

Ivan Kovačević*Odeljenje za etnologiju i antropologiju
Filozofski fakultet, Univerzitet u Beogradu*

ikovacev@f.bg.ac.rs

Vladimira Ilić*Institut za etnologiju i antropologiju
Filozofski fakultet, Univerzitet u Beogradu*

sindzulejke@gmail.com

Antropologija filma u Srbiji*

Apstrakt: Pod filmom se podrazumevaju dugometražni komercijalni filmovi, kako strane tako i domaće filmske produkcije. Fenomenu filma se pristupa kao formi popularne kulture shodno čemu se stavlja naglasak na njegovo kulturno komunikacijsko svojstvo. Rad ima za cilj da učini vidljivijom veoma dinamičnu antropologiju filma u domaćoj antropološkoj zajednici, te da upozna čitaoce sa tom antropološkom subdisciplinom i uputi na relevantnu stranu i domaću literaturu nastalu u okviru ove oblasti. Kako je rad zamišljen kao svojevrsni uvodni tekst zbornika *Antropologija filma* – prve knjige u okviru edicije *Nova srpska antropologija*, ovde je prikazano šest radova antropologa i dva sociološka rada, koji zajedno čine celinu Zbornika. Time se skreće pažnja na tematsku širinu i istraživačku plodnost ove oblasti antropologije.

Ključne reči: film, antropologija filma, popularna kultura, kulturna komunikacija, Srbija

Uvod

Antropološko razmatranje fenomena filma, rođenog još krajem 19. veka, moglo bi započeti slično razmatranju fenomena televizijskih serija koje „deluju kao fenomen koji nije potrebno posebno približavati čitaocu s obzirom na preplavljenost televizijskih kanala i internet sajtova različitim domaćim i inostranim serijama“ (Kovačević i Brujić 2014, 395–396), tj. u ovom slučaju, i domaćim

* Ovaj članak je rezultat rada na projektima Ministarstva prosvete nauke i tehnološkog razvoja i to: “Antropološko proučavanje Srbije – od kulturnog nasleđa do modernog društva” (177035) i Transformacija kulturnih identiteta u savremenoj Srbiji i EU (177018) koji finansira MPNTR RS.

i inostranim¹ filmovima. TV serije „kao predmet antropološkog proučavanja lako su dostupne“ (isto, 396), što, takođe, važi i za dugometražne komercijalne filmove o kojima je ovde reč. Izvor velike popularnosti filmova, koja mora da je uticala i na njihovu dostupnost najširoj publici ne samo u bioskopskom već i u televizijskom i internet prostoru, po mišljenju pionirke u antropološkom istraživanju filmskog stvaralaštva Hortenzije Paudermejker, nalaze se u svojstvu i moći filmova da „zadovoljavaju neke od ‘najdubljih potreba modernog čoveka’” (prema Banić Grubišić 2013a, 145). Kako se pojašnjava na istom mestu, to znači da se na filmove gleda kao na „gotove fantazije proizvedene na pokretnoj traci koje nude beg od anksioznosti i usamljenosti, čudesna iskustva koja ne mogu da se dožive u svakodnevnim aktivnostima, u kojima se prikazuju rešenja problema i pružaju modeli socijalnih odnosa“. Ipak, pregled proučavanosti ove forme popularne kulture – iako među radovima stranih antropologa zainteresovanost datira od kraja četrdesetih i početka pedesetih godina prošlog veka (Banić Grubišić 2013a) – ne pokazuje srazmernost kvantiteta naučnih radova sa globalnom rasprostranjenošću ovog kulturnog fenomena i uticajima za koje se smatra da film vrši na pojedinca i društvo.² Takvo stanje se delimično može objasniti činjenicom da je popularna kultura, te i film kao jedna od njenih formi, dugo vremena bivala skrajnuto polje ne samo antropoloških istraživanja već i interesovanja drugih društvenih naučnika (Жикић 2010; 2012).

Kada je reč o Srbiji, antropologija filma je relativno mlada i posve nedovoljno predmetno iscrpljena oblast u domaćoj etnološko-antropološkoj zajednici. Prvi rezultati antropološkog interesovanja za igrani film kao istraživačku oblast javljaju se na samom početku 21. veka. S druge strane, u odnosu na veličinu same zajednice, antropologija filma se pokazala kao plodno područje izučavanja. Ne samo antropološki radovi koji su našli svoje mesto u prvoj knjizi edicije *Nova srpska antropologija* koja i nosi naziv *Antropologija filma*, već i oni koji su za sada ostali izvan njenih korica (na primer: Antonijević 2012; Banić Grubišić 2012; 2013b; 2015; Ilić 2013; 2014a; 2014b; Kovačević i Ribić 2014a; 2014b; Kovačević 2015), smatramo da potkrepljuju iznetu tvrdnju.³

¹ To su, posmatrano iz ovdašnje perspektive, pretežno filmovi američke (holivudske) produkcije, a onda i francuske, ruske, italijanske, španske, nemačke.

² A na približnu srazmernost sa brojem uspešnih filmskih ostvarenja, kako u komercijalnom tako i u estetskom smislu, bilo bi neozbiljno i pomišljati.

³ Ovaj kratki faktografski pregled domaćih radova bi valjalo dopuniti i činjenicom da neki od pomenutih radova predstavljaju delove većih naučnih radova: master rada naslovljenog *Kulturno oblikovanje i prenošenje straha putem komercijalnog filma* (Ilić 2010), te doktorske disertacije pod naslovom *Socijalne antiutopije u anglosaksonskoj filmskoj produkciji od sredine XX veka* (Banić Grubišić 2014), dok objavljena monografija *Socijalna ontologija u filmu „Avatar“: antropološka analiza* predstavlja objavljen diplomski rad Nine Kulenović (2011).

S namerom da uputimo čitaoce na relevantnu i stranu i domaću naučnu literaturu koja trenutno sačinjava antropologiju filma, kao i da ukažemo na moguće pristupe filmskom stvaralaštvu i otvorenost tematskih granica ove oblasti antropologije, u daljem tekstu nameravamo da predstavimo radove koji sačinjavaju zbornik *Antropologija filma*. Taj zbornik predstavlja prvi presek srpske antropologije filma, sačinjen praktično unutar decenije njenog početka. U zbornik⁴ je uvršteno osam radova,⁵ objavljenih između 2001. i 2012. godine, a razvrstani su u tri manje celine: prva je označena kao *Značenje filma – domaći film*, druga kao *Značenje filma – strani film* i treća kao *Film kao povod antropološkog istraživanja*.

Unutar zbornika svoje mesto su našla i dva rada sociologa Nemanje Zvijera: *Koncept neprijatelja u filmovanim ofanzivama – prilog sociološkoj analizi filma i Klasni i rodni obrasci u jugoslovenskim ratnim spektaklima*. Njihovo uključivanje u *Antropologiju filma* nije učinjeno s namerom antropološkog prisvajanja rezultata neantropoloških istraživanja, već je učinjeno sa stanovišta korisnosti ekstradisciplinarnog proširenja, i to uglavnom u tematskoj obradi filmskih dela, nasuprot disciplinarnom pristupu analizi filma. Zato što „profesionalna edukacija ne daje dovoljno osnova za razlikovanje analitičkih postupaka različitih ‘nauka’ kada se radi o analizi filma“, predlaže se da se umesto eventualnog „gubljenja intelektualne energije“ na polemike usmerene prema pitanju da li je neka analiza filma antropološka, sociološka, društveno-istorijska, teorijsko-filmska ili neka druga, ta energija usmeri na otkrivanje značenja filma (Kovačević 2015, 743).

⁴ Zamišljeno je da, uslovno rečeno, prva verzija *Antropologije filma*, kao i čitava edicija *Nova srpska antropologija*, bude dopunjavana novim, tematski odgovarajućim člancima. Zbornik, publikovan na www.anthroserbia.org, usled bibliotekarsko-birokratskog zaostajanja za modernom tehnologijom, zatvoren je obaveznošću dodeljivanja ISBN broja i “cipovanja” i, barem dok se ne slome bibliotekarsko-birokratski okovi, nije moguće dopunjavati novim tekstovima kojima je mesto u zborniku. Intrenet publikovanje omogućuje “otvorena” izdanja, konkretno zbornike koji bi se permanentno dopunjavali novim radovima, biranim po istom kriterijumu kojim su birani prilikom prve prezentacije zbornika. Nemajući fizičko ograničenje, takvi zbornici bi mogli obuhvatiti više desetina članaka koji ne bi stali unutar korica knjige, pa bi se u njih mogle uvrstiti čak i čitave monografije. U ovom članku navedeni su neki od tih radova na koje skrećemo pažnju čitaoce koji želi potpunije da se upozna s antropološkim proučavanjima filma u srpskoj antropologiji.

⁵ Zbornik je sastavljen od članaka koji su već objavljeni u časopisima. Princip sastavljanja ovakvih zbornika je, usled pomenutih bibliotekarsko-birokratskih ograničenja, takav da se u njega mogu uvrstiti članci u časopisima i poglavlja u tematskim zbornicima, ali ne i odlomci iz većih monografija koje nije sam autor uradio kao zasebnu celinu za časopis ili tematski zbornik. Stoga je izostala analiza filma “Avatar” u monografiji Nine Kulenović *Socijalna ontologija u filmu „Avatar“: antropološka analiza* (Kulenović 2011).

