

Универзитет у Београду
Факултет политичких наука

Наташа Симеуновић Бајић

ДОМАЋЕ ИГРАНЕ ТВ СЕРИЈЕ
У ЈУГОСЛОВЕНСКОЈ
И ПОСТЈУГОСЛОВЕНСКОЈ
ПОПУЛАРНОЈ КУЛТУРИ

Докторска дисертација

Београд, 2015.

University of Belgrade
Faculty of Political Sciences

Nataša Simeunović Bajić

**DOMESTIC TV SERIES IN YUGOSLAV
AND POST-YUGOSLAV POPULAR CULTURE**

Ph.D Dissertation

Belgrade, 2015

КОМИСИЈА

Менторка:

Проф. др Сњежана Миливојевић

Универзитет у Београду, Факултет политичких наука

Чланови:

Проф. др Јелена Ђорђевић

Универзитет у Београду, Факултет политичких наука

Проф. др Бранимир Стојковић

Универзитет у Београду, Факултет политичких наука

редовни професор у пензији

Датум одбране:

ЗАХВАЛНОСТ

Највећу захвалност за писање овог рада дугујем својој менторки, проф. др Сњежани Миливојевић, која ме је на важном истраживачком путу свесрдно водила. Уз њену помоћ, савете, критике и сугестије, тај пут је био јасно позициониран. Захваљујем и члановима комисије на издвојеном времену и учешћу у причи о ТВ серијама. Такође захваљујем Драгану Инђићу (Издавачка делатност РТС), Славици Јосифовић и Нади Сенић (Центар за истраживање јавног мњења, програма и аудиторијума РТС) на огромној помоћи у прикупљању грађе о програмима Телевизије Београд. Посебно захваљујем проф. др Мирку Милетићу зато што ствара позитивно научно, креативно и професионално окружење. Исту меру захвалности дугујем свим колегиницама и колегама са којима сам делила искуства свог истраживачког посла: доц. др Љиљани Манић, др Драгану Алексићу, др Александру Стојановићу, мр Данки Нинковић Славнић, Марију Калику, Мирјани Сретеновић и др. (и извињавам се онима које сам у овом тренутку заборавила). Захваљујем се својим другарицама, Марији Брковић на лекторској помоћи и др Јелени Радишић на помоћи у коришћењу софтвера за статистичку обраду података (SPSS). Огромну захвалност дугујем својој породици јер ме је подржавала и у тренуцима када сам била сасвим духовно расејана. Непроцењиво велику благодарност дугујем својој мајци и њеној драгоцености потпори. На крају, али не и најмање важно, захваљујем својој деци, њиховој љубави и разумевању за моју професионалну одсутност. Захваљујући свима вама успела сам да довршим своје вишегодишње истраживање и завршим писање рада.

РЕЗИМЕ

Популарна култура, стварана деценијама на простору бивше Југославије и садашње Србије драгоцен је за проучавање, јер представља терен на коме се показују напетост укрштања утицаја различитих политичких и друштвених пракси. Она је дискурзивног карактера. Не постоји сагласност ни о њој као југословенском продукту нити о укупном просперитету у бившој Југославији. Због своје отворености ка Западу и балансирања спољне политике према великим политичким силама, Југославија је обезбедила не само снажнији општи друштвени развој и препознатљиву неутралну позиционираност на тадашњој светској политичкој сцени него и добру подлогу за стварање популарне културе. Међутим, популарна култура почиње нагло да се развија и шири не само из претходно наведених разлога него првенствено захваљујући почецима рада телевизије као новог моћног медија масовног комуницирања. У другој години експерименталног програма, 1959, већ се приказивала прва домаћа играна серија *Сервисна станица*, која је одмах стекла популарност и створила нову телевизијску публику. Проучаваоци су своју пажњу првенствено усредсредили на истраживачко поље свакодневног живота и популарне културе у бившој Југославији, као и на њен утицај на касније феномене културе, рецепцију публике и формирање постсоцијалистичких идентитета. То су углавном радови на енглеском језику аутора који потичу са бившег југословенског простора. На српском језику објављен је мали број истраживања о популарној музици и југословенском филму. О телевизијским серијама писано тек понешто, иако је баш у овој телевизијској форми присутан репрезентативан говор популарне културе у коме је могуће конструисати најважније друштвене теме.

