijskim praksama odnosno njihovim uticajem kako na ontološko i žanrovsko preoblikovanje filma (i medija) tako i na širi medijski i društveni domen.

* 1. Medijske platforme i onlajn video klipovi – društveni, ontološki i žanrovski uticaj i preoblikovanja

Novi mediji su, kao što je to već pokazano, jedan od najvećih činilaca (pre)oblikovanja aktuelnog globalnog društvenog trenutka. Prelaskom na digitalno beleženje informacija i film se približio novomedijskim praksama, zadržavajući izvesno dozu specifičnosti, koja će protokom vremena biti sve manja.

Sa ontološke tačke gledanja, pojava novih medija, kao što je već pokazano, imala je uticaj na opisane pojave transformacije proizvodnog modela medija (i filma), brisanja granica između publike i autora, amaterske i profesionalne produkcije kao i pojedinačnih medija. Takođe, u promeni društvene uloga medija (i filma) kao i komunikacioni u kulturni obrasci koji se oko njih kao društvenih praksi obrazuju uloga novih medija je velika. Sve ove promene uočene su kao promene prirode bića filma (i medija). Specifičnost koju sa sobom donose novi mediji mogla bi se opisati i kao medijalizacija privatnog života, odnosno lični trenuci, iskustva i sama ličnost kao medijski sadržaj. Iako je ova praksa postojala i ranije, kako u amaterskoj tako i profesionalnoj medijskoj i filmskoj produkciji, novi mediji donose masovnu medijalizaciju samoga sebe. Kod ovakvih sadržaja sve poruke (iznesene i prećutane), medijska sredstva i slično, prestaju da budu isključivo sredstva izražavanja, prenošenja ili oblikovanja poruke (umetničke ili medijske intencije) već postaju podjednako i sredstva opisane medijalizacije samoga sebe, odnosno (nameran ali i nenameran) izraz ličnosti autora. Naravno ova razlika je pre kvantitativna nego kvalitativna, ali aktualizuje nekadašnje pravce analize koji su za cilj imali analizu ličnosti autora na osnovu medijskog sadržaja (na primer analizu ličnosti reditelja na osnovu filma).

Ako se pak analizira žanr, imajući prethodno izneseno u vidu, može se uočiti da je ekosistem novih medija plodna sredina za bujanje najrazličitijih žanrovskih formi. Sa jedne strane kao izraz unikatne ličnosti novomedijski svetovi priče podjednako su unikatni, pa se analiza sveta priče lika i sveta priče recepijenta praktično izjednačavaju po obimu predmetu izučavanja, jer ako je uslovno rečeno svaki čovek medijski autor i medijska publika, onda postoji podjednak broj autora i recepijenata medijskih sadržaja. Naravno to ne znači da svaki medijski sadržaj ima istovetan broj recepijenata. Sa druge strane, svi opisani kvantitativni i kvalitativni skokovi ostavljaju prostor za beskonačno mešanje, hibridizaciju i režanrifikaciju, koje Altman (Rick Altman) označava kao osnovne procese nastanka i razvoja žanra (Altman 1999).

„Ciklusi i žanrovi, nomadi i civilizacije, pljačka i institucije, lovokradice i vlasnici – su svi deo procesa koji pokreće ili fiksira ljudsku percepciju. Kada se ciklus smiri i smesti se u žanr, njihova fiksiranost čini ih idealnom metom za pljačku od strane novih ciklusa.“ (Altman 1999:211).

Zbog opisanog ontološkog približavanja filma i novih medija, svi ovi procesi imaju implikacije na ontološko i žanrovsko određenje filma. Da bi se u ovom smislu na valjan način mogao analizirati uticaj novih medija na film, potrebno je upoznati se i sa njihovim osnovnim karakteristikama, na primeru najkarkterističnijih i najmasovnijh praksi.

Masovnom produkcijom i konzumacijom medijskih sadržaja javila se potreba za pojavom digitalnih medijatora (*digital intermediators*) kao što su pretraživači (Gugl (Google), Jahu ( Yahoo), MSN) i platforme za deljenje medijskih sadržaja (Jutjub (Youtube), Fejsbuk (Facebook), Tviter (Twitter)) (Milivojević 2017). Pored toga što je njihova pojava i jačanje uticaja uzrokovano omasovljenjem medijske produkcije i konzumacije, digitalne platforme za deljenje medijskih sadržaja jedan su od važnih uzročnika ovog omasovljenja, stoga je pravilnije govoriti u uzajamnoj pozitivnoj povratnoj sprezi nastanka i širenja digitalnih platformi i produkcije i konzumacije medijskih sadržaja.

Fejsbuk[[52]](#footnote-52) je socijalna mrežna platforma namenjena deljenju fotografija, videa, stavova, ideja i slično. U vreme koncipiranja ovog istraživanja, Fejsbuk je od strane šire javnosti bio percipiran kao sinonim za socijalne mreže i nove medije. Danas se čini da je platforma prešla zenit sopstvenog širenja i uticaja i da se u budućem periodu može očekivati pad (Harris 2017) i ustupanje primata drugim mrežnim platformama, verovatnije većem broju njih. Ovo očekivanje treba sa jedne strane pripisati povećanoj komercijalizaciji platforme i njenom prerastanju u globalnu korporaciju što nužno dovodi do težnje za stabilizacijom i kanonizacijom poslovnih politika i guši inovativnost i fleksibilnost koji sa sobom povlače i rizik. Treba uočiti da je uticaj i monopol najvećih internet kompanija u poslednjih nekoliko godina dostigao razmere kakve ni jedna druga medijska kompanija ili organizacija nije imala u eri tradicionalnih medija (Milojević 2017), što predstavlja priličan izazov kako za medijsku sferu tako i društvo u opšte. Ipak svojstvo internet tržišta da se nalazi u stalnom inoviranju i preoblikovanju (što ima svoj uticaj i na globalno tržište i ekonomiju) daje osnov pretpostavci da će samoregulacija u ovom domenu ipak uspeti da dovede u izvesnoj meri do ravnoteže.

Fejsbuk je i u Srbiji najmasovnija socijalna mreža[[53]](#footnote-53). Ipak, njena popularnost, pogotovo kod mlađih generacija je u opadanju, tako da veliki broj registrovanih korisnika (koji raste) ne ilustruje dobro ponašanje mlađe medijske publike koja je znatno aktivnija na drugim mrežama i ima tendenciju stalnog masovnog migratornog kretanja sa platforme na platformu. Ipak, ukupno gledano, uticaj i masovnost upotrebe Fejsbuka u Srbiji ne može se negirati.

U smislu ontološkog i žanrovskog preoblikovanja uticaj Fejsbuka pre svega treba videti u uspostavljanju medijalizacije privatnog života i kao plodno tle za generisanje brojnih novomedijskih žanrova i podžanrova. Fejsbuk se uspostavio kao jedan o najvažnijih kanala deljenja ličnih informacija u javnom prostoru. Fejsbuk identitet takođe percipiran je kao jedan od najuticajnijih (najvažnijih) ličnih identiteta koje korisnici kreiraju na mreži. Na ovaj način Fesjbuk utiče na promene shvatanja i odnos prema realnosti medijske publike kao i shvatanje samoga sebe (ličnog identiteta) i pozicioniranje subjekta u svetu (kako realnom tako i digitalnom). Ovaj unutrašnji, lični aspekt korišćenja Fejsbuka (i ostalih novih medija) ključan je za razumevanje prirode bića medija i njegov uticaj na prirodu bića subjekta, što ima posredne implikacije i na promene u prirodi bića filma (koji je pod uticajem i publike i novih medija). Okretanje prema realnosti, ličnoj vizuri, bavljenje pitanjima identiteta, direktni su uticaji koje Fejsbuk (kao sinonim za medijalizaciju privatnog života) ima na film. Fejsbuk kao jedan od generatora globalnog procesa režanrifikacije i hibridizacije žanrova, takođe mora nužno uticati i na filmski žanr kao pojam niži od pojma žanra komunikacije.

Ako se Fejsbuk percipirao kao sinonim za društvene mreže, Tviter (Twitter) je percipiran kao mreža sa velikim uticajem na društvena događanja, odnosno mreža namenjena društvenoj akciji korisnika. Tako je Arapsko proleće često nazivano i „Tviter revolucija“ (Jakšić 2011). Ova mrežna mikro-bloging (micro-bloging) platforma omogućava svojim korisnicima da postavljaju i čitaju tekstualne unose drugih korisnika koji su ograničeni na 140 karaktera. Dok je ovo specifično ograničenje sadržaja, netipično za nove medije, imalo početni pozitivan uticaj na rast kompanije, njenog uticaja i broja korisnika, već 2015. godine potencijal mikro poruka u živom ekosistemu novih medija delovao je iscrpljenim (Baldwin 2016). Ove godine u pokušaju obnavljanja rasta kompanije, broj dozvoljenih karaktera po poruci je dupliran. Iako je još rano da se analizira efekat ove promene, čini se da je ona u suprotnosti sa idejom platforme i percepcijom njene atraktivnosti od strane korisnika, i da pravi problem Tvitera nije u broju tekstualnih mesta koje dozvoljava svojim korisnicima već u sve većem okretanju internet publike video sadržajima, što je kompaniju nateralo u veća ulaganja baš u ovaj aspekt platforme (Griffith 2016).

Tviter bi se mogao označiti i kao platforma za medijalizaciju sopstvene ličnosti (karaktera, osobina, stavova, preferencija). Ovde se razlika povlači na liniji spoljašnja i unutrašnja persona. Iako se Fejsbuk persona sastoji od sličnih osobina kao i Tviter persona, ona je dopunjena vizuelnim sadržajima (pre svega fotografijama) ili preciznije rečno vizuelni sadržaji su kod Fejsbuk persone primarni dok ostali služe kao njena dopuna. Kod Tvitera sama ličnost je skoro isključivi medijski sadržaj i nužno se mora ozbiljnije shvatiti. I sam format poruka traži od korisnika veći nivo artikulacije poruke. Zbog toga Fejsbuk omogućava pristup sirovijim i nepatvorenijim intimnim sadržajima dok rad[[54]](#footnote-54) intelekta kod Tvitera dostupniji (i atraktivniji) sadržaj. Ovakve tendencije u filmu mogle bi se delom pripisati i novim medijima.

Tviter je i dobra ilustracija promene ontološkog određenja medija kao faktora društvenosti. Ipak, uticaj Tvitera kod mladih generacija u Srbiji je takođe u opadanju. Dok štampani mediji i televizija često prenose Tviter objave, broj pratilaca i aktivnih „Tviteraša“ (pogotovo mladih) opada. Treba uočiti da se informativni (tradicionalno) medijski žanrovi u Srbiji češće odlučuju da prenose Tviter objave dok se oni zabavni češće odlučuju za Fejsbuk. Ipak, medijska dominacija i jedne i druge platforme najviše je ugrožena od strane platformi za deljenje video sadržaja (pre svega Jutjuba) i sa ovim problemom pokušavaju da se izbore već duže vreme sa promenljivim uspehom.

Praksa deljenja videa preko interneta često se pogrešno izjednačava sa Jutjubom. Još 2007. godine postojalo je preko 250 veb sajtova koji su nudili uslugu deljenja videa (Lange 2007). Tehnološki, deljenje videa preko interneta bilo je moguće još 1997. godine sa platformama kao što su Rilvideo (RealVideo) (Lovink 2007). Postoji takođe i veliki broj profesionalnih, poluprofesionalnih i amaterskih producenata i autora, koji izbegavaju distribuciju svojih videa preko Jutjuba (ili im je distribucija preko Jutjuba onemogućena jer krše neka od pravila zajednice (community guidelines) sajta) već to rade preko neke druge platforme (Lange 2007). Ipak zbog količine protoka, i veličine video baze, pojava Jutjuba se sa pravom označava kao tačka preloma u uspostavljanju masovne klip kulture (Lovink 2007, Snikkars, Vonderau 2009, Strangelove 2010), a sam Jutjub kao jedan od nosilaca transformacije medijskog ponašanja od medija ka socijalnim medijima (Manovich 2009) i platforma broj jedan za kontakt sa masovnom publikom po izboru velike većine medijskih profesionalaca i amatera (Helft 2013).[[55]](#footnote-55)

Svoju masivnost Jutjub podjednako duguje profesionalnoj produkciji i amaterskoj zajednici, odnosno specifičnom svojstvu platforme da u isto vreme bude i komercijalna ali i socijalna mreža (Snikkars, Vonderau 2009). Posmatranje ovog fenomena isključivo kao prilagođavanje industrije novoj masovnoj pojavi medijskog ponašanja odnosno njen pokušaj da se o njega okoristi bilo bi pogrešno. Treba uočiti međusobnu isprepletenost i sinergijski uticaj dve vrste video produkcije. Dok su profesionalni sadržaji (kao što su muzički spotovi) često među najgledanijim sadržajima, većinu sadržaja ali i protoka ipak privlači amaterska produkcija (Snikkars, Vonderau 2009, Strangelove 2010). Iako mu je predviđana limitirana uloga u distribuciji profesionalnih sadržaja (Lange 2007), trenutno se može uočiti povećana zainteresovanost medijske industrije za distribuciju sadržaja preko Jutjuba (Helft 2013). Može se uočiti promena proizvodnih odnosa, koji si kako je to već pokazano faktor kako ontološkog tako i žanrovskog određenja i oblikovanja medija (filma).

Imajući u vidu predviđanja da će pre kraja druge decenije dvadeset i prvog veka preko 90 procenata svih sadržaja na internetu biti u video formatu (Anderson 2010), Jutjub bi se mogao označiti i kao jedna od najmasivnijih platformi komunikacije do sada uspostavljenih. „Ono što je Gutenberg uradio za pisanje, onlajn video bi mogao da uradi za direktnu ljudsku komunikaciju"(Anderson 2010).

Popularnost Jutjuba u Srbiji je u porastu, a Jutjub zvezde sve češće prenose deo svog delovanja na televiziju ali bude i veliko interesovanje i ostalih medija. Dok bi se na prvi pogled moglo zaključiti da tradicionalni mediji pokušavaju da se okoriste ili eksploatišu popularnost Jutjub zvezda, čini se da stvari stoje sasvim suprotno i da njihovo pojavljivanje u tradicionalnim medijima dodano ojačava pozicije novih a ugrožava tradicionalne medije. I kada uspeju da kapitalizuju popularnost pojave novomedijskih zvezda tradicionalni mediji to često rade na uštrb odustajanja od sopstvene specifičnosti i približavanju sopstvene prirode bića novomedijskoj što će na duže staze imati negativne posledice po njih same. Ova vrsta ponašanja tradicionalnih medija svoje delovanje usmerava ka starijim i tehnološki nedovoljno obučenim gledaocima, što nema dugovečan strateški potencijal.

Imajući u vidu opisane novomedijske platforme ponovo se može postaviti pitanje da li film sa novim tehnologijama postaje novomedijska praksa ili ne? Do sada je pokazano da je opravdano svrstavanje digitalnog filma pod pojam digitalnih medija zajedno sa novim medijima. Takođe, opravdano je i priznavanje izvesnog stepena specifičnosti digitalnom filmu u odnosu na novomedijske prakse. Ipak kako je obim pojma novomedijske prakse dominantno povezan sa video sadržajima, a tendencija je da se ova nesrazmernost dodatno poveća u godinama koje slede kada će digitalne pokretne slike (skoro) potpuno potisnuti ostale danas poznate novomedijske sadržaje i prakse, pojam video klipa (kao trenutno najmasovnije proizvođene i konzumirane digitalne pokretne slike) je jedan od najrelevantniji u analizi specifičnosti filma u odnosu na novomedijske prakse.

Posle svih prethodno navedenih procesa brisanja granica između teorijskih pojmova, i njihovog relativizovanja, jasno je da je pojam onlajn video klipa teško odrediti i definisati bez ostataka i čvrsto omeđiti i odvojiti od ostalih srodnih pojmova i pojava (Strangelove 2010). Ipak, za potrebe ovog rada, kao širi pojam onlajn videa biće podrazumevana svaka digitalna pokretna slika dostupna preko interneta, odnosno praksa deljenja digitalnih pokretnih slika preko interneta (video sharing). Pojam interneta treba shvatiti uslovno, kao dominantan kanal deljena digitalnog videa, ali se njima može pristupiti i van mreže (oflajn (off line)), odnosno oni se sa mreže mogu skinuti (daunloudovati (download)) i deliti na neki drugi način koji ne podrazumeva pristup internetu (na primer MMS, intranet).

Ovako definisan pojam onlajn video klipa svrstava se zajedno sa digitalnim statičnim slikama, zvukovima, tekstovima[[56]](#footnote-56), informatičkom arhitekturom mrežnih platformi i interfejsa i slično, kao uži pojam, pojma (novo) medijski tekst[[57]](#footnote-57) (novomedijski sadržaj)[[58]](#footnote-58).

Takođe treba voditi računa da se i ako je izabran termin video (zbog česte svakodnevne upotrebe), pod onlajn videom i onlajn video klipovima mogu podrazumevati i animacije. Ovim se skreće pažnja na popuštanje i čak ukidanje jasne granice između žive slike i animacije u svetu digitalne produkcije (McGregor 2013), tako da će se kao onlajn video podrazumevati sve vrste digitalnih pokretnih slika jer je digitalizacijom i kompjuterskom obradom slike ova granica još jedna u nizu koja je relativizovana i svedena na kvantitativnu, a ne kvalitativnu[[59]](#footnote-59). I ovaj proces, kao i većina opisanih ima svoje korene u predigitalnom dobu gde se pojavom stop moušn (stop motion) animacije relativizovala granica animirane i žive slike. Ipak, treba uočiti da promenom materijalnog određenja bića filma (medija), nekad fundamentalna razlika između „žive“ i animirane slike, prestaje da postoji, što je, kako je već detaljno razmatrano, posledica gubitka nužnog postojanja fizičke reference slike.

Onlajn video klip, kao uži pojam od onlajn videa, odnosiće se u ovom radu, na onaj njegov aspekt koji bi se morao razgraničiti pojmovima profesionalne i amaterske produkcije, kao izrađivački aspekt ontološkog određenja bića filma (i medija). Dok sa jedne strane profesionalno producirani filmovi takođe nalaze svoje kanale distribucije preko interneta (npr Netfilks (Netfix)) i u tom slučaju mogu se takođe podvesti pod termin onlajn videa, postoji i razvijena praksa deljenja ostalih profesionalno produciranih medijskih audio i video sadržaja (tv emisije, muzički spotovi, reklame, fudbalske utakmice i slično), kako piratskog tako i zvaničnog. Kao što je već rečeno, zbog relativizacije odnosa amaterske i profesionalne produkcije u novomedijskim praksama, teško je bez ostatka odrediti onlajn video klipove kao amaterske, jer su često napravljeni radi sticanja profita i sa intencijom za prikazivanjem masovnoj publici, a njihova produkcijska vrednost može biti i na zavidnom nivou tj. često može zadovoljiti profesionalne i industrijske standarde. Sa druge strane zbog toga što su najčešće napravljeni sa malim budžetom, od strane medijski neškolovanih autora i ne dobijaju oficijelnu distribuciji (Brownlee, 2016), onlajn video klipovi ne mogu se svrstati ni u profesionalnu produkciju. Možda bi najpravilnije bilo ipak okarakterisati ih kao novi model produkcije i konzumacije medijskih sadržaja (Strangelove 2010) koji dominantno ostaje u amaterskim okvirima, ali uz nužno redefinisanje i relativizovanje pojma amaterizma. Na ovaj način razlika između profesionalnog i amaterskog postaje kvantitativna a ne kvalitativna, a granica između dva pojma polupropustljiva, tako da će se pod onlajn video klipovima podrazumevati najčešće kratke forme (trajanja do 15 minuta) (Lange 2009, Manovich 2009, Groening 2016a) digitalne pokretne slike, koje se dele preko interneta, napravljene sa relativno malim budžetom, čiji su autori medijski neprofesionalci. Treba napomenuti da će se pod onlajn video klipovima podrazumevati i različite forme mešanja i kompiliranja oficijelnih medijskih sadržaja (mešap (mashup) video, mašinima (machinima), superkat (supercut), sempling (sempling), remiks (remix), fandab (fandubs) i slično) kao i njihovo kačenje na internet van konteksta, koje takođe zadovoljavaju prethodno postavljene uslove amaterske produkcije. Ovaj aspekt određenja bića filma ima za posledicu i bujanje novih žanrovskih formi i pod formi, jer je pojam autora (proizvođača) i publike postao prilično razuđen i segmentiran, nekada skoro do najprostijih svojih elemenata.

Na kraju video klip, ili samo klip kao širi pojam od onlajn video klipa može se odrediti kao amaterski producirana digitalna pokretna slika koja nije namenjena deljenju preko interneta, odnosno amaterski producirana digitalna pokretna slika pre nego što bude okačena na mrežu. Treba uočiti da deljenjem preko mreže klip ne prestaje da bude klip već mu se dodaje odrednica onlajn kao određene užeg pojma. Odrednica onlajn pažnju skreće na relativizaciju distinkcije privatno javno, jer privatni snimci često dospevaju u javni prostor mimo želje i znanja autora ili aktera. Sa druge strane, praksa intencionalnog deljenja privatnih informacija u javnom prostoru pojavom interneta dobila na masovnosti (Lange 2009).

Pojam onlajn video klipa dakle, nalazi se na preseku pojmova onlajn videa i video klipa kao viših pojmova. Ipak sva ova određenja treba shvatiti uslovno jer su granice između pojmova, kao što je to već više puta napomenuto, propustljive i arbitrarne.

Nova praksa masovne produkcije, deljenja i pregledanja onlajn video klipova označena je kao klip kultura (Snikkars, Vonderau 2009) a njena pojava, pored procesa digitalizacije i demokratizacije tehnike, usko je vezana za pojavu veb platformi za deljenje video klipova pre svega Jutjuba. Pojam klip kulture važan je za analizu prirode filma kao faktora društvenosti. Iako istorijski povezana sa filmom i televizijom, zbog svega ranije navedenog, ova praksa može se označiti kao specifičan i kvalitativno različit način medijskog ponašanja (produkcije i konzumacije) koji povratno utiče na ponašanje publike i autora sadržaja tradicionalnih medija. Klip kultura sadržaj tradicionalnih medija koristi za produkciju sopstvenog sadržaja, preliva se sopstvenim sadržajem u tradicionalne medije i na taj način uzrokuje opisano brisanje granica između teorijskih pojmova i medijskih praksi. Ovaj vid medijskog ponašanja, aktivnog participativnog učešća u kreiranju i deljenju medijskih sadržaja od strane publike (Jenkins 2006:133), označava se terminom prozumer (prosumer) (Toffler prema Groening 2016a), čime se naglasak stavlja na evoluciju konzumenta (consumer) koji sa medijima ima samo jednosmernu komunikaciju, karakterističnu za početak dvadeset i prvog veka (Strangelove 2010).

Pojmovi digitalnog filma, klipa i onlajn video klipa moraju se tretirati kao ravnopravni predmet teorijske analize ako se želi na valjan način sagledati i razumeti medijske pojave i njihova povezanost i uticaj na društvene pojave i širi društveni kontekst. Davanje prednosti filmu u odnosu na video klip neopravdano je, a praksa isključive analize filmskih tekstova u najmanju ruku je nepotpuna. U Srpskom filmu, koji je svojim industrijskim i ekonomskim karakteristikama približio video klipovima (Tabela 1,2,4,5) onlajn video klipovi (i sa njima povezana klip kultura) kao predmet analize postaju još zanimljiviji i važniji.

Kao istorijska preteča klipova i klip kulture, označava se kućni film a kasnije kućni video (home video) (Strangelove 2010). Prva, nešto masovnija pojava ove prakse vezuje se za snimanje filmova na 8 i 16-milimetarskoj traci, koja je zbog cene tehnike, bila rezervisan skoro isključivo za višu srednju klasu (Strangelove 2010). Prvi kućni filmovi imali su sužen krug aktera (u glavnom porodica i najbliži prijatelji ili komšije) kao i lokacija i događaja (kuća, vikendica, praznik, rođendan, svadba) koji su bili beleženi (Chalfen prema Strangelove 2010). Televizija i komercijalni film imali su presudan uticaj na izgled ovih filmova (Strangelove 2010) koji su u stvari predstavljali konvencionalizovane reprezentacije sveta sa jasno definisanim tipom slike, akterima i situacijama (Ruoff prema Strangelove 2010). Ova vrsta pravila koga, kada i kako treba snimati imala je oblik društvene norme, na čije oblikovanje su imali uticaj film i televizija. Na ovaj način svaka vrsta idiosinkratičnog ponašanja trebala je da bude zaobiđena i preskočena u reprezentovanju porodice i svakodnevnog života, dok je i kontekst u kome su se prikazivali bio takođe vrlo ograničen (porodica i najuži krug prijatelja) (Strangelove 2010). Ova vrsta konvencionalnosti reprezentacije može se uočiti i u upotrebi kućnog filma, odnosno njegove simulacije u profesionalnim produkcijama (kao što je na primer uvodna montažna sekvenca u filmu *Razjareni bik* (*Raging Bull,* 1980. Martin Skorceze (Martin Scorsese) ili uvodne sekvence serije *Grlom u jagode* (1974. Srđan Karanović)), gde po pravilu ovako snimljene sekvence reprezentuju srećnu porodicu i bude nostalgiju, dok ostatak narativa prikazuje šta se dalje sa akterima dogodilo (Daković 2012b) i problematizuje sliku njihove sreće.

Sa pojavom videa kućni film prerasta u kućni video, čime se praksa njegovog snimanja omasovljava. Pojeftinjenje tehnike snimanja omogućilo je produkciju znatno dužih materijala što je donelo veću sadržinsku raznovrsnost kućnih videa. Ipak konvencionalnost u načinu produkcije i distribucije se zadržala, odnosno njihova ograničenost na uzak krug porodice i prijatelja (Strangelove 2010). Prodor kućnog videa u javnu sferu desio se kroz televizijske emisije najsmešnijih kućnih videa u kojima su prikazivani smešni inserti iz kućnih video snimaka koje su slali gledaoci. Originalno, format je nastao u Japanu, u produkciji kompanije Tokio brodkasting sistem (Tokyo Broadcasting System) osamdesetih godina prošlog veka, svetsku slavu stekao je američkom verzijom (*Najsmešniji kućni video Amerike* (*America’s Funniest Home Videos*) 1989- , Vin Di Bona) u produkciji televizijske kuće ABC[[60]](#footnote-60). Sa preko dvadeset pet godina emitovanja, postala je najduže emitovani program televizijske kuće ABC[[61]](#footnote-61), dok je samo po Japanskoj licenci kopiran u preko 50 zemalja sveta[[62]](#footnote-62) sa bezbroj sličnih inkarnacija bez licence. Treba uočiti uticaj tehnike u popuštanju društvenih stega i normi koje su pritiskale prve autore kućnih filmova i njihov povratan uticaj na društvo. U ovom procesu može se uočiti smer ka današnjoj novomedijskoj praksi reprezentacije idiosinkratičkog i jedinstvenog karaktera autora i njihove lokalne kulture (Strangelove 2010). Takođe je moguće uočiti međusobni uticaj promena tehničkog, tehnološkog i društvenog aspekta ontološkog određenja medija.

Još jedna vrsta kućnih filmova naišla je na veliku znatiželju publike, kao i na masovno konzumiranje bez oficijelne distribucije i time ukazala na postojanje potrebe za razvijanjem alternativnih kanala deljenja medija. Reč je o amaterskim snimcima seksualnog čina i seksu sličnog ponašanja, pre svega osoba iz javne i medijske sfere. Pojam pornografije i amaterskog snimanja seksualnog ponašanja[[63]](#footnote-63) još uvek je u izvesnoj meri tabu u teoriji medija. U preko 70 referenci na temu novih medija koje su ušle u literaturu ovog rada, ne može se pronaći reč pornografija niti se ova tema u opšte razmatra. Slično stoje stvari i u već pomenutom istraživanju *Praćenje korišćenja novih medija - 2012*" Stratedžik Marketinga[[64]](#footnote-64) ili istraživanjima u okviru projekta *Svakodnevnica mladih u Srbiji* Instituta za psihologiju i pedagogiju iz 2008. godine (Milojević 2011), gde i pored obimnih uzoraka i napredne metodologije prikupljanja podataka nije uočeno da građani Srbije i srednjoškolci u Srbiji koriste internet da bi na njemu gledali pornografske, erotske i slične sadržaje. Sa druge strane statistike internet protoka i ekonomske analize ponašanja na mreži govore da je bar 5% najposećenijih sajtova povezano sa seksom, 79% mladih od 18 do 30 godina bar jednom mesečno konzumira pornografiju preko interneta, da su reči seks i pornografija među prvih 5 najčešćih termina za pretragu na internetu (seks je broj 1), da je 25% svih pretraga interneta vezano za pornografiju, da trenutno postoji skoro 25 miliona veb sajtova posvećenih pornografiji i da je preko polovine sadržaja koji se naplaćuju za gledanje preko interneta pornografske prirode.[[65]](#footnote-65) Iz ovih brojki može se zaključiti da je pornografija odigrala veliku ulogu u rastu interneta i masovnosti njegove upotrebe, slično kao u prevlasti VHS formata u odnosu na betu. Označavanje ove teme kao nedostojne pominjanja i razmatranja značilo bi i ignorisanje velikog dela predmeta izučavanja teorije medija. Ranije opisana korelacija ekspanzije novih medija i rialiti televizije u dvadeset i prvom veku, može se takođe objasniti tezom da razvoj interneta i novih medija ima veze sa i udovoljavanjem voajersko-egzibicionističkim porivima korisnika.

Pojavom onlajn digitalnih video klipova i njihovom masovnom produkcijom i konzumacijom, amaterska reprezentacija stvarnosti otrgla se kontroli društvenih normi. Svi ključni elementi ko, kako, kada i gde se snima i kome i gde se reprodukuje kućni i amaterski video, pojavom onlajn video klipova (odnosno onlajn platformi za deljenje videa) su promenjeni (Strangelove 2010) i oslobođeni bilo kakvog normiranja. U želji da skrenu pažnju na sebe u poplavi medijskog sadržaja, autori onlajn video klipova konstantno pomeraju granice i narušavaju norme pristojnog ponašanja (Strangelove 2010). Važno je uočiti ovu dramatičnu promenu u stilu reprezentacije, tematskom okviru i recepciji (Strangelove 2010), koja je zadesila amaterki i kućni video pojavom onlajn video klipova, a koja je nagoveštena prelaskom sa kućnog filma na kućni video. Sa ovim u vezi je i uloga onlajn video klipova i novih medija u oblikovanju kolektivnog sećanja i pamćenja (Strangelove 2010, Daković 2013), odnosno razbijanje hegemonije medijske industrije, koja je, pored presudnog uticaja na reprezentaciju svakodnevnog života, imala skoro ekskluzivno pravo na medijsku reprezentaciju istorijskih događaja.

Pored rušenja društvenih normi, masovnost produkcije donela je i inovaciju i razvoj kreativnosti (Milošević, Ristić 2016). Osim masovnosti, razvoju kreativnosti pogoduje i ekonomska nezavisnost u poređenju sa industrijskom proizvodnjom (Groening, 2016). Oslobođeni ekonomskog rizika autori imaju slobodu da eksperimentišu čak i u oblastima kojih se oficijelna produkcija još nije ni dotakla, tako da su mnogi onlajn video klipovi označeni kao najinovativniji kulturni proizvodi današnjice (Manovich 2009). Iako je ovaj uslov postojao i u ranijem periodu kada je amaterska produkcija u pitanju, čini se da je pojavom interneta, ova vrsta medijske prakse naišla na platformu koja ohrabruje i potkrepljuje autorsko eksperimentisanje i inovativnost. Ipak treba primetiti da onlajn video klipovi zapravo predstavljaju mesto živog dijaloga profesionalne i amaterske produkcije gde, iako često predstavljaju alternativu oficijelnom ukusu, istovremeno se podjednako često može prepoznati i pridržavanje normi profesionalne produkcije (Brownlee 2016).

Treći značajan aspekt fenomena onlajn video klipova i klip kulture, povezan sa njihovom masovnošću, jeste uloga u širenju znanja. Kroz deljenje edukativnih sadržaja, dostupnost predavanja prestižnih predavača, podučavanje kroz pokazivanje i demonstriranje, ali i povratni efekat komentarisanja i udruživanja u cilju razvoja novih znanja i ideja onlajn video zajednica je pokrenula „[...] najveći ciklus učenja u ljudskoj istoriji“(Anderson 2010).

Uočava se i promena u epistemološkom određenju prirode bića filma i medija. Onlajn video klipovi i klip kultura donela je i radikalne novine recepciji medijskih sadržaja, odnosno relativizaciju vremenske komponente, koja navodi na novo promišljanje i redefinisanje odnosa ljudskog uma i realnog vremena. Naime, već pomenuta istovremenost, kao novina koju u medijsku sferu donose novu mediji, dovela je u pitanje brzinu odigravanja realnih događaja i potrebu za za njihovim ubrzavanjem, koja je označena kao fizički nemoguća (Milivojević 2017). U nemogućnosti da ubrza realne događaje subjekt novih medija se okreće hipertekstu i prelazeći sa stranice na stranicu u potrazi za novim informacija stvara privid ubrzavanja događaja (Milivojević 2017). Ipak, Jutjub interfejs u sebi ima ugrađenu i opciju za brzinu reprodukcije video klipova. Iako je ova opcija postojala još kod VHSa i DVDa i proširila je ulogu čitaoca u izgradnji arhitekture teksta (Cobley, Haeffner 2011), Jutjub interfejs omogućio je promenu brzine reprodukcije i zvuka i slike bez promene kvaliteta reprodukcije. Praksa ubrzanog gledanja prvo se uspostavila kod informativnih i edukativnih video klipova (kao što su tutorijali ili vesti) u želji za što bržim dolaženjem do informacija, ali se neočekivano proširila i na konzumaciju narativnih i umetničkih formi kao što su serije, filmovi čak i ubrzano slušanje muzike, čime dolazi do promene geštalta (Wertheimer 1922, 1923) odnosno radikalne promene u razumevanju (doživljavanju) sadržaja i značenja. Zanimljiva pojava koja zahteva detaljnije empirijsko proveravanje i opisivanje, je habituacija subjekta na brzinu reprodukcije. Naime, ako izvesno vreme konzumira sadržaje brzinama od 1.25 ili čak 1.5 (gde je realna brzina 1), subjekat prestaje da primećuje razliku i nije u stanju da tačno odredi o kojoj brzini se radi ili čak da li se u opšte radi o ubrzano snimku ili realnom vremenu. Takođe je zanimljivo što ova vrsta gledalačkog ponašanja nije ekskluzivno vezana za mlađe generacije i digitalne domorodce, već i starije generacije, tradicionalno slabo tehnički obučene i tehnofobične, posežu za ovim oblikom gledalačkog ponašanja kako bi utolili svoju glad za narativom (pre svega kad su u pitanju maratonske serije koje odlikuje spor tempo i redundansa u komunikaciji).

Bez obzira na prethodno opisanu masovnost, društveni i psihološki uticaj, može se uočiti potcenjivanje, zanemarivanje i čak ignorisanje onlajn video klipova u teoriji filma i medija (Groening 2016a). Sličnu sudbinu su do skoro delili amaterski kućni filmovi, koji su u teoriji tretirani kao inferiorni u odnosu na profesionalnu produkciju i nedostojni iste vrste analize (Strangelove 2010). Kada se i bave ovim (amaterski film i video, onlajan video klipovi) i sličnim formama (kao što su muzički spotovi ili televizijske reklame) teoretičari najčešće fokus stavljaju na pronalaženje izuzetnih i potencijalno subverzivnih aspekata, čime izvan predmeta analiza ostaje sama njihova suština (Groening 2016b). Imajući u vidu sve prethodno navedeno, ne postoji razlog zašto onlajn video klipovi ne bi bili tretirani ravnopravno sa bioskopskim filmovima odnosno zašto ne bi bili podvrgnuti istoj vrsti analize (Groening 2016a, Groening 2016b), posebno kada se ima u vidu uočeni povratni uticaj koji imaju na oblikovanje profesionalne produkcije (Vernallis 2013), kao uticaj na ontološko i žanrovsko određenje filma (i medija) što je i tema ovog rada.

Paradoksalno, budući jedan od najočiglednijih primera procesa globalizacije kulture i društva (Wasko, Erickson. 2009) onlajn video klipovi u medijsku i javnu sferu donose idiosinkratično i lokalno (Strangelove 2010) i naglasak stavljaju na svakodnevni život (Strangelove 2010, Groening 2016b), što predstavlja najbolji primer opisanog procesa glokalizacie. Druga strana ovog paradoksa je da medijska industrija (pogotovo filmska), baveći se dominantno izuzetnim i izvanrednim, reprezentuje svakodnevni život kroz tipove i klišee, često ukidajući idiosinkratičke i lokalne razlike. Moglo bi se zaključiti da snaga procesa globalizacije, između ostalog, leži u univerzalnosti ljudske prirode, bez obzira na individualne i lokalne specifičnosti, na šta skreću pažnju onlajn video klipovi mnogo dublje nego medijska industrija. Zbog toga identifikacija publike sa onlajn video klipovima funkcioniše na principu prepoznavanja univerzalne prirode svakodnevnog u reprezentaciji lokalnog, individualnog i specifičnog (Strangelove 2010). Sa ovim u vezi može se uočiti i korelacija između nastanka i razvoja onlajn video klipova i klip kulture i povećanoj količini ličnih i intimnih sadržaja koji preko medija ulaze u javni prostor, o čemu je bilo reči kada je razmatrana problematizacija linije privatno (lično, intimno) javno. Iako podeljena u javnom prostoru, ova vrsta sadržaja i emocija i dalje ostaje autentična, lično doživljena i proživljena (Groening 2016b), što razlikuje onlajn video klipove od sličnih pojava na filmu ili televiziji (naravno i ova razlika je relativna i kvantitativna). Akcenat na ličnoj prirodi sadržaja nalazi se i u sloganu Jutjuba „Emituj sam sebe“ („Broadcast yourself“). Ovo svojstvo onlajn video klipova prestavlja i jedno od osnovnih preduslova i pokretačkih sila stvaranja onlajn zajednica, uspostavljanja i širenja klip kulture (Lange 2009, Groening 2016b). Ono takođe predstavlja jedan od najjačih uticaja video klipa na tradicionalne medije, kroz okretanje prema realnosti. Analizom autentičnosti ličnih i intimnih trenutaka pred tv, filmskom ili kamerom mobilnog telefona (kao najčešćom kamerom za produkciju onlajn video klipova), može se uočiti specifičnost novih medija u odnosu na tradicionalne u ontološkom određenju kroz utisak realističnosti koje mediji proizvode (i ova specifičnost je ipak više kvantitativna nego kvalitativna).

Druga važna odlika onlajn video klipova je njihovo kratko trajanje odnosno kondenzacija sadržaja (Vernallis 2013:127) oslonjena na konceptualnu i vizuelnu kompresiju (Kinder 2007) koja ih razdvaja od filmskih i televizijskih (serije) produženih narativnih formi, gde se može uočiti korelacija između dužine narativa i njihove popularnosti. Ovim se razlika između onlajn video klipova i filmskih i televizijskih narativa može tumačiti kao razlika analogna razlici poezije (Poe prema Kinder 2007) i proze (Brook prema Kinder 2007).

Mešanje i miksovanje formi, tehnika, stilova i žanrova označavana i kao amaterski diletantizam (Groening 2016a), proizašlo iz slobode koju amaterska produkcija ima za razliku od profesionalne i industrijske, još jedna je od važnih odlika onlajn video klipova. Posledica ovoga je da bi pobrojavanje i katalogizovanje svih žanrovskih pojavnih oblika onlajn video klipova bilo praktično nemoguće. Kao korisna podela čini se ona na digitalno rođene, forme koje nisu postojale u analognom formatu (kao što je gif), zatim digitalne domorodce, forme koje su postojale u analognom formatu ali pre pojave interneta nisu imale značajniji obim produkcije i distribucije dok su pojavom mreže dobile na masovnosti i popularnosti (kao što su video sa kućnim ljubimcima, video od lego kocki) i digitalne migrante, forme koje su već imale masovnu produkciji i distribuciji pre pojave digitalizacije i interneta (kao što su kaskaderski i akrobatski snimci, modni savet, uradi sam, građansko novinarstvo) (Groening 2016a).

Još jedan aspekt ovog svojstva onlajn video klipova odnosi se na originalnost njihovog sadržaja. Između potpuno originalno produciranih sadržaja i onih koji predstavljaju samo aploudovani (upload) tuđi sadržaj (sa i bez odobrenja autora), nalazi se čitava paleta mešavine originalnih i postojećih sadržaja. Ovde se prvo misli na nove sadržaje nastale kao kopija ili imitacija postojećih sadržaja (kao što su nokofs (knock-off), mim (meme), kaver (cover) i slično), zatim na originalne mešavine i kompilacije već postojećih sadržaja (kao što su već pominjani mešap video, mašinima, superkat i slično) ili mešavine originalnih i postojećih sadržaja (neki od primera su nahsinhronizacije, fandabovi, video o igranju video igara (walkthrough)). Posebna vrsta onlajn video klipova, problematičnog autorstva, predstavlja postavljanje na mrežu originalnih sadržaja (kao što su scene iz filmova ili inserti iz televizijskih emisije) lišenih njihovog konteksta (Strangelove 2010).

Pored toga što u sebi često sadrže mešavine različitih sadržaja, onlajn video klipovi imaju svojstvo da se lako i često uklapaju u druge medije, kao što su veb stranice, elektronska pošta, blogovi, socijalne mreže. Uklapanje video klipova u druge medije označava se kao embedovanje (embed), što je važan novi teorijski pojam neophodan za njihovo razumevanje. Embedovanje se najčešće povezuje sa novim medijima i internetom, ali se digitalni video klipovi mogu embedovati u bukvalno bilo koji drugi digitalni medij (Grusin 2009:60). Tehničko rešenje lakog embedovanja videa sa Jutjuba u druge medije jedan je od glavnih razloga uspeha i masovnosti platforme (Snikkars, Vonderau 2009:12). Ovo svojstvo lako je uočljivo i u analizi srpskih filmova i medijskih sadržaja

Odavno je uočen proces referisanja ili čak oponašanja onlajn video klipova u svim medijima, odnosno proces njihove "jutjubifikacije" (Uricchio 2009). Što se tiče filma, uticaj onlajn video klipova pre svega se može uočiti u alternativnim, nezavisnim, niskobudžetnim i gerilski produciranim filmovima (O'Regan 2000). Gledano iz perspektive srpskog filma, ovaj alternativni način produkcije zapadnih filmova često je sličan oficijelnoj srpskoj produkciji. Stoga se može očekivati postojanje uticaja onlajn video klipova na profesionalno producirani srpski film.

Sa druge strane, bazirajući se na svakodnevnom, ličnom, malom, čak i banalnom (Groening 2016b), onlajn video klipovi ostaju ontološki verniji realističnim idealima analognog filma od profesionalno produciranih digitalnih filmova (o čemu je već bilo dosta reči).

Pored pozitivnih, nije teško uočiti i brojne negativne uticaje i posledice koje opisane prakse imaju po društvo i pojedinca. Često se one pripisuju prirodi bića novih medija. „Umjesto da bude neutralan medij predstavljanja informacija, ekran je agresivan. Funkcioniše tako što filtrira, sortira, preuzima, ne prikazuje sve ono što je izvan okvira“ (Manovich 2001:100). Ipak, brojni primeri navode na zaključak da je ljudski subjekt sposoban da habituira irelevantne stimuluse, čak mnogo agresivnije i po život opasnije od medijskog ekrana, kao što su eksplozije ili zvuk vatrenog oružja u dugotrajnoj ratnoj situaciji. Razumevanje privlačne prirode ekrana nepotpuno je bez razumevanja psihološke (konativne i emotivne pre svega) osnove konzumiranja (i proizvodnje) medijskih sadržaja.

Razumevanje psihološkog uticaja novih medija (pre svega onlajn video klipova) važno je ako se želi detaljno analizirati promena u utisku realističnosti kao subjektivnom doživljaju gledaoca. Formativne promene psihološkog aparata koje sa sobom donosi omasovljenje konzumacije i proizvodnje novomedijskih sadržaja imaju i svoj povratni uticaj na ontološko i žanrovsko određenje medija (i filma), odnosno subjektivni aspekt ovog određenja. Naravno ove promene su samo izraz šire promene u saznavanju i razumevanju stvarnosti.

* + 1. Psihološki uticaj i uloga onlajn video klipova i klip kulture kao osnova društvenih, ontolških i žanrovskih preoblikovanja

Iz prethodno opisanih razloga, postavlja se pitanje psihološke motivacije za produkciju i konzumaciju video klipova, imajući u vidu masovnost ovog ponašanja, kao i psihološke implikacije takvog ponašanja na razvoj ličnosti i društva. Pošto su aspekti društvene promene koju sa sobom donose onlajn video klipovi i klip kultura već opisani u ranijim razmatranjima, u pokušaju da se odgovori na postavljeno pitanje, naglasak će biti stavljen na individualne psihološke aspekte i njihove implikacije.

Produkcija onlajn video klipova, kao oblik izražavanja i komunikacije, ima sličnu psihološku osnovu i funkciju kao i ostali mediji. Pored izražavanja i komunikacije mogu se navesti i motivi za informisanjem, kreativnošću, redukcijom neizvesnosti. Zatim, kao što je već opisano, tu su motivi sticanja zarade i slave što ih određuje kao praksu na granici između profesionalnog i amaterskog. Pošto su onlajn video klipovi deo socijalnih medija mogu se uočiti i motivi pripadnosti, gratifikacije, skretanja pažnje, samoreprezentacije i samopromocije (Peek 2014, Yongjun, Jung-Ah, Eunice, Sejung 2016). Samoaktualizacija, učenje, zabava i ispunjenje slobodnog vremena još neke su u nizu važnih odlika produkcije i konzumacije onlajn video klipova zajednička tradicionalnim i novim medijima. Na kraju treba pomenuti i udovoljavanje egzibicionističkim i voajerskim motivima, kao i narcizmu (McCain, Borg, Rothenberg, Churillo, Weiler 2016) koje takođe onlajn video klipovi dele sa ostalim medijima.

Ipak, budući da predstavljaju izraz demokratizacije i omasovljenja prakse audio vizuelne produkcije, onlajn video klipovi predstavljaju nastavak procesa gramatizacije odnosno spacijalizacije vremenskog toka otpočet još u neolitskom periodu (Arnoux prema Stiegler 2009). Slično kao što je pojava pisma omogućila kopiranje i reprodukciju govora, audio i vizuelna produkcija predstavljaju sledeći stupanj u reprodukciji vremenskog toka, što će omogućiti novi stupanj u psihološkoj individuaciji ljudske vrste i društva (Stiegler 2009). Iz ovoga se može zaključiti da razvijanje i izgradnja sopstveni identiteta i njegovo odvajanje od kolektivnog identiteta karakterističnog za nezrelu ličnost (Jung 1971) odnosno sazrevanje, na individualnom nivou, može se postići (ili bar podržati) kroz snimanje samog sebe i svoje okoline pre svega ali i pregledavanje tuđih snimaka. Uloga video klipova zbog toga je veća i važnija kod mlade i adolescentske populacije, dok bi njihova važnost sa sazrevanjem trebala da opada.

Na kraju treba spomenuti i video klipove kao praksu arhiviranja sopstvenog života (Yongjun, Jung-Ah, Eunice, Sejung 2016) u pokušaju prevladavanja straha od smrti, kao i njihovo terapeutsko dejstvo u prevladavanju loših događaja i emocija (Chang, Huang, Lin 2013).

Sličnu ulogu kao što video klipovi imaju u izgradnji identiteta, procesu individuacije, arhiviranju sopstvenog života, prevladavanju loših emocija i događaja, ima i pisanje dnevnika ili fotografisanja samoga sebe i svoje okoline i porodice.

Iz svega navedenog može se zaključiti da onlajn video klipovi ne donose ništa kvalitativno novo po pitanju njihove psihološke uloge, već da je novina u kvantitetu i intenzitetu funkcija koje su ranije obavljali drugi mediji, ali da ova novina, zbog svoje masivnosti, ipak nužno sa sobom donosi promenu u psihološkom funkcionisanju pojedinca i sa njom povezanu društvenu promenu. Ove promene dovode do premena izrađivačkog, doživljajnog, epistemolškog i društvenog aspekta određenja prirode medija (i filma).

Konzumacija medija predstavlja i formu adikcije i emotivne investicije koja se jasno može uočiti kada se pristup novim medijima onemogući (Luskin 2017). Mobilne naprave za telekomunikaciju u životu modernog čoveka dobijaju svojstvo prelaznog objekta, kako po svojoj spolja jasno uočljivoj funkciji odagnavanja stresa i nesigurnosti procesa individuacije i testiranja realnosti, već i kao medijator između unutrašnjeg (subjektivnog) i spoljašnjeg (objektivnog) sveta (Winnicott 1953). Nove tehnologije i novi mediji mnogo više nego njihovi tradicionalni prethodnici imaju svojstvo da subjektu pruže regresivnu (i auto erotsku) iluziju kreiranja realnosti, odakle donekle crpe svoju adiktivnu snagu. Virtuelna realnost novih medija (razmatrana ranije kroz pitanja kritike njihove ontologije) omogućava subjektu približavanje fantazmatskoj realnosti ranog detinjstva, koja je kreirana isključivo od strane nagona bez intervencije spoljašnjeg sveta (Klein 1930). U ovom svojstvu prve subjektove realnosti može se potražiti duboka konativna osnova potrebe za konstrukcijom virtuelnih realnosti koja se zadovoljava (ili bar pokušava zadovoljiti) i kroz konzumiranje medijskih sadržaja.

Ovaj aspekt, često nedovoljno obrađen ili potpuno zanemaren, je ključan u valjanom razumevanju novomedijskih praksi, njihovog razvoja i prirode bića. Bliskost primarne (nagonske) realnosti i virtuelne realnosti lako se može uočiti u snovima, čija priroda još uvek nije na zadovoljavajući način objašnjena. Ovim medijski konstruisane realnosti podjednako postaju predmet interesovanja i izučavanja psihologije, koliko i snovi teorije medija i filma.

1. ANALIZA UTICAJA DIGITALNIH TEHNOLOGIJA I NOVIH MEDIJA NA SRPSKI FILM U PERIODU OD 2010. DO 2016. GODINE

U periodu od 2010. do 2016. godine u Srbiji je snimljeno 135 dugometražnih igranih filmova, od čega je 28 filmova manjinska koprodukcija, dok se godišnja produkcija kretala od 8 filmova snimljenih 2013. godine do 24 filma snimljena 2014. godine (Tabela 1). Da bi se moglo razumeti šta ove brojke znače, na primer da li se radi o povećanom ili smanjenom obimu produkcije, potrebno ih je smestiti u širi istorijski kontekst srpske kinematografije. Kako bi se postigli postavljeni ciljevi, uočio i opisao uticaj novih medija i digitalnih tehnologija na srpski film, odnosno radi dubljeg razumevanja ovog uticaja, neophodno je pored istorijskog opisati i aktuelni društveni kontekst. Naime, pored globalnih promena koje donosi ekspanzija novih medija i tehnologija, na srpski film utiču i lokalne (specifično srpske) društvene okolnosti i procesi društvenog uspostavljanja, preoblikovanja i transformacije, koji se mogu najekonomičnije objasniti pojmom tranzicije (društva u tranziciji). Ovi procesi imaju svoje implikacije na stanje srpske kinematografije i filmske produkcije, koje je takođe neophodno upoznati kako bi se mogla razumeti promena koju sa sobom donose novi mediji. Kako kritika medija, kao što je to već pokazano, često predstavlja kritiku društvenih odnosa, neretko i sa ideoloških pozicija, transformacija srpskog društva iz socijalističkog u kapitalistički sistem čini se veoma zanimljiva i relevantna za testiranje ovih postavki. Pošto su procesi digitalizacije i društvene tranzicije u Srbiji u velikoj meri vremenski koincidirali, odnosno svoj pravi zamah uhvatili nakon političkih promena 2000. godine[[66]](#footnote-66) pomenuta kontekstualizacija odnosiće se na proširenje vremenskog okvira interesovanja na period nakon 2000. godine. Interakcija lokalnih i globalnih faktora poslužiće i za opisivanje efekata procesa glokalizacije. Za određenje filma kao ideološkog proizvoda takođe je zanimljivo da se analiza proširi i na još šire istorijsko razdoblje i porede pokazatelji proizvodnje filmova u dijametralno suprotnim ideološkim određenjima. Ipak zbog zadržavanja fokusa istraživanja ova razmatranja biće ostavljena za prilog glavom istraživanju (Prilozi 7. i 9.).

Radi analize proizvodnog i društvenog aspekta određenja bića srpskog filma i uticaj industrijskih pravila na žanrovsko određenje srpskog filma, koje takođe ima i svoje ontološke i ideološke aspekte, pre analize pojedinačnih filmova uslediće analiza kvantitativnih parametara srpske kinematografije i filmske industrije u periodu od 2010. do 2016. godine uz osvrt na aktuelni društveni trenutak i poređenje sa širim istorijskim periodom (2000-2015. godina). Radi ekonomičnosti izlaganja i zarad zadržavanja istraživačkog fokusa u glavnom delu rada biće iznesena isključivo kontekstualizacija podataka dobijenih empirijskim istraživanjem, dok će izlaganje numeričkih podataka i njihovih statističkih obrada koje su poslužile kao osnova za zaključivanje biti ostavljeno za prilog (Prilog 8.). Kontekstualizacija dobijenih podataka će pre svega biti izvršena kroz njihovo komentarisanje, dovođenje u vezu sa hipotezama i izvođenje zaključaka. Na ovaj način svesno će se odstupiti od uobičajene istraživačke metodologije i prakse izlaganja rezultata empirijskih istraživanja, čime se želi postići veća efikasnost izlaganja rezultata analiza. Ovaj postupak nikako ne treba tumačiti kao izraz niže vrednosti empirijskih podataka, već isključivo kao mogućnost da se skrati vreme potrebno za praćenje i razumevanje rezultata i logike zaključivanja, ako se pak želi potpun uvid u rezultate ovog rada detaljno čitanje i analiziranje priloga je neophodno.

Kako bi razumevanje kvantitativnih pokazatelja i njihovog uticaj bilo potpunije, ali i kako bi se odgovorilo na istraživački zadatak na rezultate kvantitativne analize osloniće se rezultati u studiji slučaja pojedinačno kvalitativno analiziranog uzorka srpskih filmova. Filmovi će biti analizirani iz perspektive teme rada, odnosno biće uočene veze pojedinačnih filmova sa novim medijima a pre svega onlajn video klipovima, kao i funkcionalne karakteristike te veze. Zbog obima teme, akcenat analize biće stavljen na uticaj novih medija na pomenute filmove dok će povratna veza ostati van njenog fokusa. Takođe, uzorak filmova biće analiziran u pokušaju otkrivanja sličnosti i razlika, odnosno žanrovskih pravila i testiranja opravdanosti hipoteze da se u srpskoj kinematografiji u periodu od 2010. do 2016. godine pojavila nova tematska serija. Korpus uočenih pravilnosti koji definišu novu tematsku seriju (koja teži da postane novi žanr) biće doveden u vezu sa prethodno urađenim analizama novih medija i tehnologija, kao i kvantitativnih analiza stanja srpske kinematografije i šireg (kako lokalnog tako i globalnog) društvenog konteksta. Sve teze biće dovedene i u vezu sa širim uzorkom srpskih filomva, koji neće biti detaljno analizirani već će poslužiti kao dodatna argumentacija i ilustracija.

* 1. Srpskih film od 2010. do 2016. godine – društveno-proizvodni okvir

Način beleženja slike i zvuka, kao što je pokazano, ne predstavlja ukupnost ontološkog određenja bića filma, ali je promena načina beleženja informacija uzročnik i generator niza promena svih ostalih aspekata ontološkog određenja bića filma. Pored opisanih procesa digitalizacije (i demokratizacije) tehnike i sa njima povezane demokratizacije filmske industrije i umetnosti zbog tranzicije filma sa filmske trake na digitalno beleženje slike i zvuka, što odgovara materijalnom i proizvodnom aspektu određenja prirode bića filma, još jedan proces tranzicije, ovoga puta društvene i ekonomske, karakterističan je za delove sveta koji su se do pred kraj dvadesetog veka nalazili “iza gvozdene zavese“ ali i prostor bivše SFRJ[[67]](#footnote-67). Ovaj proces se u Srbiji produžio i na prve decenije dvadeset i prvog veka (prave efekte je i imao tek u tom vremenskom periodu). Kako bi se razumeo specifično srpski ali i širi društveni kontekst koji odlikuje vremenski period koji je predmet analize, pomenuti proces tranzicije neophodno je bliže objasniti. Promena društvenog uređenja, svojinskih i proizvodnih odnosa ne može se zanemariti u analiziranju filma zbog njegove specifične prirode kao delatnosti koja je i umetnička i industrijska, odnosno filma kao sredstva promišljanja, analize i kritike, ali i zabave, konzumacije, persuazije čak i hegemonije. Ovo je važno i zbog razumevanja društvenog aspekta određenja bića filma, razumevanja filma kao ideološkog proizvoda ali i za dalje žanrovske analize u kojima ideologija i industrijski standardi predstavljaju važan faktor. Svojstvo srpskog filma da je kroz istoriju stvaran u dijametralno suprotnim društvenim i ekonomskim uređenjima daje mu prednost u analizi ideoloških uticaja u odnosu na zapadne kinematografije.

Termin tranzicije se u srpskom javnom diskursu odomaćio nakon 2000. godine, ali se čini da je još tada izostalo njegovo jasno određenje (makar u javnom diskursu), a danas je njegova upotreba još proizvoljnija. Iako na prvi pogled deluje izlišno jer se odgovor na njega podrazumeva, ipak treba postaviti pitanje na šta se pojam tranzicije tačno odnosi, o čemu se zapravo govori kada se u javnom diskursu pominje tranzicija? Značenjski pojam se može odrediti kao prelaz ili promena. Uzimajući ovo u obzir, radi odgovora na postavljeno pitanje i preciziranje pojma potrebno je odrediti na koju se konkretno promenu: promenu čega, odnosno promenu odakle – dokle misli. U svakodnevnom govoru prva promena koja se sa pojmom tranzicije povezuje je prelaz iz nižeg životnog standarda (makar većine) građana na viši, odnosno promena životnog standarda u pozitivnom pravcu – ka "boljem životu". Proces tranzicije ipak ne dovodi nužno do ovakve promene, naročito ne za sve objekte (aktere) ovog procesa. Često se u svakodnevnom govoru promena koja se očekuje od tranzicije formuliše i kao prelaz iz neuređenog ka uređenom društvenom sistemu. Ni ovaj prelaz odnosno promena nije nužan deo odnosno posledica tranzicije, iako se može uočiti izvestan stepen korelacije dva procesa u tranzicionoj praksi (Uvalić 2010), ali se takođe mogu uočiti i potpuno suprotni primeri (Larise 2011). Slično je i kada se u obzir uzme sledeća česta promena koja se povezuje sa tranzicijom u svakodnevnom diskursu - prelazak iz diktature u demokratiju, odnosno promena količine prava i sloboda građana u pozitivnom smeru, što takođe u određenoj meri u praksi korelira sa procesom tranzicije (Williamson 1990, Uvalić 2010), ali se i po ovom pitanju uočavaju i potpuno suprotni efekti .

