

ПРЕДРАГ РАВА*
Филозофски факултет
Нови Сад

УДК 316.48:177(7)
Монографска студија
Примљен: 11.04.2015
Одобрен: 12.05.2015

УТИЦАЈ НАСИЉА У ФИЛМУ¹ НА ЉУДСКО ПОНАШАЊЕ

Сажетак: У раду се у најширем смислу проблематизује став о насиљу као наученом понашању, са посебним освртом на преглед теоријских схватања о утицају филмског садржаја на агресивност у људском понашању. Изложена је кратка хронологија приказивања насиља у периоду пре појаве филма, и у његовим почецима. Позивањем на научна сазнања, представљена је специфична природа филма и његов утицај на људску перцепцију и емотивна стања. Анализирани је процес социјализације као и испољавање наследних предиспозиција.

Кључне речи: филм, насиље, наука, људска природа, „празна плоча”, „научено понашање”

Од Алтамира до биоскопа - кратка историја филмског насиља

Историчар филма Стеван Јовичић (Јовичић 1998) у делу *Од камере обскуре до видео-филма* излаже исцрпну хронологију техничких открића који су довели до настанка савременог филма. Аутор скреће пажњу да је људска тежња за сликовитим приказивањем важних догађаја из приватног живота, живота у заједници и друштву, много старија него што се то, углавном, мисли.

Већина историчара филма, између осталих карактеристика, дефинише филм као „представу покрета”, а његов почетак види у праисторијским временима, у пећинама Алтамира у данашњој Шпанији, на цртежима животиња у покрету. Прачовек

* Predrag.rava@gmail.com

¹ Реч филм има вишеструко значење. Првобитно је означавала танак слој емулзије осетљиве на светлост (на фотографској плочи или фотографском филму) затим означава сирову или снимљену филмску траку, а најчешће се (данас) користи за остварење – производ филмске продукције, као и за означавање жанра филма и сл. (види Косановић 1997). Такође, у фармацеутској индустрији се често корист термин филм таблет. Напомена: за прецизнија и опширнија објашњења овог, али и осталих филмских појмова, користити Лексикон филмских телевизијских појмова (Бабац 1993).

је тим цртежима пре више од десет хиљада година стварао илузију кретања. Најчешће је приказивао јелене и бизоне у лову, цртајући више ногу, да прикаже фазу покрета, односно да дочара трк [Јовичић 1998: 15].

Слични цртежи и рељефи могу се пронаћи и код првих цивилизација, у сложенијој форми (Јовичић 1998). У свакој озбиљној историји проналазака који су претходили појави филма (види Ramsaye 1925), може се пронаћи приказ *камере опскуре*² (*camera obscura*) са којом су очито били упознати и Платон и Аристотел, који 340. године пре нове ере помиње округлу слику Сунца, која је добијена на зиду мрачне собе, иако је светлост продирала кроз правоугаони отвор. На сличан начин о њој сведочи и Алхазен (Ал Хазен Ибн Ал Хаитам, 965-1038) у делу *О оптици* (Јовичић 1998:19). Након низа иновација, камеру опскуру заменила је *камера луцида*³ (*camera lucida*), која се масовније користила захваљујући Роберту Хуку, док је *латерна магица*⁴ (*латерна магица*) примењена 1646. године од стране Атанасијуса Кирхера, немачког католичког свештеника и иноватора у многим научним областима.⁵ Кирхер је бојио цртеже, а како би што верније дочарао покрет на слици, понекад је примењивао крајње необичне поступке, као што је лепљење живе муве.

Оно што у контексту рада битно јесте утисак који су остављале Кирхерове пројекције „живих слика” на људе у то доба – сматране су *делом демона* (Јовичић 1998). Слично, дански математичар Томас Вангелштајн у својим мемоарима истиче да су му ђаволи били помоћници приликом извођења чуда на дворовима или вашарима пред уплашеним краљевима, племићима и сељацима. Претпоставља се да Вангелштајнов савременик, холандски научник Кристијан

² Камера опскура (*цамера опскура*) или „мрачна соба” (комора), је изум састављен од мрачне кутије - изнутра црно обејене, која на једној старни има мали отвор, а на супротној мутно стакло. Када кроз отвор продре светло, на мутном стаклу, због праволинијског простирања светлости настаје обрута слика предмета који је пред отвором. Један од потпунијих приказа камере опскуре је начинио Леонардо да Винчи 1515. године (види Јовичић 1998: 19).

³ Камера луцида (*цамера луцида*) или „светла соба” била је примењивана у сликарству, тако што је изнад хартије за цртање постављана призма обешена на бакарној жици у висини ока. Цртач је, гледајући кроз призму, могао истовремено да посматра и хартију и предмет који је цртао (Ибид: 21).

⁴ Латерна магица (*латерна магица*) или „чаробна лампа” се састоји од кутије, која на једној страни има мали отвор са постављеним сочивом. Светлост пролази кроз кутију, осветљава цртеж, а он се затим пројектује на платно које се налази испред сочива. Атанасијус Кирхер је апарат усавршио тако што је додао диск на којем је било осам цртежа, па је пројекцијом стварао фабулу, мењајући цртеже. (Ибид: 22)

⁵ Иако је Кирхер прихваћен за проналазача овог изума, принцип по ком он функционише, вероватно је много раније примењиван. „Постоје претпоставке да је латерна магица употребљавана у старом веку, а користили су је кинески, египатски и грчки свештеници приликом обреда у храмовима. Сачувани су записи о обредима у част богиње подземља Хекате који су одржавани у храму Елиозе и где се пред преплашеним верницима појављивала страшна богиња у пратњи сабласти. Пошто је храм приликом тих обреда био замрачен, у таму су се појављивале приказе из пакла, па се може претпоставити да су страшне слике пројижациране уз помоћ неке врсте латерне магике” (Ибид: 22).

Хојгенс, приликом конструисања уређаја за оптичку пројекцију 1659. године, није желео да објави изум „...да не би умањио свој углед научника и био увршћен у ред опсенара који сарађују са сатаном” (Јовичић 1998: 23).

У низу научника, проналазача, уметника, али и вашарских илузиониста и мађионичара издваја се Етјен Гаспар Робертсон, мајстор латерне магије и мајстор спектакла. Робертсон је 1793. године почео са практиковањем *фантаскопа* (*phantoscope*), уређаја који је био монтиран на колица, а њихово кретање је омогућавало увећање и смањење слике, чиме је она била изузетно жива и убедљива. Такође је изводио представе - *фантазмагорије* (*phantasmagoria*), током којих би у ваздуху пројектовао слику. Скице ових пројекција често су илустровале демоне и разна митска бића, што донекле сведочи и о маркетиншким склоностима вашарских забављача који су били заинтересовани да уновче ову атракцију.