Што се тиче ТВ серија, посебно је била богата продукција Телевизије Београд. У њој је настао врло значајан број домаћих телевизијских серија (од 1959. до краја 1995. укупно 109, а од 1996. до 2013. још 21)¹ које су имале велики утицај на публику, али које до сада нису биле предмет важнијег научног истраживања. ТВ серије представљају један од најбитнијих феномена не само популарне културе. За разлику од филма који се приказивао у биоскопима (а на телевизији тек неколико година након биоскопског живота), серије су аутентични телевизијски жанр развијан постепено уз ширење утицаја

¹ Напомињемо да не постоји званични списак са тачним бројем снимљених и емитованих серија. *Водич* Бојане Андрић прати целокупни играни програм од 1958. до краја 1995.

новог аудиовизуелног масовног медија. ТВ серије су у Југославији и постјугословенској Србији снимане за све веће телевизијско гледалиште. Домаћа продукција требало је да освоји примат над увезеним серијским програмом, те је у стварање серија улагана велика креативна снага.

Посебну улогу у телевизијском животу има репризирање домаћих играних серија по којима је Телевизија Београд остала препознатљива. Зато је важно анализирати улогу ТВ серије као дискурзивне праксе телевизијске популарне продукције. Предмет овог рада је свеобухватна анализа телевизијских серија и њихове публике у југословенском и постјугословенском периоду. Задаци истраживања односе се на одређивање улоге телевизијске серије као жанра у укупној понуди телевизијског програма, на контекст настајања серије као специфичног ТВ дискурса, на тумачење значаја и значења популарне културе у доба социјализма и постсоцијалистичке стварности, као и на утврђивање односа публике према темама, јунацима, радњи и простору који су фикционално оживљени кроз телевизијске серије снимане у *златно доба* (1970–1976), у доба кризе и распада југословенске државе и друштва (1987–1995) и у доба постконфликтне транзиционе послеоктобарске Србије (2000–2010). Серије (*Више од игре, Отписани, Грлом у јагоде, Љубав на сеоски начин, Бољи живот, Рањени орао*) изабране су на основу неколико критеријума: временски оквир премијерног приказивања; време радње које успоставља јасне демаркационе линије у дискурзивном пољу значења предсоцијалистичког, социјалистичког и постсоцијалистичког миљеа; типологија и предмет радње; позитиван однос публике. Општа хипотеза односи се на то да телевизијске серије као специфични ТВ дискурс учествују у артикулисању друштвених пракси у једном сложенем политичком контексту, притом битно утичући на формирање, еволуцију и разумевање значења југословенске и постјугословенске популарне културе.

Теоријски оквир овог истраживања чине у најширем смислу критичке медијске студије и културне студије. Избор теоријског оквира и дефинисани циљеви определили су одабир углавном квалитативних и интерпретативних метода истраживања, уз изузетак квантитативне методе упитника. Свеобухватнија анализа телевизијских серија и значаја серијског играног програма у популарној култури припремљена је коришћењем наративне и дискурзивне анализе уз шире заснован семиотички приступ. Централни истраживачки део рада заснива се на студијама случаја одабраних серијских програма.

Овим методама могуће је утврдити како се културни текстови активирају унутар *живљених култура*. Зато је искуство гледалаца веома важно, а оно се може испитивати и објашњавати уз примену комбиновања квантитативног и квалитативног приступа, те су стога у овом раду искоришћене предности оба приступа. Истраживање показује да домаће серије подједнако прате и жене и мушкарци. Публика се сасвим добровољно враћа домаћим серијама и веома пажљиво процењује вредност старих серија (без обзира да ли имају негативне или позитивне ставове према деловима приказане радње), сматрајући их квалитетним, култним и непоновљивим. То значи да су ТВ серије у културном памћењу остале витални део који је могуће интерпретирати у новом светлу. Значења се мењају, обогаћују их нови преовладавајући дискурси и културно искуство нових заједница људи, али остају заједничка локална обележја која гледаоце много више дотичу и *увлаче* у свој свет. Та *локалност* еманира и универзалне елементе указујући на познато стварање носталгије и културног памћења. Због тога ово истраживање показује промене које су се дешавале у популарној култури у протекле четири деценије што доприноси бољем разумевању телевизијских серија, појединих аспеката телевизије као масовног медија и савремене популарне културе. Посебно је важно разумети ТВ серије настале у југословенској прошлости Србије као незаобилазан елеменат културног и телевизијског наслеђа, али и као позитивну традицију на основу које је могуће производити нове вредности и успостављати континуитет обликовања, развијања и очувања својеврсног културног идентитета. Резултати истраживања могу послужити као добра основа за израду још дугорочнијег, темељнијег и свеобухватнијег истраживања о улози телевизијских серија у производњи популарне културе у бившој Југославији и у Србији.