„Dva središnja aspekta obilježavala su očekivanja javnosti u vezi s padom socijalističkih režima i prelaskom na “zapadni” model demokracije: individualni ekonomski prosperitet, odnosno podizanje potrošačkog standarda na nivo usporedivih “zapadnih” zemalja te slobodno političko organiziranje i politički pluralizam. Dvadeset godina nakon pada Berlinskog zida, koji simbolički obilježava kraj epohe tzv. realnog socijalizma, bilanca tih očekivanja krajnje je otrežnjujuća.“ (Larise 2011:72)

Treba imati u vidu da tumačenje smera promena i procesa u tranzicionoj praksi zavisi u velikoj meri od vrednosnih i ideoloških stavova istraživača, zbog čega se često potpuno empirijskim tumačenjima ne pridaje značaj.

U ekonomskoj i društvenoj teoriji, za razliku od svakodnevnog diskursa, pod pojmom tranziciona ekonomija ili ekonomija u tranziciji (skraćeno tranzija) podrazumeva se proces promene „centralizovane i planske privrede i njena transformacija u tržišnu ekonomiju“ (Feige 1994:1), prostije rečeno prelazak iz socijalizma u kapitalizam. Ovakav proces se istovremeno odvijao u brojnim državama latinske Amerike, Azije i Afrike tako da je njegovo vezivanje za zemlje bivše Jugoslavije i istočne Evrope, što je čest slučaj i izvor mnogih gore pomenutih zabluda svakodnevnog diskursa o tranziciji, takođe je pogrešno. Proces tranzicije odnosno njegov tok, funkcije, i mehanizmi kao i preduslovi za ostvarivanje definisani su i operacionalizovani Vašingtonskim konsenzusom 1989. godine (Williamson 1990).

„Većina ekonomista se danas slaže da prikladan transformacioni program mora kombinovati elemente stabilizacije, privatizacije i liberalizacije“ (Feige 1994:2) što treba da rezultira privrednim rastom i posledično ostvarenjem svih gore nabrojanih očekivanja. Ipak, iako se često očekuje da se nabrojani procesi odvijaju makar paralelno u tranzicionoj praksi, liberalizacija i privatizacija prethode stabilizaciji (Feige 1994), dok je stabilizacija (odnosno njen stepen) takođe relativan pojam pogotovo kada se uporedi sa privatizacijom i liberalizacijom (Williamson 1990). Može se zaključiti da se u praksi tranzicija odnosi pre svega na liberalizaciju tržišta i transformaciju svojinskih odnosa, a da se veći životni standard, efikasnija ekonomija, uređenje i demokratizacija društva mogu očekivati kao posledice ove dve promene. Stepen, intenzitet, vremenska dinamika, čak i izvesnost pojave ovih očekivanih pratećih efekata tranzicije, ne može se definisati jer one zavise od brojnih drugih faktora a ne samo od procesa tranzicije (Williamson 1990).

Srbija je, kao i zemlje bivšeg istočnog bloka, tranziciju započela 1989. godine, od 1991-2000. godine taj proces se odvijao sporo i sa znatnim zakašnjenjem u odnosu na zemlje istočne Evrope, dok je nakon 2000. godine tranzicija ubrzana i Srbija se već 2008. godine približila pomenutim zemljama u stepenu transformacije ekonomije i privrede (Uvalić 2010). Iako proces privatizacije u Srbiji ni do 2016. godine nije potpuno okončan, ipak transformacija vlasničke strukture kapitala iz državnog i društvenog u privatni u značajanoj meri izvršeno je već do 2006. godine[[68]](#footnote-68). I liberalizacija tržišta i cena u značajnoj meri izvršena je i par godina ranije (Uvalić 2010), tako da se već 2005. godina označava kao godina relativnog kraja tranzicije (Daković 2011) ili opreznije, 2008. godina kao godina finalizicije prve faze tranzicije u kojoj su postignuti odlični rezultati u svim njenim segmentima (Petković 2008) ili još opreznije, 2010. godina kao godina u kojoj je u Srbiji dominantan kapitalistički model ekonomije i privrede i ne postoji mogućnost ireverzibilne promene (Uvalić 2010). Bez obzira na sve nabrojano, u javnom diskursu tranzicija se i dalje označava kao nedovršena, ili proces koji je u toku, zbog izostanka opisanih očekivanih njenih efekta na porast životnog standarda građana kao i demokratizaciju i uređenje društva i države. Sa opisanog stanovišta ekonomske teorije i posmatranja ovdašnje prakse ovakva formulacija nije odgovarajuća i čini se da je proces tranzicije ako ne u potpunosti onda u najvećem delu u Srbiji već okončan.

Srpska kinematografija se sa druge strane pokazala kao izuzetno spremna na tranziciju.

„[...] u devedesetima [...] Srpski film ulazi preko noći iz socijalizma u oštri kompetetivni kapitalizam u kojem je svaki film bio poduzetnički rizik, ali je u slučaju uspjeha mogao računati na gledateljstvo i do četvrt ili pola milijuna ljudi“(Pavičić 2008:2).

Već 2011. pod šifrom delatnosti 5911 (Proizvodnja kinematografskih dela) bilo je registrovano 306[[69]](#footnote-69) privrednih subjekata, a udeo državnog vlasništva u vlasničkoj strukturi preduzeća koja se bave filmskom produkcijom ili su sa njom tesno povezana bio je zanemarljiv[[70]](#footnote-70). Privatizacijom "Avala filma" 2015. godine proces tranzicije srpske kinematografije i simbolički je okončan.

Empirijski dobijeni podaci govore da je proces digitalizacije srpskog filma kao proces tranzicije sa filmske trake na digitalno beleženje slike u Srbiji takođe okončan 2015. godine. Tranzicija sa analognog na digitalno beleženje zvuka se desila znatno ranije, tako da ni kod jednog filma iz uzorka nije korišćen analogni format za beleženje zvuka. Ako se ovi podaci uporede sa već pominjanim sličnim procesima u svetu, čini se da srpski film po ovom pitanju drži korak sa svetskim trendovima i da digitalizacija u ovom segmentu nije mnogo zakasnila. Ovaj zaključak još je opravdaniji kada se u obzir uzme proces digitalizacije ostalih društveni domena (kao što su na primer državna uprava ili lokalna samouprava). Kao kontekstualizacija ovog podatka u odnosu na temu rada može se zaključiti da sve do sada izvedene ontološke implikacije procesa digitalizacije na ontološko preoblikovanje bića filma veže i za srpski film u periodu od 2010. do 2016. godine.

Analizom empirijskih podataka može takođe uočiti uticaj novih tehnologija na proizvodni proces kroz smanjenje trajanja sva tri njena segmenta, pogotovo postprodukcije. Neki od filmova iz obrađenog perioda snimljeni su u vremenskom okviru koji se graniči sa vremenskim okvirom proizvodnje ambicioznije produciranih onlajn video klipova. Može se izvući zaključak da se priroda srpskog filma po ovom svojstvu približila video klipovima.

U obrađenom periodu povećao se obim proizvodnje filmova u odnosu na prethodni petogodišnji period, pri čemu je broj filomva snimljenih u koprodukciji znatno brže rastao nego broj domaćih filmova. Može se očekivati da će se ovaj trend nastaviti i u budućim godinama. Deo ovog trenda može se pripisati novim digitalnim tehnologijama i novim medijima koji su stvorili veću priliku za komunikaciju i pronalaženje inostranih partnera. Sa druge strane i pojeftinjenje proizvodnje filmova u Srbiji čini srpsku filmsku industriju atraktivnijim partnerom inostranim investitorima. Ovi podaci takođe govore o kontraverznom uticaju tržišnog modela na srpski film, povećana proizvodnja kao posledica opadanja cene izrade pre je izraz ulaženja u potčinjene (i kolonijalne) odnose nego napretka i razvoja.

Pored koprodukcija, fondovi predstavljaju važan izvor finansiranja srpskih filmova iz obrađenog perioda. Ipak nijedan film iz uzorka nije prikupljao sredstva preko online platformi. Uvidom u arhive veb stranica najpopularnijih onlajn kraudfanding (crowdfunding) platformi Kikstarter (Kickstarter) i Indigogo (Indiegogo) može se videti da su brojni autori kratkih igranih i dokumentarnih filmova iz Srbije u periodu od 2010. do 2016. godine pokušali, a mnogi od njih i uspeli da prikupe sredstva za produkciju ili postprodukciju preko online platformi[[71]](#footnote-71) ali i da osim par neuspešnih pokušaja (od kojih je najpoznatiji film *Varvari*) to nije bio slučaj sa celovečernjim igranim filmovima.[[72]](#footnote-72) Očigledno da demokratski potencijal koji nudi internet u ovom segmentu nije iskorišćen, upitno ipak ostaje da li se to dogodilo zbog prirode samog interneta ili prirode srpske filmske industrije i umetnosti. Bez obzira na uzrok, nije teško doneti zaključak ko bi u budućnosti trebao da se promeni kako bi do realizacije opisanih potencijala došlo u praksi.

Kada je reč o distribuciji, treba uočiti konstantan pad broja bioskopskih gledalaca, kako srpskih filmova tako i inostranih. Iako se za ovu pojavu često krive novi mediji svetski podaci govore suprotno. Zbog toga treba zaključiti da je pad broja bioskopskih gledalaca odraz stanja u srpskoj ekonomiji, kulturi i društvu (čiji je srpski film punopravni član).

Put do publike srpski filmovi su regularno pronalazili na filmskim festivalima (ipak ni jedan film nije učestvovao na onlajn festivalima) i domaćim tv kanalima dok su retko prikazivani na inostranim televizijama. Onlajn distribucija srpskih filmova iz uzorka takođe je bila slaba. Na prvoj legalnoj onlajn platformi posvećenoj domaćem filmu može se pronaći 15 filmova snimljenih u periodu od 2010. do 2016. godine[[73]](#footnote-73). Sa druge strane svi filmovi iz uzorka, kao i većina ostalih filmova snimljenih u istraživanom periodu može se pronaći u piratskoj distribuciji preko mreže. Ovaj podatak govori da postoji onlajn tržište za srpske filmove i da je to potencijal koji bi srpski film mogao da iskoristi u budućnosti. Takođe, paradoksalno je da se srpski film po svom produkcionom modelu približava onlajn video klipovima ali onlajn zajednicu ne vidi kao potencijalnu publiku. I ovde se mogu izvući isti zaključci kao i kod analize prikupljanja sredstava za izradu filmova preko onlajn platformi.

Prema proceni eksperata srpski filmovi iz obrađenog perioda procenjeni su kao dominantno niskobudžetni filmovi, čak filmovi sa mikro budžetom, dok je broj filmova koji je procenjenih kao filmovi srednjeg budžeta na nivou greške merenja (uporediti sa Folowss 2014). U uslovima niskog a pogotovo mikro budžeta, da bi se film uopšte mogao snimiti digitalne kamere, snimanje bez upotrebe rasvete i scenske tehnike, realni prostori, realni kostimi, naturščici postaju produkciona nužnost (uporediti sa Milošević 2017a). U ovakvoj produkciji nezamislivo je projektovanje i građenje objekata već posao scenografije postaje pronalaženje dostupnih prostora u kojim se može snimati bez materijalne nadoknade i njihovo dovođenje u funkciju (set dressing) uz pomoć opet raspoloživih elemenata nameštaja i dekoracije. Slično, dizajniranje i šivenje kostima postaje manje realno, kostim se najčešće mora svesti na oblačenje glumaca u već postojeću odeću i njenu nabavku. Skupljanje i skladištenje starih stvari (odeće, nameštaja, dekoracije) postaje deo opisa posla scenografa i kostimografa dok buvlje pijace i skend hend (second hand) radnje postaju mesta za nabavku filmske rekvizite i kostima. Ove okolnosti sužavaju tematski opseg ali nameću i realističan tretman (uporediti sa Milošević 2017a) čime se broj izražajnih sredstava i autorska sloboda značajno redukuju. Ova okolnost predstavlja temelj hipoteze o pojavi nove tematske serije.

Slično angažovanje naturščika nameće se kao ekonomska ali i stilska nužnost jer sa jedne strane imaju značajno manje honorare od profesionalnih glumaca, dok sa druge strane doprinose realističnosti (Bazin 1971). Ovim se sa druge strane šansa filma da postane filmski hit, odnosno da bude gledan i zaradi drastično smanjuje jer slavni glumci predstavljaju glavni preduslov za ekonomski uspeh (Fafulić 2013). U opisanom modelu mogu se nazreti pravila postuliranja nove tematske serije digitalnog srpskog filma, kroz mogući opseg svetova priče koje konstruiše i utisak realističnosti kao stilski odnos prema tim svetovima. Posebno zanimljivim za analizu izdvaja se ideološko određenje nove tematske serije i srpskog filma, jer opisani model ne određuje nužno (mada donekle sugeriše) ovo određenje. Ipak, pre ove analize, neophodno je dodatno ispitati proizvodne odnose u srpskom filmu.

Empirijski podaci govore da srpski filmovi u obrađenom periodu nisu bili dobra prilika za investiranje novca jer njihova izrada daleko premašuje novac koji mogu da zarade. Dok se jedan deo uočene diskrepance može pripisati i grešci merenja, mora se ipak zaključiti da većina srpskih filmova nije u stanju da vrati uložena sredstva. Na ovaj način, kao što je to bilo zaključeno i prethodnim analizama, proizvodnja filmova vezuje se pre svega za donacije i subvencije, a najveći potencijal (ali i ostvareni uticaj) u ovom smislu u obrađenom periodu imala je država. Ovaj nalaz takođe sugeriše model određenja srpskog filma kao ideološkog proizvoda koji je promoter i pobornik vladajuće ideologije. Takođe, gledajući isključivo ekonomski potencijal (odnos potrebnih sredstava za proizvodnju i moguće zarade) u Srbiji se ne može očekivati pojava nezavisnog filma. Ipak, digitalne tehnologije, kroz opisano pojeftinjenje proizvodnje donekle ublažavaju ove efekte. Takođe, međunarodni fondovi i konkursi kao izvor finansiranja mogu predstavljati alternativu za obezbeđivanje neophodnih sredstava u nedostatku zainteresovanih investitora. Danas srpski film ima pristup i inostranim fondovima, što nije bio slučaj u svim istorijskim periodima. Treba uočiti da ni ovaj model finansiranja ne može garantovati nezavisnost filmskim stvaraocima (Daković 2008). Ovaj način finansiranja takođe ima slične ideološke implikacije kao i finansiranje od strane države. Ako se ima u vidu da je sličan ideološki sistem (makar deklarativno) vladajući i u Evropskoj Uniji (kao glavnom izvoru subvencija za filmsku proizvodnju) i u Srbiji onda bi trebalo očekivati slično ideološko oblikovanje filmova finansiranih od strane domaćih i inostranih fondova.

Ni pokazatelji demokratičnosti srpskog filma u periodu od 2010. do 2016. godine nisu jednoznačni. Kao dokaz demokratizacije srpskog filma govore podaci o povećanom broju debitantskih filmova i njegove rastuće žanrovske diverzifikacije. Ipak, podaci takođe govore i o nastavku dominacije drame i komedije kao filmskih žanrova koji se ubedljivo najčešće snimaju (slično kao i u ranijim istorijskim razdobljima). Ova neujednačenost pokazatelja problematizuje tezu da je srpski film kao ideološki proizvod jednoznačno promoter i pobornik vladajuće ideologije (što bi se moglo zaključiti iz pokazane zavisnosti filmske proizvodnje od državnih subvencija). U ovom smislu, kao najzanimljiviji za analizu izdvajaju se debitantski filmovi, jer su filmovi ostalih autora već bili predmet brojnih analiza.

Kada se u obzir uzmu svi razmatrani rezultati, procesi digitalizacije i demokratizacije tehnike kao i proces društvene i ekonomske tranzicije nije jednostavno odrediti se jednoznačno prema njihovim efektima na srpsku kinematografiju u posmatranom periodu. Pozitivni efekti digitalizacije na broj snimljenih filmova ne mogu se sporiti. Sa druge strane, efekti tržišnog modela u odnosu socijalistički prilično su upitni (Prilog 7). Pošto su ovi procesi tekli paralelno njihovi efekti međusobno se prožimaju (nekada nadovezuju, nekada poništavaju) pa je određenje šta je tačno efekat jednog a šta drugo procesa nemoguće.

Slični zaključci se mogu izvesti i za efekte procesa glokalizacije. Sa jedne strane može s uočiti spremnost srpskog filma (i društva) za prihvatanje globalnih uticaja i promenu sopstvenih tradicija, sa druge strane efekti ovog uticaja, iz prethodno opisanih razloga, ostaju upitni. Ovo pogotovo važi ako se u obzir uzme pozicioniranje srpskog filma na globalnom tržištu. Iz prikupljenih podataka mogao bi se čak izvesti suprotan zaključak, da je kroz prihvatanje globalnih uticaja pozicioniranje srpskog filma na globalnom tržištu oslabljeno[[74]](#footnote-74). Ipak zbog toga što se direktno ne tiče teme rada a iziskuje sprovođenje obimnog prikupljanja podataka i analiza, ova hipoteza ostaće neobrađena kao predmet nekog budućeg istraživanja.

Uzimajući u obzir kvantitativne pokazatelje i analize uočenih trendova treba očekivati dodatni porast obima produkcije srpskih filmova u narednom periodu kao i porast broja koprodukcija. Sa druge strane ne postoje osnove za veliki optimizam kada je u pitanju bioskopska mreža i broj bioskopskih gledalaca. Onlajn platforme za distribuciju filmova ali i prikupljanje sredstava za njihovu izradu predstavljaju stoga pravi potencijal u otklanjanju efekata uočene diskrepance i značajniji prelazak srpskog filma na tržišni model proizvodnje. Kvantitativni pokazatelji takođe daju osnova za predviđanje veće demokratizacije srpskog filma u narednom periodu kroz veću zastupljenost debitanata i veću žanrovsku diverzifikaciju, dok društvene okolnosti sugerišu da treba očekivati dodatni pad zastupljenosti broja autora rođenih izvan Beograda.

Ako stavove definišemo kao relativno trajnu dispoziciju sa kognitivnom, konativnom, emotivnom i bihejvioralnom komponentom, odnosno dispoziciju da se misli, oseća i dela na određeni način (Rot 1973), a imajući u vidu uočenu potrebu za određenjem bića filma u odnosu na subjekta (recepijenta ali i autora), analiza stava filmskih autora prema digitalnim tehnologijama važna je ako se želi sveobuhvatna analiza ontoloških i žanrovskih preoblikvanja srpskog filma u periodu od 2010. do 2016. godine pod uticajem digitalnih tehnologija. Prikupljeni podaci govore u prilog pozitivnog stava filmskih radnika prema razvoju tehnike i novim medijima. Prema podacima iz upitnika većina anketiranih autora su uočili pozitivan uticaj na izradu i distribuciju filmova a ovo su neki od karakterističnih odgovora na pitanje „Po Vašem mišljenju koliku i kakvu ulogu su u izradi i distribuciji ovog filma imale digitalne tehnologije i novi mediji“:

„Film je snimljen digitalnom tehnikom, u interesantnom RED-ovom formatu 2:1, čime su ispunjeni naši umetnički, tehnološki, kao i produkcioni ciljevi, te ostvarene odgovarajuće uštede u budžetu, bez kojih film ne bi ni bio moguć. Digitalna kamera (tada jedna od prvih) sa vrlo osetljivim čipom, dala nam je mogućnost bržeg snimanja i manjeg rasvetljavanja velikih prostora i masovnih scena u eksterijerima, noću. Film je imao oko 50 CGI efekata..“

„Promocija na društvenoj mreži Facebook je bila dopadljiva [...]“

„Od velike važnosti je digitalna tehnologija za nastanak ovog filma, jer se u filmu koriste različiti formati. Pravljena je i digitalna montaža unutar pojedinog kadra.“

„Bez razvitka tehnologije, ovakav jedan film nije bilo moguće snimiti. “

„Pri izradi filma (montaža i postprodukcija) digitalni mediji su bili od velikog estetskog značaja, jer su dali filmu kroz CGI proces željenu estetsku formu“

„Dominantnu!“

„ [...] film je snimljen gotovo bez svetlosnog parka, osim u nekim scenama gde je dodato koliko nam se našlo pri ruci. Samim tim i postprodukcija slike i zvuka je bila znatno olakšana.“

„Ovaj film ne bi bio izvodljiv bez određenih napredaka u tehnologiji koji su se dešavali u vreme predprodukcije [...] Ovaj pojednostavljeni “gerila” pristup je omogućio više vremena i prostora za istraživanje mladoj ekipi koja se još uvek učila kako se pravi film. Proizvod je na kraju nadmašio očekivanja na tehničkom nivou.“

„Digitalne tehnologije su bile od krucijalne važnosti za izradu ovog filma, prvenstveno ako se u obzir uzme odabir kamere. Novi mediji su prvenstveno korišćeni kao marketinški alati, koji su u velikoj meri približili film publici.“

„U izradi značajnu, čak presudnu ulogu. U distribuciji nikakvu.“

„Presudan u svakom smislu. Nikada ništa ne bismo kao generacija uradili da nije bilo tehnološkog napretka.“

Imajući u vidu prethodna razmatranja o uticaju procesa digitalizacije na ontološko preoblikovanje filma (i medija), kao i ekonomskih i industrijskih faktora na njegovo žanrovsko određenje, opisane materijalne i društvene okolnosti sugerišu da se u srpskom filmu teško može očekivati odmak od realnosti i konstrukcija imaginarnih svetova nalik na digitalni film visoke svetske produkcije. Srpski film iz ovih razloga, ostaje bliži onlajn video klipovima i realističkim idealima analognog filma. Takođe, žanrovske matrice visoke produkcije imaju slabiji uticaj na srpski film, makar onaj njegov komercijalni deo koji visokim svetskim produkcijama pokušava da parira nudeći specifične lokalne žanrovske matrice kao proizvodnu specifičnost kojom (sa više ili manje uspeha) konkuriše na liberalnom tržištu. Srpskoj filmskoj industriji „oslobođenoj“ mogućnosti zarade na liberalnom tržištu ostaje lokalni ideološki uticaj kao komparativna prednost kojom konkuriše za sredstva za sufinansiranje filmskih produkcija.

Pored, već u velikoj meri teorijski obrađenih, prilagođavanja tradicionalnih filmskih praksi promenjenim odnosima, u srpskom filmu se pojavljuje i specifična novomedijska praksa, koja još uvek zadržava izvestan stepen osobenosti specifičan za film ali se po mnogim karakteristikama približava onlajn videu (i ostalim novomedijskim praksama). Ovu specifičnost srpskog filma treba shvatiti uslovno, kao opisanu lokalnu specifičnost istorijskog i društvenog konteksta koja se procesom globalizacije smanjuje ali se najbolje može uočiti u odnosu na ekonomski razvijena društva.

Da bi se uočile i opisale ove pojave, potrebno je izvršiti dublje kvalitativne analize srpskih filmskih tekstova nastalih u istraživanom periodu. Ove analize biće obavljene na ciljano formiranom uzorku filmova dok će hipoteze i rezultati analiza biti proveravani i problematizovani uz pomoć šireg uzorka srpskih filmskih tekstova iz istraživanog perioda.

* 1. Uzorak filmova

U cilju otkrivanja žanrovskog (pre)oblikovanja srpskog filma u periodu od 2010. do 2016. godine, i uticaja novih medija na ovaj proces, predmet analize sužen je na uzorak od 8 filmova. Ovim postupkom se pre svega teži postizanju većeg istraživačkog fokusa, izbegavanju redundantnosti (kako u samoj analizi tako i u širem teorijskom kontekstu u kojem su mnogi procesi istraživani na različitim uzorcima autora i filmova), i prilagođavanju predmeta analize specifičnom istraživačkom zadatku odnosno problemskom određenju rada.

U metodološkom smislu formiranja obima (koliko filmova i koji konkretni filmovi), ovaj uzorak nije ni slučajan, niti reprezentativan u odnosu na populaciju koju predstavlja – srpski film od 2000. do 2016. godine, već predstavlja uzorak najreprezentativnijih pripadnika tematske serije digitalnog filma. Na ovom mestu se pod reprezentativnošću ne smatra statističko određenje reprezantativnosti kao proporcionalno prisustvo predstavnika svih niša populacije, već kao izbor najčešćeg i najkarakterističnijeg filmskog opredeljenja u okviru tematske serije ali i njegove najdoslednije i najuspelije[[75]](#footnote-75) realizacije.

Glavni kriterijumi ulaska filmova u uzorak je generacijska pripadnost autora kao izraz formativnog uticaja digitalnih tehnologija i novih medija. Trend smene generacija digitalnih migranata generacijom digitalnih domorodaca daje osnovu za pretpostavku da će analiza ovako formiranog uzorka imati implikacije na većinsko filmsko opredeljenje u budućnosti.

Takođe uzorak će biti sužen na debitantski film čije je povećano procentualno učešće u ukupnoj proizvodnji jedna od najzanimljivijih odlika srpske filmske produkcije u periodu od 2010. do 2016. godine (Prilog 8). Pogrešno bi bilo okarakterisati sve debitante kao mlade autore jer među njima postoji jedan broj zrelih i iskusnih autora, ipak, većina debitanata mogla bi se uvrstiti u ovu starosnu kategoriju ili makar kategoriju produžene mladosti koja je karakteristična za današnje srpsko društvo. Ovde se misli na generaciju rođenu u prvoj polovini osamdesetih godina dvadesetog veka (uporediti sa Milošević 2017a).

Uzimajući u obzir prva dva pomenuta kriterijuma, u uzorak su ušli debitantski filmovi autora već opisane, za Srbiju karakteristične prelazne generacije digitalnih domorodaca i migranata. Predmet analize takođe će biti sužen na debitantski film kako bi se što je moguće jasnije mogla razmatrati veza novi mediji – film, filtriranjem uticaja tradicionalno medijske filmske industrije i prakse (koje u ovom trenutku nije moguće sprovesti do kraja i u potpunosti).

U izboru uzorka filmova vođeno je računa i o proceni visine budžeta izrade filma, koja se kretala na granici između mikro i niskog budžeta. Ova vrsta finansiranja predstavlja najkarakterističniju produkcionu praksu u Srbiji u ispitivanom vremenskom periodu (Tabela 5). Takođe, oslonjenost na digitalne tehnologije u ovoj vrsti produkcije važan je faktor njenog izbora, kao i posledična sličnost i približavanje ove vrste produkcije produkciji novih medija. Iako bi izbor filma sa mikro budžetom obezbedio jaču vezu sa novim medijima, vođeno je računa i o prirodi analize, odnosno očuvanju specifičnosti igranog filma „jer se u tom filmskom rodu žanrovske komponente najjasnije ocrtavaju, žanrovske su strukture – premda dinamične, stalno nastajuće i nestajuće u međuodnosu stvaraoca, industrije i publike – ipak najčvršće i najuočljivije“ (Gilić 2007:44).

Izabrani filmovi su ušli u uzorak i zbog svoje relevantnosti za temu rada, odnosno na prvi pogled lako uočljive veze sa novim medijima, uz vođenje računa da po vremenu premijere budu ravnomerno raspoređeni (svaku godinu iz vremenskog perioda koji je predmet analize reprezentuje po jedan film sa izuzetkom 2014. godine koju predstavljaju dva filma)

Na kraju, treba voditi računa, da su postavljena pravila uzorkovanja samo ideje i namere istraživača, ali njihovo striktno sprovođenje bez imalo odstupanja, zbog prirode predmeta izučavanja nije bilo do kraj moguće. Iz ovog razloga moguće je uočiti blaga odstupanja od prezentovanih pravila u procesu uzorkovanja, ali ni jedan film iz uzorka ne odstupa ni od jednog postavljenog pravila drastično, niti odstupa od većeg broja pravila.

* + 1. Tilva Roš

*Tilva Roš* je debitantski igrani filmrediteljaNikole Ležaića (rođenog 1981. godine u Boru) iz 2010. godine u produkciji Filmske kuće Kiselo dete (Srbija) i Vision Team (Srbija).[[76]](#footnote-76) Film je podržan od strane Ministarstva kulture Republike Srbije i Filmskog centra Srbije, Sekretarijata za kulturu Grada Beograda i Hubert Bals fonda (Hubert Bals Fund) iz Holandije. Od strane nezavisnih eksperata budžet filma je ocenjen ocenom 3,5 (Tabela 5), dok je na sajtu Filmskog centra Srbije film žanrovski označen kao drama[[77]](#footnote-77).

Tematizacija odrastanja i formiranja identiteta i uloge novih medija u ovim procesima čine film *Tilva Roš* relevantnim za temu rada. Sagledavanje današnjeg srpskog društva iz perspektive subjekta koji se pak u svom sagledavanju i suočavanju sa sobom i svetom oko sebe koristi medijalizovanom slikom odnosno svet saznaje uz pomoć novomedijskih posrednika, takođe su važan aspekt sa pozicija teme ovog rada.

Film *Tilva Roš* je inspirisan videom *Krep* (*Crap - pain is empty,* 2006, Stefan Đorđević, Marko Todorović), koji je zapravo kompilacija raznih video klipova, inspirisanih MTV serijom *Džekes[[78]](#footnote-78)* (*Jackass,* 2000–2002, Spajk Džouns ([Spike Jonze](http://www.imdb.com/name/nm0005069/?ref_=tt_ov_wr)), Džoni Noksvil ([Johnny Knoxville](http://www.imdb.com/name/nm0424216/?ref_=tt_ov_wr)), Džef Tremani ([Jeff Tremaine](http://www.imdb.com/name/nm0871860/?ref_=tt_ov_wr))) koje su autori snimali tokom poslednje godine srednje škole.[[79]](#footnote-79) Budući da je nastao pre pojave Jutjuba (distribuiran preko rapidšera (Rapidshare)) *Krep* predstavlja primer rane faze razvoja onlajn video klipova i uspostavljanja klip kulture, kako u Srbiji tako i u svetu. Delovi videa *Krep* postali su sastavni deo filma *Tilva Roš* dok su autori videa postali glavni akteri filma, ne samo kao glumci već i likovi, igrajući u filmu sami sebe.

Radnja filma *Tilva Roš* odvija se u Boru, gde najbolji drugovi Stefan (Stefan Đorđević) i Toda (Marko Todorović) provode leto posle završetka srednje škole snimajući video klipove (nastavak videa *Krep*) u kojima fizički povređuju jedan drugoga ili sami sebe (ili se ponašaju na način koji rezultuje povređivanjem).

Pojava Stefanove devojke Dunje (Dunja Kovačević) koja dolazi iz Francuske na raspust, budi kod Tode ambivalentna osećanja i rivalstvo prema drugu. Stefanov odlazak na prijemni ispit, primanje na fakultet i najavljeni odlazak iz Bora, u odnosu na Todino traženje posla takođe je predmet rivalstva, prebacivanja i ljubomore.

Štrajk rudara, kao i video *Krep*, takođe je pozadina radnje filma. Očevi glavnih junaka, koji u njemu učestvuju, nalaze se kao i njihovi sinovi na suprotnim krajevima društvene lestvice, i kroz taj odnos oslikana je i verovatna sudbina glavnih likova, koji ne mogu mnogo da urade da je promene, odnosno pomognu jedan drugome ili sami sebi.

Opisana situacija rađa veliku količinu frustracije kod likova, koju prazne kroz destrukciju i samopovređivanje. Ipak, nakon jedne od većih prilika da svoju frustraciju isprazne kroz demoliranje supermarketa, za šta je kao povod poslužio rudarski štrajk, i nakon Dunjinog odlaska, drugovi se mire jedan sa drugim i sa samim sobom i svojom sudbinom.

* + 1. Oktobar

*Oktobar*  je debitantski (diplomski) igrani filmrediteljaIvana Pecikoze (rođenog 1983. godine u Beogradu), Senke Domanović (rođene 1982. godine u Beogradu) , Ognjena Isailovića (rođenog 1988. godine u Gornjem Milanovicu) , Daneta Komljena (rođenog 1986. godine u Banja Luci), Damira Romanova (rođenog 1984. godine u Pančevu) , Ognjena Glavonjića (rođenog 1984. godine u Pančevu) i Milice Tomović (rođene 1986. godine u Beogradu) iz 2011. godine u produkciji Fakulteta dramskih umetnosti (Srbija) i Vision Team (Srbija).[[80]](#footnote-80) Film je finansiran sredstvima Ministarstva kulture, informisanja i informacionog društva Republike Srbije i Grada Pančeva. Od strane nezavisnih eksperata budžet filma je ocenjen ocenom 2 (Tabela 5), dok je na sajtu Filmskog centra Srbije film žanrovski označen kao omnibus[[81]](#footnote-81).

Iako se radi o heterogenoj grupi filmskih tekstova i ovde se kao relevantna može označiti tematizacija uloge novih medija u izgradnji identiteta i suočavanju sa problemima svakodnevnog života. Odnos autorske ekipe prema bliskoj prošlosti koja se može označiti i kao ulazak (prelazak praga) današnje Srbije u kapitalistički poredak ali i svet digitalnih tehnologija i medija takođe je za temu rada važna odlika filma.

Film *Oktobar* čini sedam priča smeštenih u 5. oktobar 2010. na desetogodišnjicu „demokratske revolucije“ i promene režima Slobodana Miloševića. Iako vezane za istorijski datum i ne tako davna burna društvena događanja koja imaju veliki uticaj na aktuelni društveni trenutak, svih sedam priča ovim događajima gotovo da se i ne bavi ili se bavi posredno, a sam događaj i povod snimanja filma umesto da bude vezivno tkivo pre je strano telo u tkivu filma.

Prva priča *Diplomiranje* (Milica Tomović) bavi se proslavom Dejanovog (Nikola Rakočević) diplomskog ispita sa grupom prijatelja. Umesto da bude povod za sreću i ponos, ovaj događaj postaje povod za spoznaju bezizlaznosti sopstvene situacije i ljubomoru. Slično kao u filmu *Tilva Roš* najbolji drugovi dele i simpatiju prema istoj devojci, a ljubavni trougao test je njihovog prijateljstva i zrelosti. Velika svađa, psovke i tuča, poslužiće kao ventil za nakupljenu frustraciju i rezultiraće razlazom drugova. Ova priča se može čitati i kao referenca na odnos autora filma *Oktobar* kao klase koja diplomira zajedničkim filmom, odnosno transponovanje stvarnih doživljaja i pre svega osećanja autora u filmsku priču.

*Rođendan* (Ognjen Isailović), govori o desetom rođendanu devojčice rođene kada i „nova“ Srbija (tada još uvek deo Savezne Republike Jugoslavije). Ipak, ta devojčica živi u bogatoj porodici pa se nameće zaključak da njeno poistovećivanje sa Srbijom nije na mestu dok tačno određenje čega je ona simbol nije potpuno jasno (nove klase, demokratije, istine, abolicije...). Iako okružena pažnjom i poklonima nad devojčicinom sudbinom se nadvija opasnost, koju sugeriše verovatno incestuozni odnos njene starije sestre i oca. Svojom nedorečenošću i brojnim naznakama priča otvara prostor za različita čitanja ali i opasnost da se u odnosu na gledalačku pažnju i preferencije iz teksta gotovo ništa ne isčita.

*Od pepela* (Ognjen Glavonjić), priča o promašaju generacije petog oktobra, slične generacije kojoj pripadaju i autori filma (i nešto starije), koja je označena kao nosilac promena zbog studentskih protesta i poltičkog angažovanja (pre svega u studentskom pokretu Otpor). Dejan (Dejan Čančarević), dolazi u Beograd da se sastane sa devojkom (znatno mlađom od njega) i nudi joj da umesto da veče provedu na ulici odu u hotel. Uzimanje hotelske sobe za Dejana je velika materijalna investicija zbog koje je ukrao novac od gazdarice kojoj je i dužan za kiriju. Osim za kiriju, Dejan nema ni novca da kupi cigarete niti voznu kartu. Sa druge strane, Ivana (Nevena Ristić) ovaj Dejanov gest smatra ponižavajućim i odlazi bez pozdrava, ostavljajući ga samog u hotelskoj sobi, da posmatra vatromet u čast desetogodišnjice petog oktobra.

*Priče iz groba* (Damir Romanov) kao protagonistkinju opet imaju devojčicu (verovatno desetogodišnju), kojoj nova biznismenska klasa pokušava da sruši kuću koja jei na mestu na kome treba da se gradi tržni centar. Današnji biznismeni su u stvari kriminalci iz devedesetih godina, koje će devojčica Milica (Anđela Kosić) i njen prijatelj duh kriminalca Britve (Miodrag Radonjić) oterati od ukletog poseda.

*Nova zora bledi* (Dane Komljen), se bavi sudbinom slične generacije kao i *Od pepela,* ali onim njenim delom koji nijeverovao da su promene na bolje moguće već je sreću potražio odlaskom u inostranstvo. Odlazak u inostranstvo nije doneo sreću već nastavak patnje, poniženje, depresiju i samoubistvo, slično donosi i povratak u Srbiju na desetogodišnjicu petog oktobra - nastavak patnje, poniženje, depresiju i samoubistvo. Čak ni samoubistvo ne donosi olakšanje ni za jednog od aktera.

*Nisam tu* (Senka Domanović) obrađuje uporednu sudbinu onih koji su ostali i onih koji su otišli. Za razliku do prethodnih priča, veza sa petim oktobrom se najteže može pronaći, kao trend odlaska mladih ljudi iz Srbija, kao karakteristika podjednako decenije pre i posle petog oktobra. Una (Milica Šuica) se budi u krevetu pored nepoznatog muškarca koji želi da joj plati za seksualne usluge. Odlazi kući pokušavajući da se priseti šta se tačno dogodilo prošle noći. Razgovara preko skajpa (skype) sa Milošem (Miloš Timotijević) koji je u Belgiji, naglo prekida razgovor kada on pomene svoja osećanja prema njoj i odlučuje da je održavanje takve veze previše bolno.

*Revolucija jede svoju decu* (Ivan Pecikoza) je cinična priča o štrajku glađu radnika klanice, koji ne primaju platu već mesecima. Izgladneli radnici drže prugu pod blokadom, u očaju odsecaju sebi delove tela a zatim kreću da jedu zalutale turiste i prolaznike da bi na kraju pokušali da pojedu i sopstvenu decu. Ipak, novi biznismeni, nalik onima iz *Priče iz groba*, sprečavaju da stvari dodatno eskaliraju i batinama i pretnjama prekidaju štajk. Bez isplaćenih zarada i bez naznake da će ih ikada dobiti radnici se vraćaju na posao a voz koji prolazi odblokiranom prugom gazi jednog od štrajkača. Posebno problematičnim u koncipiranju ove priče izdvaja se referenciranje na stvarne događaje kada su radnici u štrajku odsecali sebi prste u znak proteste.

* + 1. Klip

*Klip* je debitantski igrani film rediteljke Maje Miloš (rođene 1983. godine u Beogradu) iz 2012. godine u produkciji Filmske kuće Baš čelik (Srbija).[[82]](#footnote-82) Film je podržan od strane Ministarstva kulture Republike Srbije i Filmskog centra Srbije, Sekretarijata za kulturu Grada Beograda. Od strane nezavisnih eksperata budžet filma je ocenjen ocenom 3,5 (Tabela 5), dok je na sajtu Filmskog centra Srbije film žanrovski označen kao drama[[83]](#footnote-83).

Više od svih filmova iz uzorka film *Klip* se bavi tematizacijom uloge novih medija u odrastanju i izgradnji identiteta u današnjem srpskom društvu. I medijalizovana perspektiva junaka, odnosno korišćenje novomedijske slike kao posrednika između subjekta i okoline najizraženije je u ovom filmu, čime on postaje relevantan za dalju analizu sa pozicija teme ovog rada.

Glavna junakinja filma *Klip* Jasna (Isidora Simijonović) je učenica srednje škole koja živi u beogradskom predgrađu Sremčici. Pripada vršnjačkoj grupi do čijeg mišljenja joj je jako stalo. Vršnjaci slobodno vreme provode uz alkohol, marihuanu, žurke, turbo folk muziku a seksualna energija predstavlja najjači pokretač ponašanja.

Sa druge strane Jasnina porodica živi oskudno, otac joj je teško bolestan, sa majkom i mlađom sestrom ima loše odnose. Roditelji, prezauzeti borbom za opstanak ne uspevaju a često ni ne pokušavaju da kontrolišu ćerkino ponašanje. Sličan uticaj na Jasnu ima škola, kao prostor za isprobavanje zabranjenih stvari i iskaljivanje agresije, bez ikakve kontrole, obrazovnog ili vaspitnog uticaja. Svet odraslih u filmu *Klip* čine likovi sa kojima je identifikacija teška ili potpuno nemoguća zbog nedostatka kvaliteta i harizme sa jedne strane ali i volje da se bude uzor ili uspostavi topao odnos sa mlađim generacijama sa druge.

Jasni se sviđa Đole (Vukašin Jasnić), dečak iz iste škole i pripadnik iste šire vršnjačke grupe. Kroz seriju žurki i jutarnjih odlazaka kući Đole i Jasna se zbližavaju. Njihov odnos je odnos dominacije u kojoj se Jasna svesno potčinjava, neretko i ponižava, dok se Đole prema njoj odnosi često vrlo hladno ili sadistički. Iako se odnos Jasne i Đoleta često tumači kao devijantan (Janković A. 2013), granice intimnosti koje njih dvoje prelaze tokom filma su impresivne, što *Klip* svrstava među ljubavne (novomedijske) priče.

Pored turbulentne veze sa Đoletom, u Jasninom životu dešavaju se brojni lomovi. Otac joj odlazi u bolnicu a baba i deda se useljavaju u i onako tesan stan, što porodičnu situaciju čini gotovo nepodnošljivom. Kroz iskustvo školske prakse u sirotištu Jasna se susreće i sa bolom napuštenosti i odrastanja u instituciji. Sva ova iskustva utiču formativno na njenu ličnost i iz njih izlazi zrelija.

Naizgled paradoksalno, kao zrelija i iskustvom bogatija osoba, Jasna prihvata batine koje je dobila od Đoleta kao najiskreniji izraz ljubavi i pažnje, a delovalo je da ovaj film nikako ne može da ima srećan kraj.

* + 1. Gde je Nađa?

*Gde je Nađa*  je debitantski (diplomski) igrani filmreditelja Arona Sekalja (rođenog 1988. godine u Beogradu), Raška Milatovića (rođenog 1986. godine u Beogradu), Miloša Milovanovića (rođenog 1983. godine u Beogradu), Nemanje Voinovića (rođenog 1989. godine u Beogradu), Petra Ristovskog (rođenog 1986. godine u Beogradu), Tee Lukač (rođene 1989. godine u Sisku), Marka Đorđevića (rođene 1988. godine u Kragujevcu) i Luke Popadića (rođene 1980. godine u Badenu) iz 2013. godine u produkciji Košutnjak film (Srbija), Fakulteta dramskih umetnosti (Srbija), Vision Team (Srbija) i Living Pictures (Srbija).[[84]](#footnote-84) Od strane nezavisnih eksperata budžet filma je ocenjen ocenom 3 (Tabela 5), dok je sajtu Filmskog centra Srbije nema njegovog žanrovskog određenja[[85]](#footnote-85).

Film *Gde je Nađa?* takođe tematizuje ulogu novih medija u odrastanju i izgradnji identiteta ali ne direktno nego posredno, kroz sagledavanje ovog fenomena iz perspektive odraslog čoveka. Na ovaj način film postaje relevantan za dalju analizu kao komplementaran pogled koji će dopuniti analize koje mu prethode.

Iako film ima osam reditelja, ne radi se o omnibusu, niti o kolektivnoj režiji u smislu zajedničkog režiranja filma već o pojedinačnoj režiji osam segmenata jedinstvene priče – nalik na trčanje štafetne trke. Kao i film *Oktobar* i ovo je diplomski film klase režije Fakulteta dramskih umetnosti.

Naslovna junakinja Nađa (koja se u filmu ne pojavljuje), nestala je bez traga a njeni roditelji Svetozar (Svetozar Cvetković) i Milena (Anica Dobra) nestanak prijavljuju policiji.

Po preporuci policije Svetozar kreće u potragu za ćerkom, u kojoj mu pomaže prvo Nađin najbolji drug Vladimir (Stefan Vukić) a zatim i dečko Bane (Dimitrije Aranđelović). I u ovom filmu, *slično filmovima Tilva Roš i Oktobar*, implicira se da su Nađa i Vladimir više od drugova i da njihov drugarski i emotivni odnos nije do kraja jasan ni samim protagonistima.

U svojoj potrazi za Nađom, Svetozar i Vladimir odlazi prvo kod Baneta, zatim sva trojica odlaze u stan u kome se okupljaju Nađini vršnjaci ali i stariji likovi među kojima je i Svetozareva školska drugarica. Kad prime poziv od policije odlaze do Pančevačkog mosta gde je devojka Nađinih godina izvršila samoubistvo. Svoju potragu nastavljaju u igraonici, gde razgovaraju sa Nađinom najboljom drugaricom koja nagoveštava da je Nađa imala još neku paralelnu emotivnu vezu osim sa Vladimirom i Banetom. U kasnim večernjim časovima nakon tuče na ulazu u noćni klub u kojoj od navalentnog udvaranja brane Sandru (Isidora Simijonović), družina se rastura a Svetozar i Isidora utočište od nasilnika nalaze u vozu.

Sve pomenute stanice u ovoj potrazi rađaju sumnju i moguće motive Nađinog nestanka, ali ni jedna ne pruža čvrst dokaz šta se zapravo sa Nađom dogodilo, dok je i sam Svetozar i pre kraja ovog putovanja shvatio da ne poznaje svoju ćerku i da je to verovatno i jedan od razloga njenog nestanka, ali i kod sebe osvestio želju da krene njenim stopama. Svetozar i Sandra se rastaju uz poljubac koji unosi nove sumnje u razloge Nađinog nestanka i u Svetozarevo sagledavanje sopstvene životne situacije.

Na svom povratku kući Sandra, prelazeći Brankov most, sreće Romkinju kojoj daje cigaretu i koja joj proriče budućnost uz obećanje da će imati sreće u životu i da će postati kapitalista. Za razliku od generacije svojih roditelja, Sandra zna da su obećanja prazna i da ne vrede ni dve cigarete, dok mesto na kome se to događa svojom referencom na završetak serije *Grlom u jagode* (1974. Srđan Karanović) pokreće novi lanac konstrukcije mogućih značenja i čitanja filmskog teksta.

* + 1. Neposlušni

*Neposlušni* je debitantski igrani filmrediteljkeMine Đukić (rođenog 1982. godine u Somboru) iz 2014. godine u produkciji Filmske kuće Kiselo dete (Srbija), Les films d’Antonine (Francuska) i Augenschein Filmproduktion GmbH (Nemačka).[[86]](#footnote-86) Film je podržan od strane Ministarstva kulture Republike Srbije i Filmskog centra Srbije.[[87]](#footnote-87) Od strane nezavisnih eksperata budžet filma je ocenjen ocenom 4,5 (Tabela 5), dok je na sajtu Filmskog centra Srbije film žanrovski označen kao roud muvi (road movie)[[88]](#footnote-88).

Slično filmu *Gde je Nađa?* i u filmu *Neposlušni* dopunjuje se analiza formativnog uticaja novih medija njihovim namernim ukidanjem čime se njihov uticaj i promene do kojih dovode jasnije sagledavaju.

Film *Neposlušni*, kao i nekoliko prethodnih primera, tematizuje različitopolno drugarstvo i sa njim povezan nejasan i nestabilan emotivni odnos. Ipak, za razliku od prethodnih primera ovde je taj odnos okosnica i fokus priče.

Leni (Hana Selimović) i Lazar (Mladen Sovilj) su najbolji drugovi, odrasli u srpskoj provinciji, dok Lazar odlazi u inostranstvo na studije, Leni ostaje nezadovoljna sobom i sopstvenim postignućem, pogotovo u odnosu na sredinu koja nije stimulativna.

Početak filma u kome dvoje glavnih aktera kao deca leže među nadgrobnim spomenicima i pričaju nerazumljive stvari sebi u dlan, smeju se, šalju poljupce slikama na spomenicima i slično, rađa nelagodu jer groblje nije prikladno mesto za boravak dece pogotovo bez nadzora odraslih. Iako tekst ne daje odgovor šta to oni tačno rade i otkud deca na groblju nameće se zaključak da se oni na groblju igraju, a pod utiskom naslova filma sledi zaključak da oni to rade jer ne poštuju društvena pravila. Pojava Minje Subote kao intradijegetičkog naratora koji posmatra glavne aktere, o njima zna sve, čak i utiče na priču svojim postupcima, dodatno očuđava narativ ali i konstruiše intertekstualnu referencu na bezbrižni svet detinjstva.

Lazarev kratkotrajni povratak zbog smrti oca, Leni vidi kao šansu da obnovi pokidano prijateljstvo i prekinutu emotivnu vezu ali i redefiniše samu sebe. Nakon niza prećutnih igara dominacije i prebacivanja, u trenutku kada Leni saznaje da je trudna, njih dvoje nastavljaju svoje prijateljstvo na nezrelim osnovama izgrađenim još u detinjstvu, kao da se period prekida kontakta nije ni desio. Zaneseni nezrelim trenutkom i ponašanjem polaze u avanturu na biciklima. Na ovom putu sreću različite likove koji provociraju njihov narcizam, a pojava dečaka siročeta Danija (Danijel Šike) podiže uloge u ovoj avanturi i posledično dovodi likove do samospoznaje.

Agresija i surovost realnosti koja je odlikovala prethodno opisane filmove na prvi pogled ne postoji u fantastičnom i izmaštanom svetu detinjstva filma *Neposlušni*. Ipak odnosi glavnih junaka puni su pasivne agresije, sadomazohizma i autodestruktivnosti. Intimni svet likova koji su za sebe izgradili još kao deca pun je egocentrizma i potrebe za dominacijom. U njemu likovi nisu sposobni da jedan drugom kažu „značiš mi“ ili „volim te“, umesto toga konstantno govore „baš me briga za tebe“ i „bolji sam od tebe“. U svim igrama dominacije Lazar izlazi kao pobednik. Na kraju Leni odustaje, pušta ga da pobedi, prepušta mu se u poslednjoj igri dominacije – scena seksa u ambaru, a zatim ga pušta da pobegne. Bajka se završava, tornado vraća Doroti u Kanzas.

U poslednjoj sceni, na osnovu ljusaka na stolu i stanja kuće može se zaključiti da ni baba od koje je Dani navodno pobegao i koja bi trebalo da se brine o njemu ne postoji i da je najverovatnije mrtva. Za razliku od Lazara koji bežeći od Leni pokušava da pobegne od samoga sebe, Leni konačno čini jedan neegocentričan gest, podiže umokrenog Danija i teši ga. Njih dvoje deluju kao majka i dete, dok to sugeriše i pesma koja ide u pozadini (*Neka uvek bude sunce* (1967 Minja Subota i Anica Zubović)). Iako autor ostavlja otvoren kraj, lanac značenja se ne može prekinuti poslednjim rezom i odjavnom špicom. Lenin gest se tumači kao konačni akt odrastanja. Ona prihvata pre svega sopstvenu trudnoću i buduću ulogu majke. I kao da ovo već nije previše, značenja se i dalje nadograđuju, Leni osim sopstvene trudnoće prihvata i da usvoji Danija. Noseći Danija ona nosi samu sebe, prihvatajući njega ona prihvata sebe, stoga i on podjednako nosi nju koliko i ona njega, kao što je kao majka koja stvara dete podjednako i njime stvorena.

* + 1. Varvari

*Varvari* je debitantski igrani film reditelja Ivana Ikića (rođenog 1982. godine u Beogradu) iz 2014. godine u produkciji SENSE Production (Srbija), Or (Crna Gora) i Restart (Slovenija).[[89]](#footnote-89) Film je podržan od strane Ministarstva kulture i informisanja Republike Srbije i Filmskog centra Srbije, Ministarstva kulture Crne gore, Gradske opštine Mladenovac, Opštine Stari grad. Projekat razvijen uz podršku Balkan fund (Grčka) i Cinelink (Bosna i Hercegovina). Od strane nezavisnih eksperata budžet filma je ocenjen ocenom 4 (Tabela 5), dok je na sajtu Filmskog centra Srbije film žanrovski označen kao drama[[90]](#footnote-90).

U filmu *Varvari* ponovo se tematizuje formativna uloga novih medija u izgradnji identiteta ali se ona ovoga puta dopunjuje ulogom u formiranju grupnog identiteta kao važnog aspekta ili zamene za lični identitet.

Luka (Željko Marković), je izbeglica sa Kosova, učenik srednje škole, koga je otac napustio i živi sa bratom i majkom u Mladenovcu. Slično filmovima *Tilva Roš* i *Oktobar,* i u ovom filmu postoji društveno događanje koje je pozadina cele priče – proglašenje nezavisnosti Kosova (17. februara 2008 godine) i tim povodom organizovani protesti u Beogradu.

Fleš (Nenad Petrović Fleš) je Lukin najbolji drug, a obojica su deo veće vršnjačke grupe *Varvari*, navijača lokalnog fudbalskog kluba. I između njih dvojice tinja rivalstvo zbog devojke. Luka je zaljubljen u Stefanu (Marija Rakić) koja ima dečka fudbalera i povremeno ga vara sa Lukom dok se Fleš takođe hvali da je imao odnose sa njom.

Nakon rasističkih ispada na utakmici i niza agresivnih postupaka grupa odlazi na demonstracije u Beograd koje koristi kao povod za demoliranje grada i sitne krađe. Ipak, za razliku od agresivnih ispada likova iz prethodnih filmova, grupa i likovi filma *Varvari* često nailaze na jače od sebe (kriminalci, policija) koji ih u takvom ponašanju osujećuju.

Slično Jasni iz klipa, Luka prolazi kroz niz turbulentnih i samootkrivajućih iskustava gde saznaje koliko su njegova uverenja i ponašanje pogrešni kao i uverenja i ponašanja vršnjačke grupe. Najjača od ovih iskustava su gaženje kolima Stefaninog dečka i pronalazak oca koji ne želi ni da ga prepozna.

Nakon što ugrozi interese lokalnih biznismena (kriminalaca) koji upravljaju fudbalskim klubom i navijačima, biva odbačen i pretučen od strane grupe i dojučerašnjih prijatelja. Ipak, zreliji i iskusniji nego na početku filma odlučuje da im se krvav pridruži na tribini skandirajući da je spreman da da život za Mladenovac.

* + 1. Panama

*Panama* je debitantski igrani film reditelja Pavla Vučkovića (rođenog 1982. godine u Beogradu) iz 2015. godine u produkciji Collapse Films (Srbija).[[91]](#footnote-91) Film je podržan od strane Ministarstva kulture i informisanja Republike Srbije, Filmskog centra Srbije, Mreže kinematografija jugoistočne Evrope. Od strane nezavisnih eksperata budžet filma je ocenjen ocenom 3,5 (Tabela 5), dok je na sajtu Filmskog centra Srbije film žanrovski označen kao triler[[92]](#footnote-92).

Dok su se prethodni filmovi bavili formativnom ulogom novih medija kod mlađih adolescenata, film *Panama* produžava ovu analizu na starije adolescente. Pošto je i vreme dešavanja filma Panama nekoliko godina kasnije u odnosu na na primer *Tilva Roš* ali i ostale, sa pozicija teme ovog rada on se može posmatrati kao analiza efekata produženog delovanja novih medija na srpsko društvo.

I u *Panami* postoji rivalstvo najboljih drugova oko devojaka, ali se ovde ne radi o emotivnoj vezanosti za istu devojku već o takmičenju u količini seksualnih odnosa sa različitim devojkama.

Jovan (Slaven Došlo), student arhitekture iz beogradske dobrostojeće porodice, u sred ovog bizarnog takmičenja sa Milanom (Miloš Pjevač) se zaljubljuje u Maju (Jovana Sotiljković), jednu od devojaka koje su trebale da produže niz seksualnih trofeja.

Iako insistira na otvorenoj vezi, Jovan sa druge strane prati Majino ponašanje i ima ljubomorne izlive sve do trenutka dok ona ne nestane. Majin nestanak na početku deluje kao raskid i bežanje iz opterećujuće veze, ali kako Jovan uporno ne uspeva da je pronađe hipoteze o razlogu njenog nestanka se množe, kako u glavi glavnog aktera tako i gledaoca. Od toga da je Maja našla novog dečka, preko pretpostavke da je Maja prostitutka ili osveta neke od bivših devojaka, ili da je Maja Jovanu „nameštena“ od strane roditelja kako bi se sin skrasio, do mogućnosti da je Maja kidnapovana možda čak i ubijena. Ni jedna od ovih pretpostavke nema veliko uporište u narativu filma a nedostatak informacija gradi misteriju mnogo više nego pokazano i ispričano.

Sam kraj, flešbek video klip Maje i Jovana na splavu, ne nudi nikakav odgovor šta se zapravo dogodilo već produbljuje prostor za naknadno konstruisanje značenja, ali slika jasnu sliku o prilici za sreću koja je propuštena.

* + 1. Vlažnost

*Vlažnost* je debitantski igrani filmrediteljaNikole Ljuce (rođenog 1985. godine u Beogradu) iz 2016. godine u produkciji Dart film & video (Srbija) i Lemming film (Holandija).[[93]](#footnote-93) Film je podržan od strane Filmskog centra Srbije, Hubert Bals fonda (Hubert Bals Fund) iz Holandije i Euroimaža (Euroimages).

Slično filmu *Panama* i *Vlažnost* predstavlja tematizaciju produženog delovanja novih medija. I ovde se takođe pravi razvojni i vremenski skok u odnosu na prethodne filmove pa se fokus istraživanja stavlja na odrasle likove. Ovako postavljeno, sa pozicija interesovanja ovog rada, uzorak filmova u kvalitativnoj studiji mogao bi se uslovno rečeno posmatrati kao longitudinalna studija formativnog uticaja novih medija na srpsko društvo.

Od strane nezavisnih eksperata budžet filma je ocenjen ocenom 4,5 (Tabela 5), dok je na sajtu Filmskog centra Srbije film žanrovski označen kao drama[[94]](#footnote-94).