Film kao medij kulturne komunikacije

Dugometražni igrani film je neraskidivi deo popularne kulture i stoga je teorijsko razmatranje popularne kulture korisno kao polazna tačka proučavanja komercijalnog filma (Жикић 2012; vidi i Жикић 2010). Pored stripa, muzike i muzičkih video-spotova, televizijskih serija, plakata, grafita i drugog, film se posmatra kao jedna od formi popularne kulture (Жикић 2012, 321–322). Iz tog razloga, svojstva popularne kulture, o kojima piše Bojan Žikić, velikim delom se mogu primeniti i na razumevanje samog fenomena filma u antropološkom smislu. Smatrajući da je „nemoguće koncipirati formalnu odrednicu popularne kulture“, Žikić predlaže usmerenje antropologa u pravcu artikulacije problema koji se uočavaju „u kulturnoj komunikaciji koja se odvija nekom formom popularne kulture“, svakako „u kontekstima u kojima se poruke oblikuju i tumače“ (isto, 321, 331). Isti autor podseća da se svaka kulturna komunikacija odvija unutar određenih sociokulturnih lokalnosti koje se mogu definisati bilo u smislu etničkih bilo državnih granica, a da je prevazilaženje tih lokalnosti odlika komunikacije posredovane bilo kojom formom popularne kulture. Prevazilaženje lokalnosti, razume se, označava i prevazilaženje sociokulturnih konteksta, što znači da se kroz takvu nadkulturnu komunikaciju odvija prenošenje kulturno-vrednosnog sistema određene sociokulturne sredine, odnosno stavova i mišljenja stvaraoca filmskog dela u različite sociokulturne lokalnosti, te i globalno, tako što se u njima ta mišljenja razmatraju, usvajaju i preoblikuju u skladu sa lokalnim kulturno-vrednosnim sistemom (isto, 332).

Razmatrajući antropološku strategiju analize filmskog stvaralaštva, Ivan Kovačević (2015, 744–745) predlaže interpretativni postupak koji započinje *etnografijom filma*. Etnografiju filma sačinjavaju: *produkcija filma*, tj. ukazivanje na sve okolnosti i na sve ljude koji su zajednički učestvovali u proizvodnji filma; zatim *etnografija (dijegetičkog univerzuma) filma*, pod kojom se podrazumeva filmska radnja u najširem smislu – niz događaja smeštenih u vremenski i prostorni okvir, kao i društvene, političke, moralne i psihološke okolnosti kojima su ti događaji prožeti i uslovljeni; i, najзад, *repcija filma* koja obuhvata „celokupan prijem koji film ima u društvu“. Međutim, kako se na istom mestu podvlači, „vrlo retko ili gotovo nikada, u analizi značenja nekog igranog filma neće biti upotrebljena celokupna etnografija filma“ (isto, 744). U izboru metoda istraživanja nekog filmskog dela, ključno je pitanje šta je to što istražujemo u vezi sa njime – na primer, da li je fokus na samom nastanku određenog filmskog ostvarenja, jer, s obzirom na činjenicu da „ne postoji film koji je napravljen u kulturnom vakuumu“ (Gray 2010, 99), za film(ove) smo zainteresovani kao za proizvod(e) ili refleksije određenih sociokulturnih i političkih okolnosti, ili smo pak za neko filmsko ostvarenje zainteresovani kao za medij kulturne komunikacije sa širokom publikom baš zbog kulturnih obrazaca sadržanih u filmskom

narativu i njegove (eventualne) uloge u široj društveno-istorijskoj ravni. Shodno tome, produkcija filma ne mora nužno biti od važnosti za analizu igranog filma, dok, sasvim suprotno, u zavisnosti od uočene problematike i zadatog cilja, istraživanje svega onoga što Kovačević podrazumeva pod produkcijom jednog filma može biti upravo u centru istraživačkih napora. Dobar primer takvog istraživanja u antropologiji jeste terenski rad koji je između 1946. i 1947. godine u Holivudu sprovedla Hortenzija Paudermejker, koja je, polazeći od pretpostavke da društveni sistemi u okviru kojih nastaju filmovi, kao i sam sistem njihove produkcije, ostvaruju izuzetan uticaj na njihov sadržaj i značenje, nastojala je da kroz neposredno istraživanje proizvodnje filmova dođe do boljeg razumevanja prirode holivudskih filmova (Powdermaker 1951, 3).

Kada je reč o drugom navedenom elementu etnografije filma, o dijegezi, moglo bi se reći da je gotovo nezamislivo izvesti suvislu antropološku analizu koja bi bila u vezi sa nekim filmskim ostvarenjem a da se filmska radnja, sa svim svojim činiocima i kontekstima njenog tumačenja, ne uzme u razmatranje. Antropolozi koji su izučavali dugometražni komercijalni film sredinom prošlog veka, kao i oni koji su se njime bavili nekoliko decenija kasnije, slažu se u načelnom pristupu prirodi popularnih filmova razumevajući ih kao savremene mitove savremenih društava (upor. Banić Grubišić 2013a, 143). Baš kao mitovi, i filmovi se „bave pričanjem priča“ (Powdermaker 1951, 3), istovremeno bivajući „više od samih priča koje pričaju. Oni su simboličke konstrukcije, sistemi simbola koji pomažu ljudima da misle, osećaju, itd. Filmovi sadrže tvrdnje koje ljudi stvaraju o sebi, o načinima na koje zamišljaju sebe“ (Krasniewicz 2006, 10). U savremenim filmovima, kako smatraju pojedini antropolozi filma, „izražavaju se ključne kulturne kontradikcije, odnosno (...) ‘nude’ se imaginarna rešenja sociokulturnih tenzija“ (Banić Grubišić 2013a, 143).

Takvo shvatanje komercijalnog filma i sociokulturne uloge ove forme popularne kulture predstavlja i razlog zbog kojeg se insistira na razumevanju filmova kao medija komunikacije. Drugim rečima, razlog se nalazi upravo u značenju ili efektu te komunikacije koje, sasvim uopšteno, možemo opisati kao „uobličavanje kulturnih stavova o određenom fenomenu“ (Жикић 2012, 333). Sledstveno razmišljanju o efektima komunikacije posredovane filmom, dolazimo do sledećeg važnog elementa analize bilo kog filmskog dela, do recepcije filma i publike kojoj se filmska ostvarenja obraćaju. Kovačević uočava da se recepcija javlja u obliku cenzure (naročito izraženoj u totalitarnim režimima), zatim u formi javne filmske kritike i, napokon, recepcija koja se odnosi na široku filmsku publiku (Kovačević 2015, 744).

Spram shvatanja da kulturna poruka koja se komunicira posredstvom filma nije ono što njegovi stvaraoci žele da ispričaju filmskom pričom, „već način na koji je shvaćena u određenoj sociokulturnoj sredini“ (Жикић 2010, 35), istraživanje recepcije filma se može razumeti kao provera komunikacijskog svojstva

filma, tj. provera, u najmanju ruku, vrste efekta i „uspešnosti“ komuniciranja određenih poruka posredovanih filmom. Međutim, na ovom mestu je potrebno napraviti sledeću razliku: analiziranje toga *šta se komunicira* može biti ili jeste različito od pitanja *da li je i kako recipirano* to što stvaraoci filma (žele da) komuniciraju ili što istraživač prepoznaje kao primarnu poruku od strane publike. Stoga, bavljenje prvim, tj. interpretacijom poruka inkorporiranih u filmski sadržaj, ne zahteva sprovođenje terenskog rada sa publikom, odnosno recipijentskom grupom. Ako se pak namerava saznati na koji način su sadržaji filmskih priča primljeni i usvojeni od strane onih prema kojima je komunikacija usmerena, neophodno je ispitati prijem kulturnih poruka posredovanih tim filmom kod „realne“ publike. Dok se, s jedne strane, skreće pažnja na to da pri istraživanju publike, naročito ako se ono vrši među fanovima nekog filmskog ostvarenja, pre može doći do saznanja o toj recipijentskoj grupi negoli o samom filmu i komuniciranim porukama (Жикић 2012, 337), s druge strane ne bi valjalo zanemariti pretpostavku da postoje teme čijem bi razumevanju istraživanje recipijenata donelo nove uvide. Te teme bi mogle biti vezane, na primer, za uticaje filmskih sadržaja na oblikovanje emocionalnih stavova prema određenim fenomenima kod gledalaštva ili posebne grupe gledalaca i to, pre svega, u smislu efekata usvojenih (elemenata) kulturnih poruka na mišljenje i ponašanje u realnom sociokulturnom okruženju.⁶

Međutim, da bismo razumeli zašto antropološka istraživanja nisu „preplavljena“ rezultatima ovakvih metodskih postupaka⁷ i, još više, da bismo razumeli s kog stanovišta se polazi kada se antropologova interpretacija filmskih sadržaja smatra dovoljnom za razumevanje kulturne komunikacije – na kraju krajeva, na tom stanovištu počiva i ideja cenzorstva – potrebno je podsetiti na to šta je (filmska) komunikacija. Pod komunikacijom se podrazumeva saopštavanje/slanje poruka, s jedne strane, i primanje tih poruka, s druge strane. Nije do-

⁶ Za primer možemo uzeti uticaj filmova koji prikazuju nasilje i seksualno zlostavljanje nad ženama na oblikovanje negativnog emocionalnog odnosa žena prema, recimo, podzemnim prolazima kao opasnim mestima i nepoznatim muškarcima kao opasnim pojedincima, a što bi mogao da bude jedan od efekata filmske priče *Irreversible* (2002) i niza drugih ekranizovanih scenarija iste tematike. Ovakve i slične efekte je moguće dokučiti pomoću kulturne kompetencije istraživača, svakako, međutim, ostaje otvoreno niz drugih pitanja koja se, recimo, tiču ponašanja u svakodnevnom životu određenog dela ženske populacije kao posledice usvajanja datih kulturnih poruka itd.