Кључне речи: ТВ серије, телевизија, популарна култура, културне студије, публика, дискурзивна анализа, Југославија, Србија

Научна област: политичке науке

Ужа научна област: комунологија и информатика

УДК 7.097(497.1)

791.242:654.197(497.1)

SUMMARY

Popular culture that has been generated for decades in former Yugoslavia and present day Serbia is very important for research work, because it doesn't represent a neutral notion, but rather the field in which tensely crossed influences of different political and social practices appear. Popular culture has a discursive character since no agreement has been reached, neither about popular culture as a Yugoslav product, nor about overall prosperity in former Yugoslavia. Due to its openness toward the West and its balanced foreign policy toward the major political forces, Yugoslavia had not only generated a stronger overall social development and taken a well-recognized neutral position on the international political scene, but had also built a solid foundation for the creation of a popular culture. However, popular culture began to develop rapidly and expand not only due to the previously mentioned reasons, but primarily as a consequence of the beginnings of a new, powerful medium — television. That initial years, 1958/1959, the first Yugoslav Television series *Service station* (*Servisna stanica*) was broadcast and immediately created a new television audience. However, scholars have focused their attention primarily to the research of popular culture in everyday life in former Yugoslavia, as well as to its influence on later cultural phenomena, to audience reception and post-socialist identity formation. These are mainly papers written in English by authors who come from former Yugoslavia. Only a few studies on popular music and Yugoslav movies have been published in Serbian. There are no studies on Television series, although the characteristic popular culture and the most important social issues are represented in this television form especially.

As for the TV series, the production of TV Belgrade was particularly rich. It recorded a significant number of local television series (from 1959 to 1995, a total of 109, and from 1996 to 2013, another 21)² which had a great impact on the audience, but they have not been subject to more important scientific research. TV series are one of the most important phenomena not only of the popular, but of the whole general culture. Unlike the film, featuring in cinemas (and on television a few years after the cinematic life), series are an authentic television genre which developed gradually with the extent of the impact of new audio-visual mass media. TV series in Yugoslavia and post-Yugoslav Serbia were recorded for an ever growing television auditorium.

² It should be noted out that there is no official list containing only the exact number of the series recorded and broadcast in that period. Bojana Andric's guide notes the total supply of feature programmes from 1958 to 1995.

Domestic production had to maintain the primacy over imported serial programs and therefore a great creative power was invested in the creation of these series.

Reruns of domestic fiction series have a special role in television life and TV Belgrade has remained recognizable by them. Therefore, it is important to analyze the role of TV series as a discursive practice of the Yugoslav and post-Yugoslav popular television productions. The subject of this work is a comprehensive analysis of television series and their audiences in the Yugoslav and post-Yugoslav period. Research tasks are related to determining the role of the television series as a genre in the total supply of television programs, to the context of the emergence of series as specific TV discourse, to the interpretation of the significance and meaning of popular culture in the socialist period and post-socialist reality, as well as to the identification of the relationship of the audience to the topics, heroes, action and space that are fictionnaly brought to life through television series produced in the golden era (1970–1976), in the time of crisis and disintegration of the Yugoslav state and society (1987–1995) and in the post-conflict transitional postoctober Serbia age (2000–2010). The series (*More than a game — Више од игре*, *The Sacrificed — Отписани*, *Headless Rush — Грлом у јагоде*, *Rural Style Love — Љубав на сеоски начин*, *Better Life — Бољи живот*, *The Wounded Eagle — Рањени орао*) were selected on the basis of several criteria: the timeframe of the premiere screening; the time of the action that establishes clear demarcation lines in the discursive field of meaning of the pre-Yugoslav, Yugoslav and post-Yugoslav milieu; the typology and subject of the action; the positive attitude of the audience. The general hypothesis is related to the fact that television series as specific TV discourses participate in the articulation of social practices in a complex political context, significantly affecting the formation, evolution and understanding of the meaning of the Yugoslav and post-Yugoslav popular culture.

The theoretical framework of this study consists of critical media studies and cultural studies in the broadest sense. The choice of theoretical framework and defined objectives determined the selection of mainly qualitative and interpretive research methods with the exception of the quantitative questionnaire method that was used in the penultimate part of the dissertation. The analysis of television series and the importance of serial fiction programs in popular culture will be prepared using the narrative, ethnographic, semiotic and discourse analyses. The central part of the research work is based on case studies of selected serial programs. With this method it is possible to determine how cultural texts are being activated