Nestanak glavne junakinje tema je i filma *Vlažnost,* s’ tom razlikom da na kraju imamo i njen povratak, što paradoksalno ne unosi više reda u gledalačko iskustvo i misteriju nestanka ne rešava već je produbljuje.

Mina (Tamara Krcunović) je u vanbračnoj vezi sa mlađim muškarcem Milanom (Slaven Došlo). Nakon povratka muža Petra (Miloš Timotijević) sa službenog puta, Mina netragom nestaje.

Petar njen nestanak ne prijavljuje već pokušava da nastavi život kao da Mina nije nestala, očekujući da se ona pojavi svakog časa. Kako vreme odmiče ovo postaje sve teže, a Minin povratak sve manje verovatan. Petar ipak ne čini ništa posebno kako bi je pronašao već održava fasadu normalnih porodičnih odnosa i Mininog prisustva.

Kroz ovo iskustvo, i niz sa njim povezanih događaja Petar dolazi do spoznaje obmane i pretvaranja kao dominantnog mehanizma građenja sopstvene ličnosti i nedostatka vrednosti u sopstvenom životu. Reditelj je sebi namenio ulogu spoljašnje sile (slično filmu *Otvorena[[95]](#footnote-95)*) koja junaka suočava sa samim sobom i pomaže potisnutim željama i emocijama da izbiju na površinu. Susret muža i ljubavnika u saobraćajnoj nesreći koja nakon toga usledi kao potencijalni klimaks dramske situacije, predstavlja zapravo antiklimaks i film određuje kao formu u kojoj je izostanak, nestanak, nepokazivanje, neprisustvo i slično glavno izražajno sredstvo.

Podjednako misteriozno kako je nestala, Mina se vraća, ne pruživši nikakvo objašnjenje šta se desilo. Petar čiji su svet i život opisana iskustva poremetila i uzdrmala iz temelja, promenjen, osvešćen, odlučuje da nastavi život kao da se Minin odlazak nije ni dogodio.

Sutra ujutru, nakon nedelju dana sparine kiša donosi olakšanje.

* 1. Tematizacija novih medija u srpskom filmu

U filmu *Tilva Roš* uticaj novih medija (pre svega onlajn video klipova i klip kulture) može se pronaći još u samom koncipiranju filma, njegovoj oslonjenosti na klip *Krep* i njegove autore. Treba naglasiti da su autentični delovi klipa *Krep* postalideo filma i čine nezavisnu stilsku liniju. Mešanje originalnih i tuđih sadržaja takođe je jedna od suštinskih odlika video klipova, koja se može prepoznati u filmu. Nedostatak zapleta, svedeni narativ, bavljenje svakodnevnim običnim, čak i banalnim, takođe ukazuje na uticaj video klipova na film *Tilva Roš*.

Pored korišćenja samih klipova, u filmu se mogu prepoznati još dve stilske linije, obe pod uticajem video klipova. Prva je pogled amaterske video kamere jednog od aktera, u faundfutidž (Found footage) stilu, dok pokušava da snimi drugog aktera kako izvodi jednu u nizu vratolomnih i samopovređujućih aktivnosti. Ostatak filma je fikcija, koja se oslanja na stvarne događaje, prostore i likove, koju karakteriše ”*svedenost, lo-fi ton i sirovost, kao i verizam svojstven kućnim video-snimcima*” (Janković Z. 2011).

Osim konstantnog referisanja na video klipove u fikcijskom delu filma, reditelj se često oslanja na improvizacije glumaca (većina ostalih likova su naturščici koji glume sami sebe, dok se sporadično u epizodnim ulogama pojavljuju profesionalni glumci), što u nekim trenucima čini da granica između filma fikcije i video klipa popušta ili se čak potpuno ukida. Najbolju ilustraciju ovog postupka predstavlja scena u vikendici gde se jedan od aktera, Mekica (Nenad Stanisavljević), pod uticajem alkohola rasplače (ova vrsta emotivne reakcije u psihoterapijskom žargonu bi se nazvala raspad) pred kamerom jer ga drugovi kinje i provociraju. Intenzitet i uverljivost glume i emocije postavlja pitanje prelaska praga izvođenja i ulazak u sferu ličnog odnosno deljenje intimnog trenutka pred kamerom. Na ovom mestu takođe, pojavljuje se veza agresije (verbalne i psihičke) i snimanja, gde zadovoljstvo snimanja uzrokuje i opravdava agresivan postupak.

Opisani postupci autora mogli bi se tumačiti kao smeštanje filma između dokumentarnog i igranog, odnosno korišćenje dokumentarne poetike u cilju jačanja kritičke oštrice filma, slično jugoslovenkom Crnom talasu (Đurović 2015). Iako se ovom zaključku ništa ne može zameriti, možda bi preciznije određenje bilo da ovim postupkom autor smešta film između video klipa i igranog filma, koristeći se poetikom video klipa. Ovim se ne negira da uočeni postupak ima svoje korene i u dokumentarnom filmu kao i u jugoslovenskom Crnom talasu, već se precizira kontekst i prednost daje uticaju novomedijskih praksi.

Budući da su glavni akteri adolescenti, može se uočiti uloga snimanja klipova u procesu njihove individuacije i izgradnje identiteta. Posebno interesantno je da je samopovređivanje dominantna tema video klipova, čime se pravi veza između Frojdovog (Sigmund Freud) telesnog ja kao preteče mentalnog ja (Freud 1994) i Jungovog (Carl Jung) procesa individuacije (Jung 1971).

Posmatrajući film *Oktobar* u celini kao prvi uticaj novih medija može se uočiti heterogenost njegovih delova, odnosno slobodno mešanje formi, stilova, žanrova - amaterski diletantizam.[[96]](#footnote-96) Takođe je prisutno i mešanje originalnih i tuđih (televizijske i radio reportaže) sadržaja.

Pogled kamere mobilnog telefona pojavljuje se u prvoj priči *Diplomiranje,* kada akteri snimaju jedni druge dok odgovaraju na izazov u igri istina ili izazov. Ovim postupkom se, slično kao i u prethodno opisanom *Tilva Roš,* pokušava pojačati realizam filmskog iskaza ali i povećati empatija sa likom. Pored samog čina poniženja kojim lik dokazuje da je dorastao izazovu, snimanje predstavlja pravo poniženje, odnosno služi kao emotivni amplifikator, kome se pridaje veća težina nego samoj akciji koja se snima, a posmatračima pojačava zadovoljstvo. Ovim se govori i o psihološkoj osnovi i prirodi produkcije i pregledanja novomedijskih sadržaja, slično kao i u prethodno opisanim filmovima, gde je snimanje cilj i izvor zadovoljstva a ne ponašanje (ili posmatranje ponašanja) koje se snima.

U priči *Od pepela*, mobilni telefon, odnosno sms poruka, kao novi vid komunikacije omogućio je izgradnju efektne završne situacije u kojoj Dejan završava sam u hotelskoj sobi, misleći da će Milica doći kada dobije poruku sa brojem sobe koju je uzeo.

Još jedan novi vid komunikacije između likova, skajp razgovor, odigrao je važnu ulogu u priči *Nisam tu*. Iako skajp razgovor omogućava živo posmatranje udaljenih ljudi i njihovu češću komunikaciju, u ovoj priči iskorišćen je da podcrta udaljenost između likova a ne kao sredstvo njihovog zbližavanja. U kontekstu atmosfere cele priče, poznato zvono skajp poziva (ring tone) budi nostalgiju i melanholiju, čime je izvršena svojevrsna subverzija njegovog prvobitnog značenja, koja se u mnogome oslanja i na životno iskustvo gledaoca. I ovaj razgovor, kao i ceo film, ima unutrašnju fokalizaciju (Genette prema Perić Momčilović 2016) glavne junakinje, gde je izolovanje jedne tačke gledanja iskorišćeno da podcrta nostalgiju i udaljenost likova koje bi skajp trebalo da zbliži kroz prikazivanje jednog lika (Milica Šujica) u sobi ispred ekrana kompjutera, a drugog (Miloš Timotijević) samo kao sliku na ekranu. Iako ceo razgovor odiše nostalgijom, na njen pomen razgovor se prekida iznenadnim spuštanjem ekrana laptopa. I ovaj postupak, analogan spuštanju telefonske slušalice, kao emotivna reakcija na primljenu poruku, pokazuje dodatni potencijal upotrebe novomedijske prakse u oslikavanju emotivnih stanja u odnosu na tradicionalne medije, jer se u ovom konkretnom primeru gasi živa slika sagovornika a ne samo njegov glas.

Kao što već sam naziv sugeriše - *Klip* je još jedan korak dalje u uticaju onlajn video klipova na film, gde autorka, čini propustljivom ili čak briše granicu između "subjektivnog" pogleda mobilnih telefona svojih junaka i "objektivnog" pogleda reditelja odnosno snimak napravljen filmskom kamerom.

"U pitanju je film koji produkcijski izgleda kao da je snimljen za 4 dana [...] na nekom zastarelom i prevaziđenom modelu mobilnog telefona Nokija, ali je u stvari brižno pripremana ekspertiza [...] koristeći nemušti filmski jezik prilično nestabilne dramaturške strukture težeći da postane metafilm. Rediteljka Miloš je očigledno tendenciozno izbegavala da poentira eluzivnost dva sveta, jednog snimljenog, jednog realnog [...]"(Janković A. 2013).

Dok se klipovi koje snimaju akteri filma ne kače na mrežu, pa samim tim se ne mogu označiti kao onlajn video klipovi, njihovo snimanje i pokazivanje predstavlja jedan od važnih aspekata klip kulture, u kome se najviše ogleda uloga video klipova u izgradnji identiteta i procesu individuacije ličnosti. Na ovom svojstvu novih medija se najviše insistira u filmu tako da oni postaju sredstvo karakterizacije lika.

Glavni lik Jasna, snima sebe i događaje u svom životu kamerom mobilnog telefona. Ovi snimci se žanrovski mogu podeliti u tri grupe, čiji se slični primeri mogu pronaći na mreži. Prvu predstavljaju zanimljive događaje iz života srednjoškolaca i odnose se ne destruktivno ponašanje u školi i van nje i večernje izlaske i žurke. Drugu grupu čine snimci seksualnog ponašanja. A treću intimni snimci praznog životnog hoda, vremena provedenog između dva događaja, koji ilustruju emotivna i psihološka stanja junakinje (i ne dele se tako često na mreži kao prethodne dve uočene grupe).

Držanje kamere i snimanje predstavlja u filmu supstitut za osećaj kontrole, i sredstvo dominacije. Jasna koja uvek drži kameru, u trenucima seksualnih radnji prepušta ovu ulogu Đoletu, i na taj način mu se potpuno potčinjava čime se njihov odnos uspostavlja kao sadističko mazohistički, a veza među njima jača.

Svedenost, verizam, sirovost, bavljenje svakodnevnim i banalnim predstavljaju vezu sa onlajn video klipovima i novim medijima. I ovaj film uspeva da u pojedinim svojim trenucima postigne toliki nivo realističnosti da gledaocu deluje kao nepatvoreni snimak života odnosno video klip. Pomeranje granica i pomeranje normi pristojnog ponašanja još jedno je svojstvo koje *Klip* vezuje za nove medije.

Kada se film *Klip* tumači u ključu brisanja granica filma i klipa, neophodno je razmotriti i film *Smrt čoveka na Balkanu (*treći igrani film reditelja Miroslava Momčilovića (rođenog 1969. godine u Beogradu) iz 2012. godine),[[97]](#footnote-97) kojiu neku ruku odlazi dalje u ovom smeru od svih analiziranih filmova. Autor je koncipirao film kao snimak veb kamere, koja neprekidno snima. Ovim postupkom autor se odriče montaže i pokreta kamere.[[98]](#footnote-98) Statični snimci veb kamera su česta pojava u onlajn video klipovima, toliko česta da bi se moglo reći da je ta vrsta postavke nešto na šta se prvo pomisli kada se pomenu onlajn video klipovi. Takođe je čest i seting u kome kamera snima a ljudi ispred nje ne znaju da je uključena. Ipak svi ostali elementi (stilski, narativni), mnogo su bliži filmu ili čak pozorištu, odnosno prikazivačkom standardu, nego onlajn video klipovima i novim medijima. Zbog toga granica filma i realnosti, i pored priče u realnom vremenu i iz fiksirane tačke gledanja, ni u jednom trenutku nije narušena niti problematizovana.[[99]](#footnote-99)

Kod filma *Gde je Nađa*, kao veza sa novim medijima najuočljivije je to što film ima osam reditelja. Ovaj vid kolektivnog autorstva pojavio se i stekao masovnu publiku na mreži kroz projekte kao što su *The Johnny Cash Projec*t (2010, grupa autora), *Life in a Day* (2011, Kevin Mekdonald (Kevin Macdonald)) pod presudnim uticajem Jutjuba (Vernallis 2013). Nova vrsta kolektivne akcije u kojoj pojedinac deluje samostalno, zadržava svoju individualnost umesto da je podredi i delegira kolektivu predstavlja jedno od preoblikovanja društvenih odnosa pod uticajem novih medija. Kritički se ovaj oblik socijalnog ponašanja može označiti sintagmom „sami zajedno“ (Terkl 2011).

Svetozarov mobilni telefon poslužio je i kao znak koji treba da pomogne u rasvetljavanju misterije Nađine sudbinu. Pre nego što štafetnu palicu glavnog protagoniste ne preda Sandri (koja se prvi put pojavljuje na polovini filma), i završi svoje pojavljivanje u filmu deset minuta pre kraja, Svetozar prima poziv od Sandrine majke, čime nas autori podsećaju da su sve devojke u filmu kada im se dešavalo nešto loše posezale za telefonom i javljale se roditeljima, što implicira da je Nađin nestanak pre vezan za stanje njene porodice, a ne njenog vršnjačkog okruženja.

Pored atipične kolektivne režije, film odlikuju mizankadrovi i minimum montaže, što je direktno omogućeno napretkom tehnologije. Digitalne kamere omogućile su lak i jednostavan pokret i dobar kvalitet slike i u uslovima noćnog snimanja bez rasvete. Da napredak tehnike nije otvorio ovakve mogućnosti, film ne bilo moguće snimiti na ovakav način ni sa višestuko većim materijalnim sredstvima[[100]](#footnote-100).

Kod filma *Neposlušni* postoji specifičan odnos prema novim medijima, jer se tematizuje njihov izostanak a ne prisustvo. Na samom početku svog putovanja, Leni i Lazar bacaju mobilne telefone, koji su prepreka za njihov ulazak u svet snova i fantazija ranog detinjstva. Ovim se sugeriše da su novi mediji i naprave za mobilnu telekomunikaciju pupčana vrpca koja subjekta veže za realni svet i da je njeno presecanje preduslov izgradnje i ulaska u sopstveni subjektivni svet. Slično filmu *Neposlušni* i u filmu *Pored mene* (treći dugometražni igrani filmreditelja Stevana Filipovića (rođenog 1981. godine u Beogradu) iz 2015. godine)[[101]](#footnote-101) se tematizuje ukidanje pristupa novim medijima, ali je teza suprotna, presecanje veze sa novim medijima neophodno je kako bi subjekat uspeo da se vrati u realni svet a zatim i otkrije sopstvena osećanja i unutrašnji svet. Ove poruke donekle su u suprotnosti sa ostalim obrađenim filmskim tekstovima u kojima su baš digitalne tehnologije i novi mediji sredstvo konstrukcije subjektivnih svetova, čime se u filmu *Neposlušni (*i *Pored mene*)digitalni subjektivni svetovi određuju kao manje vredni i autentični.

U filmu *Varvari* postoji čitav niz scena u kojima se junaci snimaju mobilnim telefonom sa ciljem deljenja klipova na socijalnim mrežama. Pored ove, može se uočiti i sličnost sa filmovima *Tilva Roš* i *Klip* po sirovosti, realizmu, autentičnosti i popuštanju granica između filma i video klipa.

U ovom filmu se takođe uočava i uticaj snimanja klipova u izgradnji grupnog i kolektivnog identiteta vršnjačke (navijačke) grupe. Čak je i tizer za film, koji se pojavio na mreži nekoliko meseci pre njegove premijere, predstavljao navijačku grupu koja pokušava da snimi video klip (novomedijski žanr mim – kopiju sličnih videa koje snimaju navijačke grupe). Ovaj video je kasnije skinut sa mreže a njegov materijal nije ušao u finalnu verziju filma.

Narativ poznatog klipa sa društvenih mreža *Kosovo za patike* (2008)[[102]](#footnote-102) našao svoje mesto u filmu, kada vršnjačka grupa posle demonstracija povodom proglašenja nezavisnosti Kosova razbija izlog prodavnice sportske opreme i krade patike.

Sličan postupak može se pronaći i kod filma *Spomenik Majkl Džeksonu* (drugi igrani film reditelja Darka Lungulova (rođenog 1963. godine u Beogradu) iz 2014. godine.[[103]](#footnote-103) Naime, može su uočiti direktan uticaj viralnog onlajn video klipa S*ve je to od nejela - istina o smrti Majkl Džeksona* (2009)[[104]](#footnote-104) na koncipiranje likova i narativ filma. Pomenuti klip predstavlja u stvari prilog lokalne televizije TV centar iz Svilajnca, povodom smrti Majkla Džeksona (Michael Jackson), snimljen dva dana nakon smrti pevača, aploudovan van konteksta nekoliko dana kasnije na sajt *Kobaja grande*. Posle velike gledanosti klipa, nastale su desetine inkarnacija istog materijala koje se i danas mogu pronaći na mreži. U klipu pravoslavni sveštenik, protojerej i vlasnik samostalne trgovinske radnje M-DžI, Dragan Živković, objašnjava koliko njegova ćerka voli Majkla Džeksona, kako ima punu kuću postera, kaseta i suvenira sa njegovim likom, član je fan klubova i sa njim komunicira preko interneta, kako bi bila u stanju da uradi bilo šta samo da ode na njegov koncert i kako je teško podnela njegovu smrt. Otac čak opisuje kako je išao da izjavi ćerci saučešće, kada je čuo da je Majkl Džekson umro. Pet godina nakon smrti Majkl Džeksona nastaje film o frizeru koji želi da u svoj mali grad dovede Majkl Džeksona, odnosno da mu podigne spomenik, kako bi sačuvao svoju ljubav. U tome mu pomažu pravoslavni sveštenik (Ljubomir Bandović) i njegova ćerka Jelena (Emilija Terzic), koja je velik Džeksonov fan. Ćerkina soba je prepuna postera, nosača zvuka i predmeta vezanih za Majkl Džeksona. Ćerka uspostavlja kontakt sa Džeksonovim producentom preko interneta jer je član svih fan grupa. Na dan kada je navodno trebalo da dođe u grad u kome se radnja odvija, Majkl Džekson umire, a sveštenik teši svoju potresenu ćerku.

Kod filma *Varvari*, zanimljiva je i upotreba onlajn video klipa u sceni u igraonici. Luka posle neuspešnog pokušaja da pogleda seksualni video devojke u koju je zaljubljen, koji je na Jutjub okačio njen bivši dečko, pušta na ekranu klip u kome Fleš biva nokautiran u ringu. Ovim postupkom on prvo uspeva da uspostavi dominaciju nad drugom sa kojim kroz ceo film ima rivalitet, a zatim i da svoj bes simbolički iskali na njemu premotavanjem trenutka nokauta. Reditelj ovim postupkom uspeva da vrlo jasno dočara unutrašnje stanje i konflikte lika bez da ga pokaže u kadru. Ovaj potencijal video klipova da predstavljaju unutrašnja stanja povezan je sa njihovom ličnom prirodom i ulogom u procesu gramatizacije i individuacije.

U filmu se takođe tematizuje veza između seksa i novih medija. Luka i Fleš snimaju seksualni čin bez znanja devojke koja u njemu učestvuje, Stefani se dečko sveti tako što kači njen snimak seksa na mrežu, Fleš koristi Fejsbuk kako bi pronašao devojke, dok Stefana ne gasi Fejsbuk čet (chat) čak ni za vreme seksa i koristi svaku priliku da proveri šta se dešava na mreži. Čini se da bi čitanje poruke ovih scena kao kritiku formativnog uticaja novih medija na adolescente bila pogrešna i da je pre u pitanju njihova emotivna nezrelost i agresivna želja za dominacijom (slično kao u filmu *Neposlušni*) u kojoj su seks i novi mediji samo sredstvo.

Film *Panama* je takođe film koji se bavi svakodnevnim, ličnim, malim i banalnim. I u njemupostoji serija onlajn video klipova koji pokreću radnju odnosno glavnog lika, Jovana (Slaven Došlo), navode da posumnja u iskrenost svoje devojke, Maje (Jovana Stojiljković), i da počne da istražuje šta ona radi kada nije sa njim.

Klip kao pokretač radnje može se uočiti i u filmu (*S)kidanje -* debitantski igrani film reditelja Koste Đorđevića (rođenog 1981. godine u Beogradu) iz 2013. godine.[[105]](#footnote-105) U trećoj priči zaplet počinje kada Relja (Nikola Rakočević) na mobilnom telefonu vidi amaterski porno snimak svoje najbolje drugarice Sanje (Ivana Vuković) u koju je zaljubljen, koji je procureo na internet. Cela radnja filma odvija se oko Reljine potere za autorom snimka koga pokušava da identifikuje na osnovu tetovaže na polnom organu[[106]](#footnote-106).

U filmu *Panama* postoji još čitav niz klipova koji se pojavljuju tokom filma u kojima nije jasno ko, gde, kada i zašto snima Maju, i koji imaju funkciju pojačavanja misterije i bude znatiželju gledaoca da sazna šta to Maja zaista radi i time se identifikuju sa Jovanom, odnosno njegovom sumnjom i istragom.

Film se završava klipom koji su Jovan i Maja snimili u prvoj polovini filma (zapravo na samim počecima fabule) ležeći na splavu na reci. U klipu oni se strasno ljube, srećni su i zaljubljeni. Jovan snima mobilnim telefonom iz ruke, u selfi (selfie) stilu (Yongjun, Jung-Ah, Eunice, Sejung 2016). Čitanje ovog poslednjeg kadra može da bude dvojako. Pomenute klipove koji se pojavljuju tokom filma je snimao Jovan i sva ljubomora i misterija oko Majinog tajnog života plod su njegove nesigurnosti i uobrazilje. Sa druge strane, moglo bi se pročitati da je njihova ljubav bila u stvari gluma, što posledično ostavlja još nekoliko mogućih rešenja za misteriju Majinog tajnog života. Ipak, bez obzira na moguća čitanja, film (siže) ima srećan kraj, odnosno postignut je efekat kontrapunkta između kraja fabule i sižea, čemu je izbor video klipa, kao poslednjeg kadra, pomogao pojačavši autentičnost i realističnost reprezentacije.

Sličan postupak (kontrapunkt kraja fabule i sižea uz pomoć video klipa) koristi se i u debitantskom igranom filmu reditelja Srđe Anđelića (rođenog 1966. godine u Beogradu) iz 2012. godine[[107]](#footnote-107) *Artiljero*. Film se završava kadrom monitora na kome se prikazuje Anin (Ana Konjović) klip - svojevrstan mešap video u kome se mešaju snimci koje je načinila tokom filma sa arhivskim materijalima televizije Beograd i animacijom. Kamera je na faru i polako se kreće napred tako da na samom kraju filma okvir ekrana potpuno nestane i u kadru ostaje samo mešap video. U ovaj kadar se u paralelnoj montaži utiskuje hapšenje i odlazak Zlaje (Nebojša Glogovac) i Malog (Jovan Kolarić) policijskim autom kao i Anino kašnjenje da se sa Malim oprosti. Poslednji kadar predstavlja završnu fazu prethodno opisanog kadra sa mešap videom na kompjuterskom monitoru, koji priči daje srećan kraj (Nemanja Vidić se vraća u Crvenu zvezdu). Svi ovi postupci su na liniji autorovog problematizovanja novomedijskih praksi i njihovog društvenog uticaja. Ipak zanimljivo je da iako kritikuje uticaj novih medija, autor poseže za onlajn video klipovima kao alternativnoj realnosti u kojoj su fantastične stvari (kao što je povratak Nemanje Vidića u Crvenu zvezdu) moguće.

I *Panama* i *Artiljero* postavljaju video klipove kao paralelnu realnost, u kojoj su čuda i sreća mogući za razliku od „objektivne“ realnosti. Iako ovo svojstvo video klipova i klip kulture biva predmet kritike i ironije u oba filma, ono zapravo popravlja krajnji utisak gledaoca o filmovima, dajući im poetični kraj o mogućoj sreći koja nije dostignuta.

U filmu *Vlažnost* pozivanje mobilnog telefona, i automatska poruka da „mobilni pretplatnik trenutno nije dostupan“, iskorišćeno je da oslika emotivno stanje i frustraciju glavnog lika. U eri podrazumevanja neprekidne dostupnosti za komunikaciju, svaki trenutak nedostupnosti predstavlja frustraciju za onoga ko poziva, a ponavljanje ove situacije eksponencijalno povećava frustraciju. U nekim trenucima čini se da Petru (Miloš Timotijević) više smeta nedostupnost Mininog (Tamara Krcunović) telefona nego njen nestanak. Ovim se kritički ukazuje na promenu međuljudskih odnosa i sa njima povezanu društvenu promenu nastalu razvojem novih medija i telekomunikacionih tehnologija, ali se oni takođe koriste i kao sredstvo konstrukcije specifičnog emotivnog stanja lika. Sličnu funkciju ima i Petrovo pristupanje Mininom i mejlu (e mail) i slanje pisama Mininoj majci i poznanicima.

* 1. Približavanje srpskog filma video klipu pod uticajem novih medija

Novi mediji, pored već opisanog uticaja na proizvodnju, imaju uticaj i na same filmove, odnosno njihovu formu i sadržaj. Ovaj uticaj može biti posredan, preko opisane promene produkcionog modela koji je u izvesnoj meri uticao na tematski i stilski okvir ali i neposredan, što se može uočiti iz brojnih opisanih primera.

Direktni uticaji novih medija, a pre svega onlajn video klipova i klip kulture, mogu se dalje najšire podeliti u dve grupe. Uticaj na nastanak značenja u recepciji filma i čitanju filmskog teksta koji se odnosi pre svega na filmsku (i medijsku) publiku sa jedne strane i uticaj na stvaralački postupak nastajanja filmova koji se dominantno odnosi na filmske autore (koji je u velikoj meri pod uticajem načina proizvodnje) sa druge strane, a koji se takođe dalje može grubo podeliti u dve grupe. Prvu bi činilo konkretno korišćenje klipova u filmu, kako pravih tako i materijala snimljenih da simuliraju klipove. Druga grupa uticaja mogla bi se označiti kao uticaj video klipa na ostatak filma (koji nije video klip) ili film u celini, gde se misli pre svega na stilsko, estetsko i narativno približavanje filma video klipovima što za posledicu ima problematizaciju granice fikcije i realnosti, odnosno filma i video klipa. Prethodno opisana tematizacija novih medija takođe bi se mogla podvesti pod uticaj novih medija na film ali koja nužno ne mora voditi približavanju filma i video klipa.

Baš ovaj poslednji vid uticaja novih medija je i najočigledniji. Praksa korišćenja novih medija i mobilnih telekomunikacionih tehnologija, snimanja i pregledanja video klipova i slično je toliko masovna da je skoro nemoguće napraviti film čiji su junaci adolescenti ili mlađi u kome se neće pojavljivati različite kamere kojima junaci snimaju svoj život ili ekrani na kojima intereaguju sa novim medijima. Mobilni telefoni i slične naprave postali su i obavezan deo ikonografije filmova smeštenih u današnji trenutak. Sa druge strane, zbog svog svojstva da se lako i često utiskuju u druge medije može se uočiti i česta pojava embedovanja onlajn video klipova u srpskom filmu. Treba napraviti razliku između bukvalnog vizuelnog utiskivanja video klipova u filmsko tkivo (*Tilva Roš[[108]](#footnote-108)*) i embedovanja narativa klipova u narativ filma (*Varvari*)[[109]](#footnote-109).

Postupak tematizacije i prikazivanja sadržaja novih medija i njihove konzumacije i proizvodnje može imati različite funkcije. Oni su po pravilu uvek sredstvo karakterizacije likova i generacije kojoj pripadaju. Sa ovim je povezana društveno kritička uloga koja prepoznaje loš uticaj novih medija, i krivi ih za otuđenje ili devijantno ponašanje junaka. Učestalost ovakvih opservacija u svakodnevnom diskursu se toliko približila učestalosti u umetničkom i teorijskom diskursu da predstavlja opšte mesto.

Novomedijski sadržaji mogu poslužiti i kao pokretač radnje ili izazivač intrige (*Panama*). Zbog svoje dominantno vizuelne prirode, oni su jednostavno sredstvo da se na brz i lak i pre svega „filmski“ (vizuelan) način, bez previše objašnjavanja, postavi zaplet, motiviše akcija karaktera ili pokrene radnja. Treba uočiti smanjenu učestalost alternativnih rešenja koja podrazumevaju direktnu (verbalnu) komunikaciju, kao što su trač, ogovaranje, laganje i slično u filmovima koji su bili predmet analize u odnosu na filmove iz predigitalnog perioda (i prikazivački standard).

Posebno izazovni za uklapanje u filmski jezik su i novi tekstualni vidovi komunikacije kao što su sms, e mail, čet (chat). Dok je prikazivanje samog ekrana na kome se ovi sadržaji ispisuju najlakši i najbliži eri analognog filma, u digitalnom filmu se javlja potreba za evolucijom filmskog jezika i njihovo prirodnije uklapanje u filmsko tkivo, što u filmovima koji su bili predmet analize nije bio slučaj.



Dok bi se prethodno opisani postupci mogli okarakterisati kao „spoljašnji“, posebno zanimljiv aspekt upotrebe novih medija u srpskom filmu, koji bi se mogao uslovno nazvati „unutrašnji“, jeste portretisanje unutrašnjeg života i sveta junaka, kroz klipove koje snimaju u trenucima dokolice, praznog hoda između dva događaja (*Klip, Panama*). Može se prepoznati uloga onlajn video klipova i klip kulture u procesu gramatizacije ljudske zajednice i individuacije pojedinca. Ovo sredstvo pokazalo se posebno efikasnim u pričama o odrastanju i formiranju identiteta.

Još jedan čest postupak, u obrađenim filmovima je i pojava naturščika, koji neretko filmu direktno pozajmljuju sopstveni identitet, čime se problematizuje granica između realnog i filmskog (*Tilva Roš, Varvari*). Treba primetiti da upravo onlajn video klipovi i njihova upotreba u svrhu brisanja granica realnosti (objektivne i filmske), donose novinu u odnosu na dihotomije fikcija/fakcija, dokumentarno/igrano. Naime, ova novina odnosi se na svojstvo onlajn video klipova da baveći se malim, ličnim, svakodnevnim i banalnim, a istovremeno imajući formativno dejstvo u izgradnji identiteta i procesu individuacije prerastu u svojevrsne dokumente unutrašnje realnosti. Pošto je realizam imanentno svojstvo filmskog medija (Bazin 1979, Bazin prema Stam, Burgoyne, Flitterman-Lewis 1992), a upotreba dokumentarnih materijala, kao pravog realizma (Bazin prema Totaro 2003), u igranom filmu daje filmskom tekstu kvalitet objektivnog (Daković prema Seničić 2016), može se pretpostaviti da upotreba video klipa u igranom filmu uspostavlja filmski tekst kao dokument subjektivne realnosti. Uočava se razlika između dokumentarnog filma i klipa, kao dva modaliteta reprezentovanja realnosti, gde je kod dokumentarnog filma naglasak na objektivnom i spoljašnjem a kod video klipa na subjektivnom i unutrašnjem beleženju. Treba voditi računa da se ovde misli na potencijal upotrebe video klipa kao sredstva dokumentovanja subjektivne realnosti, dok bilo koja upotreba bilo kog video klipa neće nužno doneti ovaj efekat (zbog širine određenja i diverzifikovane prirode onlajn video klipova).

Sličnu funkciju ima i postupak rušenja stilske granice između filma i video klipa (*Tilva Roš, Klip*)[[110]](#footnote-110). Ovo se pre svega postiže svetlosnom i kompozicijskom degradacijom filmske slike kroz izbegavanje upotrebe veštačkog osvetljenja, upotrebom kamere iz ruke ili njenim nasumičnim postavljanjem u prostor, odnosno naizgled nasumičnim a zapravo ciljano postavljenom da bi se u recepciji publike čitalo kao nasumično. Dugački kadrovi i izbegavanje montaže još neka su od sredstava kojima se film stilski približava klipu. Dok su ovi postupci korišćeni i ranije, u kontekstu predigitalnog društva čitali su se kao približavanje filmske slike dokumentarnoj odnosno realnoj. U sadašnjem kontekstu, u kome većina gledalaca ima iskustvo držanja kamere, snimanja sopstvenog života i pregledavanja svojih i tuđih snimaka, u kombinaciji sa prethodno opisanim embedovanjem video klipova u film, čita se kao približavnje filma klipu i ima već opisanu funkciju predstavljanja filma kao dokumenta unutrašnje realnosti. Brisanje granica između privatnog i javnog povezano sa onlajn video klipovima odnosno povećana intimnost ispred i sa kamerom (*Tilva Roš, Klip*) još jedan su od uzroka ove vrste čitanja i dejstva filmskog teksta.

Sličan postupak sreće se i u filmu *Pored mene*. U najvećem delu filma (scene u školi) filmska slika formalno je bliska onlajn video klipovima kroz upotrebu pokretne kamere iz ruke, snimanja u realnom enterijeru i nedostatak filmske rasvete. Sa druge strane reditelj se ne odriče montaže. Čini se da ova dva postupka rade jedan protiv drugog i da u filmu *Pored mene* ne uspevaju da postignu komplementaran odnos. Slično dejstvo u najvećem delu filma ima zajednička izvedba naturščika i profesionalnih glumaca. Takođe i na planu dramaturgije postoji tendencija bavljenja svakodnevnim, običnim i banalnim ali uz ambiciju postizanja jasne pedagoške pouke i artikulisanog komentara na aktuelnu društvenu stvarnost, gotovo saopštenja. Čini se da je ovde ključ u nekomplementarnosti prethodno opisanih postupaka, jer je sakrivanje podučavanja i didaktike iza forme onlajn video klipa u suprotnosti sa njegovom prirodom[[111]](#footnote-111).

Kao sledeće zajedničko sredstvo obrađenih filmova u funkciji realizma i identifikacije sa junacima može se uočiti dominanta unutrašnja fokalizacija i linearno pripovedanje (o čemu će uskoro biti više reči). Jedinu vremensku zbrku unosi pojava video klipova (*Tilva Roš, Panama).* Zapravo bi se naracija većine filmova iz uzorka mogla tumačiti u Bordvelovom (David Bordwell) ključu naracije u art filmu (Bordwell 1985), dok bi onda video klipovi zauzeli mesto koje u ovom ključu zauzimaju unutrašnje reminiscencije lika koje remete progresiju radnje. I ovaj teorijski okvir može da bude objašnjenje odnosno dokaz čitanja pojave klipova u filmu kao dokumenata unutrašnje realnosti.

Pozicioniranje filma kao realnijeg u odnosu na prikazivački standard ali i istovremeno subjektivnijeg predstavlja specifično uticaj novih medija na srpski film odnosno specifičnost približavanja filma video klipu.

Ova paradoksalna definicija skreće pažnju na novinu koju u filmski jezik i naraciju donose novi mediji (pre svega video klipovi), da u isto vreme doprinose realizmu dok se čitaju kao reprezentacija unutrašnje realnosti. Suprotno od ekspresionističke reprezentacije subjektivnih doživljaja, kod video klipova reprezentacija je sirova i dokumentaristička. Spoj nepatvorenog (objektivnog) spoljašnjeg izgleda i jake subjektivnosti doživljaja mogao bi se uporediti sa opisanim Vinikotovim prelaznim objektom. Potreba da se unutrašnje stanje objektivizuje kako bi se odagnala frustracija i stres, ulaganje libidarne energije u sa pozicija zadovoljenja želje trivijalni objekat, i fantazmatsko zadovoljenje kao zamena za realno, dobra su metafora i veza Vinikotove teorije i emotivnog stanja junaka obrađenih filmova. Ako se ovome doda regresija kao dominantan odbrambeni mehanizam junaka, i konstantno transponovanje intimnog u javno, Vinikotova teorija prelaznog objekta mogla bi da se iskoristi kao teorijska osnova za razumevanje opisanog stilskog uticaja video klipova na srpski film koji će biti nazvan subjektivni realizam. Na ovaj način video klip postaje izraz stanja prelaza između unutrašnje i spoljašnje realnosti, odnosno objektivizacija unutrašnjeg stanja u cilju prevazilaženja frustracije.

Dobar primer za ilustraciju i razumevanje ovog dejstva je film *Tilva Roš*. Na mreži se može pronaći veći broj amaterskih video snimaka, dokumentarnih filmova i tv reportaža, urađenih sa akterima filma. [[112]](#footnote-112) Ovi radovi nastali su i pre ali i posle snimanja filma *Tilva Roš*, radnja im je takođe smeštena u Bor i obrađuju vrlo sličnu temu kao i film. Iako se pažljivim gledanjem i poređenjem ovih radova mogu jasno uočiti konstrukcioni postupci koji filmski tekst udaljavaju od realnog života aktera, ipak, krajnji zaključak do koga se dolazi jeste da u recepciji gledaoca, paradoksalno, likovi deluju iskrenije i autentičnije u filmu nego u pomenutim više ili manje nepatvorenim snimcima života. Iako ne donosi autentičnu priču o Todi i Stefanu, film *Tilva Roš* kod gledaoca stvara utisak dubokog i ličnog upoznavanja aktera, zahvaljujući opisanom paradoksalnom spoju realističnosti i subjektivnosti.

Utisku realističnosti u recepciji filmova doprinosi i motiv metamedijskog gledanja kroz kameru mobilnog telefona ili ručnu digitalnu kameru aktera (o kome će takođe više reči biti kasnije). Naime kada se iz „subjektivnog“ pogleda aktera, odnosno njihove kamere, pređe na „objektivan“ pogled reditelja odnosno filmske kamere, umesto da uoči koliko je filmska slika zapravo stilizovana i drugačija od realne, gledalac ovaj postupak čita kao da mu se posle prikazivanja medijalizovane slike prikazuje realna (*Tilva Roš, Klip*). Ovaj efekat je jači kada je subjektivni pogled kroz kameru dodatno degradiran dodavanjem šuma i naturalističkim tretmanom filmske slike. U pomenutim filmovima, ovaj efekat je dodatno pojačan korišćenjem ovog postupka na samom početku filma, čime se još u prvim kadrovima postuliraju „realni“ i medijski svet filma. Iako je i ovaj postupak postojao ranije, u kontekstu kada je držanje kamere i gledanje kroz nju bilo limitirano gledalačko iskustvo, on je imao drugačije značenje i čitanje nego danas. Zbog toga će i biti pripisan uticaju novih medija i tehnologija na srpski film.

Ako se u obzir uzme uticaj digitalizacije na komercijalni film, koji ima za posledicu okretanja od reprezentacije realnosti ka reprezentaciji izmišljenih svetova, može se zaključiti da je digitalizacija imala suprotan uticaj na srpski film, time što se on zadržao u okviru realizma. Zapravo ako se porede filmovi reditelja koji pripadaju generaciji digitalnih migranata i reditelja koji pripadaju generaciji digitalnih domorodaca može se zaključiti da je digitalizacija imala uticaj na pojačavanje realizma u srpskom filmu. Ovaj realizam odlikuje se uočenim uprošćavanjem narativa, bavljenjem svakodnevnim i banalnim, prikazivanjem idiosinkratičnog, ličnog i lokalnog, čime se srpski film približio onlajn video klipovima. Ispitivanje društvenih normi i pomeranje granica pristojnog ponašanja[[113]](#footnote-113) još jedno je od svojstava analiziranih filmova koje se može pripisati uticaju novih medija. Svi uočeni uticaji mogli bi se tumačiti i kao uticaj novih medija na srpske filmske stvaraoce podjednako kao i na srpski film.

* 1. Nova tematska serija u srpskom filmu

Prelazak sa analognog na digitalno beleženje i obradu informacija otvara pitanje uporedivosti žanrova analognog i digitalnog filma. Naime, ako je već pokazano da je digitalizacijom došlo do ontološke promene prirode bića filma (i medija) koliko je opravdano poređenje pojava analognog i digitalnog filma. Ako se u obzir uzme „[m]eđuzavisnost žanra i medija ispoljavanja“ (Daković 1994:26), može se zaključiti da je digitalizacijom uspostavljen novi medij a sa njime čitava nova žanrovska podela digitalnog filma. Ova razlika mogla bi se tumačiti analogno razlici između književnog i filmskog žanra.

Sa druge strane, pošto je digitalizacijom došlo do „ukrupnjavanja“ pojmova (i pojava), odnosno podvođenja nekada specifičnih pojava tradicionalnih medija pod zajednički viši pojam digitalnog medija, žanrovske specifičnosti digitalnog filma u odnosu na analogni film, koje se ne mogu negirati, ipak se iz pragmatičnih razloga nadovezivanja analiza analognog i digitalnog filma ali i zbog relativno slabog intenziteta mogu aproksimirati. Ova aproksimacija i nadovezivanje žanrovskih analiza digitalnog filma na žanrovske analize analognog filma opravdana je i sa stanovišta razvoja filma, gde se digitalni film posmatra kao sledeći razvojni stadijum. Ovim se ukazuje da opisana ontološka promena do koje je došlo digitalizacijom nije tolika da bi se o analognom i digitalnom filmu (pa i analognim i digitalnim filmskim žanrovima) moglo govoriti kao neuporedivim pojavama. Uzimanjem razvojne perspektive u kojoj se prelazak na digitalno beleženje posmatra kao razvojna etapa a ne raskid i uspostavljanje nove pojave u odnosu na analogni film bliža je imanentno promenljivoj prirodi filma. Ipak, ova perspektiva takođe predviđa i ukidanje svake specifičnosti digitalnog filma u odnosu na ostale digitalne medije u budućnosti. Zbog toga može se pretpostaviti da su trenutno novi žanrovi digitalnog filma u nastajanju bliski žanrovima analognog filma, ali da će razlike između njih sa protokom vremena rasti. Sa ruge strane, porastom specifičnost digitalnih žanrova (žanrova digitalnog filma) u odnosu na analogne smanjiće se specifičnost digitalnih filmskih žanrova u odnosu na ostale digitalne medijske žanrove.

Iz dosadašnjih analiza može se izvući zaključak da filmovi koji su ušli u uzorak srpskog filma iz perioda od 2010. do 2016. godine, kao predmet izučavanja, iako predstavljaju heterogenu grupu, ipak imaju dosta toga zajedničkog među sobom (kao i sa novim medijima, onlajn video klipovima i klip kulturom). Ovaj zajednički sadržalac (tematizacija novih medija i približavanje video klipu) predstavlja osnovu za potvrdu hipoteze da se u srpskom filmu u periodu od 2010. do 2016. godine pojavila nova tematska serija, sa elementima novog žanra. Takođe, može se uočiti uticaj digitalnih tehnologija i novih medija kao faktora približavanja obrađene grupe filmova. Kao drugi važan faktor ovog približavanja prepoznata je materijalna situacija (kako u srpskoj kinematografiji tako i u srpskom društvu) koja nameće suženje tematskog i stilskog izbora.

Kako bi se validirala postavljena hipoteza o pojavi nove tematske serije ali i kako bi se bolje razumeli pomenuti uticaj i njihovo dejstvo potrebno je sprovesti dublju i detaljniju analizu izabrane grupe filmova. U ovoj analizi naglasak će biti u prepoznavanju žanrovskih pravilnosti karakterističnih za celi grupu (ili većinu) filmova iz uzorka ali i kontekstualizacija uočenih pravilnosti u odnosu na širi uzorak srpskih filmova iz obrađenog perioda.

Kako je već objašnjeno, žanrovska analiza filmova iz uzorka zasnivaće se na komplementarnim stanovištima svetotvorne teorije žanra, teorije sveta priče i kognitivne naratologije. Ovim se kao cilj analize postavlja uočavanje i opisivanje svet(ov)a priče nove tematske serije u srpskom filmu kao nadovezivanje istovrsnih svetova priče filmova iz uzorka.

U cilju operacionalizacije ove definicije polazeći od definicije žanra Pjotrovskog (Адриа́н Пиотро́вский) kao „skup kompozicionih, stilskih i narativnih sredstava povezanih sa specifičnim semantičkim materijalom i emocionalnim naglašavanjem, ali ostajući potpuno u okviru specifičnog sistema umetnosti – sistema filma“ (Пиотро́вский prema Daković 1994:26), imajući u vidu „[m]eđuzavisnost žanra i medija ispoljavanja [...] stil i naracija se nameću kao važni kriterijumi analize“ (Daković 1994:26).

Nadovezujući svetotvornu na formalističku definiciju žanra polazeći od definicije pojma narativ - „filmska priča koja se razlaže na enigmu, temu, motive, likove, hronotop i principe kompozicije“ (Daković 1994:27), pojma naracija – „sistem filmskih sredstava u sistemu audio-vizuelne prezentacije narativa“ (Daković 1994:27) i pojma stil – „način povezivanja dve grupe elemenata u prepoznatljivu celinu“(Daković 1994:28), u analizi će se poći od pojedinačnih elemenata narativa i načina njihovog prezentovanja, kombinovanja i povezivanja kako bi se uočile osobine i konstrukcijski principi svet(ov)a nove tematske serije. Naglasak u analizi biće u prepoznavanju sličnosti elemenata i konstrukcijskih postupaka filmskih tekstova iz uzorka kako bi se prepoznala istovrsnost i nadovezivanje svet(ov)a priče kao preduslov za postojanje tematske serije (i žanra).

* + 1. Tema, enigma, motivi

Prva jedinica analize tema (kao element narativa) se definiše kao „osnovna osećajna ili misaona nit koja povezuje značenja u delu“ (Daković 1994:27).

Kao osnovna tematska sličnost većine filmova iz uzorka može se izdvojiti svakodnevni život adolescenata i odrastanje. Naravno, ovako određenje je preširoko, pa bi preciznije određenje teme moglo da glasi: traume odrastanja u Srbiji i (auto)destrukcija kao dominantan odgovor na njih. Čak šest (uzimajući u obzir omnibus kao jedan film dok bi se uzimajući u obzir pojedinačne priče ovaj broj dodatno povećao) filmova obrađenih u analizi bavi se svetom adolescenata i problemima odrastanja, dok se samo *Vlažnost* bavi odraslima.

Iako su junaci filma *Vlažnost* odrasli ljudi, njihovo ponašanje se može tumačiti kao nefunkcionalno razrešenje krize adolescentskog perioda i prihvatanje spolja nametnutog sistema vrednosti koje rezultuje hroničnim nestabilnim emotivnim stanjem umesto zrelošću. Likovi filma *Vlažnost*, mogu se tumačiti kao iz društvene perspektive najoptimističnija vizija budućnosti likova ostalih filmova, kao što su na primer Stefan (*Tilva Roš*), Dejan (*Diplomiranje*), Vladimir (*Gde je Nađa?*), Lazar (*Neposlušni*) ili Jovan (*Panama*), u filmskim tekstovima označeni kao likovi koji imaju znatno veću šansu za životni uspeh pre svega zbog bolje porodične materijalne situacije sa kojom je povezan i nastavak školovanja.

*Gde je Nađa?* je takođe film o adolescentima i odrastanju, iako je glavni protagonista Nađin otac Svetozar, koji u potrazi za svojom ćerkom upoznaje svet njenih prijatelja i vršnjaka. Suprotno filmovima u kojima se svet odraslih i „velika“ politička pitanja i procesi sagledavaju očima deteta (kao na primer *Otac na službenom putu* (1985. Emir Kusturica) ili *Život je lep* (*La vita e bella,* 1997. Roberto Benini (Roberto Benigni)), svet mladih i „male“ svakodnevne probleme odrastanja ovaj film sagledava očima odraslog čoveka. Svetozar se zapravo nalazi u turističkoj turi kroz taj svet, za koji navodno nije ni znao da postoji, na kojoj su mu vodiči Nađin najbolji drug Vladimir i dečko Bane.

Treba primetiti sličnu emotivnu nezrelost i nesnađenost junaka sveta odraslih (*Gde je Nađa*? i *Vlažnost*) i sveta mladih (ostali filmovi). Ako se ovome doda i već pomenuta kategorija produžene mladosti u Srbiji kao osnovna tema mogla bi se izvesti razvojna fiksacija na čiju je pojavu presudno uticalo stanje u državi i društvu. Može se zaključiti da se debitantski filmovi u Srbiji mogu tumačiti u ključu prerade traumatičnog razvojnog perioda i pokušaja prevladavanja fiksacije. Ova razvojna fiksacija uzrokovana je pre svega društvenim okolnostima, dok se razvojna težnja likova, usled nemogućnosti realizacije invertuje u težnju da se ne odraste i ne uklopi u svet kad se već okolnosti ne mogu promeniti. Ova težnja podjednako je destruktivna i pogubna po likove kao i okolnosti koje ih sputavaju pa je krajnji ishod neuklapanja (*Tilva Roš, Klip, Gde je Nađa, Neposlušni, Varvari*) podjednako loš kao i uklapanja u neprihvatljivi poredak (*Vlažnost*).

Tematizacija sveta digitalnih tehnologija i novih medija, njihovog formativnog uticaja na pojedinca koji odrasta i na društvene odnose čine novinu u odnosu ranije filmove sa temom trauma odrastanja. Ovim se teme obrađenih filmova pored specifično lokalnog smeštaju i u globalni kontekst, ili obrnuto često tematizovanim globalnim pitanjima daju specifičnu lokalnu tačku posmatranja. Dehumanizacija društva i gubitak topline međuljudskih odnosa kao osnovna misaona i osećajna nit tematizacije odrastanja uz digitalne tehnologije i nove medije, preokreće se u obrađenim narativima u digitalne tehnologije i nove medije kao utočište, utehu i jedini oslonac za prevladavanje traume.

Druga jedinica analize enigma (kao element narativa) se definiše kao „osnovna dramaturška okosnica, osnovna situacija grupe srodnih dela; zajednički elemenat građe smešten u različite formalne okvire“ (Daković 1994:27).

Enigma tematske serije mogla bi se definisati kao pitanje „šta nije u redu sa junakom?“ (zašto je takav, zašto se tako ponaša, zašto se tako oseća). U filmovima iz uzorka ovo pitanje bi se moglo postaviti na sledeći način:*Tilva Roš*:“ Zašto se Stefan i Toda (samo)povređuju?“, *Oktobar: „Z*ašto se drugovi povređuju? Šta nije u redu sa Dejanom i Ivanom kad grade takvu vezu? Šta nije u redu sa Unom i Milošem kad grade takvu vezu?“ (i slično), *Klip:“*Šta nije u redu sa Jasnom i Đoletom kad grade takvu vezu?“, *Gde je Nađa:* „Zašto je Nađa nestala?“ *Neposlušni:* „Zašto se Leni i Lazar povređuju? Šta nije u redu sa Leni i Lazarom kad grade takvu vezu?“, *Varvari:* „Zašto se Luka i Fleš povređuju? Šta nije u redu sa njima kad žele da budu članovi nasilne grupe?“, *Panama:* „Šta nije u redu sa Jovanom i Majom kad grade takvu vezu? Zašto je Maja nestala?“, *Vlažnost: „*Šta nije u redu sa Petrom i Minom kad grade takvu vezu? Zašto je Mina nestala?“. Pored osnovnog pitanja stanja junaka i njihovog odnosa, kao dopuna enigme postavlja se pitanje uticaja digitalnih tehnologija (i novih medija) na njih. „Koja je veza bizarnog ponašanja junaka i digitalnih tehnologija?“ Da li je njihov negativan uticaj odgovor na prvo postavljeno pitanje. Da li je raspad međuljudskih odnosa cena koja se mora platiti za tehnološki napredak?

U konstruisanju enigme naglasak je na likovima (i njihovom neobjašnjivom i bizarnom ponašanju) dok se razvojem narativa dolazi do odgovora da je sa juncima sve u redu već je problem u svetu koji ih okružuje. Bizarnost ponašanja likova ogleda se pre svega u bizarnosti međuljudskih odnosa koje karakterišu agresija, destruktivnost, emotivna hladnoća i narcizam. Ova negativna osećanja i ponašanja u pozitivnoj su korelaciji sa dubinom i bliskošću njihovog odnosa. Što je veza dublja (najbolji prijatelji, ljubavnici, muž i žena, roditelji i deca i slično) negativna ponašanja i emocije su izraženija. Dok bi se ovakvo tumačenje moglo objasniti kao posledica formativnog uticaja novih medija, podjednako validno uzrok ovakvom ponašanju može se pronaći i u regresiji. Iako se sinergija osujećujućih okolnosti i loše formativne uloge novih medija ne može ignorisati, narativi obrađenih filmova stanje u društvu apostrofiraju kao primarni uzrok, a nove medije i sa njima povezan razvoj identiteta kao posledicu.

Treća jedinica analize motiv (kao element narativa) se definiše kao „najmanja tematska jedinica dela“ (Daković 1994:27).

Najjači motiv ovih filmova predstavlja (auto)destruktivnost i agresija koje imaju izvor upravo u odnosu likova i sredine koja ih okružuje, odnosno društvenih okolnosti.

Agresiju kao motiv bi se mogla podeliti na fizičku i verbalnu agresiju kao deo dinamike odnosa članova porodice, bliskih prijatelja ili ljubavnika (*Tilva Roš, Oktobar, Klip, Varvari*), pasivnu agresiju i psihičko nasilje kao deo dinamike odnosa članova porodice, bliskih prijatelja ili ljubavnika (*Oktobar, Klip, Neposlušni, Panama, Vlažnost*), kolektivne agresivne i destruktivne izlive vršnjačke grupe ili para (*Tilva Roš, Oktobar, Klip, Gde je Nađa?, Neposlušni*) i samodestrukciju (*Tilva Roš, Oktobar, Klip, Gde je Nađa?, Neposlušni, Varvari, Panama, Vlažnost*). Ako se u obzir uzme uzrast likova i repertoar agresivnog i destruktivnog ponašanja, može se zaključiti da sa odrastanjem i sazrevanjem likovi prelaze sa otvoreno agresivnog i destruktivnog ponašanja na pasivnu agresiju, sa fizičkog i verbalnog nasilja na psihičko, sa grupnog agresivnog ponašanja na individualno ali je samodestrukcija podjednako svojstvena svima. Novi mediji po pravilu obrađuju se kao jedno sredstava ispoljavanja agresije i (samo)destrukcije, ali i kao amplifikatori i katalizatori nasilja.

Iz frustracije svakodnevnog života, rađa se agresija koja se u nemogućnosti odagnavanja izvora frustracije okreće prema svojoj najbližoj okolini ili samome sebi. Ponašanja likova mogu se tumačiti i hroničnom prirodom frustrirajućeg odnosa individue i socijalne sredine koja vuče korene još iz najranijeg detinjstva (Rutter 2002). Nalik hronično emocionalno lišavanoj deci iz sirotišta (Spitz 1946), „birajući da li će osećati bol ili zatupljujuću dosadu, oni biraju (samo)povređivanje„ (Milošević 2017a:407). Treba napomenuti da se u pomenutim teorijama kao spoljašnji objekti i sredina označavaju članovi uže porodice, dok se u analiziranim filmovima pre svega misli na stanje u društvu koje za jednu od brojnih posledica ima i raspad porodice.

Disfunkcionalna porodica (pre svega glavnih junaka) sledeći je od važnih motiva ovih filmova. Raspad porodice se kreće od latentnog, uzrokovanog pre svega lošim materijalnim stanjem uz veliki napor likova uložen u održavanje makar minimuma međuljudskih odnosa (*Tilva Roš, Oktobar, Neposlušni*), do raspada međuljudskih odnosa *(Oktobar, Klip, Vlažnost)* i same nuklearne porodice kao takve (*Oktobar, Varvari, Gde je Nađa?*).

Na drugoj strani su porodice koje imaju viši životni standard. One su na okupu, ali je porodična slika samo fasada dok su odnosi ili hladni (*Vlažnost*) ili duboko patološki (*Oktobar*). Slično je u filmu *Panama* gde potpuni izostanak pojave roditelja glavnog junaka (iako se često pominju) sugeriše hladan odnos, sa pokidanom emotivnom vezom uz očuvanje spoljašnje fasade. Porodici filma *Gde je Nađa?* koja je takođe dobrostojeća za srpske prilike desio se i potpuni raspad uzrokovan raspadom međuljudskih odnosa.

U svim ovim porodicama dominantna je uloga majke, dok je figura oca u njenoj senci ili uopšte nije prisutan. Čak i kada je otac jedan od glavnih junaka, kao u filmu *Gde je Nađa?* za formiranje njegove podređene uloge racionalnog muškarca u odnosu na hirovitu ženu (Anica Dobra), nalik odnosu ega i ida, bio je dovoljan samo jedan (uvodni) kadar (scena). Slično je i u filmu *Vlažnost* gde je Petar nemoćan u odnosu na Minino neobjašnjivo pojavljivanje i nestajanje. U obzir treba uzeti i stereotipnu predstavu srpske disfunkcionalne porodice kao patrijarhalne zajednice u kojoj su žena i deca zlostavljana od strane oca što ima duboko utemeljenje u srpskoj realnosti[[114]](#footnote-114). Ostaje upitno može li se ovaj obrt tumačiti ideološkim stavom autora ili željom da se izbegnu stereotipi reprezentacije disfunkcionalne porodice (uporedi sa Milošević 2017a).

Nakon rušenja očinske figure i uloge, pod uticajem nepovoljnih spoljašnjih, pre svega materijalnih okolnosti, uspostavlja se matrijarhalna porodica, koja je zapravo jedan od generatora frustracije umesto da svojim članovima pruži utehu i pravilno usmerenje. Ovaj postupak se može tumačiti i kao slika besperspektivnosti i bezizlaznosti, gde ni ideološka niti promena socijalne organizacije ne mogu doneti boljitak.

Iako je ovo čest motiv ni u jednom od obrađenih filmova se novi mediji i digitalne tehnologije ne analiziraju ili ne označavaju kao uzročnik raspada porodice. Ovo govori u prilog teze da se naglasak u objašnjavanju negativnih pojava stavlja na stanje u društvu a ne na digitalne tehnologije i nove medije.