⁷ Istraživanja recepcije filmskih sadržaja od strane publike jesu zabeležena u antropologiji filma. Prvo takvo istraživanje se ticalo recepcije kineskih komunističkih filmova od strane kineske publike koje je sproveo Džon Vikland početkom šezdesetih godina prošlog veka (Weakland 1966a, 1966b), dok je, među savremenim antropolozima, Sara Dikij istraživala uticaj koji indijski (tj. tamilski) filmovi imaju na svoju publiku, takođe iz perspektive same publike (Dickey 1993; v. Gray 2010, 123–124).

voljno da poruka bude poslata (putem bilo kojeg medija komunikacije – filma, pesme, plakata itd.), već je potrebno obezbediti da ta poruka bude primljena, u doslovnom smislu – da se vidi i/ili čuje – i da bude dekodirana. Komunikacija posredovana filmom se svakako razlikuje od neposredovane ili direktne komunikacije, u smislu one koja se odvija u realnom vremenu i prostoru. Film je sačinjen na način da *a priori* neutrališe što je moguće veći opseg nerazumevanja i dvosmislenosti; film i uopšte popularna kultura pred sobom ima uvek isti zadatak – da bude „eksplicitna u formulisanju kulturne poruke“ (Жикић 2012, 318). „Komunikacija koja se njome [popularnom kulturom] uspostavlja zasnovana je na opštim kulturnim kodovima i deljena je u pravom smislu te reči“ (Жикић 2011, 385). Na osnovu zasnovanosti kulturne komunikacije na opštim kulturnim kodovima, odnosno njene eksplicitnosti u formulisanju kulturne poruke, ukorenjeno je shvatanje da je na osnovu istraživačeve kompetencije za određenu kulturu moguće valjano tumačiti ne samo ono *šta* se komunicira, tj. značenja inkorporirana u poruke, već i načini i efekti recipiranja poruka. Takođe, antropološkinja Elizabeta Bird ističe da ne samo da tradicionalno posmatranje s učestvovanjem nije uvek niti izvodljivo niti relevantno onda kada se ispituje „raštrkana publika“, već i da onda kada je istraživač član kulture koja se proučava posmatranje s učestvovanjem nije nužno potrebno. To stanovište obrazlaže činjenicom da je „u takvim slučajevima, ‘teren’ započet godinama pre same tekstualne analize“ (prema Sutton and Wogan 2009, 4), tj. započet je upravo na osnovu kompetencije antropologa za kulturu u kojoj je filmsko delo sačinjeno i prezentovano. Dakle, kulturna kompetencija bi se najkraće mogla odrediti kao poznavanje konteksta nastajanja i tumačenja filma,⁸ gde bi se pod kontekstom podrazumevale, u najmanju ruku, lokalne konstrukcije kulturnih značenja, moći i politike (Gray 2010, 106). Antropologova kulturna kompetencija se shvata kao preduslov svake interpretacije kulturne komunikacije. Međutim, da li je uvek i dovoljan uslov za uočavanje i valjano razumevanje realnih efekata kulturnih poruka u realnom vremenskom i sociokulturnom okruženju recipijenata, ostaje otvoreno za neke druge i naredne diskusije.

Antropologija filma – inostrana i domaća⁹

Jezgrovit i, iako kratak, izuzetno koristan pregled istorije antropološkog izučavanja popularnog filma u antropologiji engleskog govornog područja dala je Ana Banić Grubišić (2013a, 143–151), u članku pod nazivom *Antropološki*

⁸ Za objašnjenje (opšte)kulturne kompetencije vidi: Жикић 2010, 35; Жикић 2011, 385.

⁹ Inostrano je pojam kojim se obuhvataju sve granice – prostorne, nacionalne, kulturne, jezičke itd. Prevashodno usled jezičkih barijera, nemoguće je bilo istražiti i predstaviti svu stranu antropološku literaturu pisanu o komercijalnom filmskom stvaralaštvu, te se ovde pažnja stavlja na literaturu pisanu na engleskom jeziku.

pristup medijima – kratak pregled (sa posebnim osvrtom na igrani film).¹⁰ Na ovom mestu predstavimo samo najopširnije podatke.

Istoriju proučavanosti igranog filma autorka uslovno deli na dve generacije antropologa – one koji su radili kasnih četrdesetih i ranih pedesetih godina prošlog veka, s jedne strane, i one koji su se za film počeli interesovati od kraja osamdesetih godina prošlog veka, s druge strane. Prvo interesovanje za ovu sferu (popularne) kulture među antropolozima se javlja u okviru istraživačkog projekta *Kulture na distanci* koji je za cilj imao pronalaženje metoda istraživanja savremenih azijskih i evropskih društava, nepristupačnih za terenski rad tokom i nakon Drugog svetskog rata, a u okviru kojeg je pri izučavanju filmskog stvaralaštva naglasak stavljan na ispitivanje nacionalnih karaktera. Na primer, Gregori Bejtsen je razmatrao propagandni nacistički film iz tridesetih godina s ciljem odgonetanja kojim tipu ljudi pripadaju nacisti (Banić Grubišić 2013a, 146–147).

Nakon što se antropologija udaljila od nacionalnih studija karaktera – s izuzetkom radova Džona Viklanda o filmovima komunističke Kine (Weakland 1966a, 1966b) – do kasnih 1980-ih i ranih 1990-ih popularni filmovi su bili gotovo potpuno zaboravljeno polje istraživanja u antropologiji (Suton and Wogan 2009, 9). Bivajući svesni duboke inkorporiranosti holivudske filmske kulture ne samo u društvo u kojem nastaje, već i u globalnim razmerama, autori skorašnje objavljene studije *Holivudski blokbasteri: antropologija popularnih filmova* (Suton and Wogan 2009) pitaju se zašto je iz antropoloških istraživanja izopšten popularni holivudski film, naročito ako se u vidu ima činjenica da bi takva istraživanja u tematskom smislu mogla biti nepobitno antropološka. Neke od tih tema, prema njihovom zapažanju, jesu: srodstvo, darivanje, rituali, kao i „komparativna perspektiva o ljudskim društvima, sistemima značenja i modalitetima svakodnevnih aktivnosti“ (isto, 1). Da istraživanja komercijalnog filma nepobitno mogu da budu antropološka, tvrdio je i Bejtsen kada je isticao da film treba razumeti i izučavati kao mit, te da se s toga njegovoj analizi može pristupiti na isti (antropološki) način na koji se pristupa bilo kojoj mitologiji (Bateson 2000, 333).

U radovima „druge generacije“ antropologa-istraživača popularnog filma, onih koji rade od kraja pretposlednje decenije prošlog veka, Ana Banić Grubišić prepoznaje zajedničku crtu a to je „usmerenost analize na sam medijski tekst bez ispitivanja procesa njihove produkcije i recepcije publike, i sagledavanje filmova kao modernih kulturnih mitova“ (Banić Grubišić 2013a, 148). U tematskom smislu, neka od ovih istraživanja problematizuju mit o uspehu i socijalnoj mobilnosti u američkim filmovima iz osamdesetih godina (Traube 1989; v. i Traube 1992); pitanja odnosa između ljudi i tehnologije, ljudi i životinja i ljudskih i drugih (neljudskih) bića (Banić Grubišić 2013a, 149; v. Drummond

¹⁰ Za kratku istoriju antropologije igranog filma takođe vidi Sutton and Wogan 2009, 7–15.

1996 i Allison 2001); pitanja koja se tiču ljudskih dvojnika, odnosno klonova i replikanata (Battaglia 2001) itd.

Antropološko interesovanje za film, prvenstveno dugometražni igrani film, kao što je već napomenuto, u Srbiji se javlja na samom kraju prve decenije novog veka i intenzivirano je posle 2010. godine, kada se javlja najveći broj radova srpskih antropologa o filmu. U nedugoj istoriji srpske antropologije (Kovačević 2015), tekuća decenija, u kojoj se javila ekspanzija antropološkog proučavanja filma, predstavlja period konsolidovane antropologije, koja je otpela znatne udare u prethodne dve decenije. Poslednja decenija dvadesetog veka je bila obeležena retrogradnim političkim idejama i sveukupnom klimom retradicionalizacije i samo suštinski modernizovana antropologija u prethodnom periodu (1975–1990) mogla je da opstane na temeljima uspostavljenim u postetnološkom periodu antropologizacije. Kada je spoljni pritisak prestao, bilo je potrebno odupreti se destruktivnim trendovima unutar same antropologije, koji su, pomerajući akcenat na preispitivanje i utvđivanje (ne)mogućnosti etnografije, vukli unazad jednu, barem u Srbiji, davno deetnografizovanu disciplinu. Ukrštajući lenjost i nesposobnost kreativnog mišljenja s onim filozofskim idejama koje idu ka negaciji mogućnosti naučne spoznaje, postmodernizam u antropologiji nije mogao proizvesti ništa više od loše etnografije ili politički angažovanih tekstova tobožnje primenjene antropologije. Vremensko udaljavanje od kulture srpskog sela devetnaestog veka, koja je bila temeljni predmet etnologije sve do procesa antropologizacije pa i u prvom periodu tog procesa, učinilo je da pretežno urbani život modernih ljudi postane centralni fokus nove srpske antropologije. S obzirom na to da je jedno od osnovnih obeležja modernog doba popularna kultura, sasvim je razumljivo da se srpska antropologija okrenula proučavanju popularne muzike i muzičkih spektakla, televizijskih serija, reklama, popularne književnosti (poput kriminalnih romana ili naučne fantastike) itd. Unutar tog proučavanja, antropologija filma ima značajno mesto koje se ogleda u znatnom broju radova nastalih tokom svega nekoliko godina (2010–2015).