within *lived cultures*. That is why the experience of the viewers is very important, and it can be examined and explained by combining quantitative and qualitative approaches, and therefore the advantages of both approaches are used in this paper. The research shows that women and men watch domestic series comparably. The audience returns to domestic series quite voluntary and assesses the value of the old ones carefully considering them highly professionalized, iconic and unique (regardless of whether they have positive or negative attitudes towards the parts of shown actions). This means that the TV series remained in the cultural memory as a vital part that can be interpreted in a new light. Meanings change, they are enriched with new prevailing discourses and cultural experience of new communities of people, but common local features remain, and they touch and *attract* viewers into their world much more. This *locality* also emanates universal elements pointing to the familiar creating nostalgia and cultural memory. Therefore, this study shows the changes that have taken place in popular culture over the past four decades, and it contributes to a better understanding of the television series, some aspects of television as a mass medium, and contemporary popular culture. It is particularly important to understand the TV series created in the Serbian Yugoslav past as an essential element of the cultural and television heritage, as well as a positive tradition upon which it is possible to produce new values and establish a continuity of shaping, developing and preserving a characteristic cultural identity. The research results can be a good basis for further more advanced long-term, thorough and comprehensive study of the role of television series in the production of popular culture in the former Yugoslavia and in Serbia.

Key words: TV series, television, popular culture, cultural studies, audiences, discourse analysis, Yugoslavia, Serbia

Research field: political sciences

Research sub-field: communication and information studies

UDC 7.097(497.1)

791.242:654.197(497.1)

Садржај:

Увод.....	1
Први део	
1. Теоријски и методолошки оквир.....	3
1.1 Приступ проблему.....	4
1.2 Предмет рада.....	12
1.3 Циљ рада.....	14
1.4 Хипотезе.....	14
1.5 Методе истраживања.....	15
1.6 Друштвена и научна оправданост	17
Други део	
2. Популарна култура и ТВ дискурс.....	18
2.1 Оно што претходи – масовна култура: критички приступ.....	19
2.2 Популарна култура: замена термина или нови концепт?.....	24
2.2.1 Дијалектичко-антагонистичка природа популарне културе: идеологија и односи моћи.....	27
2.2.2 Ка тексту: стварање значења, дискурс, репрезентовање.....	30
2.3 Ка публици: како се значења декодирају.....	37
2.3.1 Нови критеријуми процењивања: реафирмација појма <i>задовољство</i>	41
2.3.2 Ка конструкцији идентитета.....	46
2.4 Откривање и интерпретирање значења популарне културе у социјализму.....	51
2.4.1 Популарне културне праксе у социјалистичкој југословенској стварности.....	54
2.4.2 Популарне културне праксе у постсоцијалистичкој Србији.....	64
2.4.3 Културне потребе у социјалистичком и постсоцијалистичком контексту.....	71
2.5 Телевизија као породични медиј.....	79
2.6 ТВ Београд: донети продукције с посебним освртом на играни програм.....	83
2.6.1 Кратка историја домаћих телевизијских серија.....	88
2.7 Телевизијска серија: популарни телевизијски жанр.....	93
2.8 Телевизијска серија као специфична дискурзивна пракса.....	96
Трећи део	
3. Студије случаја.....	101
3.1 <i>Више од игре</i> – од паланачког ка варошком грађанском животу.....	102
3.1.1 Наративна анализа.....	104
3.1.2 Дискурзивна анализа.....	110
3.1.3 Ка конструкцији варошког идентитета.....	115
3.2 <i>Отписани</i> – урбани хероји рата.....	122
3.2.1 Наративна анализа.....	124
3.2.2 Дискурзивна анализа.....	126
3.2.3 Конструкција урбаног идентитета отпора.....	130
3.3 <i>Грлом у јагоде</i> – послератни <i>bildungsroman</i> једне генерације.....	133
3.3.1 Наративна анализа.....	135

3.3.2 Дискурзивна анализа.....	137
3.3.3 Конструкција урбаног генерацијског идентитета.....	142
3.4 <i>Љубав на сеоски начин</i> – хумористичко представљање <i>руралности</i>	147
3.4.1 Наративна анализа.....	148
3.4.2 Дискурзивна анализа.....	150
3.4.3 Конструкција руралног идентитета.....	153
3.5 <i>Бољи живот</i> – најаву крупних друштвених, политичких и економских превирања...156	
3.5.1 Наративна анализа.....	157
3.5.2 Дискурзивна анализа.....	160
3.5.3 Конструкција породичног идентитета.....	164
3.6 <i>Рањени орао</i> – ревитализација романсе и <i>повратак грађанском рају</i>	166
3.6.1 Наративна анализа.....	167
3.6.2 Дискурзивна анализа.....	168
3.6.3 Конструкција родних идентитета.....	171

Четврти део

4. Однос публике према домаћим играним ТВ серијама.....	175
4.1 Значај публике.....	176
4.2 Формирање публике телевизијских серија у Србији.....	179
4.3 Колико публика гледа ТВ серије?.....	180
4.4 Резултати емпиријског квантитативно-квалитативног истраживања: публика и стварање нових значења.....	182
4.4.1 Анкетно истраживање.....	183
4.4.1.1 Интерпретирање добијених података.....	197
4.4.2 Дубински интервју.....	199
4.4.2.1 Интерпретирање добијених података.....	207