Motiv metamedija kao „predstavljanje medija unutar medija, odnosno metamedijsko pripovedanje u kojem se prikazuje slika sa neke druge kamere ili ekrana koji snima kamera, a u drugim slučajevima je glavna i jedina filmska kamera iskorišćena da simulira neposredni stil digitalnih tehnologija“ (Seničić 2016:48), takođe je čest i važan u ovim filmovima, i predstavlja direktnu vezu sa novim medijima, onlajn video klipovima i klip kulturom. Snimajući sopstvene aktivnosti likovi pokušavaju da simbolički preuzmu kontrolu nad događajima i svojim životom. Snimanje klipova ima i ulogu u procesu sazrevanja i individuacije ličnosti ali i služi kao sredstvo iskaljivanja agresije i (samo)destrukcije. Ovim se šalje poruka da su retki trenuci kontrole sopstvenog života i razvoja likova zapravo trenuci (samo)destrukcije.

Već je opisana upotreba ovog motiva u filmovima *Tilva Roš, Oktobar, Klip, Varvari* i *Panama*. Ovaj motiv u različitim varijacijama takođe se može sresti u brojnim ostalim filmovima iz obrađenog perioda. U *Srpskom filmu* upotreba metamedijskog kao „realnog“ pogleda kamere koju drže akteri dok snimaju scene seksa i nasilja i kroz gledanje snimljenih scena na ekranu kamere, doprinose realističnosti recepcije i uverljivosti dejstva snimljenih prizora, odnosno pojačavanja emotivne investicije i uranjanja gledaoca u filmski diskurs, što ima uticaj i na delove u kojima se ovaj postupak ne koristi. Često korišćenje setinga snimanja porno filmova omogućio je i tehničko pojednostavljivanje i pojeftinjenje realizacije filma,a u funkciji uverljivosti reprezentacije i emotivne investicije i reakcije filmskih gledalaca i poente filma, dok je postupak metamedijskog pripovedanja odigrao važnu ulogu emotivnog amplifikatora. Suprotno u *Artiljeru,* Ana beleži događaje iz svog života kamerom mobilnog telefona. Dok je ovo česta radnja u filmu, reditelj nikada ne koristi „subjektivni“ pogled kamere mobilnog telefona, već je slika uvek oivičena nekim ekranom (ekranom telefona, televizora, monitora). Kada Ana snima svoje videe, slika na telefonu izgleda isto kao i ostatak kadra. Ovaj postupak imao je suprotne emotivne efekte u odnosu na *Srpski film*.

Motiv napuštanja i nestajanja takođe je vrlo važan i čest u analiziranim filmovima. U filmu *Tilva Roš* Stefanovo najavljeno napuštanje Bora i Tode zbog odlaska na fakultet u Beograd glavni je uzrok emotivnog potresa oba lika. U filmu *Oktobar* u tri priče postoji odlazak bliskog člana porodice ili ljubavnika u inostranstvo, dok se priča *Od Pepela* završava kada Ivana bez reči napušta Dejana i ostavlja ga samog u hotelskoj sobi. U filmu *Klip* najjača varijacija ovog motiva dešava se u sceni u sirotištu gde se Jasna upoznaje sa napuštenom decom i nakon ovog iskustva počinje da razmišlja i da se ponaša na zreliji i empatičniji način. U filmu *Varvari*, glavni lik je od oca napušteno dete, čija potraga i pronalaženje oca se završava emotivnim krahom i razočaranjem, što presudno utiče na lika da pristane da po svaku cenu pripada vršnjačkoj grupi čak i kada ga ona brutalno odbacuje i napušta. Filmovi *Gde je Nađa?, Panama* i *Vlažnost,* tematizujumotiv neobjašnjivog nestanka i bezuspešne potrage. Za razliku od prethodno filmova *Gde je Nađa?, Panama*, kod filma *Vlažnost* dolazi i do povratka nestalog aktera. Ali misterija njegovog nestanka, gde je bio, šta je radio, zašto je nestao i zašto se vratio ostaje nerasvetljena i predstavlja projektivno mesto upisivanja značenja od koga zavisi i razumevanje celog filma.

Slično i Lazarev povratak u filmu *Neposlušni* ne donosi jasne informacije zašto je nestao odnosno zašto se nije javljao. U ovom filmu motiv napuštanja je toliko čest i toliko važno narativno sredstvo da bi precizniji naziv filma bio “*Napušteni“*. Lazar napušta Leni, Leni napušta svoje momke, porodica napušta Leni, Leni i Lazar napuštaju rodni grad, Dani napušta babu, Lazar napušta Leni i Danija, društvo je napustilo Danija... Uzimajući ovo u obzir, nameće se zaključak da je ponašanje glavnih aktera u stvari pokušaj skretanja pažnje, vapaj za ljubavlju, izazivanje mržnje kada već ne mogu da dobiju ljubav i tumaranje napuštene dece, a ne borba i potraga za slobodom i autentičnošću kao što to početak filma i naslov sugerišu. Sve nelogičnosti i rupe u značenju konstruisane tokom izlaganja nekonzistentnog narativa, koje su gledaoca gurale dublje i dublje u filmski diskurs, terale ga na reinterpretacije i produkciju viška značenja na kraju se sklapaju u skladnu slagalicu značenja koja je potpuno drugačija od svih do tog trenutka produkovanih radnih hipoteza i zaključaka.

Kao i kod motiva disfunkcionalne porodice i ovde se retko uzrok ili objašnjenje nestanka i napuštanja može povezati sa novim medijima i digitalnim tehnologijama već se primat daje društvenim faktorima koji utiču na međuljudske odnose.

Sa motivom napuštanja povezan je i simbol ostavljene i napuštene dece kao simbol odnosa društva prema mladim naraštajima, i motiv potrage kao simbol bezuspešnog delovanja pojedinca u pokušaju da poništi efekat napuštanja.

Na samom kraju *Neposlušnih* Leni prihvata Danija i on prihvata nju. Bol zagrljaja „oštećenih“ likova i zloslutna sudbina njihovog odnosa, emotivni je ton fizičkog i simboličkog zagrljaja Stefana i Tode, Jasne i Đoleta, Luke i Varvara, Jovana i Maje, Petra i Mine. Često korišćen formalni srećni kraj kao slika pomirenja i novog početka (*Tilva Roš, Gde je Nađa,Varvari,Vlažnost*), zagrljaja i poljupca (*Klip, Neposlušni, Panama*) i vatrometa (*Oktobar, Neposlušni*) emotivni je amplifikator kroz kontrapunkt konotativnog i denotativnog značenja ovih slika. Iako faktički predstavljaju filmove poraza, svojim raspletom ovi filmovi prerastaju u filmove (moralnog) trijumfa. Svesna odluka da se ne promeni i da se ne uklopi, koja će u krajnjem ishodu (izvan narativa filma) rezultirati apsolutnim porazom i uništenjem lika, izdiže ga na nivo moralne superiornosti jer alternativa (ako je uopšte ima) podrazumeva odbacivanje ličnih normi, kodeksa i individualnosti. Ovakav rasplet predstavlja u stvari i konačan čin samodestrukcije, kao ultimativne cene osvajanja moralne pozicije i očuvanja sopstvenog karaktera i pogleda na svet.

* + 1. Hronotop

Hronotop se može definisati kao „suštinska veza vremenskih i prostornih odnosa tj. prostorno-vremensko obeležje u konkretnoj celini“ (Bahtin 1989:117). U filmovima iz uzorka specifičan je i odnos vremena i prostora sveta filma kao i njegov odnos prema realnom (sadašnjem) vremenu i prostoru. Analiza ovih odnosa poslužiće u razumevanju žanrovskog određenja filmova iz uzorka odnosno prirode konstruisanog sveta priče.

Film *Tilva Roš* se dešava u sadašnjem vremenu i veoma bliskoj prošlosti, o čemu svedoče delovi videa *Krep*. Može se zaključiti da je dijegetičko vreme jednako pripovednom[[115]](#footnote-115) uz retka blaga odstupanja kroz flešbekove[[116]](#footnote-116). Istovetan slučaj je i u filmu *Panama* gde video klipovi predstavljaju flešbekove, ovoga puta još manjeg vremenskog odmaka od glavnog pripovednog toka.

U filmu *Neposlušni* zbog netipičnog ritma korišćenja flešbeka ostaje nejasno da li se radnja iz prošlosti koristi kako bi pokazala stvarne događaje ili samo ilustruje emotivno stanje likova, koji tonu u duboku regresiju.

U ostalim filmovima dijegetičko i pripovedno vreme su istovetni i nema narušavanja vremenskog toka (fleš bek ili flešforvard (flashforvard)). Takođe radnja svih filmova smeštena je u sadašnje vreme. U filmovima *Oktobar* i *Varvari,* zbog pojave referenci na konkretna društvena događanja moguće je i određenje tačnog dana dešavanja.

Iako video klipovi predstavljaju veoma heterogenu pojavu kako je to već objašnjeno, jedan od najčešćih i najkarakterističnijih odnosa prama vremenu u video klipovima predstavlja upravo „zarobljenost“ u sadašnjem trenutku, njegova doslovna vremenska medijalizacija uz skoro potpuno odsustvo povezivanja vremenski udaljenih dešavanja. Novo dešavanje – novi klip. Orijentisanost na linearno pripovedanje bez narušavanja vremenskog toka veza je obrađenih filmova i video klipova.

Odnos prema društvenoj stvarnosti filma *Oktobar* veoma je zanimljiv i paradoksalan. Sa jedne strane sve priče imaju društveno kritičku notu, koja se tiče lokalne društvene stvarnosti. Sa druge strane, zajednička tema i povod za pravljenje filma – desetogodišnjica 5. oktobra slabo je obrađena, deluje pre kao strano telo nego kao vezivno tkivo filma[[117]](#footnote-117). Ovaj postupak se može pročitati kao angažovana i kritička izjava o važnosti i efektima samog događaja, kroz njegovo ignorisanje ali i kao narcisoidna zagledanost u sopstvenu vizuru i aktuelni trenutak, što se često navodi u kritici novih medija.

„Oktobar u stvari pravi inverziju u kojoj se nova generacija miri sa regresijom i stagnacijom. Ovo se najviše vidi u priči Diplomiranje i Revolucija jede svoju decu.“(Janković A. 2012:396)

Izuzimajući retke flešbekove, vremenski raspon narativa se kreće od tačno odredivog perioda od jednog dana (*Gde je Nađa?* i *Oktobar*) ili nedelju dana (*Vlažnost*), do teže odredivog vremenskog perioda od nekoliko dana (*Tilva Roš, Neposlušni, Varvari, Panama*) ili oko jedne godine (*Klip*). I smeštanje radnje u uzak vremenski period može se označiti kao veza sa video klipovima, odnosno njihov uticaj na smanjenje vremenskog opsega narativa. Na ovom mestu se ne misli da je ovo nova praksa već se u kontekstu aktuelnog društvenog i medijskog trenutka (pre svega ranije opisanog okretanja prema realnosti pod uticajem novih medija) može tako tumačiti.

Najčešći vremenski okvir je leto (*Tilva Roš, Gde je Nađa?, Neposlušni, Panama, Vlažnost*), uz pojavu rane jeseni (*Oktobar, Varvari*). Iako bi se očekivalo da u doba digitalnih tehnologija i novih medija, likovi adolescenti koji se formiraju pod njihovim uticajem najveći deo vremena provode u enterijeru ispred nekog ekrana, oni su najčešće napolju uključeni u brojne socijalne i fizičke aktivnosti, dok se „beskonačno“ vreme provedeno pred ekranom samo implicira. Ostaje upitno da li je na ovakav izbor presudno uticala opisana promena produkcijskog okvira (produkciona nužnost snimanja u eksterijeru) ili se preskakanje ovog aspekta može tumačiti u istom ključu kao i motiv disfunkcionalne matrijarhalne porodice (kao ideološka izjava ili preskakanje stereotipa).

Iz analiziranog perioda (2010-2016. godina) u odnosu na vremenski aspekat zanimljiv je i film *Smrt čoveka na Balkanu* gde filmsko (dijegetičko) vreme postaje jednako realnom (diskursnom, pripovedačkom) vremenu. Ipak, kako je već objašnjeno, ovaj postupak nije doneo veliki pomak u ontološkom pomeranju ovog filma od prikazivačkog standarda niti veću problematizaciju granice filma i realnosti.

„Informacije narativa prenose se i nizom kodifikovanih elemenata ikonografije“ (Daković 1994:131). Ikonografija filmova iz uzorka vezana je uglavnom za ikonografiju omladinskih subkultura kojima likovi pripadaju (skejteri, navijači, dizelaši, pankeri i slično). Mobilni telefoni predstavljaju deo ikonografije koji je svima zajednički i izvan je subkulturnih okvira, kao ikonografija današnjeg novim medijima oblikovanog vremena.

Prostor filmova je urban, sa izuzetkom filma *Neposlušni* gde odlazak u prirodu ima sličnu funkciju kao već opisano izostavljanje novomedijskih naprava u odvajanju junaka od realnosti i bega u bajkoviti svet detinjstva.

Prostor ostalih filmova može se podeliti na dve grupe. Prvu čine ruinirani prostori osiromašenih sredina prigradskih naselja periferije Beograda (*Oktobar, Klip, Gde je Nađa, Varvari*), i (manje ili više urbanizovane) provincije (*Tilva Roš, Oktobar, Neposlušni*). Drugu čine bogati, uređeni i novi prostori (centra) Beograda u kojima boravi nova elita (*Panama i Vlažnost*). Dovođenjem svoje priče sa periferije Beograda do samog njegovog centra, film *Gde je Nađa?* ukazuje na obrt u srpskom društvu – margina se (ono što je u ranijim decenijama smatrano marginom od strane filmskih autora i teoretičara) proširila toliko da je postala većinski deo društva. I ovaj aspekt govori u prilog tezi da se u analizi negativnih pojava naglasak stavlja na društvene faktore i okolnosti pre nego na uticaj digitalnih tehnologija.

Odabir početne situacije u svim filmovima iz uzorka u funkciji je konstrukcije enigme, odnosno postavljanja pitanja šta nije u redu sa junacima kad se: sankaju po brdu šljunka na dasci i to snimaju, kradu, bude sa nepoznatim čovekom u krevetu, na žurci pristaju da se skinu pred uključenom kamerom, nestaju bez traga, igraju na groblju, kupuju pištolj „na crno“, takmiče se u broju seksualnih odnosa... Ostatak narativa, a pogotovo krajnja situacija na ova pitanje ne daje jasan odgovor, i kada bi se ona postavila za početnu slična pitanja bi se mogla postaviti. Čak ni formativni događaji i trenuci samospoznaje ne dovode do promene ponašanja, već se problematično i bizarno ponašanje sa početka još više učvršćuje, ovoga puta na svesnoj a ne instinktivnoj osnovi. Izuzetak je film *Panama* gde pojava emocionalne vezanosti umesto da bizarno ponašanje ukine zapravo ga transformiše u još bizarniji oblik ponašanja (promiskuitet se pretvara u paranoju i proganjanje). Odgovor koji se nameće je, kako je već rečeno, da je i pored bizarnog ponašanja sa junacima sve u redu. Problem je u svetu.

Počinjući bizarnim događajem, bez objašnjenja šta mu je prethodilo (*Tilva Roš, Klip, Neposlušni, Varvari, Panama, Vlažnost*), koji će se u nastavku ispostaviti kao slučajan izbor iz velike populacije sličnih prethodećih i sledećih situacija, zatim nižući kontingentne događaje u siže koji se bez značajnog hronološkog i logičkog odstupanja konstruiše u fabulu i prekidajući naraciju u naizgled nasumično izabranoj tački, gradi se svet u kome je teško uočiti promenu između polazišne i ishodišne situacije, kako likova tako i prostora, čime se dobija osećaj praznog hoda odnosno zaustavljenog vremena. Sa druge strane, u ovom vremenu koje naizgled stoji, vlada logika kontingencije a ne kauzalnosti, kada su akcije likova i njihove posledice u pitanju. Prividni karakter zaustavljenog protoka vremena, najjasnije se percipira kroz posledice koje ono ostavlja na likovima (u manjoj meri) i (pre svega) prostorima, kao „zub“ vremena koji neumitno melje i jedne i druge. Logika kontingencije nije samo logika narativa već prerasta u mnogo širu – logiku funkcionisanja realnog sveta koji je u narativ transponovan. I osećaj zaustavljenog vremena karakterističan je za video klipove i klip kulturu, a postao je toliko jak da se dominantna praksa njihovog pregledanja sastoji u preskakanju, ubrzavanju i premotavanju, ili multitaskovanju (rađenju još par stvari paralelno uz gledane klipa) mnogo češće nego u pažljivom gledanju od početka do kraja.

I prostorno određenje filmova naglasak stavlja na društvene faktore a ne na uticaj novih medija. Priče filmova većim delom dešavaju se u "bivšim društvima" predstavljenim  kroz "bivše gradove" nastale kao posledica (de)urbanizacije devedesetih koja ima mnogo dublje korene u srpskoj istoriji (Daković 2001).

”Nezavršena urbanizacija je vrsta ubistva sa predumišljajem budućih generacija; materijalizacija melodramske sile pred kojom smo svi patetično bespomoćni” (Daković 2001: 142).

Konflikt urbanog i neurbanog je jedna od pokretačkih sila razvoja grada (Daković 2001), što implicira mogućnost nastajanja novog kvaliteta, koja se u vremenu i prostoru (kako realnom tako i filmova) nije realizovala, već je krajnji rezultat ovog sukoba sasvim suprotan. Prostori u koje su smešteni događaji nalaze se u bivšim industrijskim centrima, kao što su: Bor, Pančevo, Rakovica ili Mladenovac, koji impliciraju da je propast industrije glavni uzrok degenerativnih procesa urbane sredine. Poluurbanizovana hibridna populacija nastanjuje ruševine industrije (Gordy prema Daković 2001), preživljavajući na pola puta između seoskog i gradskog načina života, dok se novi naraštaji razvijaju i formiraju nakon propasti industrije i grada.“Formiranje i pozicioniranje ove nove generacije u odnosu na porušenu urbanu sredinu jedno je od ključnih mesta za razumevanje likova“(Milošević 2017a:408).

Drugi deo filmova dešava se u „novom društvu“ predstavljenom kroz „novi grad“ obeležen stigmom korupcije, eksploatacije i nečovečnosti. „Bivši grad“ naličje je „novog grada“ koji je nastao eksploatacijom i generisanjem degenerativnih procesa koji su doveli „nekadašnje društvo“ u stanje „bivšeg društva“.

Ipak, pozicioniranje na bilo koju od dijametralno suprotnih prostornih (i društvenih) pozicija rezultira sličnim ishodom i sudbinom. Logika kontingencije ne dozvoljava povoljan ishod.

* + 1. Likovi

„Likovi sa pripadajućim odrednicama i osobinama tvore aktancijalni model priče“ (Daković 1994:27) zbog čega će biti predmet analize kao sledeća instanca u analizi narativa filmova iz uzorka.

Većinu junaka obrađenih filmova čine adolsecenti – srednjoškolci i maturanti (*Tilva Roš, Klip, Gde je Nađa, Varvari*) i studenti (*Oktobar, Neposlušni*, *Panama*), dok su odrasli junaci samo jednog filma (Vlažnost).

Najčešći oblik socijalnog funkcionisanja je dijadni – drugarski (*Tilva Roš, Oktobar, Gde je Nađa?, Neposlušni, Varvari, Panama*) i ljubavni (*Tilva Roš, Oktobar, Klip, Gde je Nađa?, Neposlušni, Varvari, Panama, Vlažnosti*), često i pomešan (*Tilva Roš, Oktobar, Gde je Nađa?, Neposlušni*) i grupni - vršnjačka grupa (*Tilva Roš, Oktobar, Klip, Gde je Nađa?, Varvari).* U dijadnim odnosima često se javljaju ljubomora, rivalitet i agresija. Sa druge strane grupni identitet, karakterističan za adolescente, preuzak je za individuu koja teži razvoju. Iako su zbog toga sukobi sa grupom i unutar grupe konstantni, ne dolazi do njenog trajnog napuštanja nego se individua grupi uvek vraća kao utočištu od osujećujuće šire zajednice i sredine. Vršnjačka grupa, sa svim svojim manama, destruktivnim ponašanjem i problematičnim moralnim normama ispostavlja se kao moralnija, razvojno izazovnija i empatičnija sredina od porodice, škole, i ostalih ćelija društva.

Ostali likovi se mogu podeliti na likove adolescente i odrasle. Odrasli se dalje mogu podeliti na korumpirane koji su donekle uspešni i dominantni i ispravne ali nemoćne, neuspešne i naivne. Likovi sveta odraslih imaju funkciju slikanja stanja u društvu i nedvosmislenog primera kakva budućnost i po koju cenu čeka likove sveta adolescenata.

Posebna vrsta likova sveta odraslih su majke koje, kako je već rečeno, imaju dominantnu ulogu u razrušenoj porodici, emocionalno su hladne, osuđujuće, sa manjkom empatije, pružaju pogrešan primer, nezainteresovane su i slabo kontrolišu ponašanje svoje dece. Konflikt majke i ćerke (*Klip, Gde je Nađa?, Neposlušni?*) mnogo je jači i izraženiji nego majke i sina (*Tilva Roš, Oktobar, Varvari*). U porodici sa ženskom decom podređeni i slabi otac (bezuspešno) igra ulogu supstituta za majčinu emotivnu podršku (*Klip, gde je Nađa?, Neposlušni*), dok je u porodicama sa muškom decom slabo prisutan ili potpuno odsutan (*Tilva Roš, Oktobar, Varvari, Panama*).

Likovi adolescenti iako različiti među sobom imaju slične priče i sudbine, a sudbine likova izabranih za glavne u velikoj meri su slične sporednim, pa se stiče utisak i slučajnog izbora naratora i narativa iz širokog uzorka koji ima veliki zajednički sadržalac.

Regresija je dominantan mehanizam odbrane koji karakteriše glavne junake (ali i ostale likove). Već opisan motiv autodestrukcije, odnosno autodestruktivnog odnosa prema sopstvenom telu, posledica je duboke regresije gde se frustracija odagnava stvarnim ili fantazmaskim narušavanjem telesne šeme. Ovaj postupak predstavlja objektivizaciju unutrašnjeg osećanja usađenog u ličnost subjekta još u najranijem detinjstvu, čijim se izbijanjem na površinu, nalik puštanju pare iz pregrejanog lonca, nagomilana nagonska energija barem privremeno prazni. Naime, pošto telesno Ja prethodi i uslovljava nastanak mentalnog Ja (Freud u Dimitrijević 2003) i formira se kroz odnos sa sredinom, na najranijim stupnjevima mentalnog razvoja dominira osećaj da se delovi ličnosti i tela ne mogu održati na okupu sopstvenim delovanjem. Način na koji koža održava objekat celovitim zavisi od spoljašnjih objekata (roditelja) percipiranih da poseduju tu vrstu moći (Bick 1968). Otuda skoro konstantan osećaj cepanja i raspadanja, koji se može percipirati kod male dece u trenucima frustracije i poremećaja homeostaze, koji se može odagnati isključivo spoljašnjom intervencijom. Okolina (društvo i porodica) kao izvor frustracije u trenucima kada se od nje kroz empatijsko delovanje očekuje uspostavljanje osećaja kohezije, predstavlja mehanizam negativnog formativnog društvenog uticaja na individuu (Dimitrijević 2003) kao glavnog obrasca izgradnje likova. U trenucima nagomilane frustracije, usled uskraćivanja empatijskog delovanja okoline i njenim dodatno frustrirajućim delovanjem, subjekat koji sopstvenim snagama i racionalnim sredstvima ne može obezbediti celovitost ličnosti, poseže za samopovređivanjem kao poslednjim odbrambenim mehanizmom pre raspada ličnosti.

Povrede (stvarne i fantazmatske) koje lik nanosi sam sebi, u filmskom jeziku postaju simbol unutrašnjeg stanja – razvojno primarne negativne emocije.

Važno sredstvo karakterizacije likova je i razvojna kriza kao jedna od stepenica prelaska iz sveta dece u svet odraslih (završetak školovanja (*Oktobar, Klip, Gde je Nađa?, Varvari*), prelazak iz srednje škole na fakultet (*Tilva Roš, Neposlušni*), zapošljavanje i nezaposlenost (*Tilva Roš, Oktobar Neposlušni, Panama*), roditeljstvo (*Neposlušni*), emotivno vezivanje (*Klip, Neposlušni, Panama*)) i posledice loše prevladane razvojne krize (*Vlažnost*). Likovi u tranziciji postaju simbol društva u večitoj tranziciji, čiji razvoj i okončanje tranzicije kao osvajanje novog kvaliteta zapravo nije realan niti moguć.

Ako se analizira uloga novih medija u odnosu na likove, može se uočiti njihova važna uloga u karakterizaciji likova sveta adolescenata. Interakcija se novim medijima i novomedijski identiteti važan su aspekt ponašanja ovih likova. Takođe, mogu se uočiti i svi prethodno opisani psihološki uticaji novih medija kao što su izgradnja identiteta, supstitucija, prelazni objekat i slično. Sa druge strane novi mediji i digitalne tehnologije ne označavaju se kao važni kada je svet odraslih likova u pitanju. Svet odraslih u glavnom je izvor frustracije likova sveta adolescenata, dok jedino retko zadovoljenje pronalaze u virtuelnim svetovima digitalnih medija (koji su i sami takođe često izvor frustracije).

* + 1. Naracija

„Naracija je proces navođenja gledaoca da konstruiše fabulu“ (Bordwel prema Daković 1994:27). Kao osnovni aspekti u analizi teksta mogu se izdvojiti:

„1. **glas**, koji podrazumeva kako su narativna situacija i *narativna instanca* […] prisutni u narativnom tekstu - razmatranja o kategoriji **glasa**, dakle, upućuju na tipove **naratora**[…]

2. **način** (koji se bavi formom i stepenom narativnog predstavljanja, restrikcijom narativnih informacija) – to podrazumeva pojam **fokalizacije**

3. **vreme** (koje se bavi temporalnim odnosima između narativnog teksta i priče)“ (Perić Momčilović 2016:35-36).

U svim filmovima iz uzorka narator je ekstradijegetički[[118]](#footnote-118) i heterodijegetički[[119]](#footnote-119), zbog čega se pripovedna instanca može dodeliti jedino autoru filma (čime se autor izjednačava sa naratorom). Sa jedne strane ova vrsta naracije približava film prikazivanju realnog života, i može se tumačiti i kao okret prema realnosti pod uticajem novih medija. Izjednačavanje autora i naratora svojstveno je video klipovima gde je narator ili intradijegetički i homodijegetički kada snima sam sebe ili ekstradijegetički i heterodijegetički kada snima svet oko sebe. Ako se video klipovi korišćeni u obrađenim filmovima tumače kao „citat ugnežden u neki drugi tekst, manju sliku nalik na veću sliku u okviru koje se nalazi, kao način na koji autor promišlja o sopstvenom delu“ (Daković 2017:21) onda bi se odnos autora (naratora) i filma (narativa) mogao protumačiti takođe kao odnos prelaza između unutrašnje i spoljašnje realnosti sa funkcijom prelaznog objekta (Winnicott 1953). Film bi se mogao tumačiti kao rezultat autorove (naratorove) potrebe da duboke lične osećaje objektivizuje, odnosno preradi i pretvori u materijalan objekat. Ova vrsta procesa i potreba nije ništa novo u umetničkoj praksi, ipak ona plastično ilustruje emotivno stanje autora, naratora, likova i šire zajednice u doba novih medija. Intimnost priča svih obrađenih filmova pravi direktnu vezu sa novim medijima i video klipovima kao izraza transponovanja intimnog u javnu sferu. Stanje prelaza između spoljašnje i unutrašnje realnosti karakteristično za liminalno stanje sveta u tranziciji koja se ubrzano odvija i čija ishodišna tačka ne može ni da se nasluti. Ovom globalnom stanju treba dodati i specifičan lokalni tranzicioni[[120]](#footnote-120) momenat koji dodatno pojačava emotivnu nestabilnost.

Jedini izuzetak je pojava Minje Subote kao intradijegetičkog i homodijegetičkog naratora u filmu *Nepolušni*. Narator koji se obraća direktno u kameru, posmatra glavne aktere, o njima zna sve, čak i utiče na priču svojim postupcima, predstavlja sredstvo očuđavanja narativa. Svojom pojavom on pre svega otkriva gledaocu da se radi o filmu, o izmišljenoj priči, i trebalo bi očekivati da gledaoca “budi iz sna” odnosno da umanjuje njegovu uronjenost i prepuštenost filmu. Ipak, on svojom začudnom pojavom takođe angažuje kognitivne procese (sekundarnu elaboraciju) koja pokušava da svet priče zadrži na okupu i ne dozvoljava mu da se raspadne. Zbog toga, sve što on govori se dublje analizira i pridaje mu se veći značaj. Ono što pripovedač zapravo govori gledaocu predstavlja u stvari najpovršniji i najočigledniji nivo interpretacije do tada viđenog i umesto da gledaoca “budi iz sna” on ga naprotiv dublje “uspavljuje” jer mu sugeriše da priča koju gleda ima smisao i da napor koji ulaže da je prati je opravdan, dok sa druge strane povezuje iskidane niti i umanjuje tenziju koju nekonzistentnost priče stvara. Na ovaj način se ojačava gledaočeva motivacija da se poistovećuje sa likovima i gledalac se pokreće da nadogradnjom značenja opravdava egocentrične postupke glavnih likova. Pored angažovanja kognitivnog aparata gledaoca, Minja Subota ima funkciju i da sakrije ko je pravi narator filma, odnosno čiji su duboki intimni trenuci i osećaji podeljeni u javnom prostoru.

I analiza načina naracije, odnosno fokalizacije i okularizacije, poslužiće za dublje razmatranje postavljene hipoteze o vezi između naratora i narativa. U ovom segmentu pažnja će ipak biti posvećena pre svega pojedinačnim sekvencama kao ilustrativnim primerima.

Pojam fokalizacije odnosi se na „pitanje ko vidi/gleda priču i čija percepcija služi kao trenutni izvor informacija“ (Perić Momčilović 2016:38). U filmu, kao vizuelnom mediju „mora se napraviti granica između govora i gledanja“ (Jost prema Stam, Burgoyne, Flitterman-Lewis 1992:94). Zbog toga je u analizu neophodno uvesti pojam okularizacije.

„Fokalizacija se odnosi na ono što karakter zna; okularizacija označava odnos između onoga što kamera pokazuje i onoga što lik vidi. UNUTRAŠNJA OKULARIZACIJA upućuje na one kadrove u kojima se čini da kamera zauzima mesto očiju likova. SPOLJAŠNJA OKULARIZACIJA (ili OKULARIZACIJA 0 STEPENA) označiće one kadrove u kojima je vidno polje izvan vidnog polja karaktera“ (Stam, Burgoyne, Flitterman-Lewis 1992:94).

Zbog toga je poželjno „razlikovanje kognitivne tačke gledanja (fokalizacija), razlika u znanju između naratora/gledaoca i karaktera i optičke tačke gledanja (okularizacija)“ (Nieto Ferrando, del Rey Reguillo, Afinoguenova 2015).

Okularizacija svih filmova iz uzorka dominantno je spoljašnja. Glavni izuzetak predstavlja već opisano metamedijsko prikazivanja vizure kamere mobilnog telefona (ili video kamere) likova. Ovim se vizure filmske kamere, junaka, junakove kamere i filmskog gledaoca izjednačavaju, odnosno gledalac zauzima mesto junaka. Ovo rezultuje intenzivnijim emotivnim angažmanom gledaoca, uranjanjem u filmski diskurs i empatijom sa likovima. Iako je postupak sličan subjektivnom kadru (čija je zapravo jedna od varijacija) umetanje metamedijske slike, ekrana mobilnog telefona ili video kamere između očiju lika i onoga što on vidi (snima), ima funkciju amplifikatora emotivnog dejstva ovog postupka. Naime, ovim se pozicija okularizatora (junaka koji gleda u ekran) za jedan korak više približava poziciji gledaoca (koji takođe gleda u ekran) u odnosu na subjektivni kadar koji nije posredovan medijalizovanom slikom. Ova vrsta okularizacije bliska je video klipovima kod kojih je okularizacija ili spoljašnja ili iz subjektivnog plana kamere (mobilnog telefona ili video kamere) odnosno autora klipa koji drži kameru.

Subjektivni plan nije jedini mogući, niti jedini ispravan reprezent prvog lica (makar kognitivnog), jer se njime doživljaj stvarnosti svodi na vizuelnu percepciju, a zaboravlja se na proprioceptivni i kinestetički osećaj koji stvara mentalnu sliku položaja tela u prostoru. Paralelnim praćenjem kretanja aktera konstruiše se subjektivni plan iz tačke gledanja van tela aktera ali iz tačke percepcije i doživljavanja sveta iz (kognitivnog aparata) lika, koji nije u suprotnosti sa ljudskim doživljajem realnosti. Slično, lutanje pogleda kamere reprezentuje lutanja misli i svesti koje su retko oštro i fiksno fokusirane kao što to često filmski kadrovi sugerišu.

Imajući ovo u vidu, može se zaključiti da iako je okularizacija najčešće spoljašnja, fokalizacija je dominantno unutrašnja[[121]](#footnote-121). Iako gledalac gleda likove, o svetu filma ne saznaje ništa što ne saznaju i likovi, odnosno o svetu saznaje samo iz njihove vizure. Čak i unutrašnja stanja likova gledalac saznaje i otkriva paralelno sa njima. Filmovi *Tilva Roš, Klip, Neposlušni, Varvari, Panama i Vlažnost* kao i pojedine priče filma *Oktobar* su filmovi izrazite unutrašnje fokalizacije, jer se svet filma konstruiše iz subjektivne perspektive junaka.

Film *Gde je Nađa?* takođe odlikuje unutrašnja fokalizacija ali i zanimljiv postupak promene fokalizatora na samom početku i pred kraj filma. Na početku fokalizator je policajac, da bi ubrzo nestao iz priče i ulogu fokalizatora predao Svetozaru, koji opet desetak minuta pred kraj završava svoje pojavljivanje i ulogu fokalizatora prepušta Sandri[[122]](#footnote-122). Ova promena donosi i promenu slike sveta filma i njegovog dominantnog tona. Takođe, promena fokalizatora u stilu trčanja štafetne trke jeste samoreferentan aspekt filma koji upućuje i na sličan postupak kolektivne režije.

Iako se formalno koristi neutralna naracija – „beleženje i prezentiranje događaja sa aspekta nedramatizovanog, ali sveznajućeg pripovedača koga gledalac apstrahuje, pa se čini da neposredno prisustvuje zbivanjima“ (Daković 1994:216) odričući se (u velikoj meri) montaže i kompozicije kadra, uz često paralelno praćenje pokreta aktera, reditelj se odriče vrhunske pripovedačke instance i naraciju približava subjektivnoj. „Narator subjektivne naracije je prisutni, dramatizovani pripovedač“ (Daković 1994:218) odnosno lik kome reditelj predaje ulogu fokalizatora bez da ga formalno označi kao naratora. Ova inverzija je posebno važna za razumevanje uverljivosti duboke subjektivnosti svetova koji se u filmovima konstruišu. Granica života i fikcije polupropustljiva je još u samom koncipiranju priče, o čemu svedoče izvedbe naturščika. Sinergija stvarnih karaktera naturščika i životnih iskustava reditelja, u kojima se međusobno prepoznaju, osnova je za građenje uverljivosti i naturalnosti kako narativa tako i izvedbe. Likovi zadržavaju vlastita imena i nadimke (Stefan, Toda, Mekica, Dejan, Svetozar, Fleš...) kao garant autentičnosti i realnog identiteta. Sa druge strane, smeštanje priče u prostore i sredine u kojima su reditelji (i glumci) odrasli garant je autentičnosti njihove vizije. Ovim filmovi prerastaju u deljenje (medijalizaciju) sopstvene intime u javnom prostoru, što je jedna od glavnih odlika novih medija i onlajn video klipova[[123]](#footnote-123). Čini se da opisano zauzimanje istovetnog narativnog mesta reditelja, lika i glumca, omogućava slobodu i nesputanost deljenja najdubljih ličnih osećaja i iskustava koje pušteno u javni prostor predstavlja pretnju po opstanak kohezivnosti ličnosti, jer se na kraju ne može jasno razlučiti šta je od prikazanog fikcija, priča, improvizacija, lično iskustvo, osećaj, izvedba, ponašanje i slično.

Implicitnost, suptilnost i intimnost (kao posledica (u velikoj meri) odustajanja od klasično shvaćene priče, sukoba, protagoniste i antagoniste) subjektivnog pripovedanja sa jedne strane prouzrokuje nefunkcionalnost eksplicitnih poruka[[124]](#footnote-124) ali i hermetičnost ili nekomunikativnost kao drugi ekstremni pol (*Oktobar, Neposlušni*).

„Narativ u izlaganju u procesu naracije odlikuje stepen saznatljivosti, kao mera u kojoj naracija polaže pravo na obim i dubinu saznavanja informacija, i komunikativnost, kao meru zadržavanja i saopštavanja informacija fabule“ (Daković 1994: 27-28).

Filmove iz uzorka odlikuje visok stepen dubine saznavanja informacija kroz deljenje najdubljih intimnih osećaja i kroz opisivanje uticaja okruženja na stanje unutrašnjeg sveta junaka koji gledalac kroz praćenje filma otkriva uporedo sa junakom. Ovo svojstvo obrađeni filmovi dele sa video klipovima. Sa druge strane, stepen komunikativnosti je relativno nizak. Iako od filma do filma varira, može se uočiti tendencija konstruisanja rupa u saopštavanju značenja kao prostor za projektivnu nadogradnju značenja i identifikaciju gledaoca. Ovaj postupak najuočljiviji je u filmovima *Gde je Nađa?, Neposlušni, Panama* i *Vlažnost.* Ovde se može uočiti rad sekundarne elaboracije (Freud 1900, Metz 1975, Altman 1985, Milošević 2017b) koja “ublažava oštre ivice” filmske priče i ne dozvoljava gledaocu da već na prvi pogled odbaci ono što gleda kao nešto nelogično i besmisleno već ga tera na upisivanje značenja koja će dalje bojiti percepciju celog filmskog teksta, a taj dodatni uloženi napor u pridavanju smisla slici i radnji koju posmatra tera ga da dublje uroni u isti. Suprotno dubini saznavanja nekomunikativnost je suprotna prirodi video klipova, čime se opisani filmovi izdvajaju kao specifične novomedijske umetničke prakse.

Kao ilustracija može poslužiti film *Neposlušni* gde već sam početak filma predstavlja paradoksalan primer da nešto od čega bi se na prvi pogled očekivalo da odbije gledaoca od gledanja, jer je teško zamislivo da se deca igraju na groblju, u stvari ga tera na nadgradnju značenja filmske slike i prepuštanje filmu. Gotovo svaka scena iz uvoda puna je sličnih nelogičnosti, začudnih događaja i ponašanja i pre svega izostavljenih delova fabule koji teraju kognitivni aparat na slične nadogradnje značenja, čak se ni hronologija događaja ne može lako uspostaviti. Ponašanje glavnih likova takođe prouzrokuje nelagodu u kognitivnom aparatu gledalaca jer su svojstvena pre svega maloj deci, dok bi se njihovo tako učestalo ponavljanje kod odraslih osoba moglo objasniti jedino mentalnom retardacijom ili duševnim oboljenjem. Ipak film tera gledaoca na uživljavanje i saosećanje sa glavnim junacima i ovaj konflikt se može razrešiti na dva načina: nadgradnjom i reinterpretacijom značenja ili gubitkom interesovanja i prestankom praćenja filma. Sekundarna elaboracija na ovom mestu pokušava da ovakva ponašanja interpretira kao izraz duboke emotivne patnje i potresenosti aktera koje prouzrokuje sredina koja ih guši i njihove autentičnosti i borbe za slobodu u takvoj sredini u kojoj junaci stradaju. Zanimljivo je primetiti da bi se većina ovakvih ponašanja mogla pre svega interpretirati kao nerealna, malo verovatna, preterana, čak i kao nepoznavanje elementarnih pravila ljudskog ponašanja od strane autora filma koji previše udovoljava svojoj mašti. Opet, ona predstavljaju mesta kada gledalac ima osećaj da najbolje upoznaje junake, da uspeva da zaviri u njihov unutrašnji život ili se sa njima dublje poveže i poistoveti. Sve ovo je plod rada sekundarne elaboracije koja sa jedne strane pokušava da uvede red i sistematičnost u priču koja dolazi sa ekrana a sa druge strane produkuje i upisuje višak značenja u pokušaju gledaoca da objasni i razume šta to zapravo gleda i šta se to zaista dešava. Ova vrsta greške u zaključivanju, koja potiče od evolutivne potrebe da se uvede red u doživljaj sveta kako bi se on razumeo a procesi koji se u njemu dešavaju ispravno predvideli, predstavlja specifičnost nastajanja značenja u recepciji filma. Sve to je posledica njegove radikalno nekonzistentne prirode u odnosu na ono što zovemo realnim svetom. Jednostavnije rečeno, kada se kognitivni aparat, baždaren da čoveka sačuva u realnom svetu, susretne sa nekonzistentnom realnošću kakva je filmska, on pokazuje tendenciju da produkuje viškove značenja baš u trenucima kada je nekonzistencija najveća. Analizirajući celu filmsku priču može se reći da su na platnu pružene samo mrvice i da je većina značenja u stvari konstruisana u glavi gledaoca. Kognitivni aparat je konstantno angažovan jer nove informacije (i nelogičnosti) ruše postavljene radne hipoteze šta se to zapravo posmatra i tera gledaoca na reinterpretaciju celog do tada prikazanog sadržaja i postavljanja novih hipoteza. Ovaj proces reinterpretacije i ulančavanja značenja ne može se zaustaviti ni kada se film završi već gledalac svoj krajnji sud o tome šta je zapravo gledao donosi mnogo kasnije, nakon napuštanja bioskopske dvorane. Ipak treba istaći da su prikazani mehanizmi nastajanja značenja u filmu *Neposlušni* samo ilustracija jednog od mogućih tokova ali da je zbog svih grubih mesta manjka značenja i začudnosti prekid veze gledalac-film moguć u svakom od opisanih trenutaka, odnosno da pomenuti trenuci stavljaju na test individualne sklonosti, afinitete kao i kognitivni stil pojedinačnog gledaoca. Na ovaj način bi se mogla objasniti i duboka podeljenost publike u recepciji filma, od apsolutnog odobravanja i oduševljenje do potpunog negiranja vrednosti i osporavanja filma i umešnosti i talenta autora. Sličan zaključak može se izvući i za recepciju filmova *Gde je Nađa?, Panama i Vlažnosti*.

U filmovima iz uzorka, vremenska kompozicija narativa je linearna i smeštena u kratak vremenski period (najčešće od nekoliko dana), čime se obrađeni filmovi približavaju video klipovima. Linearnost vremenske kompozicije filmova jedino narušavaju umetnuti video klipovi, čije se tačno vreme nastanka u odnosu na ostatak narativa često ne može sa sigurnošću odrediti. Model razvoja narativa od početne do ishodišne situacije, karakteriše pre svega kontingentnost izbora ovih situacija. Posmatrano spolja, teško se može uočiti promena nastala protokom vremena i dešavanjima između ova dva pola. Ipak, iznutra, ishodišna situacija predstavlja trenutak svesne odluke lika da se neće promeniti i da će prestati da traga za načinom kako da se u društvo uklopi. Pošto svi događaji koji su prethodili ishodišnoj tačci nisu rezultirali promenom, odluka lika da nastavi dalje kao da se ništa nije ni dogodilo i nije tako nelogična kao što na prvi pogled može da deluje. Svest lika, a sa njim i publike, da je svaka od ponuđenih opcija podjednako loša u svom ishodu i njegov svestan izbor najgore kao moralno najispravnije, čini da ishodišna situacija postane „par exelence socijalni komentar na savremenu distopijsku stvarnost koja nema budućnosti“. (Janković A. 2013:3).

Dosadašnje analize pokazale su da postoji veliki stepen preklapanja, odnosno korišćenja brojnih istovrsnih konstrukcijskih postupaka i principa kod filmova iz uzorka. Kako bi se do kraja validirala postavljena hipoteza o pojavi nove tematske serije u srpskom filmu pod uticajem procesa digitalizacije i ekspanzije novih medija, potrebno je uopštavanje analize, odnosno analiziranje svojstava svetova priče koji se ovim postupcima konstruišu. Pored uočavanja sličnosti (istovrsnosti) svetova priče filmova iz uzorka potrebno je takođe i analiziranje uticaja digitalnih tehnologija i novih medija na njihova svojstva.

* + 1. Svet priče nove tematske serije

Imajući u vidu opisana ontološka pomeranja filma (i medija) kao i promenu produkcionog modela pod uticajem procesa digitalizacije (ali i specifičnog srpskog ekonomskog i društvenog trenutka) nije čudno što se kod filmova iz uzorka mogu uočiti brojna zajednička svojstva. Ukratko, kao zajedničke odlike mogu se prepoznati: mikro i niski budžeti, prelazak na digitalno beleženje slike (i zvuka), realizam kome doprinosi upotreba prirodnog svetla (sa minimumom ili bez upotrebe scenske rasvete), naturščici, realne lokacije i prostori, kostimi, dugački kadrovi, kamera iz ruke, minimalističke priče i portret intimnih svetova junaka. Tematiziranje sveta novih medija i njihovog formativnog uticaja na nastanak identiteta pojedinca ali i društvenog uticaja kroz tematiziranje odrastanja, odnosno traume tranzicionog životnog perioda i (auto)destruktivnosti kao jedinog mogućeg odgovora, predstavljaju osnovnu zajedničku komponentu analiziranih filmova. Kroz nemogućnost uočavanja promena i uzročno posledične povezanosti krajnje i ishodišne situacije, stvara se utisak zamrznutog vremena, koje ostavlja isključivo negativne tragove na junacima i prostorima dok je napredak i razvoj onemogućen. Sve uočene pravilnosti u funkciji su pomeranja i problematizacije granica fikcije i realnosti (ontološkog pomeranja utiska realističnosti) i konstrukcije specifičnog sveta filma, što ima za cilj da se društvena kritika ostvari na nov, snažniji i eventualno funkcionalniji način.

Sve opisane pravilnosti, koje odlikuju filmove iz uzorka u funkciji su konstrukcije specifičnog sveta priče, ili se obrnuto, mogu posmatrati kao iz njega proizašla pravila. Ovo navodi na zaključak da iako nije moguće sve filmove iz uzorka bez ostatka objasniti opisanim pravilima, postoji osnov za tvrdnju o pojavi nove tematske serije koja se baš zajedničkim karakteristikama konstruisanog sveta može opisati. Ovaj filmski svet - slika Srbije sa početka dvadeset prvog veka, kao društva bez budućnosti, u kome razvoj nije moguć a svaka vrsta uspeha uslovljena je korupcijom i izdajom, predstavlja zajednički sadržalac analiziranih filmova iz koga proizilazi sličan odnos prema realnom svetu (Srbiji danas) i služi boljem i dubljem njegovom razumevanju. Nova tematska serija nije samo kritički odgovor na besperspektivnu društvenu stvarnost već je i primer preokreta spolja nametnute tematske skučenosti i tehničke inferiornosti izrade (uzrokovane društvenom i sa njom povezanom kinematografskom stvarnošću) u moćno izražajno sredstvo i novu poetiku.

Svet priče filmova iz uzorka predstavlja odraz u ogledalu realnog sveta srpske države i društva na početku dvadeset i prvog veka. Iako često označavani kao prikazivanje marginalnih pojava ili otkrivanje devijacija društva (kroz pre svega ponašanje mlađih naraštaja) koje „obični“ građani nisu imali priliku da sagledaju, svetovi priče nove tematske serije predstavlja nešto sasvim suprotno. Dobar primer predstavlja film *Gde je Nađa?* gde iako Nađin nestanak implicira devijantnost njenog ponašanja i okruženja, na svojoj turističkoj turi kroz svet mladih Svetozar ne pronalazi ništa naročito problematično što bi ovu generaciju izdvojilo od bilo koje prethodne. Ono što Svetozar zapravo „otkriva“ je da ljudi i dalje žive u trošnim kućama i da se voze gradskim prevozom. Na ovaj način, autori ogoljavaju predrasude o novoj generaciji, koje su delom oformljene medijskom reprezentacijom mladih generacija, ali su u suštini (kao i ostale predrasude) gradivni element današnjeg srpskog društva. Posmatrana iz ove perspektive (auto)destruktivnost kojoj su skloni junaci adolescenti predstavlja iskreniji i pošteniji oblik oslobađanja od frustracije nemogućnosti izlaženja na kraj sa problemima odrastanja i egzistencije, od pasivne i psihičke agresije kojoj su skloni odrasli likovi (i građani čiji odraz u ogledalu ovi likovi predstavljaju).

Pošto je srpski film uži pojam od pojma film, i pošto su svi obrađeni filmovi snimljeni (i napravljeni) digitalnom tehnikom pa se svrstavaju pod pojmove digitalnog filma, digitalne pokretne slike i digitalnih medija, za njih nužno važe sve do sada opisane promene prirode bića filma pod uticajem procesa digitalizacije.

Ako se pak želi analizirati drugo postavljeno ontološko pitanje utiska realističnosti (realističnosti reprezentacije, konstrukcije, recepcije i komunikacije), kao odnos filmskog teksta i prikazivačkog standarda ali i ličnog iskustva svakog pojedinačnog recepijenta, mora se prihvatiti teza o postojanju izvesnog stepena specifičnosti digitalnog filma u odnosu na ostale digitalne medije. Ova specifičnost je posledica pre svega drugačijeg istorijskog razvojnog puta i sa protokom vremena trebala bi potpuno da nestane. U ovom smislu, nova tematske serija sličnija je digitalnim medijima i njihovom uticaju koji oni imaju na tradicionalne medije koji je već opisan kao okretanje prema realnosti. Ovim se potvrđuje teza o skorom nestanku specifičnosti digitalnog filma u odnosu na ostale digitalne medije. Takođe, skreće se pažnja da iako se može uočiti donekle specifičan uticaj digitalizacije na film (ili preciznije deo filmova) kao konstrukcija izmišljenih svetova, što bi u odnosu na pitanje utiska realističnosti moglo da se označi kao pitanje realističnosti konstrukcije, uticaj digitalizacije na ostala tri aspekta ovog pitanje (svojstva) ima suprotan ontološki pravac. Naime, i kod filmova koji se bave izmišljenim svetovima mogu se uočiti brojni uticaji okretanja prema realnosti, odnosno povećane realističnosti. Uočena bliskost filmova iz uzorka i video klipova još jedno je od zajedničkih svojstava u funkciji konstrukcije istovrsnih svetova priče.

„Stilski pomeraji žanrovske slike sveta u odnosu na stvarnost postavljaju pitanje njihovog ontološkog odnosa“( Daković 1994:12), čime se stilska sredstva mogu analizirati sa pozicije njihovog ontološkog dejstva. Ovde se pre svega misli na drugo postavljeno ontološko pitanje utiska realističnosti. Takođe, ontološka pozicioniranja nisu krajnji cilj već sredstvo postizanja umetničkih, ideoloških ali ekonomskih ciljeva (o čemu je bilo dosta reči kada su razmatrani ontološki aspekti proizvodnje filmova). Filmove iz uzorka ontološki paralelno odlikuju dve tendencije: realizam u funkciji kritičkog posmatranja realnog sveta i subjektivnost u funkciji emotivnog angažovanja i poistovećivanja filmskog gledaoca[[125]](#footnote-125). Sredstva kojima se ovo postiže su pre svega minimalistički scenario, bez jasne podele na protagonistu i antagonistu, nalik nasumičnom izboru događaja čak i samog junaka, podražavajući slučajni uzorak isečaka iz života likova. Ovim se sugeriše reprezentativnost i objektivnost, odnosno da svako “odstupanje od istine može biti samo plod slučajnosti, a nikako rediteljska intencija“(Milošević 2017a:409). Dominantno ontološko određenje utiska realističnosti je realizam koji se u nekim trenucima graniči sa onlajn video klipom (neretko i prelazi granicu). Jedno od najvažnijih sredstava u ovoj nameri predstavlja glumačka izvedba, pogotovo naturščika, koja se postiže zauzimanjem istog mesta reditelja, glumca i lika. Sinergijski efekat ove konvregencije u izvedbi, nepodeljeno je označen kao najznačajnije postignuće autora u neretko oštro podeljenoj recepciji obrađenih filmova. Može se uočiti i tendencija da se konstrukcijski postupci svedu na minimum, ili da se primenjuju što suptilnije, tako da se izazivanje emocionalne investicije i uživljavanja gledaoca oslanja pre svega na izostavljene informacije ili neakcentovane poruke i značenja. Dosledno korišćenje ovog postupka omogućava efektnan završetkak filma (najbolji primer su *Tilva Roš*, *Panama* ili *Vlažnost*). Percipirani nivo uverljivosti, odnosno realističnosti filmova, podjednako pojačava oštricu društvene kritike, ali i u svom krajnjem obliku prelazi granicu objektivnog i postaje dokument subjektivnog sveta likova kroz reprezentaciju njihovih najdubljih osećaja, strepnji, nesigurnosti i slično, kao naličja grube spoljašnjosti i bizarnog ponašanja. Ova vrsta izraza donekle je uzrokovana i uslovljena i opisanim produkcionim okolnostima. Ipak izabrana (makar i silom prilika) sredstva podjednako dobro funkcionišu na planu društvene kritike i angažovanja gledaoca. Pored identifikacije gledaoca i lika kroz unutrašnju fokalizaciju i okularizaciju, jedno od važnih sredstava kvalitetnog angažovanja filmskog gledaoca je i nekomunikativnost, odnosno konstrukcija lakuna značenja. Ovaj postupak otvara prostor i za projektivnu konstrukciju značenje i identifikaciju.

Ako se na umu ima definicija stila kao „način povezivanja dve grupe elemenata u prepoznatljivu celinu“ (Daković 1994:28), mogu se uočiti i zajednička stilska načela koja vezuju autore i filmove iz uzorka, ali ih i razlikuju od ostalih opredeljenja i pojava iz opisanog ali i ranijih perioda.

Pored već nabrojanih, kao važna novina pod uticajem digitalnih tehnologija i novih medija može se navesti motiv metamedija i sa njim povezano metamedijsko pripovedanje kao prikazivanje snimanja i konzumacije medijskih sadržaja i pojave dvostrukih ekrana (ekrana unutar ekrana). Ovo sredstvo ima višestruku funkciju (koja je već u par navrata analizirana). Njime se tematizuju digitalne tehnologije i novi mediji i njihov formativni uticaj. Ono ima i povratni uticaj na utisak realističnosti ostataka filma. Njime se takođe postiže preklapanje mesta junaka, gledaoca, pripovedača i autora filma. I najvažnije, može se tumačiti kao priča u priči, ključ za čitanje većeg narativa (celog filma) i odnosa pripovedača (u ovom slučaju autora) prema narativu, čime se film uspostavlja kao stanje prelaza između unutrašnjeg i spoljašnjeg sveta autora (posredno i ostalih instanci – junaka i gledaoca) odnosno prelazni objekat.

Logika kontingencije kao logika hronotopa dovodi do uplitanja fragmentarnog pripovedanja. Naizgled slučajan izbor početne i ishodišne situacije, između kojih se teško može uočiti promena (i likova i sveta) ali i naizgled slučajan izbor ostalih situacija, ostavlja utisak nasumičnog beleženja i prenošenja slika iz života što je dominanta novomedijska praksa ako se analiziraju veće narativne strukture (kao što su vremenske linije korisničkih profila, Jutjub plej liste, Instagram stori (Instagram Story) i slično). Fragmentarno pripovedanje ima takođe, kao što je već objašnjeno, funkciju dubljeg uranjanja subjekta u filmski diskurs i veće identifikacije sa likovima. Iako bi bilo pogrešno ovaj postupak pripisati isključivo uticaju novih medija i digitalnih tehnologija, on ipak doprinosi utisku približavanju filma i novih medija. Izostavljanjem razrešenja i dovođenja priče do kraja, odnosno ostavljanjem utiska nezavršenosti i nedostajanja važnih detalja, sa namerom ostavljanja pukotine kroz koju se svet priče preliva i stapa sa realnim svetom. Ovim se obrađeni filmovi ideološki pozicioniraju u odnosu na društvenu stvarnost.

Nova tematska serija može se nazvati „Serija filmova o neodrastanju“ po ugledu na sličan već postojeći žanr filmova o odrastanju[[126]](#footnote-126). Iz ove naizgled male razlike, odrastanju i promeni lika nasuprot neodrastanju i nemenjanju sledi velika razlika u tipu sveta koji se kroz žanr konstruiše kao i stilski i ideološki odnos prema realnom svetu. Nova tematska serija se ne bavi izolovanim slučajevima, retkim sudbinama i devijacijama sistema, već širokom optikom slika društvenu stvarnost i njen uticaj na formiranje mladih generacija. Nemogućnost promene sopstvene pozicije niti sveta u kome žive, rađa nemogućnost i odbijanje promene likova, kao odgovor na prirodu društvenih odnosa i stvarnosti. (uporediti sa Milošević 2017a).

Zbog nemogućnosti razvoja, izostanak promene lika, kao svesna odluka protiv sopstvene društvene integracije izdiže ga na moralnu poziciju u odnosu na ostatak sveta filma, ali i realnog sveta. Ako se analizira uticaj digitalnih tehnologija i novih medija na ovakvu odluku, njima se može pripisati svojstvo suočavanja lika sa stvarnošću. Paradoksalno, iako služe kao beg i utočište od realnosti novi mediji i digitalne tehnologije svojim formativnim uticajem dovode likove do spoznaje sveta koji ih okružuje i duboke samospoznaje. Dolazak do samospoznaje putem interakcije sa digitalnim kamerama i medijalizacijom samoga sebe i sopstvene intime lišen je društvenih uticaja (porodice, škole, pa čak i vršnjačke grupe) čime se može objasniti i radikalnost donesene odluke. Ovakav uticaj novih medija i digitalnih tehnologija može se označiti i kao anti-društveni i anti-socijalni ali da bi se doneo vrednosni stav o njemu potrebno je odrediti se prema svojstvima društva.

Ideološko određenje nove tematske serije nije jednostavno niti jednoznačno. Budući da je srpski film loše pozicionira kao roba na slobodnom tržištu, i da je njegova proizvodnja uslovljena podrškom institucija Republike Srbije ili Evropske Unije, može se očekivati[[127]](#footnote-127) u najmanju ruku neodređenost srpskog filma prema vladajućoj ideologiji ili podrška i promocija vladajuće ideologije. Budući da su skoro svi filmovi iz uzorka podržani (a neki i producirani) od ustanova i institucija Republike Srbije, ne čudi njihova na prvi pogled neutralnost u odnosu na vladajuću ideologiju. Jedan broj filmova je pored podrške Republike Srbija, podršku našao u partnerima iz regiona i Evropske Unije i na fondovima vezanim direktno za Evropsku Uniju ili indirektno kroz vezu sa zemljama članicama. Budući da Srbija stremi članstvu u Evropskoj Uniji i da proces integracije, stabilizacije, harmonizacije i priključivanja Srbije Evropskoj Uniji traje već skoro dve decenije, takođe nije čudno što su filmovi iz uzorka na prvi pogled ili neutralni ili pozitivno određeni prema vladajućoj ideologiji Evropske Unije koja je nominalno i vladajuća ideologija Republike Srbije.