Antropologija filma u Srbiji

U ovom poglavlju teksta predstavice osam radova uvrštenih u zbornik *Antropologija filma* koji su u tematskom smislu klasifikovani u tri celine: *Značenje filma – domaći film*, u koju su uvršteni radovi Slobodana Naumovića, Nemanje Zvijera i Miroslave Malešević; zatim *Značenje filma – strani film*, koju čine po jedan rad Vesne Trifunović i Vladimire Ilić; i najzad, *Film kao povod antropološkog istraživanja*, sačinjenu od rada Bojana Žikića i Ljiljane Gavrilović.

U okviru antropološke misli pre oko dve decenije i u okviru zainteresovanosti za delovanje nacionalnog identiteta, razvio se jedan od „antropoloških misaonih alata“ – kulturna intimnost (Naumović 2010, 7). U tekstu *Kadriiranje*

kulturne intimnosti: nekoliko misli o dinamici samopredstavljanja i samopoimanja u srpskoj kinematografiji, Slobodan Naumović proverava analitičku primenljivost kategorije kulturne intimnosti u valjanijem razumevanju logike samopoimanja i samopredstavljanja, odnosno logike produkcije autostereotipa u okviru srpske i jugoslovenske kinematografije (isto, 7–8). Shodno tome, u prvom delu teksta autor daje pojašnjenja koncepta kulturne intimnosti harvardskog profesora antropologije Majkla Hercfelda, da bi dalje u svom istraživanju, na nekolicini filmskih primera svrstanih u tri perioda ili faze razvoja jugoslovenske i srpske kinematografije, ispitivao i, možemo reći, pronicljivo uočio i ukazao na pojedine oblike stereotipnog samopredstavljanja i samorazumevanja, okvirno ih sistematizujući i paralelno ocenjujući analitičku upotrebljivost Hercfeldove kategorije.

Pomenuta tri perioda jugoslovenske i srpske kinematografije su, za potrebe istraživanja, razvrstana „kombinovanjem najrudimentarnijeg hronološkog (1896–1945; 1945–2000; 2000–2010) i tematskog kriterijuma (ratni film o Prvom svetskom ratu, partizanski ratni film, film crnog talasa; romski film, film o rodnim stereotipima; tragična komedija, angažovani autorski film)“ (isto, 13). Na početku prvog perioda se javljaju stereotipne slike „*srpskog naroda kao žrtve istorije* (svima poznati ‘turski jaram’) i naroda koji se sam svojim snagama od tog jarma oslobađao pod vođstvom *očeva nacije* kao prekih, surovih i tvrdoglavih, ali pravednih osvetnika“¹¹ (isto, 13). Nakon Balkanskih ratova i Prvog svetskog rata, ova slika se preinačuje u „*motive ‘Golgotе i vaskrsa Srbije’, ‘osvete Kosova’, te ‘nepokolebljivog i nesebičnog srpskog seljaka – vojnika koji oslobađa domovinu’*“, da bi se kroz kasniji period, tridesetih godina prošloga veka, formirao „*najjači i najbolniji srpski autostereotip*“, kako ga Naumović karakteriše, o Srbima kao „*junačkim i nesebičnim stvaraocima države*“ (Kraljevine SHS) koji su, od strane druge dve članice koje su na kraju izdale i Srbe i zajedničku državu, opruživani za hegemonističku politiku (isto, 14).¹²

U okviru drugog perioda u razvoju srpske i jugoslovenske kinematografije Naumović, između ostalog, uočava upotrebu jakih stereotipa u filmskom predstavljanju likova patrizana („*naših*“) i likova četničkog rojalističkog pokreta („*njihovih*“) u partizanskim ratnim filmovima, a elemente ovog „*novog ‘državnog’ žanra*“ prepoznaje kao problematične za tumačenje pomoću analitičke kategorije kulturne intimnosti (v. Naumović 2010, 17–18). Pored problematizovanja vizuelne izgradnje rodnih stereotipa u filmskom primeru *Petrijin venac* (1980),¹³ posleratni period obeležile su i komedije koje kao žanr „*počiva[ju] upravo na proizvođenju i poigravanju stereotipima*“, zbog čega ih autor i vidi

¹¹ Kurziv Naumovićev.

¹² Za dalju analizu ovog perioda i naslove obrađenih filmskih dela vidi Naumović 2010, 14–15.

¹³ A sa osvrtom i na filmove: *Ljubavni slučaj ili tragedija službenice PTT* (1967), *Misterija organizma* (1971) i *Ljubavni život Budimira Trajkovića* (1977).

kao interesantan i plodonosan materijal za analizu stereotipa i kulturne intimnosti (isto, 21).¹⁴ Znatan prostor teksta koji se ovde predstavlja zauzima analiza tzv. romskih filmova, za koje autor smatra da se može reći da predstavljaju svojevrsni srpski pa čak i balkanski filmski žanr. Krećući se od analize stigmatizacije Roma i načina tumačenja ostvarenja koji u centar pažnje postavljaju marginalizovane Rome, autor teksta vispreno upliće razmišljanja o filmovima tzv. crnog talasa, diskutujući, na primer, o tome da se turobna atmosfera romskog života prikazana u kulturnom filmu *Skupljači perja* (1967) može shvatiti i kao „slika naličja jednog režima“, svakako socijalističkog (isto, 25), a da je, recimo, film *Podzemlje* (1995) – koji prema mišljenju Slobodana Naumovića predstavlja dobar primer ispoljavanja kulturne intimnosti – u vezi sa „politički konotiran[im] autostereotipom o istorijskoj sudbini države i nacije“ (isto, 26).

Iz trećeg perioda razvoja (sada samo) srpske kinematografije, koji započinje svrgavanjem režima Slobodana Miloševića, autor rada najveću analitičku pažnju posvećuje delu opusa Gorana Paskaljevića koji je vremenski podudaran naznačenom periodu. Analizirano je nekoliko njegovih filmova – *Bure baruta* (1998), *San zimske noći* (2004), *Optimisti* (2006) i *Medeni mesec* (2009) – u kojima je prepoznatljivo nekoliko ključnih metafora u koje se ubrajaju, recimo, bezumno samodestruktivno nasilje i autizam. Paskaljevićevo obnavljanje ideološke isključivosti i radikalno simboličko podrugovačenje, kako to opisuje Slobodan Naumović, vodi „gubi[tku] sposobnost[i] da proizvede onaj osećaj toplote pripadnosti i saučestvovanja koji odlikuje takav oblik intimnosti“ kao što je, recimo, nacionalna identifikacija, a u čemu autor prepoznaje istupanje iz komunikacijskog polja kulturne intimnosti (isto, 30–31). Paskaljevićevo postpetooktobarsko stvaralaštvo dobija svoje nasleđe u seriji filmskih ostvarenja mladih autora¹⁵, dok se, takođe, javljaju i svojevrsni odgovori koje Naumović prepoznaje u filmovima *Zavet* (2007) i *Hitna pomoć* (2009).

U oba članka sociologa Nemanje Zvijera obrađuju se ideološko-propagandne poruke introjektovane u posebnu vrstu jugoslovenskog partizanskog filma, a to su filmovane ofanzive,¹⁶ „koje su uglavnom bile u formi ratnih spektakala, a među koje spadaju *Kozara* (1962), *Desant na Drvar* (1963), *Bitka na Neretvi* (1969), *Sutjeska* (1973), *Užička republika* (1974), *Pad Italije* (1981) i *Igmanski marš* (1983)“ (Zvijer 2010b, 97). Dok u jednom članku Nemanja Zvijer ukazuje na „doslednost filmske konstrukcije neprijatelja kako spram zvanične ideologije, tako i spram tadašnje realnosti u kojoj su filmovi nastali, ali i one istorijske

¹⁴ Naumović pažnju usredsređuje na dramska dela, tj. „tragične komedije“ Dušana Kovačevića, na osnovu kojih su nastajala čuvena filmska ostvarenja srpske kinematografije.

¹⁵ *Obični ljudi* (2009), *Srpski film* (2010), *Šišanje* (2010) i dr.

¹⁶ Koje Nemanja Zvijer definiše kao ekrinizovane neprijateljske ofanzive – „sedam vojnih operacija nemačke vojske i njenih saveznika protiv jugoslovenskih partizana tokom Drugog svetskog rata“ (Zvijer 2010a, 419).

ka kojoj su referirali“ (Zvijer 2010a, 419), u drugom nastoji objasniti načine na koje su klasni i rodni obrasci bili konstruisani u navedenoj vrsti filmskih ostvarenja jugoslovenske socijalističke kinematografije. Prva pomenuta tema je obrađena u članku *Koncept neprijatelja u filmovima ofanzivama – prilog sociološkoj analizi filma* (Zvijer 2010a), a druga u članku *Klasni i rodni obrasci u jugoslovenskim ratnim spektaklima* (Zvijer 2010b).