Пети део

5. Закључна разматрања.....	210
5.1 Домаће ТВ серије као популарни ТВ жанр и ТВ дискурс.....	211
5.2 Локалне наспрот глобалним вредностима у популарној култури: одговор домаћих ТВ серија.....	212
5.3 А шта је са популарном естетиком?.....	214
5.4 Крајњи исход истраживања и предлози за даља истраживања.....	216
Литература.....	218
Прилози.....	231
Биографија.....	245

„Телевизија заузима централно место у нашој култури (...) она се обраћа свим члановима овог веома фрагментарног друштва.”

(Fiske and Hartley, *Reading Television*)

„Текст значи ткање; али, док смо досад ово ткање увек узимали за неки производ, готов вео, иза којег се држи више или мање скривен смисао (истина), сада у овом ткању наглашавамо генеративну идеју да се текст сачињава, израђује непрестаним плетењем; изгубљен у том ткању – тој текстури – субјект се ослобађа у њему попут паука који се и сам раствара у градитељском излучивању своје мреже.”

(Ролан Барт, *Задовољство у тексту*)

Увод

Докторска дисертација *Домаће игране ТВ серије у југословенској и постјугословенској популарној култури* настала је из потребе да се – у недостатку релевантне литературе и истраживања на српском језику – понуди целовитије, детаљније и дубље истраживање популарних телевизијских садржаја. У том смислу посебно је значајно повезивање југословенског и постјугословенског контекста, будући да су оба обележена амбиваленцијом, теоријским и емпиријским неслагањима, па чак у одређеној мери интелектуалним, али и идеолошким анимозитетима.

Дисертација има пет целина. Прве две односе се на теоријско и методолошко одређење популарне културе, играног телевизијског програма и телевизијске серије као важног жанра и специфичне дискурзивне праксе. Популарну културу могуће је анализирати кроз неколико дисциплина. Опредељујемо се да је посматрамо у оквирима истраживања теоретичара културних студија и оних који су настављачи те традиције, пошто културне студије пре свега јесу интердисциплинарне те представљају веома значајан истраживачки ресурс.

Трећи део чине студије случаја изабраних серија насталих у периоду од 1970. до 2010. године у продукцији Телевизије Београд, тј. њене наследнице, Радио-телевизије Србије: *Више од игре*, *Отписани*, *Грлом у јагоде*, *Љубав на сеоски начин*, *Бољи живот* и *Рањени орао*. Унутар сваке студије случаја коришћене су наративна и дискурзивна анализа, док је присутан шире заснован семиотички приступ.

У четвртом поглављу разматра се значај репризних приказивања за популарност одабраних серија, али и формирање и трајност ТВ публике, њених навика, очекивања и утицаја у посматраном историјском распону. У истраживању публике користи се метода упитника и дубински интервју. Комбиновање квантитативног и квалитативног приступа је неопходно јер омогућује адекватније утврђивање начина репрезентовања свакодневног живота, формирање идентитета, улогу идеологије и продуктивни однос публике у ТВ серијама које су снимане у *златно доба* (1970–1976),³ у доба кризе и распада

³ Бојана Андрић је овај период назвала *златним* правећи вредну хронологију и класификацију играног програма у једином *Водичу* такве врсте у Србији.

југословенске државе и друштва (1987–1995) и у доба постконфликтне транзиционе послеоктобарске Србије (2000–2010).

У петом делу дају се закључна разматрања, пројекције и препоруке за даља истраживања.