Томас А. Едисон је 1891. године изумео *кинетограф*⁶ (*kinetograph*). Међутим, он није приређивао јавне пројекције, већ је користио уређај за појединачно гледање - *кинетоскоп*⁷ (*kinetoscope*). Браћа Лимијер, Луј и Огист, француски фабриканти и проналазачи су почетком 1895. године патентирали *синематограф* (*cinematographe*), односно *кинематограф*,⁸ како се ова реч изговара у већини земаља. Иако нису произвели ниста оригинално, ништа што већ није било познато у техничком погледу, они су први задовољили све услове који дефинишу *кинематографију*⁹, а то су: фотографска анализа покрета; пројектовање покрета на екран; оживљавање фотографисаног покрета на екрану у свом првобитном облику и одигравање пред публиком (Јовичић 1998: 11). Из ових разлога се сви релевантни историчари филма (нпр. Грегор и Паталас 1973/1977) слажу да је дан рођења филма, односно кинематографије, 28. децембар 1895. године, када се у индиском салону париске „Велике кафане” (*Grand Café, Salon Indien*) одржала прва јавна пројекција филмова браће Лимијер. У том моменту се могао запазити један од првих примера „филмске агресије”, о чему сведочи поскакивање гледалаца са својих столица приликом гледања краткометражном филма - сцене *Улазак воза у станицу*. Наиме, камера је била постављена испред воза, па је деловало, док се он приближавао, да ће налетети на гледаоце и прегазити их.

⁶ Кинетограф је уређај за фотографско снимање. (Ибид: 81)

⁷ Кинетоскоп је уређај за индивидуално гледање „живих фотографија” снимљених у кинетографу. За убачени новчић се могао гледати неки од филмова из Едисонове продукције, за те прилике смештен у специјално осмишљеном кинематоскопском салону, а из чега би се могло закључити да је он добро осмислио начин на који може да поврати уложена финансиска средства, па и да додатно заради. (Ибид: 81)

⁸ Кинематограф је филмска камера, али и пројектор којим се снимљени филм може приказивати публици. (Ибид: 99)

⁹ „Кинематографија означава делатност која се заснива на проналаску браће Лимијер - кинематографу. Појмови филм и кинематографија употребљавају се у синонимском односу, иако имају различите садржаје и категорију. Кинематографија је појам који означава производњу, промет и приказивање покретних звучних слика, као основне делатности кинематографије и низ осталих делатности које непосредно или посредно служе овим делатностима, или из њих проистичу...” (Јовановић 1998: 3).

У Београду је још 6. јуна 1886. године одржана прва филмска пројекција у кафани "Златан Крст" (Косановић 1985). Уз многе документарне филмске журнале, који су већ тада имали претензију да својим садржајем информишу и едукују, 1911. године јавља се први играни филм *Живот и дело бесмртног војска Карађорђа* у режији чувеног глумца и редитеља Чича Илије Станојевића (Косановић 1985). Дело је парирало најбољим остварењима тадашњег времена и обиловало сценама насиља и крвавим детаљима из наше историје.

Дејвид Ворк Грифит, један од пионира филма, међу првима је применио „крупан план” као изузетно изражајно средство, уносећи драмску напетост и утицајући тако на развој филмске уметности уопште. Детаљи лица, ока, усана, зуба уносили су додатну напетост. Људи су у сценама препознавали себе у сличним ситуацијама, своје експресије и своја емотивна стања. Посматрали су на великом платну живот, онакав какав он и јесте. Међутим, 1915. године, Грифит је snимио филм *Рађање једне нације*, који обилује сценама насиља и расним предрасудама. За већину, тада није било контраверзно ни то што су *црнци* глумили *белци*, користећи *блекфејс* (blackface) - врсту сценске шминке. Бањуелов надреалистички филм *Андалузијски пас* из 1929. године и данас изазива чуђење захваљујући невероватно смелим, контраверзним сценама. Немачки експресионисти Мурнау и Ланг, руски авангардисти, пре свих Езејнштајн, Пудовкин, Кулешов и Вертов, користили су иста изражајна средства, али и исписивали нове странице филмске граматике, бравурозним монтажним поступцима и сниматељским решењима, који су услед сцена препуних агресије и драмске напетости, могле бити протумачене као атак на онога ко први пут присуствује филмској пројекцији. Међутим, публика не само да није бојкотовала филм, већ се враћала у биоскопске сале, чекајући у редовима да купи карте.

Волт Дизни чија су филмска остварења намењена претежно млађој публици 1943. године ствара цртани филм под називом *Education for Death: The Making of a Nazi*. Упркос намери да допринесе антинацистичкој пропаганди, филм обилује сценама рата, смрти и агресије. Ранији Дизнијеви цртани филмови настали око 1930. године, садрже одређене нацистичке конотације и стереотипе, као у случају *Три прасета* из 1933. године., где се зли вук појављује обучен као јеврејски трговац. Такође, чињеница је и да се за лик Мики Мауса користио већ поменути *блекфејс*.

Евидентно је да су филмске сцене насиља биле присутне од самог почетка кинематографије, а да се мењао само концепт агресивности и стилови њеног приказивања. Иако је насиље на филму неретко перципирано као (барем делимични) узрочник насилног људског понашања, *априори* закључци на ову тему не могу се извести без анализе закономерности и механизма људске природе који детерминишу понашање и откривају порекло насиља код људске врсте.

Људска природа и насиље као научно понашање

Психолог Стивен Пинкер је у књизи *Празна плоча* (Pinker 2002/2007) направио хронологију теоријских претпоставки које су битне за дискусију на тему стеченог и наученог у људском понашању. Пинкер излаже хронологију почевши од појма *празна плоча (табула раса)* који се приписује Џону Локу, а по којем је људски ум у тренутку рођења налик неисписаној табlici, тако да је све што знамо потекло од чула и рефлексије¹⁰. Он је тврдио да не постоји урођено знање и да је све што знамо производ искуства. Лок је одбијао постојање одређених практичних и моралних принципа, урођене „идеје” о Богу, „идеје” о добру и злу, а супроставља се и сваком ауторитаризму који се базира на овом убеђењу. Под Локовим утицајем, али и вулгаризовањем његове теорије, касније се долазило до закључка, да је човек само производ околности у којим је одрастао и окружења у ком је васпитан.