Sve negativne pojave (nasilje, siromaštvo, nezaposlenost...) na koje filmovi ukazuju i koje su predmet kritike, takođe su predmet kritike vladajuće ideologije, a njihov dominantni uzrok traži se u prethodnoj vladajućoj ideologiji. Ipak kroz inverziju značenja, da je margina društva prethodne vladajuće ideologije postala dominantno obeležje sadašnjeg društva, i da je perspektiva koju nudi vladajuća ideologija toliko neprihvatljiva da je od nje bolje i potpuno samouništenje, filmovi nove tematske serije prerastaju u implicitnu kritiku. Pored implicitne, u obrađenim filmovima može se uočiti simbolička (*Neposlušni*) ali i direktna kritika vladajućeg sistema i poretka, kako Republike Srbije (*Varvari*) tako i globalnog (*Panama, Vlažnost*). Čak se može uočiti veza između inostranog finansiranja i recepcije i prepoznatljivosti kritike vladajućeg globalnog sistema.

Iako se prelama kroz specifičan lokalni društveni trenutak, ideološko određenje filmova nove serije nije u potpunosti njime određeno. Može se uočiti ukazivanje na negativan formativni uticaj novih medija i digitalnih tehnologija, kao deo većeg globalnog procesa. Ovaj uticaj se ogleda u dehumanizaciji međuljudskih odnosa, i svim već opisanim bizarnim ponašanjima likova. Ovakva ponašanja jasno se karakterišu kao anti-društvena i anti-socijalna. Ipak, iako na prvi pogled deluju kao uzročnik negativnih pojava, novi mediji i digitalne tehnologije prerastaju u sredstvo utehe, (samo)spoznaje i otpora neprihvatljivim društvenim odnosima. Analizom uzorka filmova može se uočiti i povezanost godine proizvodnje i pomeranja fokusa društvene kritike sa lokalnih na globalne faktore.

Ova korelacija mogla bi se tumačiti i određenjem nove tematske serije prema procesu glokalizacije. Nastanak nove tematske serije u velikoj meri posledica je ovog procesa kroz prihvatanje globalnih uticaja i njihovu asimilaciju u opisivanju specifičnog lokalnog trenutka. Ipak, protokom vremena stepen lokalne specifičnosti se smanjuje i one ustupaju mesto globalnim pojavama. Istovremeno društvena kritika nove tematske serije okreće se sa lokanih prema globalnim procesima, između ostalo baš i zbog uočenog izjednačavanje procesa glokalizacije sa procesom globalizacije.

Pošto je određenje prirode filma kao ideološkog proizvoda neutralno (Comolli, Narboni 1982), isto važi i za prirodu digitalnih medija. Kao što je to već opisano, sam medij je sredstvo ideološkog uticaja ali kakva će priroda tog uticaj biti zavisi od subjekta koji sa njim interreaguje (šalje i prima poruke). Iako se priroda ideološkog uticaja putem novih medija, kao i priroda samog korišćenja ovih medija, podjednako često označavaju kao populistička (nasuprot liberalne demokratije) ali i totalitarna (kao totalitarno određenje liberalnog tržišnog modela koji sam sebe proklamuje za liberalnu demokratiju), analizirani filmovi pokazuju da ni jedno od dva određenja ne mora biti nužno. Novi mediji i digitalne tehnologije u novoj tematskoj seriji podjednako su u funkciji kritike populističkog diskursa i totalitarnog društva, čime se oni uspostavljaju kao dve strane istog novčića, odnosno komplementarni aspekti iste pojave. Lokalni i globalni trenutak se izjednačavaju, pa se kritika jednog nužno odnosi i na drugog. Sa druge strane, ne ukazuje se eksplicitno na moguće rešenje niti ispravan put već se njegovo pronalaženje kroz fragmentarno pripovedanje ostavlja kao mogućnost procesa naknadne konstrukcije značenja svakog individualnog gledaoca.

Ostaje upitno može li se ovakva kritika označiti kao subverzivna. U nameri kritike odnosno kritičara svakako da može. Ipak teško je govoriti o subverzivnoj prirodi kritike ako film u bioskopima pogleda manje od deset hiljada (ili čak znatno manje) gledalaca (Tabela 2.). Ostaje nejasno da li je kritički odnos ostao neuočen od strane sistema kontrole finansiranja ideoloških proizvoda (možda zbog nekompetentnosti), ili je namerno dopušten kako bi svedočio o demokratičnosti vladajućeg poretka i ideologije. Bez obzira na odgovor na ovo pitanje, društvena kritika filmova tematske serije amortizovana je od strane sistema i oni kao ideološki proizvod više služe njegovoj promociji i daleko su od subverzije.

Uzimajući u obzir sve uočene narativne, ontološke, stilske, ideološke sličnosti može se zaključiti da su svetovi priče svih filmova iz uzorka dovoljno slični da se može govoriti o žanrovskom nadovezivanju istovrsnih svetova kroz svih sedam filmova. Kao što je to do sada pokazano, uticaj digitalnih tehnologija i novih medija na konstrukcione postupke i svojstva sveta priče je veliki i najvažniji je zajednički sadržalac obrađenih filmova.

Postavlja se ipak pitanje da li je opravdano određenje nove tematske serije kao zaista nove ili je ispravnije odrediti je kao proizvod postmodernističke „hibridizacij[e] poznatih modela žanra s aktuelnim pitanjima tranzicije, politike i egzistencije, i jakim autorskim pečatom“ (Jovićević 2016:4). Ako se ima u vidu da je hibridizacija (žanrifikacija i režanrifikacija) osnovni proces i preduslov nastanka žanra (Altman 1999), određenje bilo kog žanra kao hibridnog postaje redundantno. Ako se pak pojam žanra ne posmatra nužno kao proizvod procesa hibridizacije (ili režanrifikacije), nije teško uočiti postojanje hibridnih žanrova (kao što je na primer akciona komedija, kriminalistička fantazija i slično), pa bi se nova tematska serija mogla odrediti na primer kao hibrid filmova o odrastanju i tranzicionog filma.

U radikalno promenjenom medijskom univerzumu treba razmotriti i treću mogućnost – nastanak nove tematske serije u procesu transformacije prirode bića filma (i medija). Dok proces hibridizacije predstavlja mešanje već postojećih kvaliteta, proces transformacije kao promene odnosa i kvaliteta opisuje uočene pojave na ispravniji način. Na primer, iako bi se moglo tvrditi da suton predstavlja proizvod hibridizacije podneva i ponoći, ispravnijim se čini opisivanje ove pojave promenom (transformacijom) položaja Sunca u odnosu na Zemlju. Iako se procesom hibridizacije može stvoriti beskonačan broj novih kvaliteta, oni nastaju isključivo u jednodimezionom prostoru – prostoru između dva kvaliteta koja su objekat hibridizacije (umnožavanje broja kvaliteta koji se mešaju ne dovodi do pojave nove prostorne dimenzije jer se uvek može svesti na jednodimenzionalni prostor dva kvaliteta). Sa druge strane proces transformacije omogućuje nastanak N-dimenzionog prostora čime se beskonačan broj potencijalno novih kvaliteta multiplikuje.

Takođe, proces hibridizacije više odgovara analognoj logici, gde se između bilo koja dva stanja može umetnuti beskonačan broj međustanja. Diskretnoj prirodi digitalne informacije (i logike) više odgovara proces transformacije koji apstrahuje međustanja u kreiranju novih kvaliteta.

„Najteže je uvideti dinamičku prirodu sopstvene ere. Razumevanje žanrova i procesa režanrifikacije može nam pomoći da vidimo kako su naizgled stabilni odnosi koji definišu naš život predmet reformulacije“ (Altman 1999:199). Dinamična priroda ere koja je predmet analize, dovela je do promene odnosa slike, filma, saznanja i subjekta prema realnosti, a jedan mali deo te promene ogleda se i u svojstvima nove tematske serije. Digitalizacija i ekspanzija novih medija, kao što je već opisano, jedan su od glavnih pokretača ovih dinamičnih promena. Smer i pravac promena uslovljen je ipak interakcijom tehnoloških i medijskih faktora sa širim društvenim i ideološkim faktorima.

Ako se u obzir uzme i predviđeni rast broja debitantskih filmova, uočene razlike među obrađenim filmovima (u uzorku i van njega) s obzirom na generacijsku pripadnost reditelja i stasavanje generacije digitalnih domorodaca, treba očekivati još veću kvantitativnu zastupljenost nove tematske serije, ali i dalja ontološka i stilska pomeranja u pravcu karakterističnom za novu tematsku seriju u odnosu na prikazivački standard, čime će se ona uspostaviti kao novi žanr. Naime, ako se u obzir uzme generacijska razlika autora filmova (misli se na prošireni uzorak, ne samo osam detaljno analiziranih filmova već i ostale koji su pomogli kontekstualizaciji i ilustraciji urađenih analiza), odnosno podela na digitalne migrante i domorodce, može se uočiti razlika u stepenu prihvatanja opisanih uticaja i inovacija i posledična jačina efekta i uspešnost postupka korišćenja onlajn video klipova u filmu. Ukoliko se video klip, novi mediji i njihova svojstva samo uklapaju u tradicionalne forme bez povratnog uticaja na ostatak filma njihovo dejstvo znatno je slabije, čak se može reći da je štetno. Bez okretanja prema realnosti ali i duboke subjektivnosti priče (stanje prelaza, prelazni objekat) video klipovi ostaju previše specifični i neuklopivi u tradicionalnu formu. Ovim se ilustruje i snaga, naizgled ne tako velikog, ontološkog pomeranja koju je sa sobom donela digitalizacija. Sagledavanje novih medija isključivo kao tehnologije, bez razumevanja formativnog psihološkog uticaja jednostrano je i ne odgovara njihovoj prirodi. Zbog toga se i lakoća njihovog razumevanja i korišćenja u filmskom jeziku razlikuje među pripadnicima različitih generacija autora. Može se zaključiti da kod starije generacije autora onlajn video klipovi su samo embedovani u klasične forme i sadržaje što limitira efekat njihove upotrebe dok se neretko čitaju i kao strano telo u tkivu filma. Kod mlađe generacije ovaj efekat je suprotan, filmska građa je pod većim uticajem onlajn video klipova i sa njima ima sinergijski efekat pojačavanja opisanog doživljaja realnosti, identifikacije sa likovima i njihovog dubokog intimnog prikazivanja. Opravdano bi bilo očekivati da se u skorijoj budućnosti kada na scenu stupi još mlađa generacija filmskih autora, koji su u punom smislu reči digitalni domorodci, da će opisani postupci i efekti upotrebe onlajn video klipova na filmu biti još veći i jači i da će se srpski film kretati ka još izraženijem realizmu uz još veću meru dokumentovanja subjektivnih svetova, čime će se opisana tematska serija uspostaviti kao dominantan žanr srpskog filma.

Takođe treba očekivati još veći uticaj novih medija kako na medijsku tako i društvenu stvarnost, kroz dalje omasovljenje njihove produkcije i konzumacije i intenziviranje svih uočenih pravilnosti i pravaca preoblikovanja i medija i društva. Kao posebnu novinu treba očekivati razvoj i ulazak u svakodnevnu upotrebu medija virtuelne, proširene (augmented) i simulirane realnosti za čije istraživanje danas postoji povećano interesovanje jer su sazrele tehničke mogućnosti za njihovu produkciju i konzumaciju. Čini se da će sve opisane promene i preoblikovanja nastale pod uticajem novih medija uskoro delovati kao blage i neznatne u odnosu na radikalne promene koje će ovi mediji doneti u sve sfere ljudskog života i društva pre svega kroz ontološko preoblikovanje svakodnevnog realnog iskustva. Kakvo će mesto u takvom svetu zauzimati film (pogotovo srpski) teško je predvideti. Ipak čini se da će ovi mediji omogućiti ako ne dostizanje, onda bar pravljenje jednog značajnog koraka bliže Vagnerovom (Richard Wagner) idealu Gezamtkunstverka (Gesamtkunstwerk) (Wilson Smith 2007), slično izumu pokretnih slika.

1. ZAKLJUČCI

Obrađujući temu uticaja procesa digitalizacije i sa njime povezane pojave novih medija (pre svega onlajn video klipova i klip kulture kao najkarakterističnije novomedijske prakse) na srpski film u periodu od 2010. do 2016. godine, prvo su obrađeni i analizirani osnovni pojmovi i procesi sa aspekta uticaja u medijskom i širem društveno-humanističkom domenu ali i sa aspekta istorijskog konteksta njihovog nastanka. Analizirane su takođe specifične implikacije opisanih procesa za teoriju filma i medija, kako bi se ukazalo na potrebu stvaranja novog teorijskog diskursa, napuštanja ili relativizovanja pojedinih teorijskih stanovišta i (re)definisanja osnovnih pojmova. Imajući u vidu uočene promene i procese, urađeno je empirijsko snimanje stanja srpske kinematografije u vremenskom periodu od 2010. do 2016. godine. Rezultati empirijskih nalaza kontekstualizovani su uz pomoć arhivskog istraživanja stanja srpske kinematografije u periodu od 2000. do 2016. godine, što je omogućilo dublje razumevanje i (re)interpretaciju nalaza empirijske studije. Uočene pravilnosti poslužile su kao osnova za kvalitativnu analizu uzorka od 8 srpskih filmova (snimljenih u periodu od 2010. do 2016. godine): *Tilva Roš* (2010, Nikola Ležaić), *Oktobar* (2011, Ivan Pecikoza, Senka Domanović, Ognjen Isailović, Dane Komljen, Damir Romanov, Ognjen Glavonić, Milica Tomović), *Klip* (2012, Maja Miloš), *Gde je Nađa* (2013, Aron Sekelj, Raško Milatović, Miloš Milovanović, Nemanja Vojinović, Petar Ristovski, Tea Lukač, Marko Đorđević, Luka Popadić), *Neposlušni* (2014, Mina Đukić), *Varvari* (2014, Ivan Ikić), *Panama* (2015, Pavle Vučković), *Stado* i *Vlažnost* (2016, Nikola Ljuca). Filmovi su prvo analizirani pojedinačno sa ciljem utvrđivanja uticaja novih medija (pre svega onlajn video klipova) i novih tehnologija, kao i potvrde nalaza i zaključaka prethodno opisanih analiza. Posebna pažnja posvećena je ontološkom preoblikovanju filmova kao posledici uticaja novih medija. Nakon pojedinačnih analiza, usledila je analiza celog uzorka filmova u cilju pronalaženja zajedničkih osobina kao osnova za potvrdu radne hipoteze da se u srpskom filmu u periodu od 2010. do 2016. godine pojavila nova tematska serija, sa elementima novog žanra. Uočene žanrovske pravilnosti dovedene su i u vezu sa sličnim pojavama iz istorije filma kao i širim uzorkom srpskih filmova. Na kraju su sve uočene pravilnosti i trendovi poslužili kao osnova za opisivanje nove tematske serije u srpskom filmu koja je i praktična ilustracija efekta pojava uočenih u prvom delu rada. Imajući u vidu sve sprovedene analize, rezultate i implikacije u cilju odgovaranja na istraživački zadatak, mogu se izvesti sledeći zaključci.

Proces digitalizacije, koji je doveo i do demokratizacije tehnike, imao je presudan uticaj na nastanak novih medija. Prelaskom na digitalno beleženje informacija promenjena je materijalna osnova određenja bića filma. Promena samog nosača (medija) sa celuloidne trake na magnetni medij i slične medije, nije toliko važna koliko mogućnost transcendentacije medija i autonomija informacije u odnosu na nosač. Iz ovog razloga elementi filmskog aparata kao što su filmska kamera ili projektor izgubili su specifičnost u odnosu na aparat ostalih medija. Koder i dekoder informacije kao deo filmskog aparata više se ne mogu nazivati specifično filmskim. Filmovi, televizijski program, video klipovi i slično mogu se snimati istom vrstom kamere, njihovi digitalni zapisi su istovetni, i mogu se posmatrati na istoj vrsti ekrana uz pomoć istih digitalnih dekodera (kompjuteri, „pametni“ mobilni telefoni i slično). Ni situacija bioskopa ne može se više smatrati kao specifična za film jer se u bioskopu gledaju i drugi medijski sadržaji (na primer prenosi i snimci fudbalskih utakmica ili koncerata). Sa druge strane migracija filma na televiziju i internet takođe relativizuje bioskop kao specifičnu situaciju gledanja filmova, pogotovo nakon pojave sistema kućnog bioskopa. Ako se čak praksa gledanja drugih medijskih sadržaja u bioskopu proglasi za izuzetnu i stoga irelevantnu, a praksa gledanja filmova na drugim ekranima posebnom pojavom koja je filmu slična ali nije istovrsna, veličina bioskopskog ekrana može opstati kao jedina specifičnost filmskog aparata. Prelaskom filma u virtuelnu realnost i ova specifičnost će nestati. Zbog toga se postavlja pitanje koliko su teorijske postavke koje su analizirale biće filma sa pozicija specifičnosti filmskog aparata valjane i upotrebljive sa stanovišta opisivanja aktuelnog trenutka a pogotovu predviđanja budućih kretanja.

Prelaskom na digitalno beleženje i procesiranje informacija, slika (odnosno informacija) je stekla autonomiju i u odnosu na postojanje fizičke reference čime je radikalno promenjena priroda njenog bića u odnosu prema fizičkoj stvarnosti i iz domena odraza prelazi u domen fenomena (iskustvenih pojava). Razumevanje prirode bića digitalne slike nudi dublje uvide u konstrukcione aspekte saznajnog funkcionisanja subjekta.

Prelaskom na digitalno beleženje i procesiranje, pored materijalnog, promenjeni su i proizvodni, doživljajni, saznajni, komunikacioni i društveni aspekti određenja bića filma. Zahvaljujući ovim promenama, biće filma je steklo neke atribute bliske fizičkoj realnosti. Način beleženja i procesiranja, saznavanja i komunikacije filmskog teksta sa subjektom približio se načinu procesiranja, saznavanja i komunikaciji fizičke realnosti sa subjektom. Film i mediji kao društvena praksa takođe dobijaju atribute sveopšte i sveprisutne društvene prakse, čime opisivanje nemedijalizovane ili izvan medijske društvene prakse postaje sve teže.

Sa druge strane, film je digitalizacijom izgubio specifičnost u odnosu na ostale digitalne medije. Najmanji zajednički sadržalac svih pojava označenih pojmom digitalni mediji jeste digitalni zapis informacije koji se u procesu obrade i aproksimacije (kroz bitove, bajtove, kod, softver, hardver i slično) dalje figuriše u relativno specifične medijske pojave (niže pojmove). Ipak, postuliranjem pojma digitalni mediji koji se sastoji iz pojmova digitalizovani tradicionalni mediji i novi mediji priznaje se relativna specifičnost ove dve pojave. Ova specifičnost proističe iz pre svega istorijskog i razvojnog puta i sa protokom vremena biće sve manja. Zbog ovoga, digitalna pokretna slika (pre nego digitalizovani tradicionalni mediji) bila bi prvi pravi niži pojam kojim bi se mogao opisati digitalni film kao relativno specifična pojava u okviru višeg pojma digitalnih medija. Ovaj pojam sastoji se u nužnom dodavanju informacije o trajanju vizuelnoj informaciji (slici). Osnovna razlika između analogne i digitalne pokretne slike je u tome što je za nastanak digitalne pokrete slike dovoljna samo jedna digitalna statična slika dok je kod analogne pokretne slike neophodno minimum dve. Podvođenje digitalnog filma pod pojamove digitalnih medija i digitalnih pokretnih slika baca novo svetlo na pitanje specifičnosti bića analognog filma. Kao što je pokazano priroda bića analognog filma istovrsna je prirodi bića ostalih pokretnih slika dok su razlike između posebnih pojavnih oblika analognih pokretnih slika kvantitativne a ne kvalitativne prirode (što je digitalizacijom i dokazano). I na ovom mestu postavlja se pitanje validnost i pogotovo pragmatičnog značaja teorijskih postavki koje su specifičnosti i razlike između medija koristile kao osnovu za dalje teorijsko opisivanje kako medijskih tako i društvenih pojava.

Ove promene imaju i implikacije na teoriju filma i medija, jer je film kao predmet analize izgubio emergentno svojstvo. Ograničavanje predmeta izučavanja na film bez uzimanja u obzir ostalih (novih) medija (pogotovu video klipova i klip kulture), u najmanju ruku je nepotpuno i jednostrano. Sa druge strane, digitalizacijom film (i mediji) dobijaju svojstva digitalne baze podataka, čime postaju ravnopravan predmet istraživanja nauke o podacima (data science). Svojom metodologijom, kroz na primer analizu paterna i anomalija, ovaj pristup može pružiti važne odgovore na brojna aktuelna pitanja teorije filma (kao što su na primer pitanja pogleda, žanra, reprezentacije i slično).

Opisani proces doveo je i do problematizacije osnovnih pojmova teorije filma i medija, (kao što su amatersko-profesionalno, privatno-javno) njihovog mešanja i svođenja nekada kvalitativnih razlika na kvantitativne. Pored opisane promene materijalne osnove (proizvodnje i konzumacije) medija i medijskih sadržaja kao i promene osnovnih elemenata medijskog aparata došlo je do promene promene uloge i pozicije publike kroz transformaciju medija u socijalne medije. Glavna novomedijska praksa koja je uticala na oblikovanje ovih promena jeste pregledanje i produkcija onlajn video klipova, koja dominantno utiče na oblikovanje i samog interneta.

Zbog svega prethodno navedenog, definisanje pojma onlajn video klipova, kao za teoriju filma i medija najrelevantniju novomedijsku pojavu, prilično je problematično i može se postaviti samo uslovno. U ovom radu onlajn video klipovi su definisani kao kratke forme digitalne pokretne slike koje se dele preko interneta, napravljene sa malim budžetom, čiji su autori medijski neprofesionalci. Nova praksa masovne produkcije, deljenja i pregledanja onlajn video klipova označena je kao klip kultura. Onlajn video klipovi istorijski vode poreklo od amaterskih i kućnih filmova i videa, ipak, pojavom onlajn video klipova i njihovom masovnom produkcijom i konzumacijom, amaterska reprezentacija stvarnosti otrgla se kontroli društvenih normi. Pored društvene, uočena je i kreativna, edukativna, arhivatorska, komunikaciona, uloga u izgradnji kolektivnog sećanja i pamćenja kao i čitav niz psiholoških uloga onlajn video klipova i klip kluture u životu pojedinca i društva. Zbog uočenih i opisanih pozitivnih i demokratskih potencijala novih tehnologija i medija, zaključeno je da je njihova kritika u smislu društveno nepoželjnog, antidemokratskog, populističkog ili totalitarnog uticaja opravdana samo sa pozicija njihove zloupotrebe od strane elite, građana, političkih, društvenih i ekonomskih subjekata, institucija i slično Ipak, ona se ne može prihvatiti kao opravdana sa pozicije kritike imanentne prirode novih medija ili tehnologije.

Takođe, procesi simulacije, spektakularizacije i teleprisustva, i sa njima povezani pojmovi spektakla, simulakruma i fantomskog sveta podjednako su svojstvo subjekta u i izvan medijskog diskursa i ne mogu se koristiti kao argument nužno antikulturnog ili antihumanog svojstva medija. Razumevanje potrebe subjekta za pronalaženjem i uranjanjem u virtuelne realnosti kakve su mediji ali i snovi i mašta, sanjarenje, sećanje i slično, važno je za razumevanje prirode (ljudskog) bića. Apriorno vrednosno odbacivanje ovih procesa, pojmova i svetova destruktivno je po saznajne ciljeve filozofije, teorije, nauke i sličnih praksi. S ovim u vezi javlja se mogućnost obrtanja smera analize - od individue, pojedinačnog subjekta i njegovih svojstava i potreba, koje zadovoljava kroz proizvodnju i konzumaciju medijskih sadržaja ka razumevanju društvenih i medijskih pojava. Sanjanje i snovi kao pojava koja do sada nije na valjan način objašnjena, a čini trećinu ljudskog života, predstavljaju ključan predmet istraživanja u cilju razumevanja lične (kognitivne, konativne i emotivne) osnove interakcije subjekta sa medijskim sadržajem. Dosadašnji dominantni smer analize, koji se od filma preko društvenih pojava kretao ka subjektu, zanemaruje da je film podjednako obrada i izraz ličnih i subjektivnih doživljaja koliko i analiza društvenih pojava i kretanja. Svojom prirodom da se bave svakodnevnim, malim, ličnim i banalnim, onlajn video klipovi se izdvajaju kao važan predmet analize u cilju razumevanja subjektivne osnove medijskog ponašanja. Ovim se i predmet izučavanja teorije filma (i medija) proširuje sa proizvoda filmske (i medijske) industrije na kućni video, kome se u izučavanju mnogih važnih pitanja mora čak i dati primat.

Proces nastanka i omasovljenja konzumacije i proizvodnje medijskih sadržaja, predstavlja i nastavak procesa temporalizacije i gramatizacije ljudske zajednice. Nastanak jezika, pisma, štamparske mašine, samo su neke od prethodnih pojava u ovom procesu. Kroz povećanu dostupnost sredstava medijske proizvodnje, digitalizacija je otvorila prostor za kvalitativan društveni skok sličan pomenutim pojavama. Kao krajnji teorijski ishod ovog procesa može se prepoznati beleženje i spacijalizacija punog prostorno-vremenskog doživljaja (i realnog (fizičkog) sveta koji čini njegov veliki deo).

Imajući u vidu opisane procese kao i istoriju filma kao medija koji se neprestano menja i razvija, treba ukazati i na još jedan neophodan metodološki zaokret u teoriji medija (i filma). Izučavanje ovakvog predmeta mora u obzir uzeti procese evolucije i razvoja, slično razvojnoj i evolutivnoj psihologiji, kako bi se u zaključivanju moglo razlučiti šta je tehnička inferiornost (ili nužnost), šta je razvojni stadijum, a šta priroda bića.

Sa ovim u vezi, postavlja se pitanje koliko je upotreba psihoanalitičkih metafora o ekranu snova i ekranu nesvesnog van konteksta, bila produktivna u teoriji medija a koliko ju je odvelo na pogrešan put razumevanja prirode filma. Implikacije primene ovih teorijskih postavki u teoriji filma za prirodu vizuelne percepcije i konstrukciju subjektivnih slika (snovi, sećanja, sanjarenje) kao ravne površine oivičene granicom vidnog polja, mogu se prostom introspekcijom problematizovati. Slika (u smislu vizuelne percepcije) nikada na postoji sama za sebe već je konstruisana kognitivnim procesima selekcije i interpretacije informacija i nadražaja kako iz čula, tako i iz memorije. Slike projektovane na filmsko platno (i zvuk koji je prati), kao promene koje nadražuju čula subjekta predstavlja samo mali deo obima pojma nastanka značenja u recepciji filma (interakcije filmskog gledaoca i filmskog diskursa). Razumevanje ovog procesa nužno je za valjano interpretiranje dejstva filmskog diskursa (na pojedinačnog gledaoca i društvo u celini).

Uzimajući u obzir predloženu razvojnu (i evolutivnu) paradigmu, nužno se postavlja i pitanje šta bi to moglo da bude krajnje ishodišno stanje filma (i medija) ili makar sledeći stupanj u njegvoom razvoju. Uzimajući u obzir opisane pojave i procese, nastale pod uticajem digitalizacije, simulirana realnost ističe se kao ishodišno (ili makar buduće) stanje filma (i medija). Ovim se prihvata Bazenov „mit o totalnom filmu“ i tvrdnja da pravi film tek treba da bude izmišljen.

U razmatranju ontoloških implikacija digitalnog nasuprot analognom beleženju i procesiranju informacija treba uočiti da je i sam ontološki problem, odnosno predmet izučavanja (biće) digitalan. Biću ili postojanju kao jedinici, alternativa je nebiće odnosno nepostojanje kao nula. Između ova dva diskretna stanja ne može se umetnuti ni jedno drugo međustanje. Ovim se digitalno beleženje otkriva kao predodređeno za kreiranje alternativnih vidova postojanja. Ipak na digitalni signal u ovom procesu nadovezuje se analogna obrada koja je još uvek daleko izvan domašaja teorije i nauke.

Kada se razmatra drugo ontološko pitanje filma ili medija - pitanje utiska realističnosti (mera realizma), zbog artificijelne prirode filma (film je izrađevina i ne može biti stvarnost) utisak realističnosti se može posmatrati isključivo kao odnosna kategorija tj. odnos filmskih tekstova jednih prema drugima i prema aktuelnom prikazivačkom standardu. Imajući ovo u vidu, ontologija onlajn video klipova se odlikuje realizmom kroz bavljenje svakodnevnim, malim i banalnim, uz prikazivanje idiosinkratičnog, ličnog i lokalnog. Lakoća uklapanja u druge medije, mešanje različitih sadržaja, vizuelna i narativna kondenzacija još neke su od važnih odlika onlajn video klipova. Sa druge strane, zbog osvajanja autonomije slike u odnosu na fizički svet, filmska industrija se okreće realističnoj konstrukciji alternativnih svetova. Iako film ne može biti realnost, totalni film može biti simulirana realnost. Ovim se obrće Bazenov paradoks određenja ontologije filma, gde sada upravo višak konstrukcionih postupaka u većoj meri vodi realizmu nego njihovo ukidanje.

Na ovaj način se ontološko određenje utiska realističnosti deli na dva pravca. Uverljiv prikaz subjektivnog sveta činio bi jedan ekstremni pol, što se postiže ukidanjem konstrukcijskih postupaka. Ovo ontološko pozicioniranje u odnosu na aktuelni prikazivački standard svojstveno je video klipu. Uverljiv prikaz objektivnog (ili alternativnog) sveta kao simulirane realnosti kroz višak konstrukcijskih postupaka bio bi drugi ekstremni pol. Filmska industrija se u odnosu na aktuelni prikazivački standard ontološki pomerila u ovom smeru.

Za razliku od analognog beleženja, koje se oslanja na postojanje fizičke reference, digitalno beleženje je otvorilo nove mogućnosti oba pravca opisanog ontološkog pomeranja. Važno je primetiti da subjektivna realnost ne može imati fizičku referencu, već samo posredan spoljašnji materijalni pokazatelj njenog stanja ili postojanja i otuda superiornost digitalnog beleženja u njenom reprezentovanju. Iz istog razloga digitalno beleženje omogućava dvosmeran tok informacija, dok se analogno oslanja isključivo na smer od spolja ka unutra. Naime, digitalno beleženje otvara prostor za rekreiranje subjektivnog doživljaja a na osnovu njega spoljašnjeg objektivnog stanja. Još važnije digitalne informacije mogu direktno teći između subjekata odnosno subjektivnih svetova, shvaćenih kao prva i poslednja instanca komunikacionog lanca, jer nije nužno da se objektivizuju kroz spoljašnja stanja kako bi učestvovala u istom. Naravno, ovo su samo teorijske mogućnosti, dok će njihova praktična realizacija morati da sačeka budući tehnološki napredak (koji nije tako daleko kao što se čini).

Imajući u vidu uočena ontološka pomeranja srpski film u obrađenom periodu bliži je video klipovima nego filmskoj industriji.

Analiza kvantitativnih pokazatelja pokazala je da je tranzicija sa filmske trake na digitalno beleženje slike u Srbiji okončana 2015. godine. Takođe je uočen i pozitivan odnos filmskih autora prema novim tehnologijama i medijima čiji se uticaj ocenjuje kao pozitivan, kako u proizvodnji tako i u distribuciji, i estetski izazovan. Nov produkcijski model, oblikovan pomoću digitalnih tehnologija i novih medija, omogućio je relativno jeftinu i brzu proizvodnju filmova, što nije nužno uzrokovalo pad kvaliteta. Sa druge strane potencijal novih medija u pretprodukciji i distribuciji filmova nije iskorišćen.

Po uočenim karakteristikama filmske proizvodnje srpski film se pozicionira bliže alternativnom, niskobudžetnom i gerilski produciranom filmu nego industrijskim i profesionalnim, čime se takođe svrstava bliže video klipu, a praksa filmske proizvodnje bliže klip kulturi. Sa druge strane, srpski film kao roba nema veliki potencijal na liberalnom tržištu, čak je ovaj potencijal manji nego što ga je imao za vreme socijalizma, pa njegova povećana proizvodnja, uz smanjenje potražnje, navodi na zaključak da ekonomska tranzicija nije donela tržišne uslove proizvodnje filmova već da postoje neki drugi faktori koji su od njih jači. Uočena je značajna diskrepanca između cene proizvodnje srpskih filmova i njihovog ekonomskog potencijala, odnosno količine novca koji se njihovom eksploatacijom može zaraditi. Deo diskrepance svakako se može objasniti i greškom merenja, ali ne bi bilo ispravno ignorisati pomenute, vantržišne uticaje i principe.

U ovom smislu, ostaje upitno pozicioniranje srpskog filma kao ideološkog proizvoda, čija je proizvodnja finansirana od strane institucija ustrojenih prema modelu vladajuće ideologije, a koji kao roba nije u stanju da donese dobit proizvođačima. Pošto je ekonomski efekat finansiranja filmske proizvodnje slab, kao motiv ostaje jedino njegov ideološki uticaj. Ipak, i na ovom mestu kvantitativni pokazatelji otkrivaju slab potencijal srpskog filma. Kao najverovatnije objašnjenje može se navesti podsticaj filmske proizvodnje kao indikatora demokratičnosti društva vladajuće ideologije. Ovim se može objasniti i uočena implicitna ili otvorena kritičnost analiziranih filmova prema vladajućoj ideologiji. Treba uočiti da se prelaskom na tržišni ekonomski model srpski film nije oslobodio „kandži“ ideološkog uticaja, nije postao nezavisan, niti je njegova proizvodnja stavljena na „zdrave“ ekonomske osnove.

Na osnovu uočenih uticaja može se prihvatiti prva pomoćna radna hipoteza koja se odnosi na promene (srpskog) filma čija je osnova uvođenje i korišćenje digitalnih tehnologija. Ova promena u tehnologiji (beleženju i procesiranju informacija) vodi promeni bića filma pa posledično i srpskog filma. Ove promene u srpskom filmu imaju drugačiji smer u odnosu na druge (na primer zapadne) kinematografije. Prelaskom na digitalno beleženje, kao što je pokazano, priroda bića filma gubi specifičnost u odnosu na druge digitalne medije pa se digitalni film može podvesti pod pojam digitalni mediji. Ontološko redefinisanje srpskog filma u smislu utiska realističnosti kao posledica korišćenja digitalnih tehnologija ali i uticaja novih medija, imajući u vidu prikazivački standard, je da u isto vreme doprinose realizmu dok se čitaju kao reprezentacija subjektivnog sveta, što filmu daje karakter dokumenta unutrašnje realnosti, koja se može označiti i kao subjektivni realizam. Ovo stanje najbolje se može opisati kao objektivizacija unutrašnih stanja, odnosno stanje prelaza između unutrašnje i spoljašnje realnosti – prelazni objekat.

Polazeći od pretpostavke da su opisane promene rezultirale i pojavom nove tematske serije ali i u cilju jasnijeg razumevanja uticaja novih medija na srpski film, urađena je žanrovska analiza uzorka filmova u kojoj su uočena njihova brojna zajednička svojstva.

Zajednička tema obrađenih filmova je formativni uticaj novih medija i digitalnih tehnologija kako na identitet pojedinca tako i širi društveni uticaji. Oni su tematizovani kroz prikaz traume odrastanja u Srbiji i (auto)destruktivnost kao odgovor na njih. Česti i važni motivi su motiv (auto)destrukcije, disfunkcionalne porodice, napuštanja i metamedijske slike. Simboli povezani sa temom i motivima su napuštena deca - odnos društva prema mladim generacijama, simbol bezuspešne potrage - nemogućnost voljnog uticaja na sopstvenu situaciju, i likovi u tranziciji - simbol društva u večitoj tranziciji.

Zajednička enigma da se postaviti i kao pitanje: šta nije u redu sa likom. Razvojem narativa u krajnjoj situaciji odgovor koji se dobija jeste da je sa likom sve u redu ali da je problem u svetu.

Hronotop obrađenih filmova može se opisati kao „bivše društvo“ čije je naličje „novo društvo“. U ovim društvima vlada logika kontingencije, a ishod za članove oba društva podjednako je loš. Hronotopom filmova se današnja Srbija određuje kao porušeno društvo bez budućnosti, dok se pripadnici više klase i vladajuća ideologija obeležavaju stigmom korupcije i eksploatacije ili u najmanju ruku, nečovečnosti.

Likovi u filmovima su mahom adolescenti, u kriznom vremenskom periodu, koji nemaju prostor za razvoj i čije se sazrevanje sastoji u svesnoj odluci da se razvojna kriza razreši odustajanjem od promene. Odluka da se ne promeni krajnji je akt samodestrukcije.

Sve ove pravilnosti ishoduju konstrukcijom sveta priče nove tematske serije, odnosno žanrovskom nadovezivanju istovrsnih svetova kroz seriju filmskih tekstova. Ovaj svet predstavlja realističnu sliku današnje Srbije, u kojoj su se marginalne pojave ranijih istorijskih razdoblja toliko raširile da predstavljaju dominantne i većinske pojave. Ova inverzija značenja predstavlja i glavnu osnovu kritičkog stava obrađenih filmova prema vladajućoj ideologiji, koja se nominalno kritički odnosi prema istim pojavama.

Stil obrađenih filmova takođe približava srpski film video klipu kao dokumentu subjektivne realnosti kroz: svedeni minimalistički scenario, odstupanje od pravila klasične naracije i podele na protagonistu i antagonistu, dugačke kadrove, odustajanje od montaže i kadriranja, snimanje u realnim prostorima sa realnim ljudima, angažovanje naturščika, improvizaciju u izvedbi i slično. Važni stilski elementi su i upliv fragmentarnosti i metamedijske intervencije. Zauzimanjem istog mesta lika, glumca i reditelja kroz unutrašnju fokalizaciju omogućeno je deljenje privatnih i intimnih doživljaja u javnom prostoru. Stavljanjem i filmskog gledaoca na ovo mesto kroz korišćenje unutrašnje okularizacije i metamedijske slike postignuto je njegovo intenzivno emotivno angažovanje, empatija i uranjanje u filmski diskurs. Video klipovi umetnuti u tkivo filma predstavljaju i ključ razumevanja odnosa autora i filma. Kognitivni i emotivni aparat gledaoca angažovan je kroz konstantnu konstrukciju lakuna značenja, nekomunikativnu i fragmentarnu naraciju.

Iako se mogu uočiti brojne preteče i uzori ovakvim žanrovskim tendencijama u promenjenom medijskom kontekstu, formiranje nove tematske serije mora se pre svega pripisati uticaju novih medija, video klipova i klip kulturi.

Na osnovu brojnih uočenih zajedničkih svojstava, koja predstavljaju žanrovska pravila, i na osnovu sličnosti svetova priče koji se u filmovima konstruišu, može se prihvatiti i druga pomoćna hipoteza koja se odnosi na promene vezane za narativ i stil čiji se uzrok i poreklo može pronaći u novomedijskim praksama, odnosno koje se mogu opisati kao približavanje srpskog filma video klipu. Ove promene uočavaju se kao pravila konstrukcije značenja zajedničkih za jedan broj srpskih filmova iz analiziranog perioda, a koja opisuju nastanak i prirodu nove tematske serije u srpskom filmu. Produženjem i jačanjem uticaj digitalnih tehnologija i novih medija nova tematske serija će se uspostaviti kao novi žanr u srpskom filmu.

Pozicioniranje nove serije kao kritične jedino prema lokalnom društvenom trenutku je pogrešno. Nova tematska serija može se označiti i proizvodom procesa glokalizacije ali i kritikom širih društvenih efekata ovog procesa, odnosno njegovog izjednačavanja sa procesom globalizacije. Zbog toga se može zaključiti da je nova tematska serija podjednako kritična i prema globalnim društvenim tendencijama. Na prvi pogled ova kritičnost se ogleda i u kritici negativnog društvenog uticaja novih medija, ali brižljiva analiza pokazuje da se kritika usmerava na društvene odnose čije su novi mediji sredstvo a ne uzrok. Novi mediji označavaju se i kao važno sredstvo lične izgradnje i odupiranja ovim tendencijama.

Postmoderna i sa njom povezan proces hibridizacije, kao univerzalni ključ teorije filma kojim se već duži vremenski period objašnjavaju najrazličitije pojave u dinamičnom medijskom univerzumu, može se upotrebiti i za objašnjenje nastanka nove tematske serije. Naime, nova tematska serija može se opisati kao hibrid žanra filmova o odrastanju i tranzicionog filma.

Ipak, pored postmodernističkog pluralizma, analizirajući sve uočene pojave i procese može se uočiti takođe i uticaj suprotne kohezivne sile koja će ceo univerzum medijskih pojava spojiti u hiper prostoru simulirane realnosti. Uticaj ove sile je sve jači dok je postmoderna davno prošla svoj zenit. Stoga teorija medija (i filma) mora da pronađe novu teorijsku paradigmu, jer se pragmatični potencijal postmoderne, kao teorijske paradigme sa jedne strane, smanjio njenim vrlo širokim korišćenjem za objašnjenje često nespojivih i suprotnih tendencija i pojava, i sve se teže može kvalitetno primeniti za razumevanje i opisivanje aktuelnog stanja koje se neprekidno i ubrzano menja.

Na osnovu svih analiza, rezultata i zaključaka, kao i na osnovu prihvatanja obe pomoćne hipoteze, može se prihvatiti i radna hipoteza da su digitalne tehnologije i novi mediji izvršili značajan uticaj na (srpski) film u periodu od 2010. do 2016. godine, i čija se ukupnost može identifikovati kao promena prirode bića (digitalnog) filma, dok se implikacije na srpski film mogu identifikovati kroz žanrovska preoblikovanja odnosno pojavu novog tematskog ciklusa u domaćoj kinematografiji.

Oslonjenost novih medija na razvoj tehnologije garant je njihovog budućeg uticaja. Tehnološki razvoj se ne može zaustaviti ali je danas izvesno da on može zaustaviti razvoj čovečanstva. Uočeno smanjenje kretanja kao posledica konzumacije medijskih sadržaja takođe može biti pogubno po subjekta, barem dok trenutno malo verovatna mogućnost transcendencije tela ne bude dostignuta. Teorija medija je dužna da ukaže na ove mogućnosti, a da bi njen uticaj pored kritike mogao i da bude preventivan ona mora da poveća svoj društveni uticaj.

Na samom kraju treba uočiti međuodnos tri tranzicije ključne za razumevanje teme rada: tranzicije filma sa filmske trake na digitalno beleženje informacija, tranzicije srpske ekonomije (i društva) iz socijalizma u kapitalizam, i tranzicije filmskih junaka iz detinjstva u odraslo doba. Film kao medij sa imanentnom krizom identiteta u srpskom društvu kome je ova kriza takođe imanentna, bavi se krizom identiteta filmskih junaka ne kao šansom za dostizanje novog kvaliteta već kao tačkom spoznaje bezizlaznosti situacije i nemogućnosti daljeg razvoja i napretka. Ova situacija se razrešava ironičnim krajem - ono što je najbolje za junaka u isto vreme je i ono najgore po njega (uporediti sa McKee 1997). Slična sudbina namenjena je i srpskom društvu ali i samom filmu.