Први део

1. Теоријски и методолошки оквир

1.1 Приступ проблему

Појам културе припада скупу многозначних и тешко одредивих појмова. По мишљењу теоретичара Алфреда Луиса Кребера (Kroeber) и Клајда Клакхона (Kluckhohn) огроман број дефиниција културе може се класификовати у шест група: *дескриптивне* (шире побројавање најразличитијих садржаја културе), *историјске* (акумулација друштвеног наслеђа и традицијâ), *нормативне* (правила и начини понашања људи унутар одређених група), *психолошке* (развој личности и социјализација), *структурне* (организација културе заснована на законитостима, улогама, институцијама) и *генеричке* (култура као *differentia specifica* људи, оно што сваки члан људске заједнице носи као генерички потенцијал).⁴ У одређивању културе, теоретичари су приступали из различитих перспектива, па су објашњења обухватала опште, најшире вредности целокупног човечанства, специфичније вредности одређених друштава, народа, група, појединаца и све оно што је створено у одређеним историјским периодима (од ловачко-сакупљачког и других традиционалних друштава до информационог савременог друштва). У том смислу култура не представља само материјалне творевине људске надграђујуће праксе и различитих активности (које не произилазе из основних биолошких потреба) већ и сва духовна добра која је човек створио и ствара као симболичко биће. С једне стране, култура се односи на веома широко поље које обухвата најплеменитије и најсофистицираније изразе достигнућа људског духа, а с друге стране, култура подразумева и свакодневни живот, обична дешавања и релације, у свим својим могућим испољавањима. То значи да култура подразумева начин живота једног друштва у целини или уже друштвене групе, од начина исхране и облачења до уметности, опуштања и забаве. Заправо, култура је променљива и зато је није могуће разложно проучавати као стабилну категорију, већ кроз друштвено конструисане приступе и као *означавајући* или *симболички систем*, како је то иницирао Рејмонд Вилијамс (Raymond Williams).⁵

⁴ Kroeber, A. L., Kluckhohn, C., *Culture: A Critical Review of Concepts and Definitions*, Vintage books, New York, 1952, доступно на:

http://archive.org/stream/papersofpeabodymvol47no1peab/papersofpeabodymvol47no1peab_djvu.txt,

датум приступа 11.08.2014.

⁵ Williams, R., *Keywords: A Vocabulary of Culture and Society*, Fontana, London, 1976, доступно на: http://www.sagepub.com/upm-data/9573_019598ch01.pdf, датум приступа 10.10.2013.

Ипак, све што је побројано у науци дуго није схватано за вредан предмет проучавања. Популарна култура, која је у овом раду главно полазиште, сматрана је нижим обликом културе, нечим што је тривијално, неплеменито, јефтино и кич. Традиционална учења посматрала су културу искључиво као начин *култивисања* људске природе и људског духа, и за њу су се везивали појмови лепо, високо, елитно, естетско, канонизовано, племенито итд. У том смислу сматрано је да култура увек припада мањини, а не већини.⁶ Зато се оно што стварају нижи друштвени слојеви не назива *културом* већ *анархијом*, а то не може подразумевати кретање ка савршенству.⁷ Међутим, за разлику од Арнолда (Arnold), Ливиса (Leavis), Ортеге (Ortega) и Гасета (Gasset), који нови облик културе посматрају са непремостиве критичке дистанце⁸ покушавајући да покажу како он угрожава ауторитет културе духа, Адорно (Adorno) и Хоркхајмер (Horkheimer) не говоре о анархији, већ о робном карактеру уметности, о забави, о јефтиној серијској производњи, о конформизму за учвршћивање капиталистичког система. Наиме, поменута два аутора су у својој књизи *Дијалектика просветитељства* употребили термин *културна индустрија*.⁹ Ова индустрија представља веома битан део капиталистичке економије у којој је и култура постала предмет производње и потрошње. Владајућа класа кроз културу–робу задовољава сопствене интересе, контролише културну индустрију, масовне медије и масовну публику.

Међутим, теоретичари културних студија први су уочили да је савремена популарна култура вредна теоријског промишљања и да није само део кружног процеса производње и потрошње. То је представљало радикалну критику дотадашње академске британске традиције и њеног концепта *културе и цивилизације*¹⁰ који негира вредност производа популарне културе.¹¹ Културне студије су успеле да по први пут у проучавању културе нивелишу строгу разлику између тзв. *високе* елитне и *ниске* масовне/популарне

⁶ Ливис, Ф. Р., „Масовна цивилизација и мањинска култура”, у: Ђорђевић, Ј., *Студије културе*, Службени гласник, Београд, 2008, стр. 43–50.

⁷ Arnold, M., *Culture and Anarchy: An Essay in Political and Social Criticism*, 1869, доступно на: <http://www.gutenberg.org/cache/epub/4212/pg4212.html>, датум приступа 10.10.2014.

⁸ „Ове су анализе биле сасвим елитистичке; из њихове перспективе, скандалозност популарне културе произлази из њених недостатака – из недостатка *моралне озбиљности* или естетске вредности.”

Turner, G., *British Cultural Studies*, Routledge, London, 2003 (треће издање)

⁹ Адорно, Т., Хоркхајмер, М., „Културна индустрија”, у: Ђорђевић, Ј., *Студије културе*, Службени гласник, Београд, 2008, стр. 66–99.

¹⁰ Овај концепт културног развоја и свега најбољег што позитивна традиција оставља у залог будућим генерацијама заговарао је Метју Арнолд.

¹¹ Turner, G., 2003.