Пинкер наводи и становиште Томаса Хобса који је човека сматрао злим по природи, тако да је решење „чврста рука,, друштвени уговор у рукама чврсте власти (Hobbes према Pinker 2002/2007). Са друге стране, Русо је тврдио да је човек по природи добар. Наиме, он помиње примордијално доба, период који описују и многи пре њега (чак и у старом веку постоје наводи о периоду „природног,, и неисквареног доба, називано примордијално, златно доба, древно доба и сл.), у којем је живео „племенити дивљака,, а доласком цивилизације се све променило (Rousseau према Pinker 2007: 24). Његова став је био утицајан вековима после, поготово у педагошким круговима, иако одавно постоје докази, да примордијални период, какав он помиње, у еволутивном развоју човека као животињске врсте, није постојао.

У последњих неколико хиљада година постојала је снажна социјална еволуција, за разлику од биолошке, што је многе навело на закључак да се култура могла мењати, независно од биолошких фактора. Сазнања из неуронауке и генетике која карактеришу савремену научну мисао, допринела су промени овакве теоријске претпоставке. Процес социјализације је свакако битна детерминанта људског понашања, која омогућава испољавање и реализацију наследних предиспозиција.

Једно од истакнутијих емпиријских истраживања, инспирисано тематиком научно - стечено, на тему утицаја филмског насиља на људско понашање, извршио је социолог Херберт Блумер у студији *Филм и понашање* (Blumer 1933). Истраживање односа између филма и понашања је обухватило око две хиљаде испитаника који су описивали своје утиске и стварна искуства после

¹⁰ „Приликом рођења људски ум је налик на „празну плочу” (*табула раса*) на којој садржај исписује чулно искуство... Искуство, међутим, постоји у два облика – као сензација (осећај) и као рефлексија. Осећај говори о стварима и процесима спољашњег света, док рефлексија говори о операцијама које се налазе у уму... „Став о постојању урођених идеја и принципа био је перципиран као неопходан за стабилност религије, морала, природног закона и друштвеног поретка, те је Локова филозофија била радикална за своје време” (Шкорић и Кишјухас 2011: 52).

одгледаног филма. Из добијених резултата закључило се да филмови имају позитивну функцију улепшавања тешких услова модерног живота, као и да су извор имитације форме понашања, маниризма, те да покрећу различита емотивна стања, па чак и опонашања сексуалних односа, али и да утичу на понашање које резултира порастом криминала и слабљење моралног стандарда (види Шкорић и Кишјухас 2012). Иако је наведено истраживање обухватало само млађу популацију, махом студенте, без формалних питања и заједничког упитника, оно је свакако пример помака у методологији истраживања ове области комуникације. Сам Блумер је био опрезан, ограђујући се од површних интерпретација.

Џон Вотсон, амерички психолог и оснивач бихевиоризма написао је рад „Психологија како је види бихевиориста„ (Watson 1913) који се сматра манифестом бихевиоризма. Тежећи да пронађе опште законе и принципе понашања, изучавајући људе и животиње у контролисаним и природно експерименталним условима, искључио је менталне склоности и отишао у крајност: „Дајте ми дванаесторо здраве, добро грађене мале дјеце и свијет изграђен према мојим упутама у којем ћу их одгојити и јамчим вам да ћу моћи узети било које од те дјеце и оспособити га да постане стручњак у било којем позиву који ја одаберем - лијечник, одвјетник, умјетник, трговац - и да, чак и просјак и лопов, без обзира на даровитост, склоност, тежње, способности, вокацију тог дјетета и расу његових предака„ (Votson према Pinker 2002/2007: 38).¹¹ Барус Скинер (Skinner 1938) се уз Вотсона сматра за оснивача бихевиоризма. Прикупио је велики број емпиријских података из многобројних експеримената, после којих је и у теорији тврдио да се може одбацили утицај менталног стања и физиологије, као детерминанте понашања (види Skinner 1938). Бихевиорална социологија се развила раних 60-тих година 20. века, а њен предмет изучавања, било је понашање дијада, мрежа или група (за разлику од психолошког бихевиоризма који се бавио индивидуама и њиховим понашањем), па самим тим и масовних медија. Никола Рот, у својој књизи *Основе социјалне психологије* (Rot 1973), помиње Алберта Бандуру и Ричарда Вотерса по којима медији (мислећи пре свега на телевизију) имају већи утицај од осталих агенаса, па и од родитеља, јер је често модел понашања, који родитељи дају, одбојан деци, а њихови вербални савети неуверљиви, нејасни. За похвалу је што су бихевиористи вршили експерименте, прикупљали емпиријске доказе, имали велики број испитаника, али проблем је у самом ставу да се за човеково понашање може пронаћи једноставна формула, по којој ће се, понављањем, увек долазити до истог исхода. Код људске врсте, за разлику од неких других животињских врста, одступања у понашању су велика.

Еволуциони психолози су скептични према приступима оних који људе посматрају само као смесе обликоване властитим искуством: „На примјер, утјецајно бављење „супкултуром насиља” (мађу осталима, Wolfgang and Ferracutti 1967) и посљедице масовних медија на „имитацијско насиље” (међу оста-

¹¹ Пинкер наводи и виц на ову тему: „Шта бихевиориста каже након вођења љубави? Теби је било добро, а мени?„ (Вотсон према Пинкер 2002/2007: 38), јер према бихевиористима, само видљиво понашање треба бити изучавано.

лима Phillips 1983; Baron and Reiss 1985) мањкаво је, јер се битно ослања на нереални модел људске животиње, као пасивног примаоца културних утјецаја, а не као дјелатног тумача., (наведено према Daly and Wilson 1989:2004).

Уколико узмемо у обзир да деца уче опонашајући, при чему највише користе чуло вида, можемо да дођемо до закључка да би филмско насиље могло да има негативне последице на њих. Морамо, ипак, поставити питање да ли се греша када се реципијенти посматрају само као пасивни примаоци свега што виде, јер чак и они најмлађи, који истина јесу погоднији за манипулацију, ситуације које опонашају, прилагођавају својим склоностима? Уколико филм представља толико моћан апарат обликовања понашања, поставља се питање због чега деца не опонашају и друге ствари које у њему виде, на шта се осврће и Орсон Велс у свом интервјуу за ББЦ (Welles 1955) у ком говори о малолетничкој деликвенцији притом истичући чињеницу да би деца у том случају починила и нека заиста изузетна дела вредна дивљења. Велс не пориче чињеницу да су деца и адолесценти склони имитацији до одређене границе, али сматра да ту границу прелазе само одређени профили личности, а не читава популација младих која је изложена насилним и хорор филмовима.