1. LITERATURA
2. Abend-David, Dror. 2010. “Reality vs. Reality TV: News coverage in Israeli media at the time of Reality TV” in Amir, Detsroni. (Ed.) *Reality television – merging the global and the local.* New York: Nova Science Publishers. 115-123.
3. Albertazzi, Daniele; McDonnell, Duncan. 2008.[*Twenty-First Century Populism*](http://www.palgrave.com/resources/sample-chapters/9780230013490_sample.pdf). London: Palgrave MacMillan.
4. Altman, Rick. 1985. "Psychoanalysis and Cinema: The Imaginary Discourse". in Nichols, Bill. *Movies and methods*. Los Angeles: University of California Press, pp. 517-531.
5. Altman, Rick. 1999. *Film/Genre.* London: British Film Institute.
6. Altman, Rick. 2004. *Silent Film Sound.* New York: Columbia University Press.
7. Anderson, Chris. 2010. "How web video powers global innovation". *TED,* <http://www.ted.com/talks/chris_anderson_how_web_video_powers_global_innovation>*.*Pristupljeno 09.10.2017.
8. Andrejevic, Mark. 2004. *Reality tvthe Work of Being Watched.* New York: Rowman & Littlefield Publishers.
9. Armstrong, Mike; Flynn, Desmond; Hammond, Matt; Jolly, Stephen; Salmon, Richard. 2009. „High frame-rate television“. *SMPTE motion imaging journal*, 118 (7): 54-59
10. Arnheim, Rudolph. 1957. *Film as Art.* Berkeley: Universitz of California Press.
11. Arnheim, Rudolf, 1974. “Movement” u: Rudolf. Arnheim, *Art and Visual Perception. A Psychology of the Creative Eye. The New Version*. London: University of California Press.
12. Bahtin, Mihail. 1989. *O romanu*. Beograd: Nolit.
13. Baldwin, Garrett. 2016. "Can Twitter survive?." *Modern Trader,* 32.
14. Batinic, Bernad; Göritz, Anja. 2009. „How Does Social Psychology Deal with New Media?“. *Social Psychology*, 40: 3-5.
15. Baudrillard, Jean. 1988. *Selected Writings*. Stanford: Stanford University Press.
16. Bazin, Andre. 1967. *What is film? Vol I*.London: University of California press.
17. Bazin, Andre. 1971. *What is film? Vol II*.London: University of California press.
18. Bazin, Andre. 1979. „Ontologija fotografske slike“. u Dušan, Stojanović. Teroija filma. Beograd:Nolit. 339-345
19. Barthes, Roland. 1977. "The Death of the Author". in Heath, Stephen. *Image Music Text.* London: Fontana Press, 142-149.
20. Baer, John; McKool, Sharon. 2014. „The Gold Standard for Assessing Creativity“. *International Journal of Quality Assurance in Engineering and Technology Education*, 3(1), 81-93.
21. Belton, John. 2014. „If film is dead, what is cinema?“. *Screen,* 55 (4):460-70.
22. Benyahia, Sarah; Gaffney, Freddie; White, John. 2006. [*As Film Studies: The Essential Introduction*](http://books.google.com/books?id=-pyveRuwHzsC&pg=PA271). New york: Routlage Taylor & Francis group.
23. Bick, Esther. 1968. “The Experience of Skin in Early Object-Relations”, *International Journal of Psychoanalysis*, br. 49: 484-486.
24. Bond, Robert; Fariss, Christopher; Jones, Jason; Kramer, Adam; Marlow, Cameron; Settle, Jaime; & Fowle, James. 2012.“A 61-Million-Person Experiment in Social Influence and Political Mobilization,”. *Nature*. 489 (7415), 295- 98.
25. Bordwell, David. 1985. *Narration in the Fiction Film*. Madison: University of Wisconsin Press.
26. Bordwell, David 1989a. *Making Meaning: Inference and Rhetoric in the Interpretation of Cinema*. Cambridge: Harvard University Press.
27. Bordwell, David 1989b. „A Case for Cognitivism“. *Iris,* 9: 11-40.
28. Bosankić, Davor. 2014. *Sumorni realizam kao novi oblik nacionalnog identiteta na srpskom filmu xxi veka*. Master teza odbranjena na Fakultetu dramskih umetnosti, mentor dr Aleksandar Janković, vanr, prof.
29. Bosma, Josephine. 2013. „Post-Digital is Post-Screen: Arnheim’s Visual Thinking applied to Art in the Expanded Digital Media Field“. *A Peer-Reviewed Journal About Post-digital reasrch*: <http://www.aprja.net/post-digital-is-post-screen-arnheims-visual-thinking-applied-to-art-in-the-expanded-digital-media-field/?pdf=1892>. Pristupljeno 1.5.2018.
30. Brownlee, Shannon. 2016. „Amateurism and the Aesthetics of Lego Stop-Motion on YouTube“. *Film criticism, Special Guest-Edited Issue: The Aesthetics of Online Videos, 40 (2),*  [http://quod.lib.umich.edu/f/fc/13761232.0040.204?view=text;rgn=main.](http://quod.lib.umich.edu/f/fc/13761232.0040.204?view=text;rgn=main.%20) Pristupljeno 03.10.2017.
31. Bruner, Jerome. 1986. *Actual minds, possible worlds.* Cambridge: Harvard University Press.
32. Bruner, Jerome. 1991. "The Narrative Construction of Reality". *Critical Inquiry*. Chicago: University of Chicago Press, 18(1): 1-21.
33. Burgess, Jean; Green, Joshua. 2009. „The Entrepreneurial Vlogger: Participatory Culture Beyond the Professional-Amateur Divide“. in Snikkars, Pelle; Vonderau, Patrick. *The You Tube Reader.* London: Wallflower Press, 89-107.
34. Busse, Johannes; Humm, Bernhard; Lubbert, Christoph; Moelter, Frank; Reibold, Anatol; Rewald, Matthias; Schluter, Veronika; Seiler, Bernhard; Tegtmeier, Erwin; Zeh Thomas. 2015. „Actually, What Does “Ontology” Mean? A Term Coined by Philosophy in the Light of Different Scientific Disciplines“. *Journal of Computing and Information Technology – CIT.* 23: 29–41 .
35. Campbell, Joseph. 1949. *The Hero with a Thousand Faces*. New York: Pantheon Books.
36. Casseti, Francesko. 2001. "Filmska psihoanaliza" u Daković, Nevena. *Filmske sveske - nova serija,* 2-3: 19-39.
37. Chang, Jen-Ho; Huang, Chin-Lan; Lin, Yi-Cheng. 2013. "The Psychological Displacement Paradigm in Diary-Writing (PDPD) and its Psychological Benefits". *Journal of Happiness Studies*, 14 (1):155-167.
38. Cobley, Paul; Haeffner, Nick. 2011. “ Narrative Supplements: dvd and the Idea of the “Text”“ u Ruth, Page; Bronwen, Thomas.  *New Narratives, Stories and Storyteling in the Digital Age*, Lincoln and London: Universiti of Nebraska Press. 170-187.
39. Cohen, Orit. 2014. „The New Language of the Digital Film“. *Journal of Popular Film and Television,* 41(1), [http://www.tandfonlajn.com/doi/full/10.1080/01956051.2012.759898](http://www.tandfonline.com/doi/full/10.1080/01956051.2012.759898). Pristupljeno 01.10.2017.
40. Comolli, Jean-Louis; Narboni, Jean. 1982. „Film /ideologija/ kritika: od kritike do njene kritične tačke“. Filmske sveske, 14 (1): 54-69.
41. Cosmides, Leda; Tooby, John. 1997. "Evolutionary Psychology: A Primer". *Center for evolutionary psychology.* <http://www.cep.ucsb.edu/primer.html>. Pristupljeno 04.03.2017.
42. Creed, Barbara. 2003. *Media Matrix* *Sexing The New Reality.* Crows Nest: Allen & Unwin*.*
43. Currie, Gregory. 1995. *Image and Mind: Film, Philosophy, and Cognitive Science.* Cambridge: Cambridge University Press.
44. Daković, Nevena. 1994. *Melodrama nije žanr.* Beograd:Jugoslovenska kinoteka.
45. Daković, Nevena. 2001.“Urbani mit i filmske adaptacije: 1991. do 2001.“, *Zbornik radova Fakulteta dramskih* umetnosti, 5: 136-143.
46. Daković, Nevena. 2008. *Balkan kao (filmski) žanr: slika, tekst, nacija.* Beograd:Institut za pozorište, radio i televiziju.
47. Daković, Nevena. 2011. "Srpski film: teorija i praksa: 1990-2009: blaknizacija, tranzicija, EU integracije", u Nevena, Daković; Mirjana, Nikoloć (ur.): *Obrazovanje umetnost i mediji u procesu evropskih integracija.* Zbornik radova Fakulteta dramskih umetnosti. 18/2011. Beograd: FDU. 95-115.
48. Daković, Nevena. 2012a. „Studije filma i medija“. *ART+MEDIA, Časopis za studije umetnosti i medija*, 1:18-24.
49. Daković, Nevena. 2012b. „Izmaglice sećanja i istorije“. *Naša mesta, dodatak časopisu Naša misao,* 16:52-57.
50. Daković, Nevena. 2013. „Holokaust u digitalnom pamćenju i kolektivnom sećanju“. *Fakultet dramskih umetnosti*, <http://www.fdu.edu.rs/uploads/uploaded_files/_content_strane/2013_nevena_dakovic.pdf>. Pristupljeno 10.10.2017.
51. Daković, Nevena, 2016. „Istorijski revizionizam i medijska arheologija (i): ekranska istorija četnika“. *Zbornik radova Fakulteta dramskih umetnosti,* 28: 113-127.
52. Daković, Nevena, 2017. „Transmedijalno pripovedanje Šekspira i njegovog doba“.u Nevena Daković, Ivan Medenica, Ksenija Radulovć (ur). *Šekspir i tansmedijalnost.* Beograd: Fakultet dramskih umetnosti: 17-30.
53. Daković, Nevena; Milovanović, Aleksandra. 2016. „The Socialist Family Sitcom: Theatre at Home (Socialist Federal Republic of Yugoslavia 1972–Republic of Serbia 2007)“. u Kirsten Bönker, Julia Obertreis and Sven Grampp (ed.) Television Beyond and Across the Iron Curtain. 124-147.
54. Daković, Nevena; Radulović, Neda. 2017. „Odgovor‐nost post‐sećanja: Film kao svedočenje“. *Medijski dijalozi,* 10 (29): 67-84.
55. Debord, Guy. 2003. *Društvo spektakla.* Beograd:porodična biblioteka.
56. Dimitrijević, Aleksandar. 2003.  *"*Pojam granica ličnosti i njihovi začeci u ranom razvoju*".* *Psihologija*, 36 (4), 425-436. Beograd: Društvo psihologa srbije.
57. Dittrich, Paul-Jasper. 2017. “Social networks and populism in the EU Four things you should know”. *Policy paper. 192.* Berlin: Jacques Delors Institut.
58. Dragićević-Šešić, Milena. 2001. “Digitalna kultura – zabava, umetnost, komunikacija”. *Zbornik radova Fakulteta dramskih umetnosti.* 5:285-294.
59. Dragićević-Šešić, Milena. 2005. “Demokratičnost i dometi Kulturne politike”. *Zbornik radova Fakulteta dramskih umetnosti.* 8-9:387-398
60. Dudley, Andrew. 1984. „Izvori Bazenovog pogleda na svet i film“. *Filmske sveske*, 16 (4): 337-356.
61. Đurović. Jovana. 2015. „Kultura mladih u tranziciji: analiza filmova “Tilva roš” i “Klip”“. *Reč,* 85 (31):197-255.
62. Erickon, Erik.1950. *Childhood and Society*. New York: W. W. Norton & Co.
63. Fafulić, Marina. 2013. “Produkcija filmskih hitova u modernoj srpskoj kinematografiji“, *Zbornik radova Fakulteta dramskih umetnosti,* 23: 133-153.
64. Feige, Edgar. 1994. "The Transition to a Market Economy in Russia: Property Rights, Mass Privatization and Stabilization". In Alexander, Gregory; Skąpska, Grażyna. *A Fourth way?: privatization, property, and the emergence of new market economics* London:Routledge. 57–78.
65. Fischer-Lichte, Erica. 2014. *The Routledge Introduction to Theatre and Performance Studies*. London: Routledge.
66. Follows, Stephen. 2014. „What’s the average budget of a low or micro-budget film?“. *Stephen Follows film and data education*. <https://stephenfollows.com/average-budget-low-micro-budget-film/>. Pristupljeno 1.12.2017.
67. Fox, Kieran., Nijeboer, Savannah., Solomonova, Elizaveta., Domhoff, William., i Christoff, Kalina. 2013. "Dreaming as mind wandering: evidence from functional neuroimaging and first­person content reports". *Front Hum Neurosci,* 7 (412).
68. Freud, Sigmund. 1900. *The Interpretation of Dreams.* New York: Avon.
69. Freud, Sigmund. 1994. *S one strane principa zadovoljstva. Ja i ono.* Novi Sad: Svetovi.
70. Friedberg, Anne. 2000. "The end of cinema: multi-media and technological change", in Gledhill, Christine; Williams, Linda. *Reinventing Film Studies.* London: Arnold: 438–452.
71. Friedman, Tomas. 1999. *The Lexus and the Olive Tree: Understanding Globalization.* New York: Random House.
72. Friedman, Tomas. 2005. *The World Is Flat: A Brief History of the Twenty-first Century.* New York: Farrar, Straus and Giroux.
73. Gilić, Nikica. 2007. *Filmske vrste i rodovi.* Zagreb:AGM.
74. Gocić, Goran. 2008. “Dionijska prošlost i apolonska budućnost srpskog filma (Žilnik, Kusturica, Dragojević)”. u Miroljub, Vučković; Vida, Taranovski-Džonson. *Uvođenje mladosti: sami sebe naslikali*. Beograd: Filmski centar Srbije. 13:23.
75. Gornostaeva, Galina; Pratt, Andy. 2006. "Digitisation and face-to-face interactions: the example of the film industry in London". *International Journal of Technology, Knowledge, and Society*, 1 (3): 101-108.
76. Griffith, Erin. 2016. "Fixing Twitter." *Fortune* 173, no. 4: 116-123.
77. Gritzmacher, Doug. 2013. “The democratization of film — what makes a filmmaker in an age of accessible equipment?“. *Grity cinematography,* <http://www.gritzcine.com/democratization-film-what-makes-filmmaker-age-accessible-equipment/>. Pristupljeno 01.10.2017.
78. Grimm, Jürgen. 2010. “From Reality TV to Coaching TV: Elements of theory and empirical findings towards understanding the genre” in Amir, Hetsroni. (Ed.) *Reality television – merging the global and the local.* New York: Nova Science Publishers. 211-259.
79. Groening, Stephen. 2016a. „Introduction: The Aesthetics of Online Videos“*.* *Film criticism, Special Guest-Edited Issue: The Aesthetics of Onlajn Videos,* 40 (2), <http://quod.lib.umich.edu/f/fc/13761232.0040.201?view=text;rgn=main>. Pristupljeno 1.10.2017.
80. Groening, Stephen. 2016b. „Banality and Online Videos“*.* *Film criticism, Special Guest-Edited Issue: The Aesthetics of Online Videos,* 40 (2), <http://dx.doi.org/10.3998/fc.13761232.0040.207>. Pristupljeno 1.10.2017.
81. Grusin, Richard. 2009. „YouTube at the End of New Media” in Snikkars, Pelle;Vonderau, Patrick. *The You Tube Reader.* London: Wallflower Press, 60-68.
82. Guyton, Arthur. 1989. *Medicinska fiziologija*. Beograd: Medicinska knjiga.
83. Hardcastle, Anne; Morosini, Roberta; Tarte , Kendall. 2009. *Coming of Age on Film: Stories of Transformation in World Cinema.* Newcastle: Cambridge Scholars Publishing .
84. Harris, Ainsley. 2017. "Facebook Messenger Has Huge Financial Potential—and Big Cultural Risks. Sound Familiar?." *Fast Company*. 221: 29-32.
85. Helft, Miguel. 2013. „HOW YOUTUBE CHANGES EVERYTHING“. *Fortune*, 168 (3): 52-58.
86. Hansen, Mark. 2004. *New Philosophy for New Media.* Cambridge: mit press.
87. Hendrickson, Clara; Galston, William. 2017. “Why are populists winning online? Social media reinforces their anti-establishment message”. *Brookings.* <https://www.brookings.edu/blog/techtank/2017/04/28/why-are-populists-winning-online-social-media-reinforces-their-anti-establishment-message/>. Pristupljeno 08.10.2017.
88. Herman, David. 2013a. "Cognitive Narratology", *The living handbook of narratology*. <http://www.lhn.uni-hamburg.de/article/cognitive-narratology-revised-version-uploaded-22-september-2013>. Pristupljeno 08.010.2017.
89. Herman, David. 2013b. *Storytelling and the Sciences of Mind.* Cambridge: The MIT Press.
90. Hol, Kelvin; Lindzi, Gardner. 1998. *Teorije ličnosti.* Beograd: Plato*.*
91. Humes, Larry; Busey, Thomas; Craig, James; Kewley-Port, Diane. 2009. „The effects of age on sensory thresholds and temporal gap detection in hearing, vision, and touch“. *Atten Percept Psychophys*.71(4): 860–871.
92. Jakšić, Boško. 2011. „Tviter revolucija“. *Politika:* [*http://www.politika.rs/sr/clanak/188459/ #!.*](http://www.politika.rs/sr/clanak/188459/%20%23!.%20)Ptistupljeno. 05.11.2017.
93. Janković Piljić, Ana. 2008. „Ko se boji Alise u zemlji čuda“. u Miroljub, Vučković; Vida, Taranovski-Džonson. *Uvođenje mladosti: sami sebe naslikali*. Beograd: Filmski centar Srbije. 27:41.
94. Janković, Aleksandar. 2012. *“(De)mistifikacija sećanja i identiteta-popkuturni tekstovi 2010/2011”.* Zbornik radova FDU 21: 385-398.
95. Janković, Aleksandar. 2013. “Geneza generacijskog identiteta – stranputice odrastanja i sećanja na primeru filmova Klip, Jelena, Katarina, Marija i Praktičan vodič kroz Beograd sa pevanjem i plakanjem“. *Fakultet dramskih umetnosti,* <http://www.fdu.edu.rs/uploads/uploaded_files/_content_strane/2013_aleksandar_jankovic.pdf>. Pristupljeno 10.10.2017.
96. Janković, Zoran. 2011. “Za Bor“. *Popbox*, <http://www.popboks.com/article/8328>. Pristupljeno 10.10.2017.
97. Jenkins, Henry. 2006. *Convergence Culture: Where Old and New Media Collide.* New York: New York University Press.
98. Jewett, Robert; Lawrence, John. 1977. *The American Monomyth*. New York: Doubleday.
99. Jewett, Robert; Lawrence, John. 2002. *The Myth of the American Superhero*. Grand Rapids: Eerdmans.
100. Jovićević, Dragan. 2016. *Žanrovska istorizacija i teorijsko-žanrovska problematizacija srpski film od 1999. do 2009. godine*. Doktorska teza odbranjena na Fakultetu dramskih umetnosti, mentor dr Nevena Daković, red. prof.
101. Jovićević, Dragan. 2017. „Problem klasifikacije i određenja žanrova u savremenoj filmskoj teoriji“. *Humanistika,* 1 (2): 9-19.
102. Jung, Carl. 1969. *The Archetypes and The Collective Unconscious.* Princeton:Princeton University Press.
103. Jung, Carl. 1971. *Psychological Types (The Collected Works of C. G. Jung, Vol. 6).* London: Routledge.
104. Kent, James.2010. „Limits of Human Perception“ in *Psychedelic Information Theory: Shamanism in the Age of Reason*. Seattle: PIT Press. <http://psychedelic-information-theory.com/Limits-of-Human-Perception#ref8>. Pristupljeno 05.11.2017.
105. Kinder, Marsha. 2007. "The Conceptual Power of On-Line Video: 5 Easy Pieces". in Lovink, Geert; Niederer, Sabine. *The Video Vortex Reader.* Amsterdam: Institute of Network Cultures, 53-63.
106. Kissane, Dylan. 2015. " YouTube: A Localization Strategy and What Comes Next". *DOZ,* [http://www.doz.com/media/youtube-global-local-strategy.](http://www.doz.com/media/youtube-global-local-strategy.%20) Pristupljeno 01.10.2016.
107. Klein, Melanie. 1930. „The Importance of Symbol-Formation in the Development of the Ego“. *International Journal of Psycho-Analysis*, 11:24-39
108. Kraljačić, Dejan Nikolaj. 2016. „Tradicija rimejkovanja i serijalizacije u svetskom filmu“. Zbornik radova Akademije umetnosti, 4:206-219.
109. Krastev, Ivan. 2012. “Europe’s Democracy Paradox”. *The American Interest*. <https://www.the-american-interest.com/2012/02/01/europes-democracy-paradox/>. Pristupljeno 08.10.2017.
110. Kronja, Ivana. 2008. “Estetika paranoidnih realnosti u filmovima *Zemlja istine, ljubavi, i slobode* i *Jug-Jugoistok* Milutina Petrovića” u Miroljub, Vučković; Vida, Taranovski-Džonson. 2008. *Uvođenje mladosti: sami sebe naslikali*. Beograd: Filmski centar Srbije. 43:51.
111. Lange, Patricia. 2007. "(Mis)Conceptions about YouTube". in Lovink, Geert; Niederer, Sabine. *The Video Vortex Reader.* Amsterdam: Institute of Network Cultures, 87-101.
112. Larise, Dunja. 2011. "Tranzicija prema kakvoj demokraciji?." *Politicka Misao: Croatian Political Science Review* 48, no. 4: 71-97.
113. Lange, Patricia. 2009. „Videos of Affinity on YouTube“. in Snikkars, Pelle; Vonderau, Patrick. *The You Tube Reader.* London: Wallflower Press, 70-89.
114. Lévy, Pierre. 1997. *Collective Intelligence*. Cambridge: Perseus Books-
115. Lovink, Geert. 2007. "The Art of Watching Databases. Introduction to the Video Vortex Reader". in Lovink, Geert; Niederer, Sabine. *The Video Vortex Reader.* Amsterdam: Institute of Network Cultures, 9-13.
116. Lučić, Krunoslav. 2015. „Artikulacije tijela i tjelesnosti u filmu“. *Filozofska istraživanja*, 35 (139): 521-531.
117. Luskin, Bernard. 2017. „The media psichologz effect“. Psichologz Today: <https://www.psychologytoday.com/blog/the-media-psychology-effect/201609/explaining-media-psychology-in-2017>. Pristupljeno 20.10.2017.
118. Manovich, Lev. 2001. *The Language of New Media*. Cambridge: MIT Press
119. Manovich, Lev. 2009. „The Practice of Everyday (Media) Life: From Mass Consumption to Mass Cultural Production? “. *Critical Inquiry,* 35 (2): 319-31.
120. Martinoli, Ana. 2017. „Strategija razvoja medija u Srbiji – između interesa politike, vlasnika i publike“. Medijski dijalozi. 10 (29): 19-35.
121. Massumi, Brian. 2002. *Parables for the Virtual: Movement, Aff ect, Sensation*. Durham: Duke University Press.
122. Mastropaolo, Alfio. 2008. “Politics against Democracy: Party Withdrawal and Populist Breakthrough”. u Daniele, Albertazzi; Duncan, McDonnell. (ed.) [*Twenty-First Century Populism*](http://www.palgrave.com/resources/sample-chapters/9780230013490_sample.pdf). London: Palgrave MacMillan. 30-49.
123. Mazzoleni, Gianpietro. 2008. “Populism and the Media”. u Daniele, Albertazzi; Duncan, McDonnell. (ed.) [*Twenty-First Century Populism*](http://www.palgrave.com/resources/sample-chapters/9780230013490_sample.pdf). London: Palgrave MacMillan. 49-67.
124. McCain Jessica; Borg, Zachary; Rothenberg, Ariel; Churillo, Kristina; Weiler, Paul. 2016. "Personality and selfies: Narcissism and the Dark Triad". *Computers in Human Behavior,* 64:126-133.
125. McGregor, Rafe. 2013. „A New/Old Ontology of Film“. *Film-Philosophy,* 17(1), 265-280.
126. McKee, Robert. 1997. *Story.* New York: HarperColins Publishers.
127. McLuhan, Marshall. 1967*. The Medium is the Massage: An Inventory of Effects.* London: Penguin Books.
128. Metz, Christian. 1975. "Le film de fiction et son spectateur". Communications, 23, pp. 108-135.
129. Milivojević, Snježana. 2017. „Šta je novo u novim medijima“. Reč. 87 (33):159-172.
130. Milošević, Miloš; Ristić, Irena. 2016. „Nov metodološki pristup studijama kreativnosti“. *In Medias Res časopis filozofije medija*, 5(8): 1237-1250.
131. Milošević, Miloš. 2017a. „Novi realziam u srpskom filmu“. *Kultura*, 154: 400-412.
132. Milošević, Miloš. 2017b. „Film i san“. *Zbornik radova fakulteta dramskih umetnosti,* 32:27-42.
133. Milošević, Miloš. 2017c. „(Anti)demokratski potencijal i (zlo)upotreba novih medija“. *Mediji, demokratija, populizam,* Beograd:Fakultet dramskih umetnosti, 9. i 10. novembar.
134. Milovanović, Aleksandra. 2014 „Umnožavanje ekrana u savremenoj kulturi i medijma: Od minijaturnih do kolosalnih, od statičnih do pokretnih ekrana“, u Šešić, Milena; Nikolić, Mirjana; Rogač, Ljiljana. *Zbornik radova Kultura i održivi razvoj u doba krize*. Beograd: Fakultet dramskih umetnosti, 144.
135. Milutinović, Dejan. 2014. "Postklasična naratologija". u Dimitrijević, Bojana (Ur). *Svet u književnosti – književnost u svetu*. Niš: Filozofski fakultet Univerziteta u Nišu, 358-369.
136. Mochon, Daniel; Johnson, Karen; Schwartz, Janet, Ariely, Dan. 2017. "What Are Likes Worth? A Facebook Page Field Experiment." *Journal Of Marketing Research* 54 (2): 306-317.
137. Moravec, Hans. 1998*. Simulation, Consciousness, Existence,* Field Robotics Center at the Carnegie Mellon Robotics Institute: http://www.frc.ri.cmu.edu/~hpm/project.archive/general.articles/1998/SimConEx.98.html Pristupljeno 3.10.2017.
138. Mudde, Cas. 2004. "The populist zeitgeist" *Government and opposition* 39(4): 542–63.
139. Mullen, Luke. 2010. “Oscar breakdown: best cinematography“. *Filschoolprojects,* [http://filmschoolrejects.com/features/oscar-breakdown-best-cinematography.php](%20http:/filmschoolrejects.com/features/oscar-breakdown-best-cinematography.php). Pristupljeno 01.10.2017.
140. Nichol, John. 1857. *A Cyclopædia of the Physical Sciences*. London: Richard Griffin and company.
141. Nieto Ferrando, Jordi; del Rey Reguillo, Antonia; Afinoguenova, Eugenia. 2015. “Narration and placement of tourist spaces in Spanish fiction cinema (1951-1977)”. Revista Latina de Comunicación Social, 70, pp. 584 to 610: <http://www.revistalatinacs.org/070/paper/1061/31en.html>. Pristupljeno 01.04.2018.
142. Nikolić, Mirjana. 2013. “Despektakularizacija prošlosti – sećanje i zaborav srpskih javnih medija”. *Fakultet dramskih umetnosti.* <http://www.fdu.edu.rs/uploads/uploaded_files/_content_strane/2013_mirjana_nikolic.pdf>.Pristupljeno 01.10.2017.
143. Obradović, Branislav; Petronić, Radica; Milenković-Tatić, Ljubica. 1996. *Filmografija srpskog dugometražnog igranog filma 1945-1995.* Beograd: Institut za film.
144. Ognjanović, Dejan. 2008. “Žanrovski filmovi u novijoj srpskoj kinematografiji”. u Miroljub, Vučković; Vida, Taranovski-Džonson. *Uvođenje mladosti: sami sebe naslikali*. Beograd: Filmski centar Srbije. 69:77.
145. Ognjanović, Dejan. 2011. “Žanr kao blagoslov i kao prokletstvo: prednosti i zamke žanrovskog pristupa u novijem srpskom filmu” u *Novi srpski film - pojam dometi i kontroverze. Zbornik radova Fakulteta dramskih umetnosti*. 17, <http://www.komunikacija.org.rs/komunikacija/casopisi/zbornikfdu/17/30/download_ser_lat>. Pristupljeno 05.11.2017.
146. Ognjenović, Predrag. 1977. *Osećaj i mera*. Beograd: Glas
147. Ognjenović, Predrag. 1992. *Psihologija opažanja*. Beograd: Naučna knjiga.
148. O'Regan, Tom. 2000. "The End of Cinema? The Return of Cinema?". *Metro,* 124-125: 64-75.
149. O'Reilly, Tim. 2005. „What Is Web 2.0". *O'Reilly Network*, [http://www.oreilly.com/pub/a/web2/archive/what-is-web-20.html.](http://www.oreilly.com/pub/a/web2/archive/what-is-web-20.html.%20) Pristupljeno 01.10.2017.
150. O’Reilly, Tim; Battelle, John; „Web Squared: Web 2.0 Five Years On“. *Web 2.0 summit,* [http://www.web2summit.com/web2009/public/schedule/detail/10194*.* Pristupljeno 01.10.2017](http://www.web2summit.com/web2009/public/schedule/detail/10194.%20Pristupljeno%2001.10.2017).
151. Pasquino, Gianfranco. 2008. “Populism and Democracy”. u Daniele, Albertazzi; Duncan, McDonnell. (ed.) *Twenty-First Century Populism*. London: Palgrave MacMillan. 15-30.
152. Pavičić, Jurica. 2008. *“*Pregled razvoja postjugoslavenskih kinematografija*“.*  *Sarajevske sveske*. 21/22.
153. Peek, Holly. 2014. "The Selfie in the Digital Age: From Social Media to Sexting". *Psychiatric Time,:* <http://www.psychiatrictimes.com/cultural-psychiatry/selfie-digital-age-social-media-sexting>. Pristupljeno 10.10.2017.
154. Perić Momčilović, Vesna. 2016. *Teorija narativnih konstrukcijau postjugoslovenskom filmu od 1994. do 2008.godine.* Doktorska teza odbranjena na Fakultetu dramskih umetnosti, mentor dr Nevena Daković, red. prof.
155. Peterlić, Ante. 1975. „O filmskim žanrovima“. *Prolog*, 22 (7): 45-53.
156. Piaget, Jean. 1978. *Behavior and evolution*. New York: Pantheon Books.
157. Piaget, Jean. 1985. *The Equilibration of Cognitive Structures: The Central Problem of Intellectual Development*. Chicago: University of Chicago Press.
158. Plyler, James. 2013. "Video Games and the Hero’s Journey". *Writing and Rhetoric*. <http://writingandrhetoric.cah.ucf.edu/stylus/files/5_1/Stylus_5_1_Plyler.pdf>. Pristupljeno 4.10.2017.
159. Prensky, Marc. 2001. "Digital Natives, Digital Immigrants". *On the Horizon*, 9(5):1-6.
160. Radonjić, Slavoljub. 1985. „Psihologija učenja“. Beograd: Zavod za udžbenike.
161. Redfern, Nick. 2014. Quantitative methods and the study of film. *Research into film*: <http://nickredfern.files.wordpress.com/2014/05/nick-redfern-quantitative-methods-and-the-studyof-film.pdf>. Pristupljeno 12.10.2017.
162. Republički zavodza socijalnu zaštitu (2012) *Sintetizovani izveštaj o radu centara za socijalni rad u Srbiji za 2012. godinu.*  Beograd: Republički zavod za socijalnu zaštitu.
163. Rot, Nikola. 2010. *Osnovi socijalne psihologije.* Beograd: Zavod za udžbenike i nastavna sredstva.
164. Rutter, Michael. 2002. *“*Maternal Deprivation*“*. u Bornstein Marck (ur.), *“Handbook of Parenting: Vol.4 Social Conditions and Applied Parenting “*. New Jersey: Lawrence Erlbaum Associates, Inc., Publishers
165. Schatz, Thomas. 1999. *Boom and Bust: American Cinema in the 1940s (History of the American Cinema).* Berkeley: University of California Press.
166. Schröter, Jens. 2011. "Discourses and Models of Intermediality." *CLCWeb: Comparative Literature and Culture* 13(3): 1-7
167. Seničić, Maša. 2016. *La jeunesse désaffectée u srpskom filmu: 2010-2015.* Master teza odbranjena na Fakultetu dramskih umetnosti, mentor dr Nevena Daković, red. prof.
168. Snikkars, Pelle;Vonderau, Patrick. 2009. *The You Tube Reader.* London: Wallflower Press
169. Shon, Ji-Hyun; Kim, Young-Gul; Yim, Sang-Jin. 2012. „ Dissecting Movie Genres from an Audience Perspective: MTI Movie Classification Method“. *KAIST Business School Working Paper*: 08.
170. Stam, Robert; Burgoyne, Robert; Flitterman-Lewis, Sandy.1992. *NEW VOCABULARIES IN FILM SEMIOTICS, Structuralism, post-structuralism and beyond.*London: Routladge
171. Stam, Robert. 2000. *Film Theory: An Introduction.* Oxford: Blackwell.
172. Stiegler, Bernard. 2009. „The Carnival of the New Screen: From Hegemony to Isonomy” in Snikkars, Pelle;Vonderau, Patrick. *The You Tube Reader.* London: Wallflower Press, 40-60.
173. Steele, Jeff. 2011. “Power to the People: The Democratization of Film“. *Huffington post*: <http://www.huffingtonpost.com/jeff-steele/power-to-the-people-the-d_1_b_829303.html>. Pristupljeno 01.10.2016
174. Strangelove, Michael. 2010. *Watching YouTube: Extraordinary Videos by Ordinary People.* Toronto: University of Toronto Press.
175. Subašić, Bojana; Opačić, Bogdan; Damnjanović, Jelena. 2013. *Bioskopi u Srbiji.* Beograd: Zavod za proučavanje kulturnog razvitka.
176. Terkl, Šeri. 2011. *Sami zajedno*. Beograd:clio.
177. Thompson, Kristin; Bordwell,David. 2010. *Film History: An Introduction,* New York: The McGraw-Hill Companies
178. Tirnanić, Bogdan. 2008.  *Crni talas.* Beograd: Filmski centar Srbije.
179. Totaro, Donato. 2003. „Introduction to André Bazin, Part 1: Theory of Film Style in its Historical Context“. *Off Screen,7(7):* <http://offscreen.com/view/bazin4>. Pristupljeno 11.10.2017.
180. Trier, Lars von ; Vinterberg, Thomas. 1995.a  *“DOGMA 95 – The Manifest“*. DOGME 95: <http://www.dogme95.dk/dogma-95/>. Pristupljeno 1.10.2017.
181. Trier, Lars von ; Vinterberg, Thomas. 1995.b *“The vow of chastity“.* DOGME 95: <http://www.dogme95.dk/the-vow-of-chastity/>. Pristupljeno 1.10.2017.
182. Tryon, Chuck. 2007. „New Media Studies and the New Internet Cinema". *Michigan Publishing,* <http://hdl.handle.net/2027/spo.pid9999.0005.102>. Pristupljeno 01.10.2017.
183. Turković, Hrvoje. 1985. *Filmska opredeljenja.* Zagreb:Cekade.
184. Turković, Hrvoje. 1988. *Razumijevanje filma.* Zagreb:Grafički zavod Hrvatske.
185. Turković, Hrvoje. 2000. „Kad je film žanrovski — svjetotvorna teorija žanra“. Hrvatski filmski ljetopis.22 (6): 9-31.
186. Turković, Hrvoje. 2001. „Iluzija pokreta u filmu - mitovi i tumačenja“. Hrvatski filmski ljetopis.25 (7): 133-148.
187. Turković, Hrvoje. 2014. „Što je sve film? (Ontologija filma) / All a film is (Film Ontology)“. *Academia,* <http://www.academia.edu/8964145/%C5%A0to_je_sve_film_Ontologija_filma_All_a_film_is_Film_Ontology_>. Pristupljeno 01.03.2018.
188. Uricchio, William. 2009. „The Future of a Medium Once Known as Television?” in Snikkars, Pelle; Vonderau, Patrick. *The You Tube Reader.* London: Wallflower Press, 24-39.
189. Uvalic, Milica. 2010. *Serbia’s Transition Towards a Better Future.* Basingstoke: Palgrave Macmillan.
190. Ventresca, Marc; Mohr, John. 2002. "Archival Research Methods"*.* u Joel, Baum. *The Blackwell Companion to Organizations.* New Jersey: Wiley-Blackwell. (848-873).
191. Vernallis, Carol. 2013. *Unruly Media: YouTube, Music Video, and the New Digital Cinema.* Oxford: Oxford University Press.
192. Virilio, Pol. 2000. *Informatička bomba.* Novi Sad: Svetovi.
193. Vojnov, Dimitrije. 2007. “Oblikovanje Novog srpskog filma“. *Nova srpska politička misao:* <http://www.nspm.rs/kulturna-politika/oblikovanje-novog-srpskog-filma.html>. Pristupljeno 2.9.2017.
194. Vučković, Miroljub; Taranovski-Džonson, Vida. 2008. *Uvođenje mladosti: sami sebe naslikali*. Beograd: Filmski centar Srbije.
195. Vučinić, Srđan. 2008. “Muze u senci istorije”. *Sarajevske sveske.* 19/20. 189-207.
196. Vuksanović, Divna. 2007. *Filozofija medija: ontologija, estetika, kritika.* Beograd: Čigoja.
197. Walton, Kendall. 1984. „Transparent Pictures: On the Nature of Photographic Realism“. *Critical Inquiry*, 11 (2), 246-277.
198. Wasko, Janet; Erickson, Mary. 2009. „The Political Economy of YouTube” in Snikkars, Pelle;Vonderau, Patrick. *The You Tube Reader.* London: Wallflower Press, 372-386.
199. Wartenberg, Thomas. 2015. "Philosophy of Film". in Edward N. Zalta (ed.). *The Stanford Encyclopedia of Philosophy*: <https://plato.stanford.edu/archives/win2015/entries/film/>. Pristupljeno 05.11.2017.
200. Wertheimer, Max. 1912. "Experimentelle Studien über das Sehen von Bewegung" *Zeitschrift für Psychologie*. 61 (1): 161–265.
201. Wertheimer, Max. 1922. „Untersuchungen zur Lehre von der Gestalt, I“ *Psychologische Forschung*, 1, 47–58.
202. Wertheimer, Max. 1923. „Untersuchungen zur Lehre von der Gestalt, II“ *Psychologische Forschung*, 4, 301–350.
203. Williamson, John. 1990. "What Washington Means by Policy Reform". in: Williamson, John (ed.): *Latin American Readjustment: How Much has Happened.* Washington: Institute for International Economics 1989. <https://piie.com/commentary/speeches-papers/what-washington-means-policy-reform>. Pristupljeno 08.10.2017.
204. Wilson Smith, Matthew. 2007. *The Total Work of Art: From Bayreuth to Cyberspace*. New York: Routledge.
205. Windhausen, Federico. 2011. "Assimilating Video". *October,* 137: 69-83.
206. Winnicott, Donald. 1953 „Transitional Objects and Transitional Phenomena“. *International Journal of Psycho-Analysis*, 34:89-97. Winter, Leon. 2013. “Die neue Macht des Populismus in Europa”. Welt. <https://www.welt.de/debatte/kommentare/article120957380/Die-neue-Macht-des-Populismus-in-Europa.html>. Pristupljeno 08.10.2017.
207. Yongjun, Sung; Jung-Ah, Lee; Eunice, Kim; Sejung, Choi. 2016. *Why we post selfies: Understanding motivations for posting pictures of oneself.* Personality and Individual Differences, 97: 260–265
208. PRILOZI
     1. Prilog 1. Kvantitativni pokazatelji srpske kinematografije u periodu 2000-2016. godina, produkcija i distribucija

Tabela 1. Kvantitativni pokazatelji srpske kinematografije u periodu 2000-2016. godina

|  |  |  |  |  |  |  |  |  |  |  |  |  |  |  |  |  |  |  |  |  |  |  |  |  |  |
| --- | --- | --- | --- | --- | --- | --- | --- | --- | --- | --- | --- | --- | --- | --- | --- | --- | --- | --- | --- | --- | --- | --- | --- | --- | --- |
|  | broj snimljenih filmova | | | |  | broj gledalaca (u 000) | | |  | filmovi snimljeni ili prikazivani na filmskoj traci | |  |  | | --- | --- | | Legenda: | | |  | Prema podacima Instituta za film, Beograd (Obradović, Petronić, Milenković-Tatić 1996; Milenković-Tatić 2001). | |  | Prema podacima Republičkog zavoda za statistiku: *Statistički godišnjaci*: 2009, 2010, 2011, 2012, 2014, 2015, 2016, 2017 i podaci iz digitalne baze podataka zavoda: <http://www.stat.gov.rs> pristupljeno 02.07.2017. godine. | |  | Prema podacima iz studije *Bioskopi u Srbiji* (Subašić, Opačić, Damnjanović 2013). | |  | Originalno kodirani podaci na osnovu podataka iz gore navedenih izvora kao i podataka digitalnih baza Filmskog centra Srbije (<http://www.fcs.rs/filmovi/filmska-baza/> pristupljeno 2.7.2017. godine), sajtova International movie database (<http://www.imdb.com/> pristupljeno 2.7.2017. godine) i Filmska banka (<http://www.filmovi.com> pristupljeno 2.7.2017. godine). | |  | Nije pronađen relevantan podatak. | |  |  | |
| godina | domaći film | koprodukcija | ukupno | debitanski film | broj bioskopa | ukupno | domaći film | strani film | poseta po stanovniku |
| 2000 | 7 | 2 | 9 | 5 | 152 |  |  |  |  | 7 |
| 2001 | 9 | 1 | 10 | 1 | 226 |  |  |  |  | 10 |
| 2002 | 8 | 0 | 8 | 2 | 156 | 4129 | 1255 | 2874 | 0.06 | 8 |
| 2003 | 7 | 2 | 9 | 2 | 149 | 3056 | 562 | 2494 | 0.04 | 9 |
| 2004 | 6 | 6 | 12 | 4 | 152 | 2795 | 899 | 1902 | 0.04 | 13 |
| 2005 | 7 | 4 | 11 | 4 | 148 | 2099 | 955 | 1144 | 0.03 | 9 |
| 2006 | 9 | 5 | 14 | 6 | 120 | 1720 | 490 | 1230 | 0.02 | 13 |
| 2007 | 10 | 7 | 17 | 5 | 104 | 1394 | 294 | 1099 | 0.02 | 12 |
| 2008 | 7 | 7 | 14 | 3 | 112 | 1457 | 328 | 1129 | 0.02 | 12 |
| 2009 | 10 | 12 | 22 | 13 | 117 | 1569 | 247 | 1322 | 0.02 | 13 |
| 2010 | 6 | 14 | 20 | 11 | 126 | 1945 | 178 | 1767 | 0.03 | 15 |
| 2011 | 8 | 9 | 17 | 6 | 124 | 2376 | 669 | 1707 | 0.03 | 10 |
| 2012 | 9 | 10 | 19 | 12 | 121 |  |  |  |  | 6 |
| 2013 | 4 | 4 | 8 | 5 | 87 | 1214 | 151 | 1062 | 0.02 | 3 |
| 2014 | 12 | 13 | 25 | 10 | 93 | 1717 | 590 | 1126 | 0.02 | 2 |
| 2015 | 11 | 13 | 24 | 9 | 93 | 1929 | 525 | 1403 | 0.03 | 0 |
| 2016 | 11 | 11 | 22 | 9 | 86 | 2811 | 429 | 2382 | 0.04 | 0 |
| **ukupno** | **141** | **120** | **261** | **107** | **AS: 127** | **30211** | **7572** | **22641** | **AS: 0.03** | **142** |

* 1. Prilog 2. Kvantitativni pokazatelji srpske kinematografije u periodu 2000-2016. godina, broj gledalaca najgledanijih filmova

Tabela 2. Broj gledalaca pedeset najgledanijih srpskih filmova u periodu od 2010. do2016. godine

|  | **IME FILMA** | **BROJ GLEDALACA** |
| --- | --- | --- |
| 1 | MONTEVIDEO BOG TE VIDEO | 514.679 |
| 2 | MONTEVIDEO - VIDIMO SE | 498.501 |
| 3 | MALI BUDO | 319.913 |
| 4 | PARADA | 319.322 |
| 5 | GORČILO | 218.465 |
| 6 | ŠEŠIR PROFESORA KOSTE VUJIĆA | 212.742 |
| 7 | STADO | 157.207 |
| 8 | JESEN SAMURAJA | 140.949 |
| 9 | VOJNA AKADEMIJA 3 | 103.811 |
| 10 | VOJNA AKADEMIJA 2 | 87.436 |
| 11 | ŠIŠANJE | 74.730 |
| 12 | PORED MENE | 73.760 |
| 13 | [BRAĆA PO BABINE LINIJE](http://www.fcs.rs/filmovi/filmska-baza/?page=film&id=1918) | 52.008 |
| 14 | SANTA MARIA DELLA SALUTE | 48.947 |
| 15 | SMRDLJIVA BAJKA | 47.475 |
| 16 | USTANIČKA ULICA | 39.956 |
| 17 | ATOMSKI S DESNA | 39.177 |
| 18 | SMRT ČOVEKA NA BALKANU | 35.916 |
| 19 | FALSIFIKATOR | 34.254 |
| 20 | BELI LAVOVI | 32.071 |
| 21 | KAD LJUBAV ZAKASNI | 30.944 |
| 22 | ŽENA SA SLOMLJENIM NOSEM | 28.365 |
| 23 | ŽUĆKO: PRIČA O RADIVOJU KORAĆU | 24.294 |
| 24 | ARTILJERO | 22.041 |
| 25 | LED | 21.395 |
| 26  Nastavak tabele 2. | [DNEVNIK MAŠINOVOĐE](http://www.fcs.rs/filmovi/filmska-baza/?page=film&id=1670) | 17.415 |
| 27 | KRUGOVI | 17.260 |
| 28 | MA NIJE ON TAKAV | 16.522 |
| 29 | ZDUHAČ ZNAČI AVANTURA | 10.370 |
| 30 | CRNA ZORICA | 10.012 |
| 31 | (S)KIDANJE | 9.267 |
| 32 | BESA | 8.369 |
| 33 | SPOMENIK MAJKLU DŽEKSONU | 8.249 |
| 34 | KLIP | 8.170 |
| 35 | PUT RUŽAMA POSUT | 7.941 |
| 36 | MAMULA | 7.890 |
| 37 | VIR | 6.417 |
| 38 | MAMAROŠ | 5.476 |
| 39 | NEPRIJATELJ | 5.005 |
| 40 | DOKTOR REJ I ĐAVOLI | 4.808 |
| 41 | TILVA ROŠ | 4.544 |
| 42 | BELI BELI SVET | 4.519 |
| 43 | KAKO SU ME UKRALI NEMCI | 4.305 |
| 44 | O GRINGO | 4.041 |
| 45 | KAD SVANE DAN | 3.061 |
| 46 | LJUBAV DOLAZI KASNIJE | 2.171 |
| 47 | PLAVI VOZ | 2.038 |
| 48 | MIRIS KIŠE NA BALKANU | 1.957 |
| 49 | THE BOX | 1.909 |
| 50 | JELENA KATARINA MARIJA | 1.728 |

Originalno kodirani podaci na osnovu nedeljnih lista gledanosti Filmskog centra [Srbije http://www.fcs.rs/liste-gledanosti/](http://www.fcs.rs/liste-gledanosti/). pristupljeno 02.10.2017. godine, i godišnjih lista zarade veb sajta Boxoffice Mojo [http://www.boxofficemojo.com.](http://www.boxofficemojo.com/) pristupljeno 02.10.2017. godine.

* 1. Prilog 3. Kvantitativni pokazatelji srpske kinematografije u periodu 1992-2016. godina, razvrstani prema žanrovima

Tabela 3. Kvantitativni pokazatelji srpske kinematografije u periodu 1945-2016. godina, razvrstani prema žanrovima[[128]](#footnote-128)

|  |  |  |  |  |  |  |  |  |  |  |  |  |  |  |
| --- | --- | --- | --- | --- | --- | --- | --- | --- | --- | --- | --- | --- | --- | --- |
|  | drama | komedija | drama, komedija | crna komedija | ratna komedija | tragikomedija | fantast. komedija | muzička komedija | romantična kom | romantična tragedija | romansa | melodrama | avantura | road movie |
| 1992-2000 | 67 | 17 | 1 | 0 | 0 | 0 | 0 | 0 | 0 | 0 | 0 | 0 | 0 | 0 |
| 2001-2009 | 81 | 18 | 4 | 1 | 1 | 0 | 1 | 1 | 0 | 0 | 1 | 0 | 1 | 1 |
| 2010-2016 | 84 | 27 | 3 | 11 | 0 | 2 | 0 | 0 | 2 | 1 | 0 | 6 | 1 | 2 |
| ukupno | 232 | 62 | 8 | 12 | 1 | 2 | 1 | 1 | 2 | 1 | 1 | 6 | 1 | 3 |
|  | tirler | horor | akcija | sf | fantastika | sportski | magicni realizam | filmski esej | omnibusb | animirani | lutkarski | dečiji | bajka | bajka za odrasle |
| 1992-2000 | 1 | 0 | 0 | 0 | 0 | 0 | 0 | 0 | 5 | 0 | 1 | 0 | 0 | 0 |
| 2001-2009 | 2 | 1 | 0 | 1 | 1 | 0 | 0 | 0 | 0 | 1 | 0 | 2 | 0 | 0 |
| 2010-2016 | 10 | 2 | 2 | 2 | 0 | 1 | 1 | 1 | 4 | 0 | 0 | 1 | 1 | 1 |
| ukupno | 13 | 3 | 2 | 3 | 1 | 1 | 1 | 1 | 9 | 1 | 1 | 3 | 1 | 1 |

Originalno kodirani podaci na osnovu digitalnih baza podataka Filmskog centra Srbije: <http://www.fcs.rs/generic.php?page=film_detail_search> pristupljeno 02.07.2017. godine i <http://www.fcs.rs/filmovi/filmska-baza/> pristupljeno 02.07.2017. godine.

* 1. Prilog 4. Srpski film u doba novih medija – upitnik

Poštovani, pred Vama je lista od 16 pitanja. Ako na neko pitanje ne možete da date tačan odgovor možete slobodno da date Vašu procenu ili približan podatak. Takođe, **ako neka od pitanja zadiru u domen poslovne tajne, ne očekuje se da je sa nama podelite već da nam pružite okviran odgovor koji Vas neće ugroziti ili dovesti u nepovoljan položaj**. Podaci iz ovog upitnika biće korišćeni isključivo anonimno u svrhu izrade naučne studije i ni na koji drugi način neće biti dostupni nikome osim istraživaču.

U napred Vam hvala na izdvojenom vremenu.

**Vremenska dinamika**

|  |
| --- |
| 1. Koliko je trajala predprodukcija? |
| 1. Koliko je trajala produkcija (koliko je bilo snimajućih dana)? |
| 1. Koliko je trajala postprodukcija? |

**Izvori finansiranja filma**

|  |
| --- |
| 1. Da li je deo sredstava obezbeđen na inostranim konkursima (koji su konkursi u pitanju)? |
| 1. **Da li su za prikupljanje sredstava korišćene on-line platforme (koje)?** |

**Produkcija**

|  |
| --- |
| 1. Format snimanja slike (digitalni/analogni, koji): |
| 1. Koje su kamere korišćene za snimanje slike: |
| 1. Format snimanja zvuka (digitalni/analogni, koji): |

**Godina premijernog prikazivanja filma:**

201\_\_\_.

**Distribucija**

|  |
| --- |
| 1. Formati u kojima je film distribuiran (digitalni/analogni, koji): |
| 1. Domaći festivali na kojima je film prikazan: |
| 1. Inostrani festivali na kojima je film prikazan: |
| 1. **On line festivali na kojima je film prikazan:** |
| 1. Da li je film prikazivan tv kanalima (domaćim, regionalnim, inostranim)? Na kojim? |
| 1. **Da li je film imao legalnu (ne piratsku) on line distribuciju i preko kojih platformi:** |

**Digitalne tehnologije i novi mediji**

|  |
| --- |
| Po Vašem mišljenju koliku i kakvu ulogu su u izradi i distribuciji ovog filma imale digitalne tehnologije i novi mediji (pored gore pomenutih): |

* 1. Prilog 5. Odgovori na upitnik “Srpski film u doba novih medija”

Tabela 4. Obrađeni odgovori na upitnik “Srpski film u doba novih medija”

|  |  |  |  |  |  |  |  |  |  |  |  |  |  |  |  |
| --- | --- | --- | --- | --- | --- | --- | --- | --- | --- | --- | --- | --- | --- | --- | --- |
| Predprodukcija (u danima) | Broj snimajućih dana | Predprodukcija (u mesecima) | Inostrani konkursi | Onlajn platforme (crowd funding) | Format snimanja slike | Kamera | Format snimanja zvuka | Godina premijere | Format za distribuciju | Domaći festivali (broj) | Inostrani festivali(broj) | Onlajn festivali | Domaće i reginlane tv | Inostrane tv | Online distribucija |
| 92 | 69 | 16 | 0 | 0 | digitalni | RED | digitalni | 2010. | DVD, Blu-Ray /traka 35mm | 4 | 25 | 0 | 0 | 0 | 1 |
| 183 | 10 | 5 | 0 | 0 | digitalni | HDV kamera | digitalni | 2011. | DVD | 7 | 0 | 0 | 1 | 0 | 0 |
| 92 | 8 | 3 | 0 | 0 | digitalni, HD | Sony F4 | digitalni, stereo | 2011. | Blu-ray | 4 | 0 | 0 | 0 | 0 | 0 |
| 61 | 36 | 4 | 1 | 0 | digitalni HD | RED, Canon | digitalni | 2011. | digitalni | 6 | 8 | 0 | 0 | 0 | 0 |
| 60 | 37 | 10 | 1 | 0 | RED-ov format 2:1 digitalno | RED – One | digitalni | 2012. | DCP / traka 35mm | 3 | 30 | 0 | 1 | 0 | 0 |
| 183 | 48 | 24 | 0 | 0 | FILMSKA TRAKA 35mm | ARRI | digitalni | 2012. | 35 mm | 1 | 0 | 0 | 0 | 0 | 0 |
| 45 | 38 | 1.5 | 0 | 0 | 16:9, HD | Sony F3 | digitalni, STEREO 48KHz, 16 bit | 2012. | DVCPro, Blu-ray, HDV stream, HDV tape, | 6 | 3 | 0 | 1 | 0 | 0 |
| 365 | 45 | 24 | 0 | 0 | digitalni | Cannon 5d | digitalni | 2012. | DCP / traka 35mm | 4 | 12 | 0 | 1 | 0 | 0 |
| 153 | 20 | 18 | 0 | 0 | digitalni | HDV kamera | digitalni | 2013. | Blu-ray | 4 | 1 | 0 | 1 | 0 | 0 |
| 15 | 6 | 1 | 0 | 0 | 16:9 HD | ARRI Alexa XT | Dolby digital 5:1 | 2013. | DVCPro, Blu-ray | 2 | 0 | 0 | 1 | 0 | 1 |
| 60 | 6 | 2 | 0 | 0 | digitalni ProRes, 2:35 | ARRI Alexa | digitalni, stereo | 2013. | DCP, Blu-ray / traka 35mm | 4 | 6 | 0 | 1 | 0 | 1 |

Nastavak tabele 4.

|  |  |  |  |  |  |  |  |  |  |  |  |  |  |  |  |
| --- | --- | --- | --- | --- | --- | --- | --- | --- | --- | --- | --- | --- | --- | --- | --- |
| Predprodukcija (u danima) | Broj snimajućih dana | Predprodukcija (u mesecima) | Inostrani konkursi | Onlajn platforme (crowd funding) | Format snimanja slike | Kamera | Format snimanja zvuka | Godina premijere | Format za distribuciju | Domaći festivali (broj) | Inostrani festivali(broj) | Onlajn festivali | Domaće i reginlane tv | Inostrane tv | Online distribucija |
| 153 | 53 | 24 | 1 | 0 | FILMSKA TRAKA 35mm | ARRICAM Lite | digitalni | 2013. | DCP / traka 35mm | 8 | 22 | 0 | 1 | 1 | 0 |
| 14 | 7 | 1 | 0 | 0 | 16:9 HD | Sony EX3 | Dolby digital 5:1 | 2014. | DVCPro, Blu-ray | 0 | 0 | 0 | 1 | 0 | 1 |
| 30 | 40 | 2 | 0 | 0 | 16:9 HD | Sony | Dolby digital 5:1 | 2014. | DVCPro, DCP, Blu-ray | 6 | 6 | 0 | 1 | 0 | 0 |
| 365 | 90 | 1.5 | 0 | 0 | Full HD | RED, Canon | digitalni | 2014. | DVD, Blu-ray | 1 | o | 0 | 1 | 0 | 0 |
| 60 | 44 | 2 | 0 | 0 | 16:9 HD | Sony F3 | Dolby digital 5:1 | 2014. | DVCPro, Blu-ray | 1 | 1 | 0 | 1 | 0 | 0 |
| 90 | 33 | 12 | 1 | 0 | digitalni, 2.35:1 | RED | digitalni | 2014. | DCP | 5 | 37 | 0 | 1 | 1 | 0 |
| 365 | 50 | 18 | 0 | 0 | digitalni,HD | Canon 5d2, Sony EX3, GoPro, Sony hx7v | Digital Surround | 2014. | DCP | 6 | 5 | 0 | 1 | 0 | 0 |
| 244 | 42 | 12 | 0 | 0 | digitalni | ARRI Alexa | digitalni | 2014. | DCP, Blu-ray | 6 | 12 | 0 | 1 | 1 | 1 |
| 275 | 33 | 8 | 1 | 0 | digitalni | ARRI Alexa | digitalni | 2015. | DCS, Blu-ray | 6 | 30 | 0 | 1 | 1 | 0 |
| 60 | 14 | 2 | 0 | 0 | digitalni 16:9 | Canon XF 309, GoPro | digitalni, ZOOM H5 | 2015. | DCP, Blu-ray | 5 | 3 | 0 | 0 | 0 | 0 |
| 92 | 12 | 36 | 0 | 0 | digitalni | HDV kamera. | digitalni | 2015. | Blu-ray | 4 | 0 | 0 | 1 | 0 | 0 |

Nastavak tabele 4.

|  |  |  |  |  |  |  |  |  |  |  |  |  |  |  |  |
| --- | --- | --- | --- | --- | --- | --- | --- | --- | --- | --- | --- | --- | --- | --- | --- |
| Predprodukcija (u danima) | Broj snimajućih dana | Predprodukcija (u mesecima) | Inostrani konkursi | Onlajn platforme (crowd funding) | Format snimanja slike | Kamera | Format snimanja zvuka | Godina premijere | Format za distribuciju | Domaći festivali (broj) | Inostrani festivali(broj) | Onlajn festivali | Domaće i reginlane tv | Inostrane tv | Online distribucija |
| / | 45 | 36 | 0 | 0 | digitalni | Canon 5D | / | 2015. | DCP | 3 | 2 | 0 | 0 | 0 | 1 |
| 92 | 16 | 30 | 0 | 0 | digitalni | HDV kamera. | digitalni | 2015. | Blu-ray | 5 | 0 | 0 | 1 | 0 | 0 |
| 365 | 50 | 18 | 0 | 0 | digitalni HD (1080p) | Canon 5d mark II, Canon 5d mark III | digitalni | 2016. | DCP, Blu-ray | 4 | 6 | 0 | 0 | 0 | 1 |
| 122 | 46 | 3 | 0 | 0 | digitalni, 2D | ARRI Alexa XT, Alexa Mini | digitalni | 2016. | DCP, Blu-ray | 5 | 3 | 0 | 1 | 0 | 0 |
| 15 | 14 | 2 | 0 | 0 | digitalni 4K | RED | digitalni | 2016. | DCP | 0 | 0 | 0 | 0 | 0 | 0 |
| 42 | 38 | 2 | 0 | 0 | digitalni | ARRI Alexa | digitalni | 2016. | DCP | 3 | 6 | 0 | 0 | 0 | 0 |
| 1095 | 27 | 36 | 0 | 0 | HD video | Canon 5D Mark II | digitalni | 2016. | DCP, Blu-ray | 3 | 0 | 0 | 0 | 0 | 0 |

Kod kolona 3,4,12,13,14,15 sa 1 je označen potvrdan a sa 0 odričan odgovor.

* 1. Prilog 6. Ekspertske procene visine budžeta

Tabela 5. Ekspertske procene visine budžeta srpskih filmova u periodu od 2010-2016.

|  |  |  |  |  |  |  |
| --- | --- | --- | --- | --- | --- | --- |
| Sedmostepena skala procene: | | | | | | |
| 1 | 2 | 3 | 4 | 5 | 6 | 7 |
| manje 50.000 evra | od 50.000 do 100.000 evra | od 100.000 do 250.000 evra | od 250.000 do 500.000 evra | od 500.000 do 1.000.000 evra | od 1.000.000 do 2.000.000 evra | preko 2.000.000 evra |

|  |  |  |  |  |  |
| --- | --- | --- | --- | --- | --- |
| Godina | Rbr. | Ime filma | Procenj. 1 | Procenj. 2 | **Prosek** |
| 2010. | 1 | AKO ZRNO NE UMRE (IF THE SEED DOESN’T DIE) | 5 | 5 | **5.0** |
| 2 | [BELI BELI SVET (WHITE WHITE WORLD) \*](http://www.fcs.rs/filmovi/filmska-baza/?page=film&id=191) | 4 | 4 | **4.0** |
| 3 | [FLEŠBEK (FLASHBACK) \*](http://www.fcs.rs/filmovi/filmska-baza/?page=film&id=209) | 3 | 3 | **3.0** |
| 4 | [KAO RANI MRAZ (EARLY FROST)](http://www.fcs.rs/filmovi/filmska-baza/?page=film&id=144) | 4 | 7 | **5.5** |
| 5 | [MA NIJE ON TAKAV (HE AIN'T LIKE THAT) \*](http://www.fcs.rs/filmovi/filmska-baza/?page=film&id=138) | 4 | 4 | **4.0** |
| 6 | [MONTEVIDEO, BOG TE VIDEO! (MONTEVIDEO, TASTE OF A DREAM!)](http://www.fcs.rs/filmovi/filmska-baza/?page=film&id=261) | 6 | 7 | **6.5** |
| 7 | [MOTEL NANA (MOTEL NANA) \*](http://www.fcs.rs/filmovi/filmska-baza/?page=film&id=216) | 3 | 4 | **3.5** |
| 8 | [NEKE DRUGE PRIČE (SOME OTHER STORIES)](http://www.fcs.rs/filmovi/filmska-baza/?page=film&id=170) | 4 | 4 | **4.0** |
| 9 | [PLAVI VOZ (BLUE TRAIN) \*](http://www.fcs.rs/filmovi/filmska-baza/?page=film&id=212) | 3 | 4 | **3.5** |
| 10 | [ŠIŠANJE (SKINNING) \*](http://www.fcs.rs/filmovi/filmska-baza/?page=film&id=169) | 3 | 4 | **3.5** |
| 11 | [SRPSKI FILM (SERBIAN FILM)](http://www.fcs.rs/filmovi/filmska-baza/?page=film&id=167) | 3 | 6 | **4.5** |
| 12 | [TILVA ROŠ (TILVA ROSH) \*](http://www.fcs.rs/filmovi/filmska-baza/?page=film&id=215) | 3 | 4 | **3.5** |
| 13 | [ŽENA SA SLOMLJENIM NOSEM (THE WOMAN WITH THE BROKEN NOSE) \*](http://www.fcs.rs/filmovi/filmska-baza/?page=film&id=130) | 4 | 5 | **4.5** |
| 2011. | 14 | [BELI LAVOVI (THE WHITE LIONS) \*](http://www.fcs.rs/filmovi/filmska-baza/?page=film&id=240) | 4 | 6 | **5.0** |
| 15 | [HIJ / PUT VETRA (HE)](http://www.fcs.rs/filmovi/filmska-baza/?page=film&id=849) | 4 | 4 | **4.0** |
| 16 | [KAKO SU ME UKRALI NEMCI (HOW I WAS STOLLEN BY THE GERMANS) \*](http://www.fcs.rs/filmovi/filmska-baza/?page=film&id=180) | 4 | 5 | **4.5** |

Nastavak tabele 5.

| Godina | Rbr. | Ime filma | Procenj. 1 | Procenj. 2 | **Prosek** |
| --- | --- | --- | --- | --- | --- |
| 2011. | 17 | [MIRIS KIŠE NA BALKANU (THE SCENT OF RAIN IN THE BALKANS) \*](http://www.fcs.rs/filmovi/filmska-baza/?page=film&id=242) | 4 | 4 | **4.0** |
| 18 | [MOMENT OF MOVEMENT (MOMENT OF MOVEMENT)](http://www.fcs.rs/filmovi/filmska-baza/?page=film&id=910) | 2 | 2 | **2.0** |
| 19 | [NARCIS I EHO (NARCISSUS AND ECHO)](http://www.fcs.rs/filmovi/filmska-baza/?page=film&id=860) | 1 | 1 | **1.0** |
| 20 | [NEPRIJATELJ (THE ENEMY) \*](http://www.fcs.rs/filmovi/filmska-baza/?page=film&id=177) | 4 | 5 | **4.5** |
| 21 | [OKTOBAR (OCTOBER )](http://www.fcs.rs/filmovi/filmska-baza/?page=film&id=746) | 1 | 3 | **2.0** |
| 22 | [PARADA (THE PARADE) \*](http://www.fcs.rs/filmovi/filmska-baza/?page=film&id=241) | 6 | 7 | **6.5** |
| 23 | [PODUNAVSKE ŠVABE (DANUBE SWABIANS)](http://www.fcs.rs/filmovi/filmska-baza/?page=film&id=850) | 2 | 2 | **2.0** |
| 24 | [PRAKTIČNI VODIČ KROZ BEOGRAD, SA PEVANJEM I PLAKANJEM (PRACTICAL GUIDE TO BELGRADE, WITH SINGING AND CRYING) \*](http://www.fcs.rs/filmovi/filmska-baza/?page=film&id=175) | 4 | 4 | **4.0** |
| 25 | [THE BOX (THE BOX) \*](http://www.fcs.rs/filmovi/filmska-baza/?page=film&id=573) | 3 | 5 | **4.0** |
| 26 | [ZAJEDNO (TOGETHER ) \*](http://www.fcs.rs/filmovi/filmska-baza/?page=film&id=569) | 3 | 3 | **3.0** |
| 27 | [ZDUHAČ ZNAČI AVANTURA (ZDUHAÈ MEANS ADVENTURE](http://www.fcs.rs/filmovi/filmska-baza/?page=film&id=571) | 3 | 4 | **3.5** |
| 2012. | 28 | [ARTILJERO (ARTILHEIRO (ARTILLERY BOY))](http://www.fcs.rs/filmovi/filmska-baza/?page=film&id=918) | 3 | 6 | **4.5** |
| 29 | [CRNA ZORICA (LOVELESS ZORITSA) \*](http://www.fcs.rs/filmovi/filmska-baza/?page=film&id=184) | 3 | 4 | **3.5** |
| 30 | [DOKTOR REJ I ĐAVOLI (Dr RAY AND HIS DEVILS) \*](http://www.fcs.rs/filmovi/filmska-baza/?page=film&id=218) | 3 | 4 | **3.5** |
| 31 | [EASTALGIA (manjinska koprodukcija) (EASTALGIA (minority coproduction) )](http://www.fcs.rs/filmovi/filmska-baza/?page=film&id=938) | 5 | 5 | **5.0** |
| 32 | [KAD SVANE DAN (WHEN DAY BREAKS)](http://www.fcs.rs/filmovi/filmska-baza/?page=film&id=862) | 5 | 5 | **5.0** |
| 33 | [KLIP (CLIP)](http://www.fcs.rs/filmovi/filmska-baza/?page=film&id=654) | 3 | 4 | **3.5** |
| 34 | [LED (ICE)](http://www.fcs.rs/filmovi/filmska-baza/?page=film&id=852) | 4 | 5 | **4.5** |
| 35 | [LJULJAŠKA (THE SWING)](http://www.fcs.rs/filmovi/filmska-baza/?page=film&id=952) | 2 | 2 | **2.0** |
| 36 | [ŠEŠIR PROFESORA KOSTE VUJIĆA (PROFESSOR KOSTA VUJIC’S HAT)](http://www.fcs.rs/filmovi/filmska-baza/?page=film&id=879) | 4 | 5 | **4.5** |
| 37 | [SMRT ČOVEKA NA BALKANU (DEATH OF A MAN IN BALKANS)](http://www.fcs.rs/filmovi/filmska-baza/?page=film&id=872) | 3 | 3 | **3.0** |
| 38 | [USTANIČKA ULICA (REDEMPTION STREET) \*](http://www.fcs.rs/filmovi/filmska-baza/?page=film&id=839) | 5 | 5 | **5.0** |
| 39 | [VIR (THE WHIRLPOOL)](http://www.fcs.rs/filmovi/filmska-baza/?page=film&id=747) | 2 | 4 | **3.0** |
| 40 | [ŽUĆKO – PRIČA O RADIVOЈU KORAĆU (GINGER: MORE THAN A GAME) \*](http://www.fcs.rs/filmovi/filmska-baza/?page=film&id=874) | 4 | 4 | **4.0** |
| 41 | [ZVERINJAK (MENAGERIE))](http://www.fcs.rs/filmovi/filmska-baza/?page=film&id=943) | 3 | 3 | **3.0** |

Nastavak tabele 5.

|  |  |  |  |  |  |
| --- | --- | --- | --- | --- | --- |
| Godina | Rbr. | Ime filma | Procenj. 1 | Procenj. 2 | **Prosek** |
| 2013. | 42 | [DRŽAVA (STATE)](http://www.fcs.rs/filmovi/filmska-baza/?page=film&id=1005) | 2 | 2 | **2.0** |
| 43 | [FALSIFIKATOR (FALSIFIER)](http://www.fcs.rs/filmovi/filmska-baza/?page=film&id=858) | 4 | 5 | **4.5** |
| 44 | [GDE JE NAĐA? (WHERE IS NADIA?)](http://www.fcs.rs/filmovi/filmska-baza/?page=film&id=1223) | 3 | 3 | **3.0** |
| 45 | [KRUGOVI (CIRCLES ) \*](http://www.fcs.rs/filmovi/filmska-baza/?page=film&id=701) | 6 | 6 | **6.0** |
| 46 | [LJUBAV DOLAZI KASNIJE (LOVE COMES AFTER)](http://www.fcs.rs/filmovi/filmska-baza/?page=film&id=953) | 3 | 3 | **3.0** |
| 47 | [MAMAROŠ (MAMAROSH) \*](http://www.fcs.rs/filmovi/filmska-baza/?page=film&id=122) | 6 | 7 | **6.5** |
| 48 | [ODUMIRANJE (WITHERING ) \*](http://www.fcs.rs/filmovi/filmska-baza/?page=film&id=957) | 3 | 5 | **4.0** |
| 49 | [S/KIDANJE (TROLLING)](http://www.fcs.rs/filmovi/filmska-baza/?page=film&id=978) | 3 | 4 | **3.5** |
| 2014. | 50 | [ATOMSKI ZDESNA (HOLIDAYS IN THE SUN) \*](http://www.fcs.rs/filmovi/filmska-baza/?page=film&id=1252) | 4 | 7 | **5.5** |
| 51 | [BRANIO SAM MLADU BOSNU (THE MAN WHO DEFENDED GAVRILO PRINCIP) \*](http://www.fcs.rs/filmovi/filmska-baza/?page=film&id=1381) | 3 | 5 | **4.0** |
| 52 | [CRVENI MAKOVI (THE RED POPPIES)](http://www.fcs.rs/filmovi/filmska-baza/?page=film&id=1322) | 2 | 2 | **2.0** |
| 53 | [ČUDNA ŠUMA (STRANGE FOREST) \*](http://www.fcs.rs/filmovi/filmska-baza/?page=film&id=969) | 3 | 2 | **2.5** |
| 54 | [ČUJTE, SRBI! (LISTEN, OH SERBS!)](http://www.fcs.rs/filmovi/filmska-baza/?page=film&id=1675) | 2 | 2 | **2.0** |
| 55 | [ISCELJENJE (THE HEALING)](http://www.fcs.rs/filmovi/filmska-baza/?page=film&id=1260) | 3 | 3 | **3.0** |
| 56 | [JEDNAKI (Omnibus) (EQUALS (Omnibus)) \*](http://www.fcs.rs/filmovi/filmska-baza/?page=film&id=1312) | 3 | 3 | **3.0** |
| 57 | [KAD LJUBAV ZAKASNI (LOVE ISN’ T ALWAYS ON TIME)](http://www.fcs.rs/filmovi/filmska-baza/?page=film&id=1256) | 3 | 3 | **3.0** |
| 58 | [LAUŠ (LAU©)](http://www.fcs.rs/filmovi/filmska-baza/?page=film&id=1261) | 2 | 2 | **2.0** |
| 59 | [MALI BUDO (LITTLE BUDDHO) \*](http://www.fcs.rs/filmovi/filmska-baza/?page=film&id=959) | 4 | 5 | **4.5** |
| 60 | [MAMULA (NYMPH) \*](http://www.fcs.rs/filmovi/filmska-baza/?page=film&id=1257) | 3 | 4 | **3.5** |
| 61 | [MONTEVIDEO, VIDIMO SE (SEE YOU IN MONTEVIDEO) \*](http://www.fcs.rs/filmovi/filmska-baza/?page=film&id=929) | 6 | 7 | **6.5** |
| 62 | [NEPOSLUŠNI (THE DISOBEDIENT) \*](http://www.fcs.rs/filmovi/filmska-baza/?page=film&id=955) | 4 | 5 | **4.5** |
| 63 | [NIČIJE DETE (NO ONE’S CHILD) \*](http://www.fcs.rs/filmovi/filmska-baza/?page=film&id=238) | 4 | 5 | **4.5** |
| 64 | [OKEAN (THE OCEAN)](http://www.fcs.rs/filmovi/filmska-baza/?page=film&id=1259) | 3 | 3 | **3.0** |
| 65 | [PETI LEPTIR (FIFTH BUTTERFLY)](http://www.fcs.rs/filmovi/filmska-baza/?page=film&id=1379) | 3 | 4 | **3.5** |
| 66 | [SPOMENIK MAJKLU DŽEKSONU (MONUMENT TO MICHAEL JACKSON) \*](http://www.fcs.rs/filmovi/filmska-baza/?page=film&id=203) | 5 | 5 | **5.0** |
| 67 | [TMINA (BLACKNESS)](http://www.fcs.rs/filmovi/filmska-baza/?page=film&id=1266) | 4 | 4 | **4.0** |