културе уводећи нове приступе проучавања. Теоретичари културних студија нису посматрали свакодневни живот обичних људи на супериоран елитистички начин као живот и културу „неких других људи”¹² што су до тада чини ливисисти и заговорници концепта високо вреднујуће *културе и цивилизације* која усавршава људско биће и читав људски род. Више од тога, они су се zaloжили за окретање *антрополошком приступу* истраживања хетерогене савремене културе.

Изузетно значајан допринос у разумевању популарне културе у оквирима културних студија дао је Стјуарт Хол (Stuart Hall). Он се не слаже ни са *комерцијалном* дефиницијом популарне културе (јер је ограничена само на тржишне услове и задовољство конзумирања) ни са *дескриптивном* (јер је преширока и упућује без ограничења на све оно што народ чини), па уобличава трећу, своју дефиницију која се темељи на културној дијалектици:

„Значење једне културне форме и њено место или положај у културном пољу нису уписани у њен облик, нити је њен положај једном заувек фиксиран. (...) Постоје тачке отпора и моменти смене. То је дијалектика културне борбе. Она се у наше време непрекидно одвија у сложеним линијама отпора и прихватања, одбијања и предаје. Културно поље је зато нека врста трајног бојног поља на коме нема заувек извојеваних победа, већ увек само стратешких положаја који се освајају и губе”.¹³

У том смислу популарна култура увек представља место тензија, сукоба и преговарања, где хегемонија¹⁴ у неком периоду јача, а у неком другом слаби.

Културне студије нису сасвим јединствена истраживачка област. Као интердисциплинарно поље проучавања, оне подразумевају скуп већег броја теорија и пракси унутар друштвених и хуманистичких наука којима се постиже дубље разумевање

¹² Исто.

¹³ Хол, С., „Белешке о деконструисању популарног”, у: Ђорђевић, Ј., *Студије културе*, Службени гласник, Београд, 2008, стр. 322. и 324.

¹⁴ Италијански марксиста Антонио Грамши уводи појам хегемоније за коју је карактеристична комбинација силе доминантне, владајуће класе и пристанка оних којима та класа управља. Заједно са Алтисеровим појмом идеологије, појам хегемоније чини окосницу неомарксистичких схватања у културним студијама. О томе које су карактеристике хегемоније погледати у: Грамши, А., „Хегемонија, интелектуалци и држава”, у: Ђорђевић, Ј., *Студије културе*, Службени гласник, Београд, 2008, стр. 148–154.

феномена и односа у најширем културном оквиру.¹⁵ То не значи да су све ове теорије потпуно независне једна од друге, већ да постоји одређени степен конвергенције и заједнички елементи по којима се културне студије препознају. Дотадашње дисциплинарне границе су релативизоване у корист новог и другачијег погледа на свет. Тако су културне студије посебно нагласиле друштвену улогу културе „показујући како се та улога испољава и како треба да се разуме.”¹⁶ Зато су теоретичари културних студија популарну културу анализирали кроз друштвене и политичке праксе, а не само у домену академског мишљења. Они су први указали на политички значај популарне културе покушавајући да различитим текстуалним приступима анализирају производњу њених значења.

Истраживачка традиција културних студија траје већ пола века. Лидија Курти (Curti) је врло тачно описала да су се културне студије отпочетка *усмериле на маргине*: „можемо рећи да су ове студије рођене на маргинама, а да се сада налазе у центру.”¹⁷ Проучавајући класе, род, поткултуре, мањине, медије, постколонијализам, дијаспору, глобализацију, публику итд., теоретичари културних студија комбинују различите методе и различите истраживачке приступе, тако да се на њих не може применити традиционално есенцијалистичко одређење *школа, дисциплина, правац, наука или теорија*¹⁸, већ је најприближније одређење мноштво позиција и хибридних пракси,¹⁹ тј. *кластера*, који су заправо дискурзивне формације.²⁰ Те формације су највећим делом засноване „на заједничкој платформи изучавања културе и примене знања и уверења изведених из двадесетовековног језичког обрта”,²¹ али кроз свеобухватне и утемељене анализе *култура* као *текстова* у којима се јасно препознаје важност културне продукције, интереса и идентитета. Из тог разлога, најприхватљивије објашњење постојања многобројних

¹⁵ Turner, G., 2003.

¹⁶ Исто, стр. 230.

¹⁷ Curti, L., „Šta je stvarno a šta nije: Ženske fabulacije u kulturalnoj analizi”, *Razlika/Difference: časopis za kritiku i umjetnost teorije*, бр. 3–4, 2003, доступно на: <http://www.razlika-difference.com/Razlika%2034/RD3-Curti.pdf>, датум приступа 12. 11. 2012.