Чести су и резултати истраживања, током којег су испитаници у анкети или интервјуу, давали двосмислене одговоре. Такође, постоји мишљење по којем посматрање насиља на филму, код неких особа може чак да проузрокује ослобађање од агресивних импулса, а забележено је и да су друштвене норме утицале на неке друге субјекте да се, током и након посматраних сцена, уздрже од агресивног понашања, о чему пише и Рот (Rot 1973). Социолог Љубомир Маширевић (Mek Kvin према Маширевић 2008) помиње истраживање у ком је учествовало 1500 дечака узраста од 13 до 16 година у коме је закључено да дечаци с високим степеном излагања насиља на телевизији почине 49% више озбиљних насилних дела од оних који су у мањој мери били изложени насилним садржајима. Међутим, када су резултати још једном пажљивије погледа ни, установљено је да су деца с највишим степеном изложености телевизијском насиљу најмање насилна што сведочи о контрадикторности и непоузданости резултата студија спроведених у оквиру ове области. Пинкер наводи сватање Џонатана Фридмана: „Испоставило се да је само *две стотине* истраживања тражило везу између насиља у медијима и насилног понашања и да у *више од половине* та веза није пронађена. У осталим истраживањима је установљено да су корелације мале и да их се лако може објаснити другачије - на примјер, да насилна дјеча траже насилну забаву, и да акцијске сцене дјецу привремено „распале“ (али не утјечу трајно на њих)” (Fridman према Pinker 2002/2007: 388; курзив у оригиналу). Фридман поставља питање, како то да Канађани и Американци гледају исти телевизијски програм, а стопа убистава им је много мања? Он тако долази до закључка да изложеност насиљу у медијима утиче мало или нимало на насилно понашање, при чему истиче да су људи чак били насилнији у вековима који су претходили филму. С тим у вези, Стивен Пинкер каже да о нашој крвавој праисторији сведоче археолошки налази као што су костури са траговима скалпирања, удараца секиром или у којима су још увек углављени врхови стрела, затим оружја као што су буздован

или томаhawk а који су бескорисни у лову али специјализовани за убијање. Дуго је порицано и да су људи икада практиковали канибализам, међутим најупечатљивији доказ је нађен у једном америчком југозападном налазишту које је старо осамсто педесет година. „Археолози су пронашли људске кости раскољене као кости животиња које се иначе једу и трагове људског миоглобина (беланчевине из мишића) на остацима грнчарије и на крају, у хрпи фосилизованог људског измета” (Pinker 2002/ 2007: 383). Узевши у обзир и да су се и припадници врсте *homo antecessor* међусобно убијали и комадали, може се закључити да насиље и људождерство сежу осамсто хиљада година у прошлост.

Потреба за независношћу и самосталношћу, када је спутана, одводи често у крајност и екстревертне и интровертне младе особе, које испољавају већу склоност ка ризику. Склоност младих ка ризику је исход природне селекције (види Rogers 1994/2004). Основана је претпоставка да нпр. адолесценти нису у потпуности свесни (мада не треба мешати свесно са рационалним) шта могу да изгубе, током или после ризичног понашања, а с обзиром да још немају потомство, брину само о својој егзистенцији, уз евентуалну дозу одговорности према родитељима. Не треба упадати у замку генерализовања, али они који спадају у овај део старостне структуре, заиста често показују насилно понашање, поготово када сматрају да се са њима неправедно поступа. Слично важи и за нежењене, растављене и удовце (види Daly and Wilson 1989/2004) па и незапослене - али старије мушкарце (упореди Gottfredson and Hirshi 1986/2004) јер како истичу еволуциони психолози, ни они наводно немају осећај ризика и шта могу да изгубе током или после ризичног понашања. Неки аутори, а међу њима и Љубомир Маширевић, тврде да филмско насиље у стварности опонашају нестабилне особе које су иначе и склоне агресији, „психички болесне особе, којима је неопходан окидач, да би почеле да се понашају незаконито” (Маширевић 2008: 23), а тај окидач не мора увек бити одгледани филм, јер на насилно понашање неког може навести и тврдоћа столице у биоскопским салама. Склоност ка девијантном понашању, може проузроковати и нпр. алкохолизам (види Pinker 2002/2007: 466).

У вези са насиљем и кинематографијом треба напоменути и узети у обзир још један битан чинилац, а то је сам друштвени контекст у ком је аутор стварао. Лично искуство ратних дешавања или посредно искуство, криминогени амбијент, деструктивно, декадентно окружење последње деценије прошлог века, били су мотив многим редитељима да своју рефлексивност преточе у филмски формат. Зар не би било чудније да је другачије, да је нпр. 90-тих на филму било више љубавне тематике, безбрижних драмских ликова и хепиенда? До закључка да насиље на филму утиче на реално понашање, доводи нас мешање каузалности са корелацијом. Могућ је утицај неке треће варијабле, нпр. проналазак *хрома-ки* ефекта који омогућава реализацију сценографије електронским путем, без сценских кулиса и сценографских елемената у студију, као и низ других трикова, или квалитетнија сценска шминка, што је сигурно дало нове идеје ауторима научно-фантастичних и хорор филмова. Не можемо тврдити да није могло бити и случајности уколико се у време емитовања так-

вих филмова десио низ криминалних дела. Занимљиво би било поменути и оно о чему пише социолог Марко Шкорић:

[С]личан је резон као са људима који задовољство налазе у узбудљивим возњама, по забавним парковима, гледању хорор филмова и сл. Наиме, показује се да људи „извлаче” задовољство из ситуација у којима су урођене аверзије или страхови стимулирани, али који заправо не представљају праву и реалну опасност [Шкорић 2013: 64].

Често се може чути како су данашње генерације „горе” од ранијих, како су делинквентније и деструктивније. Међутим, треба узети у обзир и чињеницу да је насиље данас више присутно у медијском садржају. Интернет, који је најмање подложен цензури, још више је олакшао приступ информацијама. Мобилна телефонија је евоуирала и пружила нове могућности интерактивне комуникације, тако да се данас неретко дешава да се насиље на улици, у школи или у породици, ствара са намером да се направи видео запис, који се потом „окачи” на интернет, а затим дистрибуира преко друштвених мрежа, очекујући популарност међу вршњацима.

Претпоставка по којој „сцене филмског насиља подсвесно утичу на понашање”, се узима здраво за готово, а да при том ни не знамо шта је уопште „подсвест”, да ли постоји, где се налази и итд. Чест је и аргумент из незнања (*ad ignorantum*) када се нпр. критикује негирање значаја *психоанализе*¹² или религијских схватања, јер наводно не можемо тврдити да тако нешто не постоји, с обзиром да мозак није довољно испитан. Такође, недоказива и неоповргљива су и Фројдова (Freud 1917/1937) тумачења, па их не морамо потпуно одбацити, али ни узимати здраво за готово и користити их као релевантне смернице и савете за одгој деце. Иако су неке од социолошких и психолошких теорија често тешко проверљиве и оповргљиве, управо се оне примењују у криминолошкој пракси. „Али најтежа последица празне плоче није то што људи криво схваћају утјецај гена, него што криво схваћају утјецај околине” (Pinker 2007: 470).