Važnost bavljenja konstruisanjem neprijatelja u filmovima ofanzivama, koje Nemanja Zvijer (2010a, 421) vidi kao neku vrstu državnih projekata,¹⁷ ogleda se u samom značaju (političkog) neprijatelja za jedan kolektiv. Naime, autor ukazuje i podseća na to da „koncept neprijatelja iskrsava kao nužna ‘stavka’ prilikom konstruisanja ideološko-političkog bića određenog kolektiva, pa se zbog toga ‘negovanje’ ideje neprijatelja čini nužnim za opstanak samog kolektiva“ (isto, 420) ili makar zvanične političke ideologije. Zato je neprijatelj jedan od ključnih koncepta svakog ideološkog i propagandnog filma, koje je, štaviše, nemoguće zamisliti bez pojedinaca, određene grupacije ljudi ili (predstavnik) čitavih naroda u ulozi entiteta sa potencijalom opasnosti po subjekat. Kreiranjem negativne slike Drugih se, s jedne strane, definiše pozitivna slika o subjektu i afirmišu načela ideologije koja se u filmskom narativu „brani“ i, s druge strane, kreira se potrebna distanca u odnosu na Druge, obično uspostavljanjem negativnog emocionalnog odnosa prema njima – najpre straha i mržnje.

Konkretnim istraživanjem Nemanje Zvijera pokazano je ideološko kreiranje slike neprijatelja patrizana tokom Drugog svetskog rata – Nemaca i Italijana kao stranih okupatora, i ustaša i četnika kao domaćih izdajnika. Dok je prikazivanje Nemaca bilo konstantno negativno, s razlikom u intenzitetu, „specifičan filmski karakter italijanske vojske (...) nije toliko odgovarao klasičnoj slici neprijatelja“ (2010a, 433); kao jedan od mogućih razloga navodi se relativno dobar posleratni odnos između jugoslovenskih i italijanskih komunista. Kada su u pitanju domaći neprijatelji, autor postavlja pitanje „zašto je filmsko prisustvo ustaša toliko minimizirano, kada je njihova istorijska uloga bila znatno izraženija“ (isto, 433), dok je četnicima kao „apsolutni[m] neprijatelj[ima] jugoslovenskih komunista“ (isto, 434) bila posvećana izuzetna kreativna pažnja i filmski prostor. Autor objašnjava da „Italijani, Nemci pa i ustaše kao fašistički marionetski režimi nisu dovodili u pitanje identitet socijalističkog kolektiva kao takvog (oni su eventualno dovodili u pitanje njegovu ideološko-političku egzistenciju), dok su četnici kao zastupnici monarhijskog kapitalizma bili upravo na suprotnoj strani ideološko-identitetske ose direktno ugrožavajući socijalistički republikanizam.“ (isto, 434)

¹⁷ Zbog važnosti njihove tematike za sam državni politički vrh toga vremena, a što, pored ostalog, potvrđuju izuzetno velika finansijska sredstva izdvajana za njihovu proizvodnju (isto, 421).

Kao dva bitna aspekta komunističke ideologije, Nemanja Zvijer prepoznaje klasu i rod. Komunizam je stvarao i gajio „kult rada“ u skladu sa kojim je izgrađivana posebna slika radnika-udarnika u kojoj je ovaj prikazivan kao nadčovjek – izuzetno snažan i razvijen. S izuzetkom filma *Užička republika* (1974), u kojem se radnici prikazuju kao požrtvovani i brižni ljudi i izuzetno posvećeni partizanskoj borbi, u ostatku analizirane filmske produkcije oni su bili zanemareni (Zvijer 2010b, 99–101). Odnos različitih klasa takođe je bio deo filmskog prikazivanja. U klasnom savezu sa radnicima bili su siromašni seljaci,¹⁸ jednostrano prikazivani kao „siromašni, poštteni, dobri i ponekad malo naivni ljudi, koji su zdušno prihvatili partizanski pokret otpora (a samim tim i ideologiju), i bezrezervno stali na stranu budućih pobednika“ (isto, 102). Kroz relaciju s njima, stvarala se i slika partizana. Prema mišljenju autora, te scene „nisu imale tendenciju da budu ogledalo tadašnje stvarnosti, već da (...) pokažu da su partizani bili pre svega obični ljudi, ali i da su pokazivali veliku brigu kako za one koji su im se priklonili tako i za one nezaštićene i siromašne slojeve stanovništva o kojima nije imao ko da brine“ (isto, 103).¹⁹

U odeljku „Slika drugarice između *mlade partizanke* i *bolničarke*“, Nemanja Zvijer u fokus postavlja tzv. žensko pitanje koje je bivalo deo klasnog pitanja, iako je socijalistička vlast učinila značajne korake ka poboljšanju pravnog položaja žena (isto, 104). Autor je uočio „neslaganje između idealizovane slike žene koju je nudila komunistička ideologija i one koja je bila prisutna u stvarnosti“²⁰ (isto, 105), smatrajući da se takvo stanje reflektovalo na analizirane filmove ofanzive, naročito na one nastale šezdesetih godina prošlog veka. U većini analiziranih filmskih ostvarenja bila je prisutna figura bolničarke čije su karakteristike bile izuzetna požrtvovanost, hrabrost i herojstvo. Figura žene-ratnice je pak našla svoje mesto u samo nekoliko filmova²¹, u kojima ti likovi nisu bili naročito razvijeni. Kao moguće razloge za zanemarivanje ženskog doprinosa u ratu, koji se nije ogledao samo u njihovom medicinskom već i u „ratničkom“ službovanju, Zvijer navodi balkanski patrijarhalni društveni obrazac koji rat definiše kao „isključivo mušku delatnost“, kao i pojedine društvene tendencije poput „vraćanja žena domaćinstvu i napuštanja političke aktivnosti“ (isto, 109).

U zaključnom razmatranju, Zvijer (2010b, 109–110) ponavlja da vizuelni prikaz radničke klase nije bio usklađen sa zvaničnom ideologijom, zbog čega

¹⁸ Nasuprot ovom društvenom sloju, bogati seljaci su smatrani klasnim neprijateljima (Zvijer 2010b, 101–102).

¹⁹ O netipičnom prikazivanju seljaka i patrizana u filmu *Pad Italije* vidi: Zvijer 2010b, 103.

²⁰ Na primer, navedeno neslaganje se ogledalo u velikom broju žena koje su služile u Narodnooslobodilačkoj vojsci Jugoslavije i njihovoj vrlo skromnoj, gotovo zanemarljivoj filmskoj zastupljenosti (v. Zvijer 2010b, 109).

²¹ Npr. u *Padu Italije* i *Igmanskom maršu* gde su prikazane dve hrabre partizanke.

smatra da se o ideologizaciji putem filma može govoriti samo u slučajevima idiličnog prikazivanja međuklasne solidarnosti, kao i idealizovanja siromašnog seljaka. U slučaju rodnih obrazaca zaključuje da je ideologizacija bila relativno potpuna s obzirom na to da je filmska konstrukcija rodnih obrazaca bila u skladu sa komunističkom ideologijom.²²

Iskušenja socijalističkog raja – refleksije konzumerističkog društva u jugoslovenskom filmu 60-ih godina XX veka naslov je članka antropološkinje Miroslave Malešević, u kojem pokazuje da filmska ostvarenja neretko predstavljaju refleksije političkih i sociokulturnih tokova jednog društva jedne epohe. To ne mora biti, kako nam neki od predašnjih primera sugerišu, posledica direktnog političkog uticaja na sadržaje filmskog stvaralaštva, već se može raditi o "spontanom saradnji" filma kao medija i vremena u kojem nastaje. Ta spontanost se ogleda u efektima pojedinih filmova za koje autorka ističe da su imali uticaj na publiku kojoj su bili namenjeni, istovremeno ne nastajući kao proizvod angažovanog filmskog stvaralaštva, već kao kulturni proizvod koji je, kao takav, uvek proizvod datih konteksta nastajanja. U konkretnom slučaju, autorka razmatra kako se nakon 1948. godine političko okretanje u SFRJ od Istoka (tj. SSSR-a) ka Zapadu, a sa njim i kulturno zaokretanje u istom smeru, reflektovalo na jugoslovensko filmsko stvaralaštvo toga vremena. Odatle autorka četiri analizirana filma posmatra kao „značajan izvor građe o epohi iz koje dolaze“ (Malešević 2012, 120), na osnovu čega i povlači paralele između jugoslovenske stvarnosti šezdesetih godina prošlog veka i elemenata filmskih sadržaja koji su bili predmet njene analize, a to su razvoj potrošačke kulture i uopšte „procesi vesternizacije gotovo svih područja života“, a koji su, kako kaže, „napredovali nezaustavljivo“ (Malešević 2012, 110).

Fokusirajući se uglavnom na likove analiziranih filmova, Miroslava Malešević prepoznaje promene ne samo u pomenutim kulturnim tokovima, već i promene u odnosima prema njima. Tako, na primer, ističe da jedan od ženskih likova u filmu *Zajednički stan* (1960) „nagoveštava pojavu žene modernog doba, novih društvenih trendova, nove mode i novih ukusa“ (isto, 114). Ovaj ženski lik koji je, kako se na istom mestu ističe, zapravo predstavljao „novi model ženstvenosti, oblikovan prema uzorima potrošačke kulture“ bio je prikazan gotovo karikaturalno, na osnovu čega se zaključuje da se na ovaj tip ženstvenosti gledalo sa neodobranjem. Uprkos tome, „za neobično kratko vreme“, uočava autorka, opisani model „počeće da se promovise na stranicama dnevne i zabavne štampe – sada kao primer za ugled savremenoj ženi“ (isto, 114). Ova transformacija se potvrđuje kroz dalju analizu filmskog ostvarenja *Ljubav i moda* (1960), gde Malešević primećuje značajnu promenu u stavu koji se zauzima prema vodećem ženskom liku – prikazanom kao izuzetno moderna i svestrana

²² Ova dva teksta Nemanje Zvijera inkorporirana su u celovitu studiju o partizanskom ratnom spektaklu (Zvijer 2011).

mlada žena – i prema kojem se, dakle, zauzima pozitivan stav. Zato Miroslava Malešević ovo filmsko ostvarenje posmatra kao nedvosmisleni pokazatelj sve šireg i jačeg upliva elemenata zapadne kulture, pre svega popularne i potrošačke kulture, i tržišne ekonomije, odnosno posmatra ga kao pokazatelj da je „ideja potrošačkog društva u socijalističkim uslovima postala prihvatljiva i afirmisana praktično bez ikakve zadržke“ (isto, 115). Međutim, da nisu sva filmska ostvarenja toga vremena koja su se bavila ovom tematikom imala afirmativan stav prema datoj vrsti modernizacije, odnosno vesternizacije, potvrđuje komedija *Na mesto građanine pokorni* (1964), u kojoj se upravo prikazuje neslaganje s ekspanzijom potrošačke kulture šezdesetih godina prošlog veka.