Nastavak tabele 5.

|  |  |  |  |  |  |
| --- | --- | --- | --- | --- | --- |
| Godina | Rbr. | Ime filma | Procenj. 1 | Procenj. 2 | **Prosek** |
| 2014. | 68 | [TOP JE BIO VREO (SO HOT WAS THE CANNON) \*](http://www.fcs.rs/filmovi/filmska-baza/?page=film&id=243) | 4 | 6 | **5.0** |
| 69 | [TRAVELATOR (TRAVELATOR) \*](http://www.fcs.rs/filmovi/filmska-baza/?page=film&id=171) | 4 | 4 | **4.0** |
| 70 | [VARVARI (BARBARIANS) \*](http://www.fcs.rs/filmovi/filmska-baza/?page=film&id=856) | 4 | 4 | **4.0** |
| 2015. | 71 | [AMANET (LEGACY)](http://www.fcs.rs/filmovi/filmska-baza/?page=film&id=1239) | 4 | 7 | **5.5** |
| 72 | [BEZ STEPENIKA (STAIRLESS)](http://www.fcs.rs/filmovi/filmska-baza/?page=film&id=1722) | 3 | 3 | **3.0** |
| 73 | [BIĆEMO PRVACI SVETA (WE WILL BE THE WORLD CHAMPIONS)](http://www.fcs.rs/filmovi/filmska-baza/?page=film&id=1654) | 4 | 7 | **5.5** |
| 74 | [ENKLAVA (ENCLAVE) \*](http://www.fcs.rs/filmovi/filmska-baza/?page=film&id=1121) | 4 | 4 | **4.0** |
| 75 | [GORČILO - JESI LI TO DOŠAO DA ME VIDIŠ (GORCILO)](http://www.fcs.rs/filmovi/filmska-baza/?page=film&id=2005) | 4 | 4 | **4.0** |
| 76 | [IGRA U TAMI (DARKNESS)](http://www.fcs.rs/filmovi/filmska-baza/?page=film&id=1656) | 3 | 3 | **3.0** |
| 77 | [OTADŽBINA (PATRIA) \*](http://www.fcs.rs/filmovi/filmska-baza/?page=film&id=1614) | 3 | 3 | **3.0** |
| 78 | [OTVORENI KAVEZ (OPEN CAGE)](http://www.fcs.rs/filmovi/filmska-baza/?page=film&id=1651) | 4 | 4 | **4.0** |
| 79 | [PANAMA (PANAMA) \*](http://www.fcs.rs/filmovi/filmska-baza/?page=film&id=1311) | 3 | 4 | **3.5** |
| 80 | [PETLJA (THE LOOP) \*](http://www.fcs.rs/filmovi/filmska-baza/?page=film&id=1383) | 2 | 1 | **1.5** |
| 81 | [PORED MENE (NEXT TO ME) \*](http://www.fcs.rs/filmovi/filmska-baza/?page=film&id=1314) | 4 | 4 | **4.0** |
| 82 | [PORODICA (FAMILY)](http://www.fcs.rs/filmovi/filmska-baza/?page=film&id=869) | 2 | 2 | **2.0** |
| 83 | [SIZIF K. (SISYPHUS K.)](http://www.fcs.rs/filmovi/filmska-baza/?page=film&id=1238) | 2 | 4 | **3.0** |
| 84 | [SMRDLJIVA BAJKA (A STINKING FAIRYTALE ) \*](http://www.fcs.rs/filmovi/filmska-baza/?page=film&id=1688) | 4 | 5 | **4.5** |
| 85 | [UNUTRA (INSIDE)](http://www.fcs.rs/filmovi/filmska-baza/?page=film&id=1681) | 2 | 2 | **2.0** |
| 86 | [ZA KRALJA I OTADŽBINU (FOR KING AND HOMELAND)](http://www.fcs.rs/filmovi/filmska-baza/?page=film&id=1655) | 3 | 6 | **4.5** |
| 87 | [ŽIGOSANA (MARKED)](http://www.fcs.rs/filmovi/filmska-baza/?page=film&id=199) | 2 | 2 | **2.0** |
| 2016. | 88 | [APOFENIJA (APOPHENIA)](http://www.fcs.rs/filmovi/filmska-baza/?page=film&id=857) | 2 | 3 | **2.5** |
| 89 | [BRAĆA PO BABINE LINIJE (DOUBLE TROUBLE)](http://www.fcs.rs/filmovi/filmska-baza/?page=film&id=1918) | 4 | 6 | **5.0** |
| 90 | [DNEVNIK MAŠINOVOĐE (TRAIN DRIVER'S DIARY) \*](http://www.fcs.rs/filmovi/filmska-baza/?page=film&id=1670) | 4 | 6 | **5.0** |
| 91 | [DOBRA ŽENA (A GOOD WIFE) \*](http://www.fcs.rs/filmovi/filmska-baza/?page=film&id=1676) | 3 | 5 | **4.0** |
| 92 | [IME: DOBRICA, PREZIME: NEPOZNATO (NAME: DOBRICA, SURNAME: UNKNOWN) \*](http://www.fcs.rs/filmovi/filmska-baza/?page=film&id=1254) | 3 | 3 | **3.0** |
| 93 | [INKARNACIJA (INCARNATION)](http://www.fcs.rs/filmovi/filmska-baza/?page=film&id=1677) | 2 | 2 | **2.0** |

Nastavak tabele 5.

|  |  |  |  |  |  |
| --- | --- | --- | --- | --- | --- |
| Godina | Rbr. | Ime filma |  |  |  |
| 2016. | 94 | [JESEN SAMURAJA (THE SAMURAI IN AUTUMN) \*](http://www.fcs.rs/filmovi/filmska-baza/?page=film&id=1982) | 4 | 6 | **5.0** |
| 95 | [NA MLEČNOM PUTU (ON THE MILKY ROAD)](http://www.fcs.rs/filmovi/filmska-baza/?page=film&id=1981) | 7 | 7 | **7.0** |
| 96 | [ONA JE ŽIVA (SHE IS ALIVE)](http://www.fcs.rs/filmovi/filmska-baza/?page=film&id=1728) | 2 | 2 | **2.0** |
| 97 | [OTVORENA (OPEN WOUND)](http://www.fcs.rs/filmovi/filmska-baza/?page=film&id=1917) | 2 | 2 | **2.0** |
| 98 | [PALUBA ISPOD TERAZIJA (SIGNATURE WORK)](http://www.fcs.rs/filmovi/filmska-baza/?page=film&id=1915) | 2 | 2 | **2.0** |
| 99 | [PROCEP (THE RIFT) \*](http://www.fcs.rs/filmovi/filmska-baza/?page=film&id=1680) | 3 | 7 | **5.0** |
| 100 | [SANTA MARIA DELLA SALUTE (SANTA MARIA DELLA SALUTE)](http://www.fcs.rs/filmovi/filmska-baza/?page=film&id=2004) | 4 | 4 | **4.0** |
| 101 | [SPORAZUM (AGREEMENT)](http://www.fcs.rs/filmovi/filmska-baza/?page=film&id=1988) | 2 | 2 | **2.0** |
| 102 | [STADO (HERD) \*](http://www.fcs.rs/filmovi/filmska-baza/?page=film&id=1991) | 4 | 7 | **5.5** |
| 103 | [SVI SEVERNI GRADOVI (ALL THE CITIES OF THE NORTH)](http://www.fcs.rs/filmovi/filmska-baza/?page=film&id=1943) | 4 | 4 | **4.0** |
| 104 | [VETAR (WIND)](http://www.fcs.rs/filmovi/filmska-baza/?page=film&id=1889) | 3 | 3 | **3.0** |
| 105 | [VLAŽNOST (HUMIDITY) \*](http://www.fcs.rs/filmovi/filmska-baza/?page=film&id=1323) | 4 | 5 | **4.5** |
| 106 | [VOJNA AKADEMIJA 3 NOVI POČETAK ()](http://www.fcs.rs/filmovi/filmska-baza/?page=film&id=1990) | 4 | 6 | **5.0** |
| 107 | [ZEMLJA BOGOVA (DEV BHOOMI (Land of the Gods)) \*](http://www.fcs.rs/filmovi/filmska-baza/?page=film&id=1983) | 6 | 6 | **6.0** |

\*Regionalne i međunarodne koprodukcije

* 1. Prilog 7. Uticaj promene vladajuće ideologije (i ekonomskog uređenja) na srpski film (1945-2016. godina)

Iako je srpski film nastao mnogo pre Drugog svetskog rata, zbog nedostupnosti podataka, ali i zbog pokušaja da se analizira uticaj promene vladajuće ideologije (društvenih i proizvodnih odnosa), dalja analiza kvantitativnih pokazatelja srpskog filma biće ograničena na period od 1945. do 2016. godine. Ovim se ne negira postojanje niti vrednost srpskog filma iz prethodnog istorijskog perioda (od samog nastanka filma do kraja Drugog svetskog rata) već se predmet analize sužava kako bi se odgovorilo na specifičan istraživački zadatak.

Analizirajući kvantitativne pokazatelje srpskog filma (Tabele 1. i 6.) 2014. i 2015. godina se izdvajaju kao rekordne godine po broju snimljenih filmova. Sa druge strane, broj proizvedenih filmova sedam poslednjih godina pre početka tranzicije – od 1983. do 1989. godine, sa ukupno snimljenih 137 filmova, nije potpuno dostignut. Ako se u razmatranje uzmu petogodišnji proseci umesto pojedinačnih godina (Grafik 1) trendovi se mogu se jasnije uočiti.

Moguće je uočiti rast obima filmske proizvodnje u periodu od 2000. do 2015. godine, ali je uočeni pozitivni trend sličan rastu obima proizvodnje iz vremenskog perioda od 1975. do 1990. godine (Grafik 1). Glavnu razliku dva perioda predstavlja proporcija količine domaćih filmova i koprodukcija[[129]](#footnote-129). U vremenskom periodu od 1975. do 1990. godine odnos broja domaćih filmova i koprodukcija je donekle konstantan (prate istovrsne trendove razvoja), dok je broj proizvedenih domaćih filmova uvek veći od broja koprodukcija. Sa druge strane u vremenskom periodu od 2005. do 2015. godine porast broja koprodukcija je veći od porasta broja proizvedenih domaćih filmova, tako da se broj koprodukcija 2010. godine izjednačio sa brojem domaćih filmova, a u narednih pet godina ga je pretekao. Može se zaključiti da otvaranje tržišta, inostrana saradnja i koprodukcije kao njihov rezultat predstavljaju važan činilac oporavka srpske filmske industrije od izraženog pada obima proizvodnje koji se desio nakon 1990. godine. Kapitalistički privredni (i proizvodni) model, čini srpski film (i privredu) atraktivnijim partnerom (za pre svega partnere iz zemlja istog privrednog uređenja) nego socijalistički.

Grafik 1. Broj snimljenih filmova u Srbiji od 1945. do 2015. godine, ukupno, domaći film i koporodukcija – petogodišnji prosek

Sa druge strane pad broja bioskopa negativan je trend koji se vezuje za postsocijalistički period. Ako se u obzir uzmu petogodišnji proseci (Grafici 2, 3 i 4) može se uočiti postojanje trendova smanjenja broja bioskopa i gledalaca i u širem vremenskom periodu ipak broj bioskopa i bioskopskih gledalaca u Socijalistčkoj Republici Srbiji neuporedivo je već nego danas. Posmatrajući trendove (Grafici 2 i 3) može se zaključiti da je opadanje broja aktivnih bioskopa i broja posetilaca bioskopskih predstava postojalo i u periodu od 1965. do 1990. godine, pa se tako 1990. godine Srbija vratila na nivo neposredno posle Drugog svetskog rata po broju aktivnih bioskopa. Povratak na nivo nakon Drugog svetskog rata prema broju gledalaca dogodio se još 1975. godine. Nakon 1990. godine po oba pokazatelja počeo je još izrazitiji negativni trend, tako da je 1995. godine Srbija bila daleko ispod nivoa neposredno nakon završetka Drugog svetskog rata. Po ovim pokazateljima, za razliku od obima proizvodnje filmova, do značajnijeg oporavka srpske kinematografije nije došlo ni danas.

Grafik 2. Broj aktivnih bioskopa u Srbiji do 1945. do 2015. godine - petogodišnji proseci

Grafik 3. Broj posetilaca bioskopa prema broju stanovnika u Srbiji od 1945. do 2015. godine -petogodišnji proseci

Odnos domaćeg i stranog filma (Tabele 1 i 6, Grafik 4) je kroz ceo obrađeni vremenski period bio konstantno u korist stranog filma. Domaći film je sa druge strane imao pozitivan trend povećanja broja gledalaca u odnosu na strani film koji je dostigao vrhunac 2005. godine. U poslednjih 10 godina uspostavljen je nažalost suprotan trend.

Grafik 4. Proporcija broja gledalaca domaćeg i stranog filma u Srbiji od 1945. 2015. godine -petogodišnji proseci

Ni demokratičnost srpskog filma u poslednjoj deceniji, čiji bi indikatori bili žanrovska diverzifikacija (Tabela 3), boj debitantskih filmova (Tabele 1 i 3) nije značajno napredovala u odnosu na socijalistički period. Iako se pozitivan pomak može uočiti, koreni ovih trendova mogu se prepoznati takođe u ranijim godinama, ali se postavlja pitanje da li je intenzitet pozitivnih promena na zadovoljavajućem nivou, ako se u obzir uzmu društvene promene kako lokalne tako i globalne.

Kada se u obzir uzmu svi obrađeni podaci i uočeni trendovi (Tabele 1,2,3,4,5,6 i Grafici 1,2,3,4,5,6) mogu se uočiti sledeće pojave kao uticaj promene vladajuće ideologije na srpski film. Iako je zbir proizvedenih filmova u posttranzicionom periodu nešto manji u odnosu na poslednjih sedam godina SFRJ, trend porasta broja snimljenih filmova jasno se uočava. Rekordan broj snimljenih filmova u 2014. i 2015. godini još jedan je od dokaza ove tvrdnje. Stoga se može očekivati, da će u narednom petogodišnjem periodu od 2016. do 2020. godine proizvodnja srpskih filmova nadmašiti sve ranije posmatrane vremenske periode. Ne treba pri tom gubiti iz vida pad troškova proizvodnje filmova koji je uzrokovan opisanim procesima demokratizacije filmske umetnosti i industrije. Veći obim proizvodnje pri istovetnim troškovima bio bi dokaz veće efikasnosti posttranzicione, odnosno kapitalističke filmske proizvodnje u odnosu na socijalističku. S toga se uočeni efekat može samo delom pripisati tranziciji srpske ekonomije i društva, dok je uticaj procesa digitalizacije i novih medija čini se mnogo značajniji.

Netransparentnost uloženih sredstava utrošenih u izradi filmova kao i netransparentnost njihove zarade (iako je ova vrsta netransparentnosti odlika i vremenskog perioda od 1945. do 2000. godine, ni danas nije moguće pronaći zadovoljavajuće javne podatke) prisiljava istraživače da u zaključivanju koriste pretpostavke i nagađanja. Podaci o zaradi filmova korišćeni u analizi baziraju se u potpunosti na podacima o broju posetilaca bioskopskih predstava u Srbiji, dok podaci o zaradi srpskih filmova u bioskopima izvan Srbije nisu pronađeni. Procenjuje se ipak da je značajna zarada od bioskopske distribucije u regionu i inostranstvu odlika filmova samo par etabliranih autora kao i filmova koji u srpskim bioskopima uspevaju da pređu prag ekonomske isplativosti (Vojnov 2008). Slični se zaključci mogu izvesti kada je zarada filmova od prikazivanja na televiziji u pitanju. Ni za ovaj parametar nisu pronađeni validni podaci.

Uz sve pomenute ograde i metodološka ograničenja, prikupljeni podaci i izvršene analize govore da velika većina filmova snimljenih u periodu od 2010. do 2016. godine nije uspela da povrati uložena sredstva i donese profit investitorima. Podaci takođe govore da povećani obim proizvodnje sa jedne strane prati opadanje broja gledalaca (potražnje) sa druge, što navodi na zaključak da je srpski film u vremenskom periodu od 2010. od 2016. godine prema ekonomskim pokazateljima bliži socijalističkom nego kapitalističkom privrednom i ekonomskom modelu. Iako se moglo očekivati nastajanje nezavisnog filma kao posledica prelaska na kapitalistički model i oslobađanja filma ideoloških stega karakterističnih za socijalizam to se nije dogodilo. Rezultati analize srpskog filma kao ideološkog proizvoda (o čemu je već bilo reči) govore da se srpski film (makar jedan broj srpskih filmova) odnosi kritički il čak pozicionira suprotno od vladajuće ideologije. Ostaje otvoreno pitanje da li je srpski film izgubio vrednost kao ideološki proizvod ili su ideološke stege na njega popustile, tek kvantitativni parametri ne govore u prilog da je kapitalistički model bolje ideološko okruženje za proizvodnju filmova jer nije došlo do nastanka relevantnog nezavisnog filma.

Najbitniji uslov za tržišno pozicioniranje filma (Vućinić 2008) - mreža bioskopa, nalazi se trenutno u najgorem stanju u istoriji Srbije (Subašić, Opačić, Damnjanović 2013). Polovinom druge decenije dvadeset i prvog veka u Srbiji ima manje aktivnih bioskopa nego u periodima pre Prvog i između dva svetska rata (Subašić, Opačić, Damnjanović 2013). Iako je uočeno da tendencija smanjenja broja posetilaca bioskopskih predstava i broja bioskopa postoji još od sedamdesetih godina prošlog veka, današnje stanje je mnogo gore nego u vreme socijalizma. Teško je objasniti zašto u uslovima liberalne tržišne ekonomije nema većeg porasta broja bioskopskih sala ako se u obzir uzme porast broja ekrana, broja bioskopskih posetilaca, broja prikazanih filmova čak i porast cene bioskopskih ulaznica kao svetski trend karakterističan za poslednjih četvrt veka[[130]](#footnote-130).

Ako se razmatra demokratičnost srpskog filma kao umetnosti i industrije, može se uočiti izvestan napredak u posmatranom vremenskom periodu od 2010. do 2016. godine. Porast broja i procentualnog učešća debitanata i debitantskih filmova pokazuje sa jedne strane da je sniženi prag za ulazak u filmsku industriju i umetnost ali i da je teže opstati u njoj sa druge strane.

Pojava pokreta okupacije bioskopa "Zvezda", 2014. godine, koji predstavlja kontra tranzicioni proces, odnosno pokušaj vaninstitucionalnog pretvaranja privatne svojine u javnu[[131]](#footnote-131) može poslužiti kao ilustracija ambivalentanog odnosa srpske filmske industrije, Republike Srbije, institucija i javnog mnjenja prema tranziciji.

Uzimajući u obzir kontekst današnje srpske privrede i društva, kao i društvene i istorijske okolnosti u proteklih 70 godina, na osnovu numeričkih pokazatelja i uočenih trendova, može se zaključiti da je tranzicija ekonomije dovela u izvesnoj meri do povećane efikasnosti proizvodnje filmova, kao i demokratizacije filmske industrije i umetnosti, ali i da je intenzitet uočenih efekata značajno slabiji od očekivanog. Samo jedan deo uočenih efekata može se direktno pripisati prelasku na tržišni način poslovanja jer je razvoj i demokratizacija tehnike u mnogome doprinela i efikasnosti i demokratičnosti filmske proizvodnje.

* 1. Prilog 8. Rezultati empirijskog dela istraživanja

U cilju objektivnog sagledavanja i opisivanja aktuelnog trenutka i prikupljanja podataka koji se tiču uticaja digitalnih tehnologija i ekspanzije novih medija na pre svega proizvodnju i distribuciju filmova u Srbiji izvršeno je empirijsko istraživanje sledećim metodama i tehnikama tehnikama: arhivsko istraživanje ekološkog tipa, anketa (metoda upitnika) i tehnika procene.

Arhivsko istraživanje sastojalo se u prikupljanju podataka iz relevantnih primarnih i sekundarnih izvora izvora, njihovu analizu, numeraciju, kodifikaciju i raspoređivanje u numeričke matrice prema varijablama: količina (broj) proizvedenih filmova, proporcija (odnos) broja domaćih filmova i koprodukcija, broj aktivnih bioskopa, količina prodatih bioskopskih ulaznica, proporcija domaćih i stranih filmova prema broju prodatih ulaznica, žanrovska diverzifikacija filmova, proporcija broja filmova snimljenih i distribuiranih u digitalnom i analognom formatu (Tabele 1, 2, 3).

Anketiranje producenata čiji su filmovi premijerno prikazani u periodu od 2010. do 2016. godine izvršeno je za ovu priliku namenski je konstruisanim upitnikom od 16 pitanja (Prilog 4). Prikupljanje podataka je izvršeno na prigodnom uzorku od 29 filmova odnosno 27,1% od ukupne populacije od 107[[132]](#footnote-132) filmova (Tabela 4).

Pored metode upitnika, za procenu budžetskih izdataka korišćena je tehnika procene (Tabela 5). Ovaj postupak zahteva angažovanje eksperata iz domena koji procenjuju, i koji bez pripreme i detaljnog uputstva (kako bi se izbegao uticaj istraživača) daju svoje procene, nakon čega se objektivnost procena meri stepenom intersubjektivne saglasnosti. Ako postoji visok stepen intersubjektivne saglasnosti, što se dokazuje izračunavanjem Kronbah alfa koeficijenta [Chronbah α ≥ 0,70], merenje se smatra validnim. Iako se ovakvim tehnikama često zamera subjektivnost procene (Milošević, Ristić 2016) ako se poštuju sve metodološke preporuke ovaj način merenja ima dobre metrijske karakteristike potvrđene u brojnim empirijskim istraživanjima zbog čega predstavlja „zlatni standard“ u psihološkim studijama kreativnih proizvoda (Baer, McKool 2014). Za ovu priliku angažovano je dva nezavisna eksperta iz oblasti filmske produkcije koju su procenjivali veličinu budžetskih izdataka svih 107[[133]](#footnote-133) filmova pomoću sedmostepene skale procene.

Na prikupljenim podacima izvršena je deskriptivna statistička analiza i analiza trenda uz pomoć softverskog paketa SPSS. Na ovom mestu biće izloženi rezultati prikupljanja obrade i statističkih analiza prikupljenih podataka koji su već diskutovani u glavnom delu istraživanja.

U periodu od 2010. do 2016. godine u Srbiji je snimljeno 135 dugometražnih igranih filmova, od čega je 28 filmova manjinska koprodukcija, dok se godišnja produkcija kretala od 8 filmova snimljenih 2013. godine do 24 filma snimljena 2014. godine Posmatranjem podataka o broju filmova snimljenih prema godinama proizvodnje (Tabela 1) uočava se povećanje obima proizvodnje u vremenskom periodu od 2010-2016. godine, sa ukupno snimljenih 135 filmova odnosno 19,29 filmova po godini u odnosu na vremenski period od 2000. do 2009. godine sa ukupno snimljenih 126 filmova odnosno 12,6 filmova po godini. Treba primetiti i znatno ubrzaniji rast broja koprodukcija u odnosu na domaće filmove. Od skoro 2:1 odnosa u korist domaćeg filma u periodu od 2000. do 2009. godine (80:46), u periodu od 2010. do 2016. godine došlo se do većeg broja koprodukcija u odnosu na domaći film (61:74)

Samo 6,9% filmova iz uzorka snimano je na filmskoj traci, ali su i oni prebacivani u digitalni format radi montaže. Najčešće korišćena oprema za snimanje su kamere (fotoaparati) marke Kenon (Cannon Mark II, Mark III, XF 309) sa 27,58%, kao i RED, Soni (Sony F3, F4, EX3, hx7v) i Ari Aleksa (ARRI Alexa) sa po 20,69% zastupljenosti.

Nešto više filmova iz uzorka – 17,24% distribuirano je na filmskoj traci ali su i oni, pored analognog, distribuirani i u digitalnom formatu (Tabela 4). Najčešći formati za distribuciju su Blu rej (Blue ray) sa kojim je distribuirano 62,07% filmova iz uzorka i DCP sa kojim je distribuirano 51,72%[[134]](#footnote-134) filmova iz uzorka. Ako se podaci posmatraju prema godinama, veći broj različitih formata (pored pomenutih) prisutan je 2010, 2011. i 2012. godine dok se dva pomenuta formata uspostavljaju kao standard 2013. godine i istiskuju ostale formate. Čini se da je 2016. DCP odneo prevagu nad Blu Rejem, a jedan od razloga otkriva i odgovor ispitanika na poslednje pitanje iz upitnika (Prilog 4):

„[...]tako da se bluray pokazao kao nepouzdan format a zbog uštede je najčešće korišćen zbog čega su mnoge projekcije bile prekidane, kočile ili imale smetnje.“

Prema dobijenim podacima iz upitnika (Tabela 4) u Srbiji u posmatranom periodu prosečna predprodukcija trajala je 171 dan (u rasponu od minimalnih 12 dana do maksimalne tri godine). Prosečna produkcija trajala je 33,69 snimajućih dana (u rasponu od minimalnih 6 snimajućih dana do maksimalnih 69 snimajućih dana), dok je prosečna postprodukcija trajala 12,2 meseca (u rasponu od minimalno 1,5 meseci do maksimalnih 36 meseci).

Analizom izvora finansiranja dobijeni su sledeći podaci: 30,8% od snimljenih filmova (ne računajući manjinske koprodukcije) dobilo je finansijsku podršku na konkursima Filmskog centra Srbije[[135]](#footnote-135), dok je 15% filmova iz uzorka obuhvaćenog upitnikom (Tabela 4) dobilo

Podaci takođe govore i o padu broja aktivnih bioskopa (86 bioskopa 2016. godine u odnosu na 152 bioskopa 2000. godine) i padu broja posetilaca bioskopskih predstava (2.811.000 gledalaca 2016. godine u odnosu na 4.129.000 gledalaca 2002. godine) u vremenskom periodu od 2010. do 2016. godine (Tabla 1). Može se takođe uočiti i blag ali konstantan porast broja gledalaca od 2013. godine do 2016. godine. Ipak, ovaj porast se mora pripisati porastu gledalaca inostranih filmova dok je poseta domaćim filmovima u padu. Trend otvaranje multipleks bioskopa donekle relativizuje podatak o konstantnom urušavanju bioskopske mreže jer se brojem ekrana u izvesnoj meri kompenzuje manji broj bioskopa.

Ako se do sada razmatrani rezultati o obimu proizvodnje i posete bioskopima (Tabela 1) analiziraju zajedno, može se zaključiti da je u Srbiji u periodu od 2010. do 2016. godine snimljeno 135 filmova koje je u Srbiji videlo 2.966.000[[136]](#footnote-136) gledalaca u bioskopima, odnosno 21.970 gledalaca po filmu. Ako se od ukupnog broja gledalaca, oduzme broj gledalaca sedam najgledanijih filmova (Tabela 2), koji su jedini u posmatranom vremenskom periodu imali više od 150 hiljada gledalaca, pa se mogu označiti kao filmski hitovi (Fafulić 2013), dobija se broj od 5.665 gledalaca po filmu. Takođe, u istraživanom periodu dinamika proizvodnje filmskih hitova iznosila je jedan godišnje. Iz ovog razloga, postuliranje žanrovskih pravila od strane filmske industrije drugačije je od razvijenih svetskih filmskih industrija (kao što je na primer pominjana američka filmska industrija). Zbog malog broja filmova koji uspevaju da postignu komercijalni uspeh veoma je teško, iz industrijske perspektive, uspostaviti jasna žanrovska pravila i forme, a pogotovo veći broj njih, koja će obezbediti komercijalni efekat filmske proizvodnje. Sleđenje žanrovskih obrazaca u srpskom filmu sa druge strane nije dominantno vođeno željom za profitom iz sličnih razloga. Novi mediji pored toga što se krive za pad gledanosti i posete bioskopima, nude i rešenje – distribuciju preko onlajn platformi. Ovaj potencijal, koji ne zavisi mnogo od zakonske regulative ili akcije institucija (kao bioskopska mreža), prilično je neiskorišćen.

Prema podacima iz upitnika (Tabela 4) 65,51% filmova prikazano je na domaćim i regionalnim (pre svega Bosna i Hercegovina) televizijskim kanalima, dok je 13,79% filmova prikazano na inostranim televizijama. Srpski filmovi su u obrađenom periodu svoj put do publike pronalazili i na festivalima, 93,1% filmova prikazano je na domaćim festivalima (prosečno 4 festivala po filmu), a 65,52% filmova prikazano je na inostranim festivalima (prosečno 7,79 festivala po filmu), dok nijedan srpski film nije učestvovao na onlajn festivalima. I distribucija preko onlajn platformi je prilično slabo zastupljena. Samo 24,13% filmova imalo je legalnu onlajn distribuciju od čega 14,29% preko Jutjuba, 10,17 preko Vimea, a samo 3,57% preko Netfliksa (Netflix), Fliks Flinga (Flix Fling) i Amazona (Amazon on Demand).

Kada se analiziraju rezultati sprovedenog postupka ekspertske procene visine budžeta srpskih filmova iz perioda od 2010. do 2016. godine dobijena veličina Kronbahovog alfa koeficijenta (α=0,83) govori o visokom stepenu intersubjektivne saglasnosti nezavisnih procenjivača te se stoga njihove procene mogu smatrati validnim. Tehnikom procene sredstava utrošenih u proizvodnju filmova procenjeno je da je prosečan budžet srpskih filmova u periodu od 2010. do 2016. godine iznosio 435.514 evra (iz ove računice su izuzeti autlejeri sa obe strane skale procene, ukupno 5 filmova ).[[137]](#footnote-137)

Može se uočiti i trend kolebanja (naizmeničnog rasta i opadanja) prosečnog iznosa budžeta po godinama (Grafik 5) od maksimalnih 546.000 evra 2010. godine do minimalnih 373.000 evra 2011. godine.

Grafik 5. Rezultati ekspertske procene budžeta srpskih filmova iz perioda od 2010. do 2016. godine po godinama

Raspodela procena budžeta (Grafik 6) pokazuje da se 34,57% srpskih filmova snimljenih u periodu od 2010. do 2016. može označiti kao filmovi sa mikro budžetom (micro budget), 29,9% nalazi se na granici između filmova sa mikro i niskim budžetom (low budget), 30,84% mogu se označiti kao filmovi sa niskim budžetom, dok je manje od pet procenta (4.67%) filmova uspelo da prekorači prag niskog budžeta i svrsta se među filmove srednjeg budžeta (mid budget) (Folowss 2014[[138]](#footnote-138)). I na ovom mestu se može uočiti uticaj digitalnih tehnologija koje ubrzavaju i pojeftinjuju produkciju. Ovi podaci takođe govore u prilog da se proizvodnja srpskih filmova približila produkciji novih medija (koja je takođe niskobudžetna), što je u korelaciji i sa prethodno opisanim podacima o trajanju proizvodnog procesa srpskih filmova iz perioda od 2010. do 2016. godine. Pošto su oba podatka dobijena različitim tehnikama merenja može se zaključiti da su izmerene vrednosti validne i dobar pokazatelj realnog stanja.

Grafik 6. Rezultati Rezultati ekspertske procene budžeta srpskih filmova iz perioda od 2010. do 2016. godine

Uzimajući u obzir prosečnu cenu bioskopske karte u posmatranom periodu od 3.18[[139]](#footnote-139) evra, i već pominjani prosečan broj bioskopskih posetilaca po filmu može se izračunati prosečna zarada srpskih filmova na bioskopskim blagajnama (box office), koja je u periodu od 2010. do 2016. godine iznosila 69.856 evra po filmu za sve filmove ukupno, ili 1.017.977 evra po filmu za 7 filmskih hitova (Tabela 3) i 18.015 evra po filmu za ostalih 128 filmova. Kada se od ukupnog iznosa dobijenog prodajom ulaznica oduzmu porezi, a ostvarena zarada podeli između prikazivača, distributera i producenta filma, i ovako dobijena cifra uporedi sa ekspertskom procenom iznosa budžeta filma (Tabela 5) može se izvući zaključak da srpski film u posmatranom vremenskom periodu nije predstavljao dobru poslovnu priliku za investiranje.

* 1. Prilog 9. Kvantitativni pokazatelji srpske kinematografije u periodu 1945-2000. godina, produkcija i distribucija

Tabela 6. Kvantitativni pokazatelji srpske kinematografije u periodu 1945-1999. godina

|  | broj snimljenih filmova | | | | |  | broj gledalaca (u 000) | | |  |
| --- | --- | --- | --- | --- | --- | --- | --- | --- | --- | --- |
| godina | | domaći film | koprodukcija | ukupno | debitanski film | broj bioskopa | ukupno | domaći film | strani film | poseta po stanovniku |
| 1945 | | 0 | 0 | 0 | 0 |  |  |  |  |  |
| 1946 | | 0 | 0 | 0 | 0 | 314 | 13883 |  |  | 2.20 |
| 1947 | | 1 | 0 | 1 | 1 | 296 | 19041 |  |  | 3.00 |
| 1948 | | 3 | 0 | 3 | 3 | 320 | 28047 |  |  | 4.00 |
| 1949 | | 2 | 0 | 2 | 1 | 345 | 28983 |  |  | 4.40 |
| 1950 | | 3 | 0 | 3 | 1 | 361 | 31612 |  |  | 4.70 |
| 1951 | | 2 | 0 | 2 | 0 | 348 | 22284 |  |  | 3.30 |
| 1952 | | 2 | 0 | 2 | 1 | 517 | 20910 | 1217 | 19693 | 3.00 |
| 1953 | | 5 | 0 | 5 | 1 | 475 | 25284 | 1854 | 23430 | 3.70 |
| 1954 | | 2 | 1 | 3 | 1 | 489 | 33718 | 2702 | 31016 | 4.70 |
| 1955 | | 3 | 2 | 5 | 2 | 535 | 39065 |  |  | 5.40 |
| 1956 | | 5 | 0 | 5 | 2 | 528 | 36615 | 3674 | 35941 | 5.00 |
| 1957 | | 4 | 0 | 4 | 1 | 577 | 43620 | 4506 | 39114 | 6.00 |
| 1958 | | 7 | 1 | 8 | 3 | 585 | 45637 | 5707 | 39930 | 6.10 |
| 1959 | | 4 | 0 | 4 | 0 | 589 | 49488 | 7235 | 42453 | 6.60 |
| 1960 | | 7 | 0 | 7 | 1 | 620 | 51863 | 7591 | 43972 | 7.50 |
| 1961 | | 10 | 0 | 10 | 2 | 632 | 51647 | 9362 | 42285 | 7.40 |
| 1962 | | 9 | 0 | 9 | 3 | 643 | 48428 | 9325 | 39103 | 7.00 |
| 1 963 | | 5 | 3 | 8 | 0 | 641 | 44231 | 7457 | 36774 | 5.60 |
| 1964 | | 6 | 1 | 7 | 3 | 656 | 48133 | 7223 | 40910 | 6.10 |
| 1965 | | 7 | 1 | 8 | 2 | 707 | 48523 | 7319 | 41204 | 6.00 |
| 1966 | | 9 | 2 | 11 | 4 | 717 | 46763 | 6076 | 40687 | 5.80 |
| 1967 | | 15 | 4 | 19 | 5 | 713 | 41523 | 5701 | 35822 | 5.10 |
| 1968 | | 17 | 3 | 20 | 2 | 679 | 39622 | 4096 | 35526 | 4.80 |
| 1969 | | 11 | 5 | 16 | 4 | 658 | 36195 | 3631 | 32564 | 4.40 |
| 1970 | | 10 | 3 | 13 | 5 | 633 | 34331 | 3475 | 30856 | 4.00 |
| 1971 | | 6 | 2 | 8 | 3 | 642 | 31075 | 2318 | 28757 | 3.60 |
| 1972 | | 9 | 1 | 10 | 2 | 634 | 31878 | 3103 | 28775 | 3.70 |
| 1973 | | 4 | 4 | 8 | 3 | 613 | 33112 | 3289 | 29833 | 3.90 |
| 1974 | | 7 | 2 | 9 | 2 | 594 | 33128 | 4379 | 28749 | 3.90 |
| 1975 | | 6 | 4 | 10 | 3 | 604 | 31408 | 3558 | 27850 | 3.70 |
| 1976 | | 6 | 2 | 8 | 3 | 582 | 29857 | 3620 | 26253 | 3.50 |
| 1977 | | 7 | 2 | 9 | 3 | 581 | 29696 | 4236 | 25460 | 3.50 |
| 1978 | | 11 | 1 | 12 | 2 | 553 | 29593 | 4412 | 24181 | 3.40 |
| 1979 | | 13 | 0 | 13 | 5 | 527 | 29800 | 3918 | 25882 | 3.50 |
| 1980 | | 11 | 5 | 16 | 3 | 518 | 30464 | 4845 | 25619 | 3.60 |
| 1981 | | 12 | 6 | 18 | 5 | 521 | 29140 | 5512 | 23628 | 3.40 |
| 1982 | | 12 | 5 | 17 | 3 | 524 | 31064 | 5926 | 25138 | 3.60 |
| 1983 | | 10 | 7 | 17 | 3 | 533 | 33515 | 8555 | 24960 | 3.60 |
| 1984  Tabela 6. nastavak | | 15 | 7 | 22 | 6 | 541 | 35324 | 8136 | 27188 | 4.10 |
| 1985 | | 14 | 4 | 18 | 4 | 533 | 30483 | 5060 | 24977 | 3.50 |
| 1986 | | 9 | 9 | 18 | 5 | 526 | 28770 | 4536 | 24234 | 3.10 |
| 1987 | | 7 | 10 | 17 | 2 | 499 | 25662 | 3587 | 22075 | 3.00 |
| 1988 | | 16 | 7 | 23 | 5 | 474 | 20501 | 3156 | 17345 | 2.20 |
| 1989 | | 14 | 8 | 22 | 10 | 456 | 14478 | 2387 | 12091 | 1.50 |
| 1990 | | 9 | 7 | 16 | 5 | 370 | 7575 | 1228 | 6347 | 0.77 |
| 1991 | | 6 | 2 | 8 | 2 | 215 | 2853 | 466 | 2387 | 0.29 |
| 1992 | | 9 | 2 | 11 | 5 | 151 | 2230 | 606 | 1624 | 0.22 |
| 1993 | | 6 | 1 | 7 | 2 | 115 | 1759 | 306 | 1453 | 0.18 |
| 1994 | | 4 | 4 | 8 | 1 | 119 | 1432 | 342 | 1090 | 0.15 |
| 1995 | | 6 | 4 | 10 | 2 | 127 |  |  |  |  |
| 1996 | | 4 | 0 | 4 | 0 | 136 |  |  |  |  |
| 1997 | | 5 | 1 | 6 | 3 | 120 |  |  |  |  |
| 1998 | | 5 | 6 | 11 | 5 | 186 |  |  |  |  |
| 1999 | | 7 | 2 | 9 | 3 | 164 |  |  |  |  |
| **ukupno** | | **399** | **141** | **540** | **148** | **AS:296** | **1504243** | **185632** | **1137176** | **AS: 3.91** |

Legenda:

|  |  |
| --- | --- |
|  | Prema podacima Instituta za film, Beograd (Obradović, Petronić, Milenković-Tatić 1996; Milenković-Tatić 2001). |
|  | Prema podacima Republičkog zavoda za statistiku: *Statistički godišnjaci*: 2009, 2010, 2011, 2012, 2014, 2015, 2016, 2017 i podaci iz digitalne baze podataka zavoda: <http://www.stat.gov.rs> pristupljeno 02.07.2017. godine. |
|  | Prema podacima iz studije *Bioskopi u Srbiji* (Subašić, Opačić, Damnjanović 2013). |
|  | Originalno kodirani podaci na osnovu podataka iz gore navedenih izvora kao i podataka digitalnih baza Filmskog centra Srbije (<http://www.fcs.rs/filmovi/filmska-baza/> pristupljeno 2.7.2017. godine), sajtova International movie database (<http://www.imdb.com/> pristupljeno 2.7.2017. godine) i Filmska banka (<http://www.filmovi.com> pristupljeno 2.7.2017. godine). |
|  | Nije pronađen relevantan podatak. |

1. BIOGRAFIJA KANDIDATA

* **Ime i prezime:** Miloš Milošević
* **Datum rođenja:** 05.11.1980.
* **Telefon:** 064 56 22 961
* **e-mail:** milosmilosevic80@yahoo.com

**OBRAZOVANJE**

* od 2014. godine - doktorske studije - Teorija dramskih umetnosti medija i kulture na Fakultetu dramskih umetnosti u Beogradu. Prosečna ocena: 9,67. Broj indeksa: 3/2014d
* od 1999. do 2007. godine - Diplomirani psiholog (ekvivalent masteru), Filozofski fakultet u Beogradu. Prosečna ocena: 7,38. Tema diplomskog rada: „Uticaj bavljenja sportom na izgradnju samopoštovanja kod srednjoškolaca“. Broj indeksa: PS-99/135

**STRUČNO USAVRŠAVANJE I NEFORMALNO OBRAZOVANJE**

* od 2009. do 2016. godine - preko 250 sati stručnog usavršavanja na akreditovanim seminarima Zavoda za unapređenje obrazovanja i vaspitanja
* 2013. godine - Palunko 1.2– scenaristička radionica, Hrvatski audiovizuelni centar Zagreb
* 2011. godine - 3D animacija - Autodesc Maya - SAEE Institut Beograd
* 2010. godine - Škola fotografije: “Fotografija kao sredstvo komunikacije”, Dom kulture Studentski grad
* 2006. godine - Filmska i medijska laboratorija, Medijski edukativni centar Beograd

**RADNO ISKUSTVO**

* od 2017. godine - asistent na Fakultetu za fizičku kulturu i sportski menadžment, Univerzitet Singidunum, Beograd: za predmete psihologija sporta, psihologija sportskog menadžmenta, razvojna sa pedagoškom psihologijom, psihološka priprema sportista
* od 2016. do 2017. godine - predavač na Fakultetu za sport, Univerzitet Union-Nikola tesla, Beograd: u oblasti društveno-humanističkih nauka
* 2015. i 2016. godine - gostujući predavač na Visokoj školi elektrotehnike i računarstva strukovnih studija, Beograd: na predmetu poslovna komunikacija
* Od 2009. do 2017. godine - školski psiholog u XV beogradskoj gimnaziji
* od 2006. do 2009. godine - Edukator u Medijskom edukativnom centru, Beograd
* 2008. i 2009. godine - Član organizacionog odbora III i IV Svetskog samita medija za mlade

**NAUČNO ISTRAŽIVAČKI RAD**

**Učešće u projektima**

[1] 2013-2015 Projekat br. I–34: Milošević, BM., Životić, D., Nemec, P., **Milošević, MM**., i sar. (2013). *FIZIČKA PRIPREMA VRHUNSKIH SPORTISTA: Standardizacija procesa upravljanja*. Fakultet za menadžment u sportu, Alfa univerzitet, Beograd.

[2] 2015-2017 Projekat br. II–34: Milošević, BM., Životić, D., Nemec, P., **Milošević, MM**., i sar. (2015). *EDUKACIJA I TRENING RADNIKA FIZIČKO TEHNIČKOG OBEZBEĐENJA ZA POTREBE CIVILNOG SEKTORA BEZBEDNOSTI.* Fakultet za menadžment u sportu, Alfa Univerzitet, Beograd.

[3] 2015-2020 Projekat br. III–34: Milošević, BM., Životić, D., Nemec, P.,  **Milošević, MM** i sar. (2015). *MENADŽMENT STVARANJA ŠAMPIONA U SPORTU*. Fakultet za menadžment u sportu, Alfa Univerzitet, Beograd.

**Monografije**

[1] Milošević, BM. & **Milošević, MM**. (2013). *SPECIJALNO FIZIČKO OBRAZOVANJE: Nučne osnove.* Beograd: CEDIP. ISBN: 978-86-916601-0-9

[2] Milošević, BM**.** & **Milošević, MM**. (2013). *SPECIAL PHYSICAL EDUCATION:**Scientific basis*. Belgrade: CEDIP. ISBN 978-86-916601-1-6

[3] Milošević, BM**.** & **Milošević, MM**. (2014). *SPECIAL PHYSICAL EDUCATION* *Textbook on the management of the construction of the physical integrity and capacity of police officers*. Saarbrücken, Germany: Lambert Academic Publishing. ISBN: 978-3-659-55456-8

**Naučni radovi**

[1] Milosevic, BM., **Milosevic, MM.**, Yourkesh, M. (2012). Functional analysis of soccer game. *European Journal of Sports and Exercise Science,* 1:77-84. Print ISSN: 2278 – 005X.

[2] **Milošević,MM**., Mudrić, M., Mudrić, R. & Milošević, BM. (2012). Using the mind in reprogramming the limits of muscle force in the process of creating champions. *Sport science & practice,* *2*(5):39-58. Print ISSN:1821-2077.

[3] Milosevic , BM. & **Milosevic, MM**. (2013). Model for assessing the physical status, as well as prediction and programming of training and sports performance of a soccer player. *Journal of Physical Education and Sport*, *13*(4):479 – 488. Print ISSN: 2247 – 8051, Online ISSN: 2247 - 806X.

[4] Milosevic, BM., Nemec, MP., Zivotic, RD., **Milosevic, MM.**, & Rajovic, DR. (2014). Force distribution model of motor units of leg extensor muscles. *Journal of Sports Sciences, 2*(3):195-199**.** Print ISSN: 2332-7839.

[5] Milošević, BM., **Milošević, MM**.,Nemec, MP., Životic, RD. & Radjo, II. (2014). A new approach to development of human maximal muscular force. *Journal of Exercise Physiology****online*,** *17*(5):70-80. Print ISSN: 1097-9751.

[6] Milošević, BM., Džoljić, E., **Milošević, MM**., Jourkesh, M. & Behm, GD. (2014). The Analysis of Muscle Force Development with Trained and Elite Athletes. *Fiziologia*, *24*(1-81):5-12. Print **ISSN: 1223-2076,** Online **ISSN: 2247-2061, ISSN-L: 1223-2076.**

[7] Milosevic, BM., Nemec, JV., Zivotic, RD., Nemec, MP.,& **Milosevic, MM.** (2016). Determining the upon which force generation velocity and its dimensions are changed in leg extensors. *Journal of sports sciences*.(accepted for publication). Print ISSN: 0264-0414 Online 1466-447X.

[8] Milošević, BM., **Milošević, MM**., Nemec, MP., Životic, RD. & Siljak, LjV. (2016). The dynamich of developing the maximum force in a basketball centre player by applying modern training technology. *American Journal of Sports Medicine*. (accepted forpublication). Print ISSN: 0363-5465 Online ISSN: 1552-3365.

[9] **Milošević, MM**., Ristić, I. (2016). New Methodology Approach to Creativity Studies. *In Medias Res*, *5*(8): 1237-1250.Online **ISSN 1848-6304**.

[10] Nemec, P., **Milošević, MM**., Nemec, V., & Milošević, BM. (2016). Production and development of muscle force in elite male volleyball players’ spike. *Sport Science,* *9*(2):32-40. Print ISSN: 1840-3662 Online ISSN: 1840-3670.

[11] Milošević, BM., Nemec, V., Jourkesh, M., Nemec, P., **Milošević, MM**., & & Behm, GD. (2016). Determination of capacity and rules of the variability of maximum force using nonlinear mathematical models: a case study. *Central European Journal of Sport Sciences and Medicine,* 16(4):91-101. Print ISSN: 2300-9705; e-ISSSN 2353-2807.

[12] Ristić, I.,  **Milošević, MM**. (2017). Povezanost kreativne produkcije i emotivnog doživljaja. *Primenjena psihologija,* 10 (3): 335-353. ISSN: 1821-0147.

[13] **Milošević, MM.** (2017). Novi realizam u srpskom filmu. *Kultura*, 154: 400-412. ISSN: 0023-5164.

[14] **Milošević, MM.** (2017). Film i san. *Zbornik radova fakulteta dramskih umetnosti,* 32:27-42. ISSN: 1450-5681.

[15] Milošević, BM., Nemec, V., Nemec, P., **Milošević MM.,** (2017). Programming methodology and control of aerobic training by running. *Acta kinesiologica*. 11(1):53-57. ISSN: 1840-2976.

**Saopštenje sa međunarodnog skupa**

[1] Spasojević, S., **Milošević, MM**. (2015). Uloga fizioterapeuta i psihologa u kondicionom treningu u ritmičkoj gimnastici. *7 Međunarodni kongres fizioterapeuta Srbije* (pp. 84),Niš. D-1-1744/15.

[2] **Milošević, MM**., Ristić, I. (2015). Kreativan pristup izučavanju kreativnosti. *5.* *Međunarodni interdisciplinarni simpozij filozofija medija - Kreativnost i mediji* (pp. 52)17-20. Cres. Sveučilište Sjever, Zagreb. ISBN 978-953-56314-5-3.

[3] **Milošević, MM**., Ristić, I. (2016). Povezanost kreativne produkcije i emocionalnog doživljaja, jesmo li kreativniji kad posmatramo neprijatne slike?. *22. Međunarodni kongres - Empirijska istraživanja u psihologiji* (pp.37-38*).* Institut za psihologiju Filozofskog fakulteta u Beogradu. ISBN 978-86-6427-027-4.

[4] Ristić, I., **Milošević, MM**. (2017). Kreativnost i kontradikcije: Kako ambivalentne slike utiču na kreativnu produkciju?. *7. Međunarodni naučno-stručni skup – Savremeni trendovi u psihologiji* (pp.114-116*).* Filozofski fakultet, Novi Sad. ISBN 978-86-6065-434-4.

[5] **Milošević, MM**., Ristić, I. (2017). Konstrukcija i validacija koeficijenta kreativnosti. *23. Međunarodni kongres - Empirijska istraživanja u psihologiji* (pp.36-38*).* Institut za psihologiju Filozofskog fakulteta u Beogradu. ISBN 978-86-6427-048-9.

[6] **Milošević, MM**. (2017). Impact of Online Video Clips and Clip Culture on Serbian Film in the Period of 2010 – 2015. *International conference- Balkan Cinema on the Crossroads: From Nitrate to Digital* (pp.34*).* Fakultet dramskih umetnosti, Beograd. ISBN 978-86-82101-65-9**.**

[7] **Milošević, MM**. (2017). (Anti)demokratski potencijal i (zlo)upotreba novih medija na primeru predsedničkog kandidata Luke Maksimovića. *Međunarodna konferencija- Mediji demokratija populiza* (pp.68-69*).* Fakultet dramskih umetnosti, Beograd. ISBN 978-86-82101-66-6.

[8] Ristić, I., **Milošević, MM**. (2018). Homo ludens i nova iznenađenja: po čemu se kreativni proces umetnika razlikuje od ostalih?. *24. Međunarodni kongres - Empirijska istraživanja u psihologiji* (pp.55-57*).* Institut za psihologiju Filozofskog fakulteta u Beogradu.

[9] **Milošević, MM**., Ristić, I. (2018). Kreativnost u sportu – nov pristup istraživanju. *International Scientific Conference on Information Technology and Data Related Research, SINTEZA 2018.* Singidunum University. ISBN  978-86-7912-675-7.

[10] Nemec, V., Nemec, P., **Milošević, MM**. (2018). Metodologija dizajniranja edukativno trenažnih programa. *International Scientific Conference on Information Technology and Data Related Research, SINTEZA 2018.* Singidunum University. ISBN  978-86-7912-675-7.

[11] **Milošević, MM**., Nemec, P., Sujić B. (2018). Primena medija virtualne realnostu u razvoju motoričkih sposobnosti i unapređenju motornih programa vrhunskih sportista. *VI Kongres medicine sporta / III Kongres prevencije dopinga u sportu.* Udruženje za medicinu sporta Srbije.

**Ostali naučni rezultari**

[1] V. Jovanović, I. Matić, M. Milošević, I. Ristić, “Pic Rotator 1.0” [Computer software]. Beograd: Fakultet dramskih umetnosti, 2015. **(M85)**

[2] V. Jovanović, I. Matić, M. Milošević, I. Ristić, “Pic Rotator 2.0” [Computer software]. Beograd: Fakultet dramskih umetnosti, 2016. **(M85)**

**MEDIJI I KULTURA**

**Reditelj i scenarista**:

* *Igra slučaja,* 6’ 48’’ (2006) (Festival alternativnog filma i videa, 2006. godine, Beograd (Srbija))
* *Česma,* 0' 51'' (2006) (nagrada za najbolji igrani film na festivalu Nova svetlost na dlanu 2007. godine, Beograd (Srbija))
* *Potop na Ž stanici,* 1' 51'' (2007) (55. Festival dokumentarnog i kratkometražnog filma, 2008. godine, Beograd (Srbija), International short festival, 2008. godine,Segedin (Madjarska))
* *Dvadesettri nula,* 15’ 35’’ (2007) (Festival ¨Uhvati sa mnom ovaj dan¨, 2008. godine, Novi Sad (Srbija))
* *Dance,* 2’ 00’’ (2008) (prateći program globalnog filmskog događaja Pangea day 2008. godine, pobednik konkursa "M-aktivizam" festivala FENIKS, 2009. godine, Valjevo (Srbija))
* *Dvadesetpetog februara,* 3’ 55’’ (2008) (International short festival, 2008. godine, Segedin (Mađarska), 56. Festival dokumentarnog i kratkometražnog filma, 2009. godine, Beograd (Srbija), festivala ¨Prvi kadar¨, 2009. godine, Sarajevo (Bosna))
* *Ko je ubio Deda Mraza,* 65’ 35’’ (2010.) (Internacionalni festival dokumentarnog filma BELDOX, 2011. godine, Beograd (Srbija), Pohvala žirija, Balkan plus festival, 2011. godine, Beograd (Srbija))
* *Vreme bliskosti,* 7’55” (2011) (Mons Love Film Festival, 2012. godine, Mons (Belgija), MEDIAWAVE, International Film and Music Festival, 2012. godine, Gyor (Mađarska), Ljubljana International Short Film Festival, 2012. godine, Ljubljana (Slovenia), 59. Festival dokumentarnog i kratkometražnog filma, 2012. godine, Beograd (Srbija), In the place International Short Film Festival, 2012. godine, Varna (Bugarska),  KRATKOFIL PLUS, Međunarodni filmski festival, 2012. godine, Banja Luka (Bosna), Motovun  Internacionalni filmski festival, 2012. godine, Motovun (Hrvatska), Balkan Snapshot Festival, 2012. godine, Amsterdam (Holandija), Divan Film Festival, 2012. godine, Cultural Port Cetate (Rumunija),  9th International Short film festival, 2013. godine, Detmold (Nemačka), Timishort Film Festival, 2013. godine, Temišvar (Rumunija), Pohvala žirija, Kratka forma internacionalni festival kratkog filma, 2013. godine, Gornji Milanovac (Srbija))
* *Ničiji život,* 30’00”(2013) (3. Revija srpskog filma u Istri, 2013. godine, Pula (Hrvatska), Balkan Food and Film Festival, 2013. godine, Pogradec (Albaniјa),  KRATKOFIL PLUS, Međunarodni filmski festival, 2013. godine, Banja Luka (Bosna), The point in the infinite universe Film festival, 2013. godine, Moskva (Rusija), What The Festival Art and Music Festival, 2013. godine, Portland (SAD), Viewster Online Film Festival, 2014, godine, Bristolian Mediterranean Shortfilm Festival, 2014, godine, Bristol (UK), Parkoskop 2.0, 2014, Valjevo godine, (Serbia))

**Asistent reditelja:**

* *Poslednji odlazak od kuće gospodina P.Ć.* (2014), režija Branko Sujić
* *Ovih dana* (2013), režija Nenad Tesla

**Compozitor i motion graphic artist:**

* 2015. godine - Kratki film: *OZONE* – Akademski filmski centar [rs], režija Branko Sujić – dobitnik nagrada za najbolji film na SciFi Film Festival, Sydney 2015, i nagrada za najbolji film i najbolje vizuelne efekte na 10. Srpskom festivalu fantastike 2015.godine
* 2013. godine - Balet: *Krcko Oraščič*, Mariinsky Theatre [ru]
* 2012. godine - Igrani film: *Vir* – Etam produkcija [rs], režija Vuk Bojan Kosovčević – Nominovan za nagradu Akademije filmske umetnosti i nauke Srbije: Kristalna prizma, za najbolje vizuelne efekte 2013. godine
* 2012. godine - Animirani film: *Evolucija* - Film i ton [rs], režija Krunoslav Jović

**TV, reklame i industrijski filmovi**

* 2018. godine – Konferencijski video: Vip Mobile [rs]
* 2017. godine – Kratki edukativni film: *Vedra strana škole*, Pedagoški muzej Beograd [rs]
* 2017. godine – Promo video: LearnUpon [ir]
* 2017. godine – Promo animacija: EkoFungi [rs]
* 2017. godine – Reklamni spot: Beoguma [rs]
* 2017. godine – Muzički spot: *Zaboravili smo da živimo*, Igor Vince [rs]
* 2017. godine – Konferencijski video: Vip Mobile [rs]
* 2016-2018. godine – Muzička tv emisija: *Binta sound poziva*, Binta sound [rs]
* 2016. godine - Namenski film: *120 godina Pedagoškog muzeja*, Pedagoški muzej Beograd [rs]
* 2016. godine - Kratki industrijski film: *CS Bonton 3*, Vip mobile [rs]
* 2015 Muzički spot: *Je Ne Suis Pas Du Tout Simple*, Igor Vince [rs]
* 2015. godine - Kratki industrijski film: *CS Bonton 2*, Vip mobile [rs]
* 2014. godine - Kratki industrijski film: *CS Bonton*, Vip mobile [rs]
* 2014. godine - Promotivni video: *Happy*, SBC Belgrade [rs]
* 2013. godine - Kratki industrijski film: *Transformation of Social Protection Systems in Serbia*, Cooperazione Italiana allo Sviluppo [it]
* 2013. godine - Film: *Central Institute for Conservation in Belgrade*, Cooperazione Italiana allo Sviluppo [it]
* 2013. godine - Kratki industrijski film: *5. Blok konferencija*, Projmetal AD [rs]
* 2013. godine -  Reklamni spot: Izdavačka kuća Eduka [rs]
* 2012. godine - Promotivni video: Texas *Instruments Analog Design Contest*, Texas Instruments [us]

**OSTALO**

* 2016. godine - Dobitnik sredstava za izradu kratkometražnog filma Crna kutija, na konkursu Filmskog centra Srbije
* 2014. godine - Član međunarodnog žirija na internacionalnom festivalu kratkog filma Kratkofil Plus, Banjaluka
* 2013. godine - Priznanje žirija za scenario, Palunko 1.2, Zagreb Film Festival, Zagreb
* 2011. i 2012. godine - Koautor izložbi fotografija: *Fotografija kao sredstvo komunikacije*, Dom kulture Studentski grad, Beograd
* 2008. godine - Koautor multimedijalne izložbe: *7 glasova u isto vreme*, galerija Ozon, Beograd

# Изјава о ауторству

Потписани-a \_\_\_\_\_ Милош Милошевић \_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_

број индекса \_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_ 4/2014Д \_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_

**Изјављујем,**

да је докторска дисертација / докторски уметнички пројекат под насловом

\_\_\_\_\_\_ Српски филм у доба нових медија (2010-2016)\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_

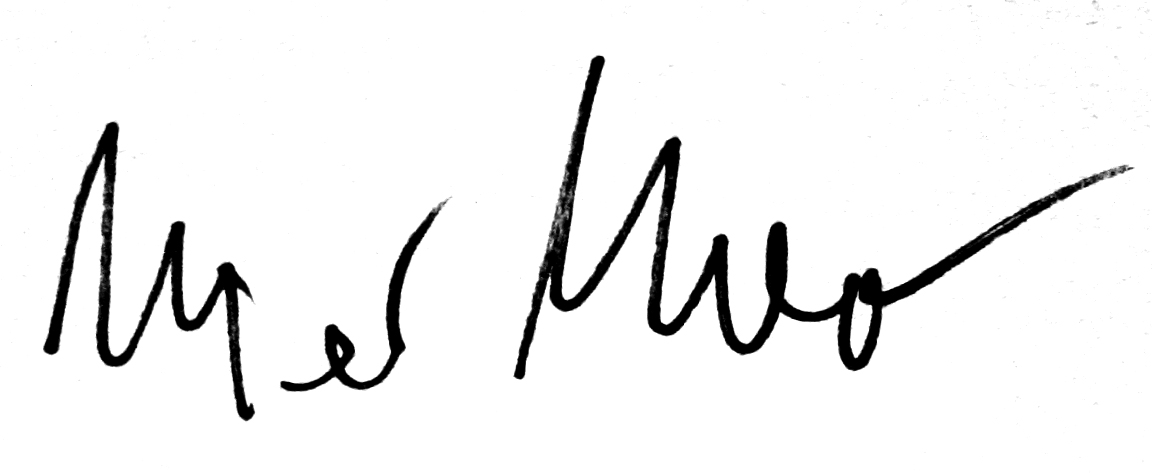
\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_

\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_

\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_

* резултат сопственог истраживачког / уметничког истраживачког рада,
* да предложена докторска теза / докторски уметнички пројекат у целини ни у деловима није била / био предложена / предложен за добијање било које дипломе према студијским програмима других факултета,
* да су резултати коректно наведени и
* да нисам кршио/ла ауторска права и користио интелектуалну својину других лица.