Џутит Харис је књигом *Претпоставка о природи* (Hariss 1998) изазвала контраверзе, пре свега код оног дела читалаца који су површно, а и погрешно схватили оно што је она хтела да каже. Мрзели су је и родитељи који су одједном помислили да им она одузима битно место у васпитању детета. Очекивано, критиковали су је припадници политичке деснице, јер су они породицу већ „бранили” од утицаја искварености сваке врсте и питали су се ко ће онда деци, ако не родитељи, преносити њихове „проверене” традиционалне вредности, нарочито у периоду раног развоја. Међутим, и политичка левица, није била на њеној страни, наводећи је као пример примене економије Милтона Фридмана у области друштва, по којој појединац мора преузети бригу о

¹² „Психоанализа, као и парapsихологија подразумева психонеурални дуализам, односно схватање да је ум (или душа) нематеријалан и да може да делује на тело и рецимо, узрокује психосоматске поремећаје. Овај дуализам се сукобљава са емпиријским наукама, које негирају мигућност, да иматеријални ентитети поседују каузалне моћи”. (Шкорић и Кишјухас 2012: 133).

себи (види Pinker 2002/2007). Неки родитељи су се осећали поражено пред другим факторима који утичу на одрастање њихове деце: „Молим Бога да то није истина. Престрашна ми је и сама помисао да сва та љубав којом га обасипам не значи ништа” (Pinker 2002/2007:494). Далеко од истине би била тврдња да родитељи, окружење или особе са којима је дете у блиским односима, нису битни агенси социјализације, чак би то заиста било и опасно тврдити, али у развоју детета учествују и биолошки фактори, на нечију срећу или жалост. Дешава се да сама наука у датом моменту нема одговор на нека питања, тада се појаве особе које ће то злоупотребити и одбацити оно што иначе не разумеју.

Много је примера у којима се на сличан начин напада неко уметничко остварење, заједно са његовим аутором. Можемо навести Гетеов роман *Јади младог Вертера* (Gete 1774/1963), чијег су главног драмског јунака опонашали многобројни млађи читаоци. Облачили су се као он и опонашали његове манире, а многи су се толико поистоветили са њим, да су извршили и суицид, управо као и он на крају романа. Гете је морао да измени наредно, друго издање, да прикаже сеоску идилу и како се понашају људи блиски природи, те да у поговору опомене читаоце да се не поводе за примером овог младог, трагичног литерарног лика.¹³

Књиге, чији су аутори и у приватном животу изазивали контраверзе и који су били често изопштавани из друштва, налазе се у рукама деце у основним и средњим школама, као школска лектира и то обавезна (док их нико не тера да гледају филмове). Зашто данас (на сву срећу) нема потребе за цензуром и бојазни да ће неко „подићи руку на себе”, ако прочита поменути Гетеов роман? Да ли је прошло довољно времена, па да овај роман постане безопасан? Да ли кинематографија има јачи утицај, више конзументата? Да ли ефекат филма на људски психолошки апарат још увек недовољно истражен, па је на делу неоправдана бојазан? Требало би зато испитати на који начин аудио-визуелне поруке непосредно делују на чула и да ли се информације и значења, преко филма као медија, примају другачије, од оних које добијамо преко нпр. поменутих писаних текстова.

¹³ Свестан да је оваква цензура бесмислена, Гете је свој став изразио у разговору са једним енглеским бискупом: ”Кад већ тако говорите о мом јадном „Вертеру” како би онда требало говорити против силника који једним јединим потезом пера шаљу у рат сто хиљада људи, од којих ће погинути осамдесет хиљада и који се међусобно подстичу на убиство, паљевину и пљачку. Ви хвалите Бога после таквих ужаса и певате Тедеум (Тебе Бога Хвалимо)! И даље, кад Ви својим проповедима о мукама пакла страшите слабачке душе пастве, све док не погубе ум и свој кукаван живот не заврше у лудници! Или, ако Ви многим својим правоверним учењима, која су неодржива пред критиком разума, у душе Ваших хришћанских слушалаца сејете погубно семе сумње, те се ове само упола снажне, а упола слабачке душе изгубе у лавиринту из кога постоји само излаз у смрт!” (Разговор са Екерманом од 13. 03.1830, Гете наведено према Милан С. Димић 1963: 133).

Природа филма и *homo filmicus*

Филм се развијао паралелно са појединим научним дисциплинама са почетка двадестог века, па је тако био предмет изучавања и добио привилегију коју је ретко која уметност имала на свом почетку¹⁴.

Теорија *Гешталта* ће се у психолошку науку увести само неколико година после проналаска кинематографа. „Још деведесетих година прошлог века, у харвардској лабораторији експерименталне психологије - догодило се и прво откриће тесне везе између филма и духа науке. Истражујући перманентно сливање и преображавање облика на оси покрета, Хуго Минстерберг нас је упутио на чињеницу да филм стреми много даље...„ (Minsterberg према Зечевић 1993: 211). Он је 1916. године, гносеолошки описао филм и увидео чињеницу у питању *стварност по себи*. Гешталт је био веома примењен од стране великог броја филмских теоретичара, препознат као користан инструмент анализе драмског садржаја, а сами гешталтисти су користили филм за потребе својих испитивања. Основна теза гешталта јесте да неки догађај, искуство или акција, не може бити адекватно описан, као збир мањих независних догађаја. Приметно је да га карактерише холизам - појам који знамо и из социологије, који каже да је целина важнија од делова.

Фриц Хајдер (види Шкорић и Кишјухас 2012) је развијао *теорију атрибуције* изучавајући начине на које индивидуе приписују узроке догађаја и шта их тачно мотивише током тог процеса. Приметио је да људи имају тенденцију да приписују значења стварима и догађајима. На пример, ако нека особа падне, она углавном буде окарактерисана као неспретна. Може се рећи да на сличан начин, гледалац анализира понашања, мотиве, намере филмских актера, а неретко у филмској радњи, замишља себе. Људи често када етикетирају и окривљују друге особе имају двоструке стандарде¹⁵.

Музафер Шериф, један од оснивача социјалне психологије, је у једном експерименту изучавао понашање, друштвени конфликт између две групе дечака, како перципирају, расуђују и мисле. Тема Шерифове докторске дисертације, била је социјални утицај на перцепцију, а извео је експеримент из којег је закључио, како настаје *аутокинетички ефекат*¹⁶ и указао на то да под од-

¹⁴ Иако је филозоф Анри Бергсон (Бергсон 1896), вероватно први који је промишљао *кретање* и појам, *покрет - слика*, већина се слаже да је први филмски теоретичар, књижевник Ричото Канудо (Canudo 1911/1926). Међутим, он је 1911. године дефинисао филм као синтезу шест класичних уметности (у комбинацији са науком) и за њега осмислио назив - седма уметност. Многи сматрају да је посебност филма увидео тек Андре Базен у својој *Онтологији фотографске слике* (Базен 1945/1967). Природу филма, као нове уметности, нарочито је приказао гешталтиста, теоретичар визуелних уметности Рудолф Арнхајм, пишући о онтолошкој аутентичности филма (Arnheim 1957).