*

Predmet domaće antropologije filma bili su i inostrana filmska ostvarenja. U okviru tih istraživanja, ispitivan je i *žanr* kao izdvojen element filmskog stvaralaštva. U svom istraživanju predstavljenom u članku *Odnos horora i humora: primer filmova "Hostel" i "Euro Trip"*, Vesna Trifunović primenjuje teoriju Noela Kerola o odnosu ova dva žanra, postepeno i po obimu umereno je izlažući, primenjujući u svojoj analizi i „rastežući“ elemente teorije do prihvatljivih granica. Teorija se odnosi na poseban podžanr koji predstavlja spoj horora i humora i za koji je „karakteristična sinteza potpuno suprotnih mentalnih stanja, kao što su strah i smeh“²³ (Trifunović 2008, 103). Međutim, za predmet svog istraživanja, autorka ne uzima filmske primere ovog podžanra, već tri američka filmska ostvarenja: dva dela filma *Hostel* (2005; 2007), kao primer horora,²⁴ i *Euro Trip* (2004), kao primer komedije. Ovakvo odstupanje autorka opravdava činjenicom da se pored postojanja istog pokretača, jeze, u jednom filmskom slučaju, odnosno smeha u drugom, dati filmovi takođe „mogu posmatrati [i] kao spoj horora i humora u tretiranju jedne iste teme“²⁵ (isto, 104).

Pored *čudovišta* i emotivnih reakcija gledalaca na njegovu pojavu (pre svih, strah i gađenje) (v. Trifunović 2008, 106–107), nužni element za uključivanje filmskih ostvarenja u horor žanr jeste *geografija horor priče*, koja podrazumeva postavljanje čudovišta u „oblast koja je van običnog, ljudskog sveta ili mu je pak potpuno nepoznata“ (isto, 109). Mesto zbivanja osnovne radnje u oba filmska primera – Slovačka, tj. način na koji su prikazani zemlja i ljudi u njoj,

²³ Kao primere, utorka navodi: *Beetlejuice* (1988), *Gremlins* (1984, 1990), *The Adams Family* (1991) itd. (Trifunović 2008, 103).

²⁴ Tretira ih kao jedan filmski primer.

²⁵ Oba filma za svoju temu imaju putovanje tek svršenih srednjoškolaca, Amerikana, koji se umesto u zapadnoj Evropi zatiču u Slovačkoj gde „radnje filmova kreću radikalno različitim tokovima“ (Trifunović 2008, 105), razume se, u skladu sa njihovim žanrovskim predznakom.

autorka prepoznaje kao isti *stimulans* ili – da predložimo manje psihološki i nešto bliži termin antropološkom pojmovnom aparatu – *okidač* emocija, za kojima sledi njihovo izražavanje u vidu jeze ili smeha. Razmatrajući na koji način je u filmskim pričama to ostvareno, autorka se poziva na teorijska promišljanja Noela Kerola o sličnostima i razlikama horora i humora, te i onoga što ih približava, tačnije na *teoriju inkongruentnosti* kombinovanu sa *teorijom superiornosti* (v. Trifunović 2008, 112–114). Primena ovih teorijskih pristupa pokazuje da se horor i humor ne moraju međusobno isključivati ukoliko se baziraju na istom objektu, i to onom koji karakteriše inkongruentnost, tj. neka vrsta kontradiktornosti, narušavanja normi i prekoračenja kategorija (isto, 114). Takođe, autorka zaključuje da Kerolova teorija ima mogućnost šire primene, tj. da je pored analize podžanra (spoja horora i humora), pogodna i za analizu onih filmskih ostvarenja „koja spadaju u različite žanrove, kao što su horor i komedija, a koji tretiraju isti objekat“ (isto, 114).

Dok se u predstavljenom tekstu Vesna Trifunović samo na kratko dotiče uloge emocionalnih reakcija publike i neophodnosti straha u definisanju specifične razlike horor žanra u odnosu na druge, Vladimira Ilić upravo emociju straha postavlja u fokus svog istraživanja. Uprkos činjenici da su „emocije centralne za većinu filmskih iskustava ljudi“ (Smith 2003, 3), vrlo malo naučne pažnje je primarno posvećeno odnosu filma i emocija (isto, 3), što predstavlja još jedan paradoks u pogledu akademskog istraživanja filmskog stvaralaštva. Zanimajući se za pomenuti odnos, Vladimira Ilić je kroz nekoliko svojih radova²⁶, među kojima je prvi objavljen *Film kao izvor znanja: primer proizvodnje straha od stranaca u filmu „Ponoćni ekspres“*, predstavila jedan od mogućih pristupa proučavanju odnosa filma i emocija. Konkretno, komercijalno filmsko stvaralaštvo Ilićeva je posmatrala kao sredstvo oblikovanja i prenošenja straha i, uopšte, kulturnih znanja koja utiču na stvaranje određenih emocionalnih stavova prema onima na koje se to znanje – predstave i uverenja – odnose, a u ovom slučaju su to Turci.

U nameri da objasni svoj pristup istraživanju holivudskog filma, autorka u prvom delu teksta predstavlja neke od osnovnih odlika popularne kulture, kojima pak upućuje na značajna svojstva filma, ističući važnost njegove komercijalnosti i kulturne komunikativnosti. Smatra da je za antropologe vrlo važna komercijalnost filma, njegova izuzetna komunikacijska sposobnost koja se ostvaruje s velikim brojem gledalaca. Masovnu publiku, za razliku od publike umetničkog ili autorskog filma, „ne mora da karakteriše manjak kritičke sposobnosti, koliko manjak kritičke potrebe koja je prisutna prilikom gledanja filmova“ (Ilić 2012, 119), što ima izvestan uticaj na prijem poruke posredovane filmom. S obzirom na to da komunikacija podrazumeva prenošenje poruka među komunikantima

²⁶ Radovi čine deo veće celine – master rada (Ilić 2010), a navedeni su u uvodnom delu ovog teksta.

čiji sadržaj i značenje jeste predmet antropološke analize, autorka razmatra prirodu filmske poruke i podvlači da poruka mora biti ono što se karakteriše kao efekat filmske priče, a ne ono što je bila namera stvaraoca filma da prikaže i ispriča. U težnji oblikovanja što jasnijih poruka i s ciljem njihovog najmanje dvosmislenog prijema kod gledalaca, razvijena je specifična struktura narativa holivudskog filma, koju autorka razmatra pozivajući se na značajne teoretičare popularne kulture i filma.

U društveno-istorijskom i topološkom kontekstu u kojem je nastao, Vladimira Ilić razumeva *Ponoćni ekspres* (1978) kao priču pričanu pre o Amerikancima negoli o Turcima. Dok je, s jedne strane, konkretan filmski narativ u to vreme predstavljao jedno od sredstava reafirmacije devastiranih društveno-moralnih vrednosti mladih Amerikanaca, kako se smatralo, dotle se, s druge strane, stvarala zastrašujuća stereotipna slika Turaka i Turske. Prevažadno na osnovu komunikacijske uloge filma i analize konkretnog filmskog narativa, a uz (posredovana) svedočanstva o realnom uticaju ovog filma na tursku populaciju u SAD kasnih sedamdesetih godina prošlog veka, pa i kasnije (v. Ilić 2012, 131–132), autorka zaključuje da je Amerikancima, kroz konkretno filmsko stvaralaštvo, poslata ksenofobična i homofobična poruka o Turskoj i Turcima, i šire – da film može biti i jeste „sredstvo kojim se kulturna znanja, u ovom slučaju u vezi sa strahom od Drugih, stvaraju, oblikuju i potom prenose“ (isto, 132).

*

Daljim predstavljanjem relevantne domaće literature, ukazaćemo na dva primera kojima je film poslužio kao povod istraživanja, a ne osnovni predmet. Članak Bojana Žikića „Koliko je 'srpski' *Srpski film*? Konceptualizacija kulturno normalnog i nenormalnog u Srbiji“ ne predstavlja rezultat direktnog istraživanja navedenog domaćeg filmskog ostvarenja, tj. ne predstavlja rad o *Srpskom filmu*, kako je već naznačeno. Tekst je nastao kao proizvod namere autora da se uoče i prikažu shvatanja kognitivne kategorije *normalnosti* u srpskoj kulturi ispitanika izabраниh prema određenim kriterijumima, među kojima je presudan bio taj da su pogledali *Srpski film* (Жикић 2011, 383).