Потпис докторанда

У Београду, \_\_02.07.2018.\_\_\_\_\_\_\_\_ 

\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_

# Изјава о коришћењу

Овлашћујем Универзитет уметности у Београду да у Дигитални репозиторијум Универзитета уметности унесе моју докторску дисертацију / докторски уметнички пројекат под називом:

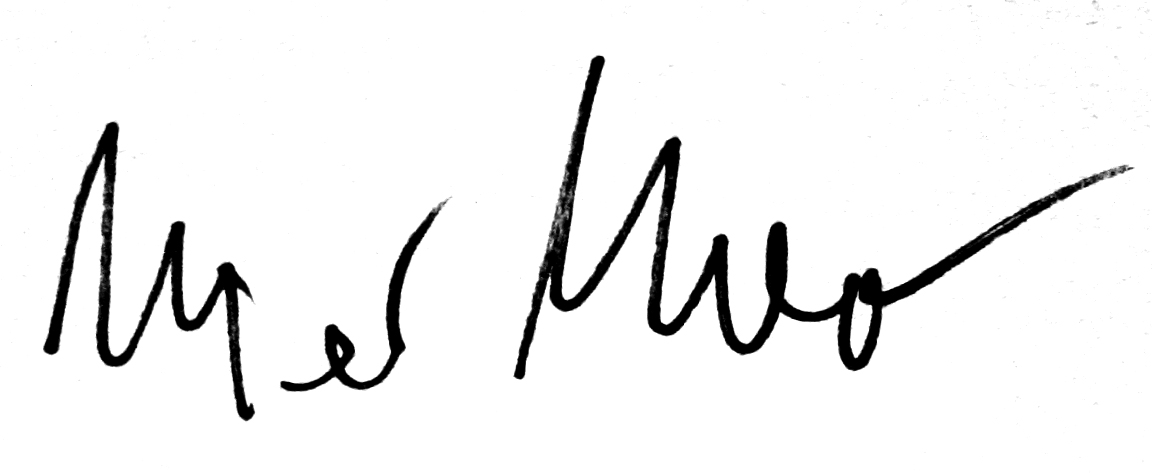
\_\_\_\_\_\_\_Српски филм у доба нових медија (2010-2016)\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_

\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_

која / и је моје ауторско дело.

Докторску дисертацију / докторски уметнички пројекат предао / ла сам у електронском формату погодном за трајно депоновање.

Потпис докторанда

У Београду, \_\_02.07.2018.\_\_\_\_\_\_\_\_ 

\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_

# Изјава o истоветности штампане и електронске верзије докторске дисертације / докторског уметничког пројекта

Име и презиме аутора \_\_\_Милош Милошевић\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_

Број индекса \_\_\_\_\_4/2014Д\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_

Докторски студијски програм\_\_Теорија драмских уметности медија и културе\_\_\_\_\_

Наслов докторске дисертације / докторског уметничког пројекта

\_\_\_\_\_\_\_Српски филм у доба нових медија (2010-2016)\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_

\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_

\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_

\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_

Ментор \_\_Ред. проф. др Невена Даковић\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_

Коментор: \_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_

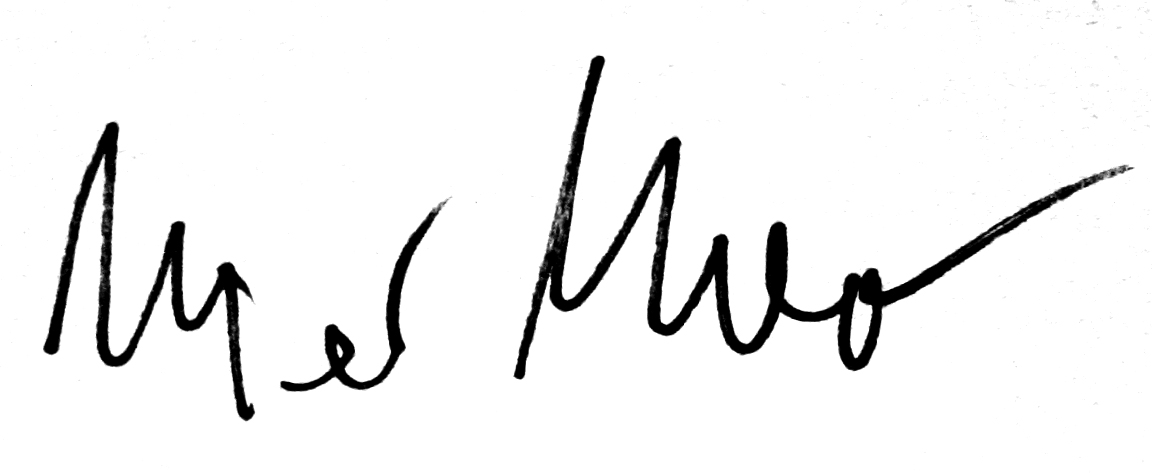
Потписани (име и презиме аутора)\_\_\_\_ Милош Милошевић\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_

изјављујем да је штампана верзија моје докторске дисертације / докторског уметничког пројекта истоветна електронској верзији коју сам предао за објављивање на порталу **Дигиталног репозиторијума Универзитета уметности у Београду.**

Дозвољавам да се објаве моји лични подаци везани за добијање академског звања доктора наука / доктора уметности, као што су име и презиме, година и место рођења и датум одбране рада.

Ови лични подаци могу се објавити на мрежним страницама дигиталне библиотеке, у електронском каталогу и у публикацијама Универзитета уметности Београду.

Потпис докторанда

У Београду, \_\_02.07.2018.\_\_\_\_\_\_\_\_ 

\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_

1. U opisnom a ne u vrednosnom smislu reči. [↑](#footnote-ref-1)
2. Pored topologije i verovatnoće, Masumi koristi i termin potencijal koji se izvodi iz verovatnoće, odnosno predstavlja jedanu od varijacija njenog izraževanja. [↑](#footnote-ref-2)
3. Misli se na snimanje i slušanje zvuka koje je iskorišćeno kao metafora za digitalno beleženje analognog signala i analogno procesiranje digitalnog signala. [↑](#footnote-ref-3)
4. Oslanjajući se na rad Fridbergove, Manovič (Lev Manovich) opisujući istorijski razvoj ekrana uočava istu tendenciju ka većoj virtuelnosti medijskog sadržaja i pasivnosti subjekta. Ni medij virtuelne realnosti, prema Manoviču, ne predstavlja promenu i preokret u ovom procesu, iako na prvi pogled u većoj meri pokreće telo recipijenta, jer ga sa druge strane još više vezuje za računar. „Dinamičan, u realnom vremenu i interaktivan, ekran je i dalje ekran. Interaktivnost, simulacija i teleprisustvo: kao i vekovima ranije, još uvek gledamo ravnu pravougaonu površinu, koja postoji u prostoru našeg tela i deluje kao prozor u drugi prostor. Bez obzira u koju novu eru danas ulazimo, još uvijek nismo izašli iz ere ekrana“ (Manovich 2001:114). [↑](#footnote-ref-4)
5. Pod bićem se, prema definiciji iz Meriem-Vebster (Merriam-Webster) onlajn rečnika, podrazumeva „kvalitet ili stanje postojanja“. [↑](#footnote-ref-5)
6. Na primer u Srbiji je dote godine bilo registrovano preko 2,5 miliona Fejsbuk (Facebook) i preko pola miliona Tviter (Twiter) naloga (Prema podacima istraživanja "Praćenje korišćenja novih medija - 2012" Ipsos Strategic Marketing: http://www.mc.rs/upload/documents/saopstenja\_izvestaji/2012/120712\_IPSOS-koriscenje-novih-medija.pdf. Pristupljeno 30.09.2017. godine.). Od 2014. godine Srbija ima jednu od 88 lokalnih verzija Jutjuba (Kissane 2015). Samo u mesecu septembru 2016. godine na 34 srpska Jutjub kanala zabeleženo je preko 100 miliona pregleda, na 91 preko 40 miliona pregleda, dok je na 10 najgledanijih srpskih Jutjub kanala ukupno bilo 5,856,300,774 pregleda!( Prema podacima: http://socialblade.com/youtube/top/country/rs/mostviewed. Pristupljeno 30.09.2016. godine.) [↑](#footnote-ref-6)
7. Zbog obima i širine pojma kao i u cilju postizanja većeg fokusa istraživanja, pod srpskim filmom u ovom radu biće podrazumevani samo celovečernji igrani filmovi koji su javno prikazani i koje su proizvela filmska preduzeća sa sedišetm na teritoriji Republike Srbije (samostalno ili u koprodukciji sa inostranim partnerima). Za period od 2010-2016. lista filmova koji zadovoljavaju ovaj kriterijum preuzeta je iz digtalne arhive Filmskog centra srbije dostupne na: <http://www.fcs.rs/filmovi/filmska-baza/>. Pristupljeno 30.9.2017. godine. [↑](#footnote-ref-7)
8. Brojni od ovih filmova imaju više od jednog reditelja jer se radi o omnibusima pa je broj reditelja debitanata znatno veći od broja debitantskih filmova. Prema podacima Filmskog centra srbije: <http://www.fcs.rs/filmovi/filmska-baza/>. Pristupljeno 30.9.2017. godine. [↑](#footnote-ref-8)
9. Ideologija će biti definisana „kao sistem verovanja, vrednosti i ideja karakterističan za određenu grupu […]. Korišćen u ovom smislu, izraz se odnosi na sisteme verovanja čija je funkcija da objasne zašto su stvari onakve kakve jesu pružajući interpretativni okvir kroz koji pojedinci i/ ili organizacije pronalaze smisao za sopstvena iskustva, odnose sa spoljašnjim svetom i planiraju budućnost“ (Albertazzi, McDonnell 2008:11). [↑](#footnote-ref-9)
10. Fridman originalno koristi termin ravni svet (flat world) kako bi opisao ishodišno stanje procesa globalizacije. [↑](#footnote-ref-10)
11. Zbog obima teme, ova veza biće dominantno istraživana jednosmerno, od novih medija ka filmu, dok će obrnut pravac ostati van fokusa rada. [↑](#footnote-ref-11)
12. Utisak realističnosti izvodi se iz Bazenovog (Andre Bazin) pojma utisak stvarnosti (Bazin 1967), čime se u odnos filma i realnosti umeće subjektivnost i lično iskustvo kao i širi filmski i društveni kontekst, kako bi se razrešio paradoks Bazenovog određenja pojma. Za potrebe analize ovaj pojam se može operacionalizovati kao ontološko pozicioniranje filma u odnosu prema trenutnom prikazivačkom standardu (Goodman prema Turković 1988), o čemu će više reči biti uskoro. [↑](#footnote-ref-12)
13. „Arheološki pristup omogućava otkrivanje palimpsestnog i arhivskog karaktera recentnih ostvarenja [...] u odnosu na prethodne, ali i buduće tekstove[...]“ (Daković 2016). [↑](#footnote-ref-13)
14. Broj ukupno snimljenih filmova bez manjinskih koprodukcija. [↑](#footnote-ref-14)
15. Zbog nedostupnosti podataka, manjinske koprodukcije isključene su iz populacije srpskih filmova snimljenih u periodu od 2010-2016. godine prilikom ekspertskih procena i anketiranja producenata. [↑](#footnote-ref-15)
16. U prilogu se nalaze podaci i za period od 1945. do 1999. godine (Prilozi 7 i 8). [↑](#footnote-ref-16)
17. Pre svega Filmskog centra Srbije (sukcesora Instituta za film) i Republičkog zavoda za statistiku Republike Srbije [↑](#footnote-ref-17)
18. Kao što je studija Bioskopi u Srbiji (Subašić, Opačić, Damnjanović 2013) i digitalne arhive Internešnal muvi data bejz (International movie database: http://www.imdb.com/. pristupljeno 02.07.2017. godine), Filmska banka (http://www.filmovi.com. pristupljeno 02.07.2017. godine) i slično. [↑](#footnote-ref-18)
19. U nekim od pomenutih izvora mogli su se pronaći kvantifikovani i kodifikovani podaci, što se pre svega odnosi na period od 1945-2000. godine. Takođe, za pojedine varijable nije bilo moguće pronaći relevantne podatake za sve godine pa su pojedina polja prediveđena za upis podataka ostala prazna. [↑](#footnote-ref-19)
20. Treba voditi računa da je uzorak filmova obrađen u kvalitativnoj analizi nezavistan od uzorka filmova obrađenih u kvantitativnoj analizi (upitnik). Između ova dva uzorka postoji izvestan stepen preklapanja ali ne i potpun. [↑](#footnote-ref-20)
21. Prema Meriem-Vebster (Merriam-Webster) onlajn rečniku: <https://www.merriam-webster.com/dictionary/medium>. Posećeno 1.5.2018. [↑](#footnote-ref-21)
22. Prema Meriem-Vebster (Merriam-Webster) onlajn rečniku: <https://www.merriam-webster.com/dictionary/medium>, Posećeno 1.5.2018. [↑](#footnote-ref-22)
23. Na primer filmski gledalac. [↑](#footnote-ref-23)
24. U smislu drugogo i trećeg određenja medija, pod direktinim pristupom informacijama misli se na nemogućnost saznavanja i rekonstrukciju umetničkog iskaza isključivo iz zapisa. [↑](#footnote-ref-24)
25. Na primer govorni ili gestovni aparat. [↑](#footnote-ref-25)
26. Kao što je već rečeno, pravi se razlika u odnosu Bazenov pojam utisak stvarnosti (Bazin 1967), koja će uskoro biti detaljno razmatrana. [↑](#footnote-ref-26)
27. Ipak oštra granica se ne može povući jer su odgovori na ova pitanja u međuzavisnom odnosu. [↑](#footnote-ref-27)
28. Zbog složenosti predmeta izučavanja, kao što će uskoro biti pokazano, ova pitanja treba shvatiti pre kao razmatranje mogućih ontoloških istraživanja sa ciljem određenja prirode filma i utiska realističnosti koji kod gledalaca izaziva a ne kao preciznu taksonomiju ontoloških razmatranja filma (i medija). [↑](#footnote-ref-28)
29. Na primer u animiranom filmu, realističan crtež karaktera sa ne realističnim glasovima. [↑](#footnote-ref-29)
30. Kada se kaže naturščici misli se na ljude bez glumačke škole i iskustva koji se angažuju da glume u filmovima. Oni mogu da glume sami sebe ili likove i karaktere koji su njima slični. [↑](#footnote-ref-30)
31. Za potrebe daljih analiza pojam prikazivački standard (ako to drugačije nije navedeno) biće korišćen u smislu predpostavljenog sistema uverenja o realističnosti konstrukcije filmskog diskursa srpskog filmskog gledaoca sa početka dvadest i prvog veka, koji se ogleda u konstrukcijskoj sličnosti najpopularnijih srpskih filmova iz ovog perioda (Tabela 4) i koja će ostati implicitna i podrazumevana jer se nalazi izvan predmeta interesovanja ovog rada, ali čija će se svojsvta u daljem tekstu jasnije formirati kao objekat promene u odnosu na predmet izučavanja. „[...]u filmu uvijek možemo izdvojiti splet lako prepoznatljivih činjenica i zbivanja a da i ne primjetimo način na koji su nam izdvojene (nazovimo ga tematiziranim prikazivačkim standardom) [...]“ (Turković 1985:113) [↑](#footnote-ref-31)
32. Ovde se stepen realističnosti recepcije filma definiše kao niži pojam u odnosu na pojam recepcija filma čiji je samo jedan deo ili aspekt, dok se pojam utisak realističnosti definiše kao niži u odnosu na pojam recepcija filma i viši u odnosu na pojam stepen realističnosti recepcije filma. [↑](#footnote-ref-32)
33. Česta istaživačka praksa je i uzimanje u obzir idealnog filmskog gledaoca kao predmet analize, čime se aproksimiraju svojstva populacije i fizički uslovi filmskog iskustva (gledanja filma) koji se zamenjuju idealnim svojstvima i uslovima, što će biti slučaj i u ovom radu. [↑](#footnote-ref-33)
34. Prema konstruktivističkom shvatanju, subjekat nije pasivan prijemnik informacija već je saznavanje realnosti aktivan proces konstrukcije (videti na primer Piaget 1978, 1985; i Bruner 1986, 1991). [↑](#footnote-ref-34)
35. Pored mišljenja, učenja, pamćenja, donošenja odluka i slično i percepcija je kognitivni proces. [↑](#footnote-ref-35)
36. Treba voditi računa da pored binarnog digitalnog kodiranja, obrade i skladištenja informacija centralni nervni sistem koristi i brojne analogne načine koji nisu do kraja izučeni i razjašnjeni za razliku od akcionog potencijala (videti na primer Guyton 1989). [↑](#footnote-ref-36)
37. Takođe, kao i u predhodnom primeru, dok se za princip zapisivanja informacija može reći da je digitalan, funkcionisanje i regulacija DNK zboh svoje kompleksne prirode ne može se potpuno svesti na digitalne principe (videti na primer Guyton 1989). [↑](#footnote-ref-37)
38. Treba razlikovati dva efekta: uticaj razvoja novih tehnologija na proces proizvodnje profesionalnih filmova sa jedne strane i sve veću amatersku (razlika profesionalno/amaterski se na ovom mestu koristi samo uslovno, jer je kao što je već rečeno granica između dva pojma postala prilično propustljiva, i pre se može govoriti o kvantitativnoj nego o kvalitativnoj razlici, o čemu će kasnije biti reči) produkciju, odnosno omasovljenje snimanja filmova i videa kao dela svakodnevnog života sa druge strane. Iz perspektive problema proizvodnje filmova, demokratizacija tehnologije je omogućila približavanje ova dva vida filmske proizvodnje po standardima kvaliteta. Preciznije rečeno, jaz između profesionalne i amaterske proizvodnje je po ovom pitanju drastično smanjen podizanjem nivoa kvaliteta amaterske produkcije. Ovo je posebno značajno za srpski film jer se korišćenjem tehnoloških obrazaca amaterske produkcije u profesionalnoj proizvodnji sa jedne strane omogućuje snimanje većeg broja filmova sa istom količinom raspoloživih sredstava. Imajući u vidu ekonomsko stanje u zemlji, ovaj vid prilagođavanja proizvodnje nameće se i kao ekonomska nužnost, što se može uočiti i u drugim granama umetnosti ali i privrede. Sa druge strane, ova pojava ima i svoj uticaj na filmski jezik i izraz, što će takođe biti predmet analiza koje će uslediti. [↑](#footnote-ref-38)
39. Dobar primer demokratizacije ove vrste u srpskim ali i u svetskim okvirima je kratki naučno-fantastični film Ozon (2015. Branko Sujić, Mirko Milošević), koji je snimljen na zelenom ekranu (green screen) dok je postprodukcija koja je podrazumevala kompjutersko generisanje dinamičkih pozadina, interakciju kompjuterski generisane i snimljene slike i slične napredne postprodukcijske postupke, kompletno urađena na kućnim računarima autora. Preseljenje postprodukcije iz kancelarije i studija u kućne uslove nije se odrazilo na kvalitet krajnjeg proizvoda o čemu svedoče nagrade koje za vizuelne efekte film dobio na domaćim i internacionalnim festivalima. [↑](#footnote-ref-39)
40. Prema podacima istraživanja "Praćenje korišćenja novih medija - 2012" Ipsos Stratežik Marketing (Ipsos Strategic Marketing): <http://www.mc.rs/upload/documents/saopstenja_izvestaji/2012/120712_IPSOS-koriscenje-novih-medija.pdf>. Pristupljeno 30.9.2017. godine. I podacima sa: [http://socialblade.com/youtube/top/country/rs/mostviewed. Pristupljeno 30.9.2017](http://socialblade.com/youtube/top/country/rs/mostviewed.%20Pristupljeno%2030.9.2017). godine. [↑](#footnote-ref-40)
41. Na ovom mestu se misli na grancu ulaska u umetnost ili industriju. [↑](#footnote-ref-41)
42. Prvo izdanje, Pariz, 1967. [↑](#footnote-ref-42)
43. Voditi računa o uslovnom određenju pojma filma nakon određenja njegove prirode kao digitalne pokretne slike. [↑](#footnote-ref-43)
44. Misli se na pojam činjenica po sebi bez odnosa prema (saznavajućem ili interpretirajućem) subjektu. [↑](#footnote-ref-44)
45. Na američkim predsedničkim izborima 2008. godine Obamina (Barack Obama) sposobnost da organizuje i okupi pristalice preko socijalnih mreža (Dittrich 2017) nije označena kao populistička zloupotreba novih medija. [↑](#footnote-ref-45)
46. Prepoznavanje sličnosti, kao deo šireg procesa nastajanja značenja, prema konstruktivističkoj teoriji, predstavlja kontinuirano postavljanje i testiranje hipoteza o tome šta, kako i zašto gledalac gleda, u pokušaju da se unese red u ono što dobija sa ekrana i nadomeste informacije koje nedostaju (Bordwell 1985). Osnovna kognitivna šema (schemata) u ovom procesu je žanr kao izvor hipoteza (očekivanja) (Bordwell 1989a) koji se kao viši kognitivni proces (Bordwell 1989b) uspostavlja i menja u interakciji gledaoca sa tekstovima (Bordwell 1989a). Ovim se priroda žanra određuje kao razvojna i varijabilna. [↑](#footnote-ref-46)
47. Istraživanja u evolutivnoj psihologiji i razvojnoj psihologiji dobar su primer ovakve metodološke orujentacije (videti više u Piaget 1978, 1985; Cosmides, Tooby 1997). [↑](#footnote-ref-47)
48. U smislu prosečnog člana određene populacije ili subpopulacije kojoj se žanr obraća. [↑](#footnote-ref-48)
49. Članak je originalno objavljen kao Cinéma/idéologie/critique: d'une critique à son point critique, Cahiers du cinéma, Pariz, broj 217, 1969. [↑](#footnote-ref-49)
50. Zanimljiv pokušaj razrešenja ovih problema predstavlja i pokušaj postavljanja faktorske teorije žanra (Shon, Kim, Yim 2012) korišćenjem metodologije slične faktorskim inventarima ličnosti Ajzenka (Hans Eysenck) i Katela (Raymond Cattell) (Hol, Lindzi 1998). U faktorskoj analizi filmskih žanrova kao latentni faktori uočeni su: privlačnost (Eye-catching), uobičajenost (Commonplace), zabava (Fun), raspoloženje (Feelgood), dirljivost (Touching), ozbiljnost (Serious), nelagoda (Discomfort) i inovacija (Different), prema kojima se filmovi mogu razvrstati u 9 velikih tipova (Movie tipes) koji pokrivaju preko 50 žanrova (Shon, Kim, Yim 2012). Kvantitativni metod sa jedne strane nudi efikasnu taksonomiju (Radfern 2014) ali sa druge strane sužava polje analize i interpretacije, zbog toga je radi širih teorijskih uvida potrebno njegovo kombinovanje sa kvalitativnim. [↑](#footnote-ref-50)
51. „Precizno razgraničenje svih „umešanih“ pojmova-priče, narativa, teksta, diskursa – veoma je osetljivo i uslovljeno vrstom naratoloških teorija koje koristimo“ (Daković 2017:18) [↑](#footnote-ref-51)
52. Kompanija Fejsbuk (Facebook Inc) je globalna kompanija sa predstavništvima u preko 30 zemalja i 1,6 milijardi aktivnih korisnika, koja je u toku 2016. ostvarila prihod od 27,638 miliona dolara. (Prema podacima kompanijske SWOT analize: Facebook, Inc. 2017. *SWOT Analysis*) [↑](#footnote-ref-52)
53. Prema podacima istraživanja "Praćenje korišćenja novih medija - 2012" Ipsos Strategic Marketing: <http://www.mc.rs/upload/documents/saopstenja_izvestaji/2012/120712_IPSOS-koriscenje-novih-medija.pdf>. Pristupljeno 30.09.2017. godine. [↑](#footnote-ref-53)
54. Analogno pojmu rad snova, misli se na osobine i način funkcionisanja. [↑](#footnote-ref-54)
55. 2013. godine Jutjub je beležio protok od milijardu različitih korisnika mesečno, koji su gledali 6 milijardi sati video materija mesečno (Helft 2013), odnosno 1,2 milijarde prikazivanih videa dnevno (Vernallis 2013), dok se procenjuje da je 2015. godine količina podeljenih (aploudovanih (upload)) videa u minutu dostigla 300 sati (Prema podacima: <http://www.marketingpilgrim.com/2014/12/in-the-next-60-seconds-300-hours-of-video-will-be-uploaded-to-youtube.html>. Pristupljeno: 08.10.2017. godine). Danas prema zvaničnim statistikama sajta, Jutjub posećuje jedna trećina svih korisnika interneta, koji dnevno gledaju milione sati video materijala pregledajući milijarde videa, dok samo Jutjub preko mobilnih telefona ima više korisnika u generaciji od 18 do 49 godina od bilo koje kablovske mreže u Americi (Prema podacima: <https://www.youtube.com/yt/press/statistics.html>. Pristupljeno: 08.10.2017. godine.). Zbog ovoga Jutjub se ipak od velike većine korisnika interneta tretira kao podrazumevana (difolt (default)) platforma za deljenje videa (Snikkars, Vonderau 2009). [↑](#footnote-ref-55)
56. U užem smislu zanačenja pojma tekst, kao zapisi informacije (misli, izjava i slično) putem pisma. [↑](#footnote-ref-56)
57. U širem smisli zanačenja pojma tekst, kao objekta procesa čitanja, odnosno informacija podložna iščitavanju značenja. [↑](#footnote-ref-57)
58. Dok se praksa proizvodnje, deljenja i konzumacije ovih sadržaja označava kao novomedijska praksa. [↑](#footnote-ref-58)
59. Iako bi se kao oštra granica mogla označiti razlika između slike kao informacije nastale beleženjem interakcije svetlosnih zraka i fotoosetljivih senzora (živa slika) i informacije nastale nekim drugim načinom (animacija), prakse kao što su skeniranje crteža i negativa, digitalizacija analogniih filmova, kompjuterska obrada slike, kompoziting (integracija kompjuterski generisane slike u živu sliku) ukinule su pragmatičnu vrednost njenog oštrog povlačenja. [↑](#footnote-ref-59)
60. Prema podacima: [http://www.tbs.co.jp/eng/ourbusiness/ob\_4.html. Pristupljeno 03.10.2017](http://www.tbs.co.jp/eng/ourbusiness/ob_4.html.%20Pristupljeno%2003.10.2016). godine. [↑](#footnote-ref-60)
61. Prema podacima: <http://afv.com/about-the-show/>. Pristupljeno 03.10.2017. godine. [↑](#footnote-ref-61)
62. Prema podacima: [http://www.tbs.co.jp/eng/ourbusiness/ob\_4.html. Pristupljeno 03.10.2017](http://www.tbs.co.jp/eng/ourbusiness/ob_4.html.%20Pristupljeno%2003.10.2017). godine.. [↑](#footnote-ref-62)
63. Treba uočiti razliku između dva pojma jer nisu svi amaterski snimci seksualnog ponašanja snimljeni iz pornografskih motiva, iako je gledanje i jednih drugih od strane trećih lica (koji nisu akteri snimaka) povezano istim motivom. [↑](#footnote-ref-63)
64. <http://www.mc.rs/upload/documents/saopstenja_izvestaji/2012/120712_IPSOS-koriscenje-novih-medija.pdf>. Pristupljeno 30.9.2017. godine. [↑](#footnote-ref-64)
65. Prema podacima iz publikacije *Statistika pornografije* (*Pornography Statistics)*, iz 2015. [www.covenanteyes.com/lemonade/wp-content/.../2015-porn-stats-covenant-eyes.pdf](file:///C:\Users\MILENKO\AppData\Local\Temp\www.covenanteyes.com\lemonade\wp-content\...\2015-porn-stats-covenant-eyes.pdf). Pristupljeno 06.10.2016. godine., slični podaci mogu se pronaći i u članku: <http://keyloggers.mobi/pornography-addiction-statistics/>. Pristupljeno 06.10.2016. godine. [↑](#footnote-ref-65)
66. Oba procesa imaju svoje korene još i pre 1990. godine, ipak njihov uticaj u obim u odnosu na period posle 2000. godine je mali, iz već opisanih razloga, stoga neće biti predmet analize. [↑](#footnote-ref-66)
67. Zbog svog „specijalnog“ statusa, između dva hladnoratovska bloka, Jugoslavija je bila pod mnogo većim kulturnim uticajem zapada u poređenju sa zemljama „iza gvozdene zavese“ (Daković, Milovanović 2016) [↑](#footnote-ref-67)
68. Prema podacima iz studije Agencije za privatizaciju Republike Srbije: *Analiza efekata privatizacije u Srbij*i: <http://www.priv.rs/Ministarstvo-privrede/9319/Analiza-efekata-privatizacije-u-Srbiji.shtml>. Pristupljeno 02.07.2017. godine. [↑](#footnote-ref-68)
69. Prema podacima <http://trzistesrbije.com/preduzeca.php?stranica=1>.

    Pristupljeno 27.10.2017. godine. [↑](#footnote-ref-69)
70. Prema podacima Republičkog zavoda za statistiku, *Statistički godišnjak 2012*:180 [↑](#footnote-ref-70)
71. Film *Ozon* (2015*.* Branko Sujić, Mirko Milošević) predstavlja pionira među srpskim filmovima i još uvek je jedan od retkih koji su uspeli da uspešno okončaju Kikstarter kampanju a zatim i postprodukciju. [↑](#footnote-ref-71)
72. Prema podacima <https://www.kickstarter.com/discover/advanced?category_id=11&woe_id=20069818&sort=newest&seed=2521394&page=2>. Pristupljeno 5.11.2017. i <https://www.indiegogo.com/explore/film?project_type=campaign&project_timing=all&sort=trending>. Pristupljeno 5.11.2017. [↑](#footnote-ref-72)
73. Prema podacima <http://www.netfilm.tv/> .Pristupljeno 1.12.2017. [↑](#footnote-ref-73)
74. Ovde se misli na industrijske i ekonomske uticaje, narativni i stilski uticaji biće analizirani kasnije. [↑](#footnote-ref-74)
75. Misli se na uspešnost u žanrovskom smislu - mogućnost određenja filma kao pripadnika žanra (serije). Ulazak ili izostavljanje filma iz uzorka ne implicira njegovu uspešniju ili manje uspešnu realizaciju u vrednosnmo smislu reči u odnosu na druge filmove u i van uzorka. [↑](#footnote-ref-75)
76. Prema podacima Filmskog centra Srbije: <http://www.fcs.rs/filmovi/filmska-baza/?page=film&id=215>. Pristupljeno 10.10.2017. godine. [↑](#footnote-ref-76)
77. Prema podacima Filmskog centra Srbije: <http://www.fcs.rs/filmovi/filmska-baza/?page=film&id=215>. Pristupljeno 1.3.2018. godine. [↑](#footnote-ref-77)
78. *Džekes* i slične forme takođe vode jednim delom poreklo od amaterskih video snimaka ekstremnih sportova, akrobacija i šala. [↑](#footnote-ref-78)
79. Prema rečima Nikole Ležaića u intervjuu Politici: <http://www.politika.rs/sr/clanak/164603/Publika-voli-prave-ljude-pred-kamerama>. Pristupljeno 10.10.2017. godine. [↑](#footnote-ref-79)
80. Prema podacima Filmskog centra Srbije: <http://www.fcs.rs/filmovi/filmska-baza/?page=film&id=746>. Pristupljeno 10.10.2017. godine. [↑](#footnote-ref-80)
81. Prema podacima Filmskog centra Srbije: <http://www.fcs.rs/filmovi/filmska-baza/?page=film&id=746>. Pristupljeno 1.3.2018. godine. [↑](#footnote-ref-81)
82. Prema podacima Filmskog centra Srbije: <http://www.fcs.rs/filmovi/filmska-baza/?page=film&id=654>. Pristupljeno 10.10.2017. godine. [↑](#footnote-ref-82)
83. Prema podacima Filmskog centra Srbije: <http://www.fcs.rs/filmovi/filmska-baza/?page=film&id=654>. Pristupljeno 1.3.2018. godine. [↑](#footnote-ref-83)
84. Prema podacima Filmskog centra Srbije: <http://www.fcs.rs/filmovi/filmska-baza/?page=film&id=1223>. Pristupljeno 10.10.2017. godine. [↑](#footnote-ref-84)
85. Prema podacima Filmskog centra Srbije: <http://www.fcs.rs/filmovi/filmska-baza/?page=film&id=1233>. Pristupljeno 1.3.2018. godine. [↑](#footnote-ref-85)
86. Prema podacima Filmskog centra Srbije: <http://www.fcs.rs/filmovi/filmska-baza/?page=film&id=955>. Pristupljeno 10.10.2017. godine. [↑](#footnote-ref-86)
87. I od tate i mame (prema informacijama iz uvodne špice filma). [↑](#footnote-ref-87)
88. Prema podacima Filmskog centra Srbije: <http://www.fcs.rs/filmovi/filmska-baza/?page=film&id=955>. Pristupljeno 1.3.2018. godine. [↑](#footnote-ref-88)
89. Prema podacima Filmskog centra Srbije: <http://www.fcs.rs/filmovi/filmska-baza/?page=film&id=856>. Pristupljeno 10.10.2017. godine. [↑](#footnote-ref-89)
90. Prema podacima Filmskog centra Srbije: <http://www.fcs.rs/filmovi/filmska-baza/?page=film&id=856>. Pristupljeno 1.3.2018. godine. [↑](#footnote-ref-90)
91. Prema podacima Filmskog centra Srbije: <http://www.fcs.rs/filmovi/filmska-baza/?page=film&id=1311>. Pristupljeno 10.10.2016. godine. [↑](#footnote-ref-91)
92. Prema podacima Filmskog centra Srbije: <http://www.fcs.rs/filmovi/filmska-baza/?page=film&id=1311>. Pristupljeno 1.3.2018. godine. [↑](#footnote-ref-92)
93. Prema podacima Filmskog centra Srbije: <http://www.fcs.rs/filmovi/filmska-baza/?page=film&id=1323>. Pristupljeno 10.10.2017. godine. [↑](#footnote-ref-93)
94. Prema podacima Filmskog centra Srbije: <http://www.fcs.rs/filmovi/filmska-baza/?page=film&id=1323>. Pristupljeno 1.3.2018. godine. [↑](#footnote-ref-94)
95. Otvorena je debitantski igrani film reditelja Momira Miloševića (rođenog 1989. godine u Beogradu) iz 2016. godine (Prema podacima Filmskog centra Srbije: <http://www.fcs.rs/filmovi/filmska-baza/?page=film&id=1917>. Pristupljeno 10.10.2017. godine). Ovo je film izrazite unutrašnje fokalizacije i subjektivnosti, koja se postiže kroz visoko stilizovanu filmsku sliku (crno beli snimak, brižljivo komponovanje kadra i odnosa svetlosti i senki oslonjeno u velikoj meri i na postprodukcijske mogućnosti obrade digitalne slike) u kojoj se lica svih likova osim Alise (Milena Đurović) i Sare (Jelena Puzić) ne vide (isečena su iz kadra, slikana od pozadi, u ekstremnoj neoštrini ili senci). Na ovaj način gradi se hermetički svet glavnih junaka u kojem ima mesta samo za njih dve. Jedina dva lica koja se još vide u filmu su lice čudovišta koje Alisi odseca glavu, i dečka iz fotografske radnje (Momir Milošević) koji ulazi u Sarin svet na samom kraju filma čime se šalje problematična poruka da se ona „izlečila“ od homoseksualizma. [↑](#footnote-ref-95)
96. Odrednica diletantizam se na ovom mestu koristi u estetskom i smislu a ne u vrednosnom (Groening 2016a). [↑](#footnote-ref-96)
97. Prema podacima Filmskog centra Srbije: <http://www.fcs.rs/filmovi/filmska-baza/?page=film&id=872>. Pristupljeno 10.10.2017. godine. [↑](#footnote-ref-97)
98. Ipak ovu zamisao nije do kraja dosledno sproveo jer na samom početku postoje 3 vidljiva reza u snimku veb kamere, koji preseca uvodna špica. Posebno problematičan u ovom smislu je postupak korišćenja zatamnjenja i odtamnjenja u prvim kadrovima filma. [↑](#footnote-ref-98)
99. Jedna od odlika onlajn zajednice je da nasilni video materijali brzo okupljaju veliku pažnju gledalaca, posebno se to odnosi na snimke samoubistava. Tako da odluka reditelja da samoubistvo Kompozitora (Nikola Kojo) bude reprezentovano samo zvukom pucnja i padanja tela koji se čuo za vreme naslova filma suprotna je prirodi onlajn video klipova i mnogo bliža tradicionalnom filmskom jeziku. [↑](#footnote-ref-99)
100. Pored filma *Gde je Nađa?* film *Otvorena* predstavlja jedan od najboljih primera ovog uticaja digitalnih tehnoloija koji je omogućio visoku stilizaciju filmske slike uz minimalan utrošak materijalnih sredstava. [↑](#footnote-ref-100)
101. Prema podacima Filmskog centra Srbije: <http://www.fcs.rs/filmovi/filmska-baza/?page=film&id=1314>. Pristupljeno 10.10.2017. godine. [↑](#footnote-ref-101)
102. Dostupan za gledanje na interneu na više adresa, npr: <https://www.youtube.com/watch?v=zo7CCrlKF3Y>. Pristupljeno 10.10.2016. godine. [↑](#footnote-ref-102)
103. Prema podacima Filmskog centra Srbije: <http://www.fcs.rs/filmovi/filmska-baza/?page=film&id=203>. Pristupljeno 10.10.2017. godine. [↑](#footnote-ref-103)
104. Jedna od verzija može se pogledati na: <https://www.youtube.com/watch?v=lHogdLuepWg>. Pristupljeno 10.10.2017. godine. [↑](#footnote-ref-104)
105. Prema podacima Filmskog centra Srbije: <http://www.fcs.rs/filmovi/filmska-baza/?page=film&id=978>. Pristupljeno 10.10.2016. godine. [↑](#footnote-ref-105)
106. Iako je video klip pokretač radnje cele treće priče filma, teško je uočiti još neki značajniji uticaj novih medija, onlajn video klipova i klip kulture na ovaj film. Čak je i samo izostavljanje prikazivanja konkretnog klipa, suprotno prirodi klip kulture slično kao i izostavljanje samoubistva Kompozitora u filmu *Smrt čoveka na Balkanu*. Ovo donekle čudi s obzirom na temu i protagoniste filma, kao i uzrast autora. [↑](#footnote-ref-106)
107. Prema podacima Filmskog centra Srbije: <http://www.fcs.rs/filmovi/filmska-baza/?page=film&id=918>. Pristupljeno 10.10.2017. godine. [↑](#footnote-ref-107)
108. Iako će se naredne opservacije, sinteze i zaključci u većoj ili manjoj meri odnositi na pojedinačne filmove iz uzorka, kao ilustracije biće navođena samo najočigledniji primeri, u cilju efikasnosti i izbegavanja redundantosti . [↑](#footnote-ref-108)
109. Kao još jedan primer nekompatibilnosti prikazivačkog standarda sa svetom novih medija, mogu se navesti filmovi *Spomenik Majklu Džeksonu* i u filmu *Artiljero* gde elementi video klipa embedovani u materijal tradicionlano oblikovanog igranog filma ne uspevaju da rezultuju željenim efektom. [↑](#footnote-ref-109)
110. Treba uočiti da se u filmu Artiljero granica između video klipa i filmske realnosti briše na suprotan način nego u filmu Tilva Roš i Klip (o čemu će biti reči kasnije). Konstantno smeštanje slike u okvir ekrana i nedostatak „teksture“ metamedijske slike, kao i prethodno opisana generacijska razlika u konzumiranju onlajn video klipova, može se čitati kao referenca na teorije medija ali i kao autorski komentar o uticaju novih medija na stanje u društvu.Iako se i u ovom filmu mogu pronaći i elementi snimanja onlajn videa u funkciji individuacije likova, sklonost ka mešanju originalnog i već postojećeg materijala, čak i ilustrativno embedovanje video klipova u film, treba primetiti da je nova medijska praksa korišćena u kombinaciji sa „starim“ filmskim jezikom i često deluje kao strano telo. Zbog toga, čini se da na kraju nije postignut planiran efekat kontrapunkta kraja fabule i sižea. [↑](#footnote-ref-110)
111. Naime video klip može biti otvoreno pedagoški bez skrivanja svoje informativne i didaktičke prirode, ili posredno, ali učenje koje izaziva u gledaocu mora biti plod njegove prerade materijala a ne direktne intencije autora video klipa. Ova vrsta didaktike i pedagoške poruke video klipa zasniva se na problemskom učenju i učenju uviđanjem, dok kod filma Pored mene metoda podučavanja je dominantno receptivna. Iako to možda nije bila intencija, filmski tekst se čita kao pokušaj prevare gledaoca, i proturanja didaktičke poruke kroz zabavan sadržaj. Receptivno učenje, i jednosmeran odnos učenik učitelj u kome je učenik pasivan objekat jedan je od razloga zašto se mlade generacije okreću novim medijima čak i za vreme školskih časova. Jedna od najvećih vrednosti filma je baš tome što može poslužiti kao živa ilustraciji ovog problema kao i pogrešnog načina njegovog rešavanja koji se propagira kroz reforme školskog sistema. Sa druge strane autori pred gledaoca ne postavljaju problem i ne ostavljaju mu prostor za izvođenje zaključaka, čime se kognitivna aktivnost koju praćenje filma zahteva smanjuje a samim tim i dejstvo njegove poruke i pouke. [↑](#footnote-ref-111)
112. Na primer: *Crap pain is empty* (2006): <http://megasrbija.com/domaci-filmovi/jackass-srbija-(crap-pain-is-empty)-(2006)/>, Pristupljeno10.10.20167. godine. *Kolos - Korak po korak* (2010): <https://vimeo.com/29769956>. Pristupljeno10.10.2017. godine. *Kolos - Korak po korak premijera* (2010): <https://www.youtube.com/watch?v=1NNuDK8n2GI>. Pristupljeno10.10.2017. godine. *Zašto volim da vozim skejt* (2015):  [https://www.youtube.com/watch?v=pg5IEYiBlmM](%20https:/www.youtube.com/watch?v=pg5IEYiBlmM) . Pristupljeno10.10.2017. godine. [↑](#footnote-ref-112)
113. Pomeranje granica pristojnosti je previše slaba odrednica da bi se njome opisao Srpski film (debitantski igrani film reditelja Srđana Spasojevića (rođenog 1976. godine u Beogradu) iz 2010. godine (Prema podacima Filmskog centra Srbije: http://www.fcs.rs/filmovi/filmska-baza/?page=film&id=167. Pristupljeno 10.10.2017. godine) Imajući u vidu društveni i sa njim povezan kinematografski trenutak pojave filma, precizniji opis bi bio ukidanje granica, gaženje normi i rušenje tabua, mnogo radikalnije nego u jednom filmu pre i posle. Iako svet novih medija i klip kulture, zbog svoje heterogenosti i obima produkcije poznaje i mnogo radikalnije pristupe i prizore, Srpski film mogao bi se i u njemu nazvati radikalnim ili čak preteranim. Neretko označavan kao revolucionaran uz predviđanje njegovog uticaja i početka jedne nove epohe srpskog filma u vreme kada se pojavio, danas više deluje kao kraj jedne epohe odnosno kao najradikalniji izraz filmskog opredeljenja koje je karakterisalo jedan broj autora i filmova u prvoj deceniji dvadeset i prvog veka. Čini se da Srpski film u godinama koje su usledile, do danas, nije imao valjanog idejnog i estetskog naslednika i sledbenika. Ipak, pošto se direktno ne dotiče teme ovog rada, ova teza će ostati bez dublje elaboracije, kao tema za neko buduće istraživanje. [↑](#footnote-ref-113)
114. Videti: Republički zavod za socijalnu zaštitu (2012) *Sintetizovani izveštaj o radu centara za socijalni rad u Srbiji za 2012. godinu.* Beograd: Republički zavod za socijalnu zaštitu, str. 67-83. [↑](#footnote-ref-114)
115. Pravi se razlika između vremena dešavanja filskog narativa i vremena pripovedanja. [↑](#footnote-ref-115)
116. Flešbek (flashbak) kao postupak vraćanja naracije u prošlost u odnosu na vreme pripovedanja. [↑](#footnote-ref-116)
117. Od filmova iz obrađenog perioda zanimljiv je i odnos prema realnom vremenu i prostoru u filmu *Otvorena*. U pitanju je film epohe, ali je zaključak o vremenu u kojem se radnja odvija veoma teško doneti, čak i nedvosmislena spoznaja da se ne radi o sadašnjosti mora da sačeka da protekne dobar deo filma jer se ovaj zaključak može jedino izvući iz odsustva upotrebe novih medija i digitalnih tehnologija. U filmu akteri razgovaraju „fiksnim“ telefonom, slušaju tranzistor i vokmen, fotografišu se analognim fotoaparatom, odeća im je vintidž (vintage), ali to sve zajedno još uvek nije dovoljno da bi se moglo sa sigurnošću tvrditi da se radi o epohi (a ne o hipsterima), tek odsustvo mobilnih telefona, kompjutera, tableta i slično navodi na ovaj zaključak. Ovim se na posredan način govori o uticaju novih medija i tehnologija na preoblikovanju svakodnevnice. Ipak, skoro je nemoguće odrediti o kojoj se tačno epohi radi, jer u filmu ne postoje nikakve vremenske odrednice. Jedini izvestan znak vremena predstavlja radio prenos fudbalske utakmice Crvena zvezda – Partizan, odigrane u martu 1996, sa samog početka filma. Bez preduzimanja istraživanja čak i pasioniranim poznavaocima Jugoslovenskog fudbala teško je da na osnovu prezentovanog isečka odrede o kojoj se utakmici radi, dok ostalima ovaj znak ne znači mnogo. Dodatnu zabunu u određenje vremena u kome se priča odigrava unosi distopijska vizija prošlosti, gde se preko školskog razglasa učenicima saopštava da su obavezni da se jednom mesečno jave školskom psihologu sa jedne strane, i odsustvo socijalnog, društveno i političkog momenta vezanog za Srbiju devedesetih godina prošlog veka. I upotreba analognih tehnologija (na primer fotoaparat) od strane aktera više liči na današnje korišćenje digitalnih tehnologija zbog izostanka svesti o nekadašnjoj vrednosti njihovih produkata, koja je omasovljenjem kroz digitalizaciju devalvirala. Ideološka poruka slobodnog interpretiranje epohe i ignorisanja važnih društvenih dešavanja u filmovima mlađih autora pitanje je na koje se ne može dati jednoznačan odgovor. [↑](#footnote-ref-117)
118. Podela prema nivou naracije „u prvom, primarnom nivou je „ekstradijegetički“,

     u drugom (unutar prvog) je „intradijegetički““ (Perić Momčilović 2016:37). [↑](#footnote-ref-118)
119. Podela prema „odnosu prema priči - ako se narator nalazi u priči koju pripoveda,

     on je „homodijegetički“ a ukoliko se nalazi van priče koju pripoveda, onda je on „heterodijegetički““ (Genette 1980 prema Perić Momčilović 2016:38) [↑](#footnote-ref-119)
120. Pravi se razilka između pojmova tranzicije kao promene i društva u tranziciji kao prelaska sa socijalističkog na kapitalistički privredni model. [↑](#footnote-ref-120)
121. „Dakle, kod unutrašnje fokalizacije lik, učesnik u priči, vidi/gleda a kod spoljašnje je viđen/gledan, stoga Balova zapravo objedinjuje Ženetovu nultu i spoljašnju u samo jedan (potrebni) oblik a to je spoljašnja fokalizacija“ (Perić Momčilović 2016:39). [↑](#footnote-ref-121)
122. Sličan postupak postoji i u filmu *Otvorena* nakon prve trećine filma. Početak filma prikazuje Alisinu (Jelena Puzić) perspektivu, zatim se priča prebacuje na Sarinu (Milena Đurović) perspektivu dok se Alisa naizmenično pojavljuje i nestaje. Ipak, iako duboko subjektivno „obojena“ slika sveta filma se nije promenila nakon promene fokalizatora. [↑](#footnote-ref-122)
123. Slično, film *Stado* (debitantski igrani film reditelja Nikole Koja (rođenog 1967. godine u Beogradu) iz 2016. godine (Prema podacima Filmskog centra Srbije: http://www.fcs.rs/filmovi/filmska-baza/?page=film&id=1991. Pristupljeno 10.10.2017. godine.) inspirisan je stvarnim događajima, dok profesionalni glumci glume sami sebe čak i zadržavaju neznatno izmenjene vlastite nadimke (Kolja (Nikola Kojo), Cveja (Zoran Cvijanović)). Pošto je Kojo ujedno i reditelj i producent filma, analiza izbora sredstava kojima konstruiše filmsku priču zanimljiva je sa stanovišta teme ovog rada a pogotovo u poređenju sa filmovima iz uzorka koji često pronalaze inspiraciju u stvarnim događajima iz života autora i imaju glumce koji glume sami sebe. Ipak, iako se to iz prethodno navedenih okolnosti moglo očekivati, problematizacija granice fikcije i realnosti dešava se jedino kroz pojavljivanje fotografija glumaca iz ranijih perioda njihove karijere, kao delova scenografije i rekvizite. Film je u potpunosti u skladu sa prikazivačkim standardom, spoljašnje je fokalizacije, dok je tretman priče i slike prilično stilizovan i koristi se oprobanim filmskim formulama dok je realnost prepoznatljiva isključivo u naznakama kao predložak za stilizaciju. [↑](#footnote-ref-123)
124. Što se najbolje može uočiti analizom filma *Pored mene*. Ovaj film je još jedan od dokaza da pored realističnosti reprezentacije ključ za emocionalnu aktivaciju i identifikaciju filmskog gledalaca predstavlja unutrašnja fokalizacija i prikaz subjektivnog sveta junaka, i da je efekat realističke reprezentacije u spoljašnjoj fokalizaciji znatno slabiji. [↑](#footnote-ref-124)
125. Ovakav opis budi asocijaciju na Italijanski neorealizam. Odnos filmske prakse prema socijalnoj realnosti i uslovljenost izraza materijalnim stanjem lokalne kinematografije kao i odstupanje (i pobuna) protiv prikazivačkog standarda, bavljenje običnim ljudima i njihovim svakodnevnim problemima (Thompson, Bordwell 2010) predstavljaju značajne veze. Realizam koji se postiže odricanjem od konstrukcijskih postupaka kroz nestajanje fabule, mizanscene, scenskog dekora, rasvete, glumca i montaže, i njihova zamena svojstvima same stvarnosti kao što su dugački kadrovi i naturščici (Bazin 1971) deluje kao opis najvećeg broja analiziranih filmova. Uzimajući u obzir promenjeni prikazivački standard, tehnološki napredak i razvoj filmskog jezika, šezdeset godina kasnije, dobija se sličan odnosni rezultat kao pravac zauzimanja realističnije pozicije. Ipak, pogrešno bi bilo prenebregavanje i potpuno negiranje razlika (makar i kvalitativnih). [↑](#footnote-ref-125)
126. Žanr filmova o odrastanju može se definisati kao priče o junacima u tranziciji između detinjstva i odraslog doba koji suočeni sa fizičkim, psihičkim, emocionalnim i socijalnim promenama koje ovaj tranzicioni period nosi sa sobom, kroz moralni razvoj i promenu sagledavanja društva i svog mesta u njemu, u kratkom vremenskom periodu (jedno leto kao najčešće korišćeni vremenski okvir), iz sveta dece ulaze u svet odraslih (Benyahia, Gaffney, White 2006). Likovi u tranzicionom razvojnom periodu, kratak vremenski okvir narativa, suočavanje sa sobom i svetom odraslih u koji se mora preći predstavljaju odlike koje su zajedničke novoj tematskoj seriji i žanru odrastanja, ipak treba uočiti i jednu ključnu razliku, kojom se nova tematska serija odvaja kao posebna. Likovi iz filmova koji su bili predmet analize ceo proces završavaju nepromenjeni i sa svetom oko sebe nastavljaju da se suočavaju na isti način kao i u početnoj situaciji. Pošto je promena lika ključna odlika žanra filmova o odrastanju (Hardcastle, Morosini, Tarte 2009) kroz donošenje važne životne odluke (Benyahia, Gaffney, White 2006) i posledično njegov prelazak na nov, često bolji način funkcionisanja kao ishod razvojne krize (Erikson 1950), ali čiji rezultati ne moraju nužno u svakom smislu biti pozitivni već mogu biti u najmanju ruku dvosmisleni u odnosu na lične i društvene okolnosti (Benyahia, Gaffney, White 2006), pogrešno bi bilo uklapanje nove tematske serije u već postojeći žanrovski obrazac. Mnogo ispravnije bilo bi nazvati novu tematsku seriju „film o neodrastanju“ i time istaći razliku dva sveta žanra iz kojih proizilaze sva ostala žanrovska pravila i obrasci kao i njihove funkcije. [↑](#footnote-ref-126)
127. Ovo očekivanje je predpostavka sa najvećom verovatnoćo, što nužno ne isključuje i druge ishode ali se ističe da su oni manje verovatni. [↑](#footnote-ref-127)
128. Sami autori davali su procenu kom žanru pripada njihov film što je poslužilo kao osnov za kvantifikaciju [↑](#footnote-ref-128)
129. Pod koporodukcijama se u ovom delu rada podrazumevaju filmovi snimljeni u međurepubličkoji saradnji kao i u saradnji sa inostranim partnerima. [↑](#footnote-ref-129)
130. Prema podacima sa sajta Box office moj: <http://www.boxofficemojo.com/yearly/>. Pristupljeno 03.07.2017. godine. [↑](#footnote-ref-130)
131. Na ovom mestu neće biti razmatrana moralna, ekonomska, ideološka ili bilo koja druga (ne)opravdanost ovakvog procesa i sve iznesene ocene predstavljaju pokušaj njegovog opisivanja a ne vrednovanja. [↑](#footnote-ref-131)
132. Broj ukupno snimljenih filmova bez manjinskih koprodukcija. [↑](#footnote-ref-132)
133. Zbog nedostupnosti podataka, manjinske koprodukcije isključene su iz populacije srpskih filmova snimljenih u periodu od 2010-2016. godine prilikom ekspertskih procena i anketiranja producenata. [↑](#footnote-ref-133)
134. Jedan film distribuiran je najčešće u više od jednog formata. [↑](#footnote-ref-134)
135. Prema podacima <http://www.fcs.rs/konkursi>. Pristupljeno 10.11.2017. [↑](#footnote-ref-135)
136. Podatak o broju gledalaca nije pronađen za 2012. godinu, pa je u cilju vršenja daljih analiza ovoj godini dodeljen prosečan broj gledalaca za 2010, 2011, 2013, 2014, 2015. godinu. [↑](#footnote-ref-136)
137. Treba voditi računa da su zbog nedostupnosti podataka iz procesa procene izuzete manjinske koprodukcije. [↑](#footnote-ref-137)
138. Istraživanje koje je upotrebljeno kao osnova za kategorizaciju filmskih budžeta je izvšeno na uzorku od 542 filmska profesionalca iz svih krajeva sveta (Folows 2014). [↑](#footnote-ref-138)
139. Prema podacima Republičkog zavoda za statistiku: *Statistički godišnjaci*: 2014, 2015, 2016. [↑](#footnote-ref-139)