¹⁵ „Честа појава процеса атрибуције је *фундаментална грешка атрибуције* - тенденција људи да пренаглашавају диспозициона или ситуациона објашњења. Другим речима, људи поседују неоправдану склоност да претпостављају да акције других људи зависе од тога каква је „врста“, особе у питању, а не од социјалних или енвиromенталних сила које на њу утичу” (Шкорић и Кишјухас 2012: 169, курзив у оригиналу).

¹⁶ „Аутокинетички ефекат је феномен човекове визуелне перцепције, према којем нпр. статична и мала тачка светлости у мрачној и празној просторији делује као да се „кре-

ређеним условима појединци у интеракцији једни са другима формулишу нормe, које регулишу њихово понашање и када су међусобно одвојени. У потпуно мрачној соби, он је пројектовао малу светлу тачку на зид и након само неколико тренутака појавила се илузија код групе испитаника да се она креће (види Шкорић и Кишјухас 2012). Психолог Саломон Аш (Asch 1951) је људска бића видео као рационалне и активне тумаче својих и туђих понашања, а не као пасивна бића, која само реагују на притиске свог социјалног окружења, а *Ашова парадигма*¹⁷ до које је дошао истражујући људско понашање, конформизма и анализирање агресије међу људима, била је од користи и Стенлију Милграму (Milgram 1974/1990) док је изучавао конформизам и покорност ауторитету кроз пример нацистичких злочина. Људи се конформирају у жељи да се допадне групи или зато што верују да је група боље обавештена од њих самих.

Жан Митри је рекао: „Кретање није никада материјално, оно је увек перцептивна појава и у стварности” (Митри наведено према Петрић 1994: 122). Такође, он наглашава да је у подстицању просторно - динамичког кинестетичког осећања важнија вожња камере у дубину, него дужина кадрова, те да се тако појачава целокупан утисак стварности, у том холистичком односу целина – део. Звучни филм и покретна камера, заједно стварају јединствени осећај непознат ни једном другом медију - просторно динамичку *кинестезију*¹⁸. Владимир Петрић, у својој *Дескриптивној и кинематичкој анализи*, закључује да перцепција и искуство процеса просторног кретања на платну гледаоцу изгледају изванредно стварно и истинито (Петрић 1981). *Идентификација* је појам који је посебно анализиран, јер веома много доприноси саживљавању гледаоца са драмским ликовима, са којима се потом неретко идентификује, према који-

ће,, Овај ефекат се највероватније појављује зато што је перцепција кретања увек релативна према некој референтној тачки. У мрачној и празној соби мало шта може да послужи као референтна тачка, због чега је кретање једне тачке заправо недефинисано. Многа „виђења” не идентификованих летећих објеката (НЛО) била су последица овог ефекта, у вези са звездама и планетама на небу, а он је добро познат и као илузија са којом имају проблема пилоти који лете ноћу” (Ибид: 185).

¹⁷Ашова парадигма је серија експеримената коју је спровео амерички психолог Саломон Аш. Учесници експеримента су били расподељени у групе са још неколико Ашових сарадника. Групи је показана картица са једном линијом, а затим још једна картица са три линије. Од учесника се захтевало да одговоре која од те три линије има исту дужину, као и прва, која им је показана. Ашови сарадници су намерно нетачно одговарали и експеримент је показао да је запањујуће велик број испитаника изузетно брзо и лако попустио под групним притиском, односно да се конформирао мишљењу групе (Ибид: 189).

¹⁸„Кинестезија омогућује јединствено кинематичко доживљавање простора и времена у филму, што постиже монтажом и њеном интеракцијом са убрзаним и успореним кретањем, изменом светла и боје, комбинацијом звука и музике...подстиче илузију да је призор истинит и да је аутентичан са животним збивањем,, (Петрић 1993: 125). „Неопходно је указати на разлику између кинестетичког дејства везаног за кинематички доживљај филма и кинетичког дејства везаног за оптички доживљај скулптуре (нарочито у покрету), анимираног сликарства (у том смислу цртани филм је више кинематичан него кинестетичан) и пројекције слајдова,, (Ибид: 125 н1).

ма може да развије емпатију, саучествовање и у чијој драмској ситуацији препознаје себе, што доприноси том доживљавању нестварног као стварног.

Са жељом да се оснажи „колективна национална свест”, емитује се врста програма која утиче део гледалаца стекне „лично сећање” о датом историјском догађају, а којем уопште нису ни присуствовали. Тако се кроз медијску пропаганду, постиже субјективизација гледаоца. Утицајне групе су се одувек бориле за контролу медија. Владајуће класе су одувек имале своје редитеље. Као пример се често наводи *Тријумф воље* један од пропагандних филмова редитељке Лени Рифенштал из 1935. године. која је маестралним кадрирањем и коришћењем монтажних поступака, са великим умећем, сасвим сигурно многе довела до одлуке да узму чланску карту Национал-социјалистичке немачке радничке партије. Пол Лазарсфелд (Lazarsfeld *et al.* 1944) је у *Избору народа* после теренског рада (мада истражујући утицај радија) користећи панел метод (врста интервјуа) добио резултате који су му дали за право да релативизује медијски утицај у кампањи за председничке изборе 1940. године, те да су изборне поруке веома селективно примљене. Лазарсфелд је касније са Мертоном наставио да изучава утицај медија, за које је и даље сматрао да имају моћ, али не у мери и не на начин, на који се то тада, углавном, мислило.

У одређивању закономерности нове комуникације, њеног утицаја, па самим тим и негативне стране утицаја, учествовао је и Теодор Адорно (Adorno 1970) који у *Теорији естетике* каже да су разлог пасивности становништва, популарна култура и лака забава доступна путем масовних медија, а издваја се критиком форме, саме производње, а не садржаја производа. Он је у праву када каже да је модерна технологија предуслов масовне културе, али чини се да је занемарио чињеницу, да се њени прапочеци могу тражити још у античким светковинама и амфитеатрима. Седамдесетих година, радове о филму објављује и Абрахам Мол и у њима се супроставља једносмерности у правцу реализатор - порука - примаоц, те тврди да гледаоц бира информације и њихове изворе. За њега је анализа садржаја неизоставно анализа носиоца садржаја (Мол према Радичевић 1997).