Kulturno i društveno normalno Bojan Žikić određuje kao „statistički dominantan model javnog ponašanja i javnog mišljenja“, pri čemu, treba naglasiti, javno kulturno i društveno ponašanje i isto takvo mišljenje „ne moraju biti konzistentni u svakom trenutku“ (isto, 382). Smatrajući da je normalnost relacioni pojam koji se najbolje određuje u odnosu na svoju konceptualnu suprotnost – na pojam nenormalnosti (isto, 390), te da se, da tako kažemo, do njegovog sadržaja dolazi posrednim koncipiranjem, *Srpski film* je Žikiću poslužio kao posrednik kulturne komunikacije. To znači da je ovaj autor pošao od stanovišta da se datim filmom „komuniciraju ideje o tome šta je to *nenormalno* [u savremenom

srpskom društvu], dakle konceptualno suprotno *normalnosti*“ (isto, 389–390). U tom smislu, inicijalno pitanje ovog istraživanja bilo je „Zašto se film zove *Srpski film*?“, nakon čega je, kako sam autor opisuje, „razgovor usmeravan ka obrazlaganju, elaboraciji i eksplikaciji onoga što su [ispitanici] izrekli kao prvobitni odgovor na to pitanje“ (isto, 384). Devijantnost i aberantnost savremenog srpskog društva, odnos sociokulturnog konteksta u kojem ispitanici žive, predstavlja koncizan početni odgovor. Specifikacija ovako negativnog vrednovanja sociokulturnog konteksta je, kroz analizu ispitaničkih iskaza, sistematizovana u nekoliko tematskih dimenzija: nasilje, izrazito negativan odnos prema drugima, postojanje otuđenih upravljačkih izvora moći, lična osujećenja, mitomanija i pesimizam. Valjalo bi naglasiti da navedene teme ne predstavljaju dominantne tematske podceline filma, iako se sa konkretnim elementima njegovog narativa povlače paralele, već da se one prepoznaju kao važni, te i učestalo navodeni segmenti realnog sociokulturnog okruženja u ispitaničkim odgovorima na inicijalno pitanje (isto, 391–392). Pojednostavljeno rečeno, pomoću dobijenih odgovora, tj. otkrivanjem onoga što su ispitanici prepoznali kao nenormalnost u srpskom savremenom društvu, te formulisanjem elemenata modela sociokulturno nenormalnog i, napokon, „obrtanjem vrednosnih predznaka“ tog modela, bilo je moguće otkrivanje kulturnog kognitivnog modela normalnosti. Kao što je već istaknuto, ovo nije rad o *Srpskom filmu*, ali jeste pokazatelj na koji način se jednom formom popularne kulture može ostvariti kulturna komunikacija, i na koji način film može poslužiti kao antropološko metodološko sredstvo.

Napokon, odnos stvarnosti i fikcije tretira se u članku *Supermen u Srbiji ili kamenje i identitet* antropološkinje Ljiljane Gavrilović. Kroz razmatranje načina formiranja fikcije-kao-stvarnosti, kako je to formulirano, na primeru veze minerala *jadarita* pronađenog na teritoriji Srbije početkom veka i izmišljenog minerala *kriptonita* iz fiktivne priče o strip i filmskom superheroju Supermenu, autorka zapravo razmatra način podsticanja nacionalnog ponosa i prezentovanja identiteta nacionalne države koji se vekovima održava kroz muzejske postavke.

Usvajajući stav da su muzeji „jedan od načina da se kreira *identitet* (...) i učvrsti *moć* (...), ali i da se kontinuirano i dosledno ispriča priča o njima“ (Gavrilović 2008, 35), autorka se na početku svog izlaganja fokusira na razmatranje društvene i političke uloge prirodnjačkih muzeja. Ističe da njihove kolekcije tokom 18, 19. i prve polovine 20. veka nisu imale za cilj samo da komadima različitih stena i minerala publiku upoznaju sa geološkom prošlošću i poduče je o prirodnim bogatstvima planete na kojoj žive, već da je jedna takva kolekcija „direktno govorila o ekonomskoj snazi (potencijalnoj ili ostvarenoj), koja je po osnovu političke moći ‘pripadala’ državi koja je kontrolisala tlo i sve što se u njemu nalazi“ (isto, 38). Isto tako, u bilo kojoj državi ponaosob, svrha muzejskog izlaganja ruda i minerala (bila) je da se domaća publika pouči o „prirodi *svoje* zemlje (*svojoj* prirodi), u okviru izgradnje identiteta i učvršći-

vanja patriotskih osećanja“ (isto, 39). Povezivanje nacionalnog identiteta i prirodnih resursa bila je praksa i naše zemlje (isto, 41). Naime, nacionalni ponos je, prema autorkinim rečima, bio baziran na novootkrivenom mineralu jadaritu – nazvanom tako po mestu nalaska (Jadar) na teritoriji Srbije – koji je privukao globalno interesovanje, ne zato što je do sredine 2006. godine njegovo postojanje bilo potpuno nepoznato savremenom čovečanstvu, već zato što je po svom hemijskom sastavu sličan izmišljenom mineralu kriptonitu, koji neutrališe moći izmišljenog junaka Supermena sa, takođe, izmišljene planete Kripton. Kao ni u medijskom govoru u kojem je istican ekonomski potencijal minerala, baziran na popularno-kulturnim predstavama u vezi sa Supermenom, tako ni u muzejskom predstavljanju jadarita,²⁷ nije izostalo povezivanje ovog minerala s elementima fiktivne priče o Supermenu. To povezivanje je išlo u pravcu asocijacije na izgled rodnog grada izmišljenog junaka, kao i u pravcu uspostavljanja analogije između Prirodnjačkog muzeja Beograda (u kojem je jadarit prvi put bio predstavljen javnosti) i *Tvrđave samoće* koja predstavlja neku vrstu „muzej[a] koji čuva Supermenov identitet“ (isto, 45). Na taj način se, kako autorka na istom mestu kaže, „stvora fiktivna replika stvarnosti u kojoj muzej čuva/obezbeđuje identitet realnim ljudima“. Izložbom na kojoj je jadarit predstavljen na maločas naznačen način, dodaje Ljiljana Gavrilović, prevazilazi se i barijera između antizapadno i prozapadno orijentisanih posetilaca koji izložbu mogu shvatiti dvojako, svako na svoj način: ili „kao predstavu nečega što je distinktivna razlika Srbije u odnosu na ceo svet (mineral koji postoji samo i jedino u Srbiji), ili kao predstavu nečega što Srbiju povezuje sa svetom (jadarit-kao-kriptonit)“ (isto, 46).

Zaključak

Relativno kratak, ali veoma plodan život srpske antropologije filma ipak ne daje mogućnost celovitijeg zaključivanja o njenim dometima. Jedno je sigurno – antropologija filma, kada je srpska nauka u pitanju, zauzela je značajno mesto u antropološkom proučavanju popularne kulture, koja je jedno od značajnih obeležja života modernih ljudi. Moguće je da zbornik i radovi koji su nastali posle njegovog prvog internet objavljivanja pokazuju da je broj antropologa koji se bavi proučavanjem filma nevelik, ali kada se upoređi s ukupnim brojem istraživača-antropologa²⁸ sagledava se da je to veoma značajno tematsko usmerenje nove srpske antropologije. Bavljenje antropologa filmom, tačnije dugometražnim igranim filmom, jeste jedna od vododelnica, gde s antropološke strane ostaju oni koji nastoje da interpretiraju svet, a s one druge loši etnografi

²⁷ A ni naučnom opisu novootkrivenog minerala (v. Gavrilović 2008, 42–43).

²⁸ U birokratskoj terminologiji istraživači-antropolozi su oni naučnici koji se kroz državno finansiranje projekata bave antropološkim proučavanjima.

zaglibljeni u lažne probleme reprezentacije ili refleksivnosti. Ukoliko bi antropolog ostao na opisu (prepričavanju) sadržaja filma ili njegove produkcije, bio bi lako prepoznat kao etnograf nenaučnog ili prednaučnog karaktera, a ukoliko bi se zastupnički odnosio prema likovima filma ili njegovim proizvođačima, ne bi ga prihvatili ni filmski kritičari ni neki proučavaoci filmova, već jedino, mada samo možda, pripadnici nekog fankluba pojedinog filma ili glumca. Nasuprot tome, antropolog filma nastoji da prouči pitanja koja se u filmu i povodom njega postavljaju i na koja odgovore ne daju ni narator ili likovi u samom filmu niti režiseri u intervjuima. U složenoj interakciji činjenica o produkciji, etnografiji dijegeze i recepciji filma, svaki film gradi niz pitanja na koja antropološko proučavanje treba da odgovori. Jedan broj srpskih antropologa je pokušao da se na ovakav način bavi antropologijom filma i ti radovi se nalaze kako u zborniku tako i van njega, s obzirom na njegovu nužnu (nametnutu) zatvorenost prema novim radovima, kao i na uspostavljeni princip da je jedan autor zastupljen sa najviše dva rada²⁹.