Говорећи о илузији стварности филмски критичар Душан Стојановић је рекао: „Задржавајући Мунитићеве термине устврдио бих како ”уметничка истина” није ништа друго до дијалектичка синтеза „истине по гледаоцу”, „истине по аутору” и „истине по медијуму”, јер настаје из додира прве и треће, која је опет настала као резултанта сусрета друге и особина медијума. Немогуће је заиста да филмски простор видимо изван сопственог (што значи и перцептивног) искуства...” (Мунитић наведено према Стојановић 1993: 171). Очито и Ранко Мунитић сматра да је *филм стварност по себи*.

Требало би напоменути да су поменути аутори, с обзиром на период у којем су живели, углавном говорили о филму који се гледа у биоскопу. Између гледања филма преко телевизијског екрана и одласка у биоскоп, углавном су бирали другу опцију. У међувремену се појавила и трећа могућност - гледање преко рачунара, а у свакој од наведених варијанти, утисак је релативно различит.

Канадски комуниколог и филозоф Маршал Маклуан је посматрао сваки медиј као проширење неког човековог органа (такво размишљање је постојало и међу неким старим филозофима). По њему, без медија, наша чула су у равнотежи, а медиј једно чуло истиче, појачава, па у том стању, човек жели да ту непријатност савлада и зато мења понашање. С тим у вези, каже: „...јер медији као проширење нашег тела и нервног система, чине свет биохемијских узајамних утицаја, који стално морају да теже равнотежи, ако се појаве нова проширења” (Маклуан, наведено према Радичевић 1997: 184).

Како би пластичније представио начин на који људи реагују према медијима, осмислио је поделу на ”вруће” и „хладне” медије (McLuhan 1964). Према тој подели, први имају висок степен одређености, пружају више материјала, захтевају релативно пасивну публику, интензивно ангажују само чуло вида. Други емитују поруке нижег степена одређености, траже интензивно учешће публике, доживљавалац сам допуњује поруке, ангажују више чула. Филм је тако у првој групи, где су још: фонетско писмо, типографска штампа, фотографија, радио итд. Неки од медија у другој групи су: телевизија, цртани филм (поготово у боји), телефон. Ова подела помало збуњује, чини се парадокслано да је нпр. телевизија у другој групи? То је могуће, јер по њему „температура” медија не долази од броја чула које заокупља него од ступња интензитета. Слика на телевизији заиста не заокупља као слика у филму. Удубљеност и унесеност, одсутност рационалности и објективност, ослабљен однос са стварношћу, чини да филмски гледаоц буде пасивни рецепијент. Међутим, важно је нагласити да је у току стална еволуција коришћења медија, па се „температура” мења - ни телевизија није оно што је била на свом почетку, а тако можемо рећи, да и филм, иако „врућ” када се приказује на телевизији, постаје садржај хладнијег медија. Маклуан је направио још једну важну поделу - по доминацији медија, он дели људску историју у три епохе: *epochu пре алфабета*, *epochu алфабета* и *штампе* и *epochu електронских медија*.

Усмени говор је био најважнији у првој епохи, ухо приоритетан орган. Племенски човек је живео у акустичном простору, оком изграђеном и ограниченом. Човек је био спонтанији, лакше је испољавао емоције, страсти. Нико није знао приметно више или мање него други, што значи да је било мало индивидуалности и специјализовања, што је, сматра он, дошло тек са појавом ”цивилизованог,, западног човека. Затим је фонетски алфабет донео промене - око за ухо. За читање је потребно само око, оно је тад доминирало. Писани знаци представљају гласове, а не више као хиреоглифи и идеограми - предмете. „Он (алфабетски човек), почиње да мисли на једнообразан и линеаран начин; он почиње да категорише и класификује податке...постаје равнодушан и безосећајан...схизофренија и отуђење су можда неизбежне последице фонетског алфабета”¹⁹ (Маклуан наведено према Радичевић 1997:186).

¹⁹ Алфабет је по Маклуану, проузроковао и поделу човечанства на социјалне класе и националне државе - појаву национализма, убрзао реформацију, потпомогао науку и развитак индустрије. Проналаском штампе, поменуте промене су радикализоване. Маклуан и означава ново доба као *Гутенбергова галаксија* (McLuhan 1962).

Доба електричних медија почиње проналском телеграфа, а наставља се радиом, телефоном итд. Овај акустичан аудио-визуелни простор утиче на наш целокупни нервни систем и емоције. Временом филм и телевизија почињу да доминирају. Маршал „пророкује” да ће свет постати *глобално село*, а људи више повезани, међузависни, проживљавајући заједничке патње. Није више могуће играти улогу дистанцираног, узвишеног, алфabetског западног човека - створен је *суперцивилизовани, суб-примитивни човек!* (McLuhan 1962). Примећује да се прималац информације пасивизира, јер се обиље информација претвара у сензацију ока и уха, а мање ума.²⁰ Са тим у вези, Љубомир Радичевић каже: „Основни квалитет човека сутрашњице без сумње ће бити његова способност да врши селекцију, да прима само потребне поруке, а да се од осталих одбрани. Баш као што и памћење може да буде дефинисано као начин заборављања, тако и комуникација може да буде вештина изолације, да би се човек бавио самим собом” (Радичевић 1997: 166). Радичевић каже да се између општина и средстава за производњу, са једне стране, и структуре друштвених односа, са друге стране, одвија једна стална, променљива и танана дијалектика. Друштвени човек не би могао ни да функционише без помоћи културно условљених структура и појмова који су му језиком пренети.

Осим што се издвајао по оригиналним претпоставкама, Маклуан је долазио и у сукоб са неким о својих савременика. Није се слагао са мишљењем теоретичара мас медија, Вилбура Шрама (Schramm 1949), који сматра да је свеједно који је медиј у питању, да је важна само масовност комуниције, а по чему филм и телевизија предњаче. Долази и у сукоб са неким социолозима, који акценат стављају на садржај информације из медија, док он сматра да није толико битна садржина, важан је сам медиј. Зато му је страна идеја да се према садржају, општина могу употребити у неке негативне штетне сврхе. Електронски медији се издвајају, јер пружају (пре)више информација, ствари се доживљавају, сировије, чулно. Оно што се њему замера, је својевсни хипердетерминизам, пренаглашавање идентификације примаоца са комуникатором, што отвара могућност манипулације, у мери у којој то није реално. Свакако да деловање средстава масовних медија не можемо одвојити од деловања других посредних фактора и утицаја који се испољавају у току усвајања садржаја који је усмерен ка гледаоцу. Такви посредници су: предиспозиције појединаца, селективни процеси, ниво фрустрација, породично порекло, едукативни ниво, а као варијабле се издвајају - пол, старост, интелигенција, друштвени односи, навике и друго.

²⁰ Ричард Хубел истиче важност чула вида, јер како каже, од 98 % нашег знања које стичемо преко очију и ушију, отприлике 90 % је стечено гледањем, што пружа филму и телевизији тако сугестивну моћ (Хубел према Радичевић 1997). Такав вид комуникације је непосреднији, јачи, утицајнији.

Литература:

1. Adorno, T.V. (1970/1979). *Estetička teorija*. Beograd: Nolit.
2. Arheim, R. (1954/1974): *Art and Visual Perception: A Psychology of the Creative Eye*. Berkeley and Los Angeles: University of California Press plus.
3. Asch, S. E. (1951). Effects of group pressure on the modification and distortion of judgments. In: H. Guetzkow (ed.), *Groups, leadership and men*. Pittsburgh: Carnegie Press, pp. 177–190.
4. Babac, M. i dr., ur (1993), *Leksikon filmskih i televizijskih pojmova I*, Beograd: Naučna knjiga, Univerzitet umetnosti u Beogradu.
5. Bazen, A. (1945/1967). *Šta je film? I Ontologija i jezik*. Beograd, Institut za film, Biblioteka: Umetnost ekrana: 4.
6. Bergson, H. (1912/2004). *Matter and Memory* 2004. MacMillan edition. Dover Publications.
7. Blumer, H. (1933). *Movies and Conduct*. New York: Macmillan & Company.
8. Canudo, R. (1911/1988). *Birth of a Sixth Art*. In: Abel, Richard, (ed). *French Film Theory and Criticism*. Princeton U P. pp, 58-65.
9. Daly, M. and M. Wilson. (1989/2004) „Zločin i sukob: evolucijsko-psihološka perspektiva ubojstva”, *Evolucija društvenosti*, priredili Josip Hrgović i Darko Polšek. Zagreb: Naklada Jesenski i Turk, str. 223-273.
10. Daly, M. and M. Wilson. (1990) „Killing the Competition.” *Human Nature* 1: 83-109.
11. Frojd, S. (1917/1937). *Uvod u psihoanalizu*. Beograd: Kosmos.
12. Gete, J. V. (1774/1963). *Jadi mladog Vertera*. Beograd: Izdavačko preduzeće Rad.
13. Gregor, U. and E. Patalas. (1973/1977). *Istorija filmske umetnosti*. Beograd: Institut za film.
14. Harris, J. R. (1998). *The Nurture Assumption: Why children turn out the way they do*. New York, London, Toronto Sydney: The Free Press.
15. Hirschi, T. and M. R. Gottfredson. (1986) „The Distinction between Crime and Criminality. In: Timothy F. Hartnagel and Robert A. Silverman (ed). New Brunswick, Nj.: Transaction.
16. Jovanović, S. (1988). *Osnovi filmske produkcije*. Beograd: Fakultet dramskih umetnosti.
17. Jovičić, S (1998). *Od kamere opskure do video - filma*. Kragujevac: Prizma; Beograd: Centar film.
18. Kosanović, D. (1985). *Počeci kinematografije na tlu Jugoslavije 1896-1918*. Beograd: Institut za film.
19. Kosanović, D. (1997). *Osnovi organizacije filmske proizvodnje*. Beograd: Dunav film.
20. Lazarsfeld, P. F., Berelson B. and H. Gaudet. (1944). *The people's choice: How the voter makes up his mind in a presidential campaign*. New York: Columbia University Press
21. Maširević, Lj. (2008). *Film i nasilje*. Zrenjanin: Gradska narodna biblioteka „Žarko Zrenjanin”.
22. McLuhan, M. (1962). *The Gutenberg Galaxy: the making of typographic man*. Toronto, Canada: University of Toronto Press.
23. McLuhan, M. (1964). *Understanding media : the extensions of man*. New York: McGraw-Hill.

24. Milgram, S. (1974/1990). *Poslušnost autoritetu*. Beograd: Nolit.
25. Münsterberg, H. (1916/1970). *The Film: a Psychological Study*, New York: Dover
26. Petrić, V. (1993). *Antologija jugoslovenske teorije filma*, priredio Dušan Stojanović. Beograd: Prosveta Koprodukcija, str. 118 – 127.
27. Petrić, V. (1981). „Deskriptivna i kinematička analiza”, Beograd: Flimske sveske, broj 2, sveska XIII.
28. Pinker, S. (2007). *Prazna ploča: Moderno proricanje ljudske sudbine*. Zagreb: Algoritam.
29. Škorić, M. i A. Kišjuhas. (2011). *Socijalne teorije*. Novi Sad: Filozofski fakultet.
30. Škorić, M. i A. Kišjuhas. (2012). *Klasične sociološke teorije*. Novi Sad: Filozofski fakultet.
31. Škorić, M. (2013). *Socijalna antropologija*. Novi Sad: Filozofski fakultet.
32. Ramsaye, T. (1926). *A million and one nights; a history of the motion picture*. New York: Simon and Schuster.
33. Radičević, Lj. (1997). *Istorija, struktura i teorije televizije*. Beograd: Dunav film.
34. Rogers, A. R. (1994) „Evolution of Time Preference by Natural Selection.” *American Economic Review* vol. 84, issue 3, pages 460-81.
35. Rot, N. (1973). *Osnovi socijalne psihologije: socijalizacija*. Beograd: Zavod za udžbenike i nastavna sredstva Srbije.
36. Stojanović, D. (1993). *Antologija jugoslovenske teorije filma*. Beograd: Prosveta Koprodukcija, str. 171.
37. Watson, J. B. (1913). Psychology as the behaviorist views it. *Psychological Review*, 20, 158-177.
38. Welles, O. (1955). *Press Conference*, Beavan, J., preuzeto 18.08.2014. sa:
39. <http://www.bbc.co.uk/programmes/p00nw1w4>
40. Zečević, B. (1993). *Antologija jugoslovenske teorije filma*, priredio Dušan Stojanović. Beograd: Prosveta Koprodukcija, str. 210 – 220.

THE INFLUENCE OF FILM VIOLENCE ON HUMAN BEHAVIOR

Summary: This research problematizes in the broadest sense the view on violence as a learned behavior, with special reference to the review of theoretical ideas about the influence of film content on aggressiveness in human behavior. It also exposes a short chronology of showing violence in the period before the appearance of the film and during the film's beginnings. Referring to scientific knowledge, the specific nature of the film is represented, as well as its impact on human perception and emotional states. The work analyzes the process of socialization and the expression of genetic predispositions.

Key words: film, violence, science, human nature, "blank slate", "learned behavior"