Literatura

- Allison, Anne. 2001. Cyborg Violence: Bursting Borders and Bodies with Queer Machines. *Cultural Anthropology* 16 (2): 237–265.
- Antonijević, Dragana. 2012. Sanjaju li klonovi ljubav? Predstave o klonovima u popularnoj kulturi. *Etnoantropološki problemi n.s.* 7 (2): 359–380.
- Bateson, Gregory. 2000. An Analysis of the Nazi Film “Hitlerjunge Quex“ in *The Study of a Culture at a Distance*, eds. Mead, Margaret and Metraux, Rhoda, 331–347. New York: Berghahn Books.
- Battaglia, Debora. 2001. Multiplicities: An Anthropologist’s Thoughts on Replicants and Clones in Popular Film. *Critical Inquiry* 27 (2): 493–514.
- Banić Grubišić, Ana. 2012. Obrok dana posle sutra. Predstave o hrani i ishrani u postapokaliptičnim filmovima. *Etnoantropološki problemi* 1 (7): 185–212.
- Banić Grubišić, Ana. 2013a. Antropološki pristup medijima – kratak pregled (sa posebnim osvrtom na igrani film). *Antropologija* 13 (2): 135–155.
- Banić Grubišić, Ana. 2013b. Kulturno nasleđe u postapokaliptičnim vizijama budućnosti. *Етнолошко-антрополошке свеске н.с.* 21 (10): 101–114.
- Banić Grubišić, Ana. 2014. *Socijalne antiutopije u anglosaksonskoj filmskoj produkciji od sredine XX veka*. Doktorska disertacija, odbranjena na Odeljenju za etnologiju i antropologiju Filozofskog fakulteta u Beogradu.

²⁹ Banić Grubišić 2012; 2013b; 2015; Ilić 2013; 2014a; 2014b; Kovačević i Ribić 2014a; 2014b; Kovačević 2015. U okviru projekta Nova Srpska antropologija kome pripada i zbornik *Antropologija filma* razmišlja se o potpunom raskidu sa bibliotekarsko-birokratskim okvirima i pravljenju punih internet publikacija koje neće biti omeđene „cipovanjem“ i sličnim ograničenjima i u kojima će se naći SVE što urednici smatraju relevantnim.

- Banić Grubišić, Ana. 2015. Ljubav u doba postapokalipse – načini zamišljanja ljubavi nakon kraja sveta. *Etnoantropološki problemi* 10 (1): 55–74.
- Dickey, Sara. 1993. *Cinema and the Urban Poor in South India*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Drummond, Lee. 1996. *American Dreamtime: A Cultural Analysis of Popular Movies, and Their Implications for a Science of Humanity*. Lanham: Rowan and Littlefield Publishers.
- Gavrilović, Ljiljana. 2008. Supermen u Srbiji ili kamenje i identitet. U: *Kulturne paralele – svakodnevna kultura u postsocijalističkom periodu*. Zorica Divac (ur.), Zbornik radova 25, 35–50. Etnografski institut SANU, Beograd.
- Gray, Gordon. 2010. *Cinema: a Visual Anthropology*. Oxford, New York: Berg.
- Ilić, Vladimira. 2010. *Kulturno oblikovanje i prenošenje straha putem komercijalnog filma*. Master rad, odbranjen na Odeljenju za etnologiju i antropologiju Filozofskog fakulteta u Beogradu.
- Ilić, Vladimira. 2012. Film kao izvor znanja: primer proizvodnje straha od stranaca u filmu *Ponoćni ekspres*. *Antropologija* 12 (3): 115–134.
- Ilić, Vladimira. 2013. Film kao izvor znanja: primer proizvodnje straha od terorista u filmovima *Opsada* i *Predaja*. *Antropologija* 13 (3): 143–162.
- Ilić, Vladimira. 2014a. Strah od stranaca kao prevencija opasnosti: primer filma *Taken* (2008). *Antropologija* 14 (1): 33–47.
- Ilić, Vladimira. 2014b. Uzajamno perpetuiranje straha od nasilja i industrije obezbeđenja: primer filmskih narativa i elektronskih bezbednosnih sistema za domaćinstvo. *Etnoantropološki problemi* 9 (1): 105–126.
- Kovačević, Ivan i Marija Brujić. 2014. “Ljubav na prvi pogled” – TV serije: uvod u antropološku analizu. *Etnoantropološki problemi* 9 (2): 335–349.
- Kovačević, Ivan i Vladimir Ribić. 2014a. “Rusi dolaze, Rusi dolaze” – apologija detanta. *Etnoantropološki problemi* 9 (2): 395–415.
- Kovačević, Ivan i Vladimir Ribić. 2014b. Crvena zora – finalna epizoda hladnog rata. *Etnoantropološki problemi* 9 (4): 901–913.
- Kovačević, Ivan. 2015. Fudbal i film: *Drug predsednik – centarfor*. *Etnoantropološki problemi* 10 (3): 743–763.
- Kovačević, Ivan. 2015. *Istorija srpske antropologije*. Beograd: Odeljenje za etnologiju i antropologiju i Dosije studio.
- Krasniewicz, Louise. 2006. “Round up the Usual Suspects”: Anthropology goes to the Movies. *Expedition* 48 (1): 8–14.
- Kulenović, Nina. 2011. *Socijalna ontologija u filmu „Avatar“*. *Antropološka analiza*. Beograd: Filozofski fakultet – Univerzitet u Beogradu, Odelejenje za etnologiju i antropologiju.
- Malešević, Miroslava. 2012. Iskušenja socijalističkog raja – refleksije konzumerističkog društva u jugoslovenskom filmu 60-ih godina XX veka. *Glasnik Etnografskog instituta SANU* 57(2): 107–123.
- Naumović, Slobodan. 2010. Kadriranje kulturne intimnosti: nekoliko misli o dinamici samopredstavljanja i samopoimanja u srpskoj kinematografiji. *Godišnjak za društvenu istoriju* 1: 7–37.

- Powdermaker, Hortense. 1951. *Hollywood: The Dream Factory. An Anthropologist Looks at the Movie Makers*. London: Secker & Warburg.
- Smith, M. Greg. 2003. *Film Structure and the Emotion System*. New York: Cambridge University Press.
- Sutton, David and Wogan, Peter. 2009. *Hollywood Blockbusters: The Anthropology of Popular Movies*. New York: Berg.
- Traube, Elizabeth. 1989. Secrets of Success in Postmodern Society. *Cultural Anthropology* 4 (3): 273–300.
- Traube, Elizabeth. 1992. *Dreaming Identities: Class, Gender and Generation in 1980s Hollywood Movies*. Boulder, CO: Westview Press.
- Trifunović, Vesna. 2008. Odnos horora i humora: primer filmova “Hostel” i “Euro Trip”. *Etnoantropološki problemi* 3 (1): 103–121.
- Weakland, John. 1966a. *Chinese Political and Cultural Themes: A Study of Chinese Communist Films*. Studies in Deterrence 14, China Lake, CA: U.S. Naval Ordnance Test Station.
- Weakland, John. 1966b. Themes in Chinese Communist Films. *American Anthropologist* 68 (2): 477–84.
- Zvijer, Nemanja. 2010a. Koncept neprijatelja u filmovanim ofanzivama: prilog sociološkoj analizi filma. *Sociološki preged* XLIV 3: 419–437.
- Zvijer, Nemanja. 2010b. Klasni i rodni obrasci u jugoslovenskim ratnim spektaklima. *Tokovi istorije* 1: 96–111.
- Zvijer, Nemanja, 2011. *Ideologija filmske slike. Sociološka analiza partizanskog ratnog spektakla*. Beograd: Filozofski fakultet
- Жикић, Бојан. 2010. Антрополошко проучавање популарне културе. *Етноантрополошки проблеми н.с.* 5 (2): 17–39.
- Жикић, Бојан. 2011. Колико је “српски” “Српски филм”? Концептуализација културно нормалног и ненормалног у савременој Србији. *Етноантрополошки проблеми* 2 (6): 381–412.
- Жикић, Бојан. 2012. Популарна култура: надкултурна комуникација. *Етноантрополошки проблеми н.с.* 2 (7): 315–341.

Ivan Kovačević

Department of Ethnology and Anthropology,
Faculty of Philosophy, University of Belgrade

Vladimira Ilić

Institute of Ethnology and Anthropology,
Faculty of Philosophy, University of Belgrade

The anthropology of film in Serbia

The term ‘film’ refers to feature length commercial movies both of foreign and domestic production. The phenomenon of film is approached as a form of popular culture which means that the emphasis is on its cultural-communicative

traits. The paper aims to make visible the dynamic field of anthropology of film present in Serbian academia, as well as introduce readers to this subdiscipline and point them towards the relevant literature – both foreign and domestic – in the field. The paper has been envisioned as an introduction to the edited volume *Anthropology of film* – the first book in the new series of editions titled *New Serbian anthropology*. Six anthropological and two sociological papers which together make up the edited volume are presented here. The aim is to highlight the thematic breadth and wealth of research in this area of anthropology.

Key words: film, anthropology of film, popular culture, cultural communication, Serbia

Anthropologie du film en Serbie

Sous la notion de film, nous considérons les films commerciaux long métrage, aussi bien des productions serbes que étrangères. Le phénomène du film est ici traité comme une forme de culture populaire, ce pourquoi l'accent est mis sur sa caractéristique culturelle communicationnelle. L'objectif de ce travail est de rendre plus visible l'anthropologie très dynamique du film dans la communauté anthropologique locale, puis de faire connaître aux lecteurs cette discipline anthropologique et de renvoyer à la bibliographie serbe et étrangère pertinente dans le cadre de ce domaine. Étant donné que cette étude a été conçue comme une sorte de texte introducteur du Recueil *Anthropologie du film* – premier livre dans le cadre de l'édition *Nouvelle anthropologie serbe* – ici sont présentés six travaux des anthropologues et deux travaux sociologiques, qui font ensemble la totalité des Actes. C'est ainsi que l'attention est attirée sur l'ampleur thématique et la fécondité scientifique de ce domaine de l'anthropologie.

Mots clés: film, anthropologie du film, la culture populaire, communication culturelle, Serbie

Primljeno / Received: 18.12.2015.

Prihvaćeno / Accepted: 08.01.2016.