¹⁸ „Наиме, дискурз културалних студија опире се, на различите начине, сваком од трију кључних епистемолошких елемената (дисциплина, предмет истраживања, методе истраживања), штовише, темељи се на њихову поткопавању.” Дуда, Д., „Надзирање значења: шта је култура у културним студијама”, *Реч: часопис за књижевност, културу и друштвена питања*, бр. 64/10, 2001, стр. 238.

¹⁹ Према мишљењу Елани Болдвин и осталих, ова хибридна препознаје се на два плана: хибридна објекта изучавања (културе) и хибридна теорија изучавања (дискурс анализе културе). Наведено према Шуваковић, М., *Дискурзивна анализа*, Београд, 2006, стр. 385.

²⁰ Barker, C., *Cultural Studies: Theory and Practice*, SAGE Publications, 2012 (четврто издање)

²¹ Шуваковић, М., 2006, стр. 383.

истраживачких позиција, присутно је у Вилисовом (Willis) закључку да су културне студије *постдисциплинарне*, јер су успеле да врло дуго одржавају предности изузетно иновативног истраживачког приступа којим се производе нова повезујућа знања.²²

Користећи хибридна истраживачка достигнућа културних студија, могуће је проучавати популарну културу на различитим географским просторима јер она не представља неутрални појам, већ терен на коме се показују напета укрштања утицаја различитих политичких и друштвених пракси. Популарна култура, стварана деценијама на простору бивше Југославије и садашње Србије, битна је за проучавање управо из ових разлога. Она је дискурзивног карактера. Не постоји сагласност ни о њој као о југословенском продукту нити о укупном просперитету у бившој Југославији. Једни аутори тврде да је тадашњи режим спроводио огромну бирократизацију, да је постојала велика политичка репресија, да је југословенски самоуправни социјализам био неодржив и да привредне реформе нису имале успеха.²³ Супротно, други аутори сматрају да је Југославија имала изузетне дипломатске успехе, да је у њој дошло до великог напретка у образовању и култури, и да је друштво у целини било организованије.²⁴

Чињеница је да је за еволуцију популарне културе у Југославији од изузетног значаја отклон од утицаја Информбироа и совјетске политике 1948. године (што је значило и прекид утицаја на нивоу културе), после чега се Југославија *отворила*²⁵ према Западу где су били обезбеђени велики финансијски ресурси (али и могућност промене у формирању идентитета и вредности). Истовремено уводили су се многи елементи либерализације у политици, економији и у култури. „Укупна отвореност земље,

²² Willis, P., „Foreword”, у: Barker, C., *Cultural Studies: Theory and Practice*, SAGE Publications, 2012 (четврто издање)

²³ Cvetković, C., „Political repression in Yugoslavia and Serbia 1944–1985”: *A quantification attempt of state repression in Serbia 1944–1985*, *Историја 20. века*, год. 26, бр. 2, 2008, стр. 272–315; Шутовић, М., „Обнова Југославије, интерегнум између два слома”, *Баштина*, бр. 26, 2009, стр. 303–317; Пошарац, А., „Емпиријска анализа сиромаштва у Србији 1978–1989”, *Економска мисао*, год. 24, бр. 1, 1991, стр. 61–79.

²⁴ Мартиновић, С., Шиндолић, С., *Социјалистички самоуправни преображај васпитања и образовања*: 29. седница Председништва ЦК СК Југославије, Стручна служба Председништва ЦК СК Југославије, Београд, 1977; Vanku, M., „Jugoslavija i plan Brijan”, *Jugoslovenska revija za međunarodno pravo*, год. 39, бр.1, 1992, стр. 19–36; Угрешић, Д., *Култура лажи: антиполитички есеји*, Аркзин, Београд, 1996. На овом месту важно је скренути пажњу на чињеницу да број аутора који позитивно говоре о просперитету Југославије расте у складу са повећањем временске дистанце према југословенском добу.

²⁵ Које су последице овог отварања према Западу у домену популарне културе видети у: Марковић, П., *Београд између истока и запада 1948–1965*, Службени лист СРЈ, Београд, 1996; Вучетић, Р., *Кока-кола социјализам: американизација југословенске популарне културе шездесетих година XX века*, Службени гласник, Београд, 2012; и Ђурковић, М., *Слика, звук и моћ – огледи из поп-политике*, МСТ Гајић, Београд, 2009.

окренутост ка западу, слободан режим добијања пасоша од 1964, убрзана индустријализација и урбанизација, повећање укупног друштвеног стандарда као и раст све бројније југословенске гастарбајтерске дијаспоре створио је потпуно нове услове и на пољу популарне и потрошачке културе.²⁶ Заправо, може се тврдити да се Југославија заиста разликовала од осталих комунистичких земаља по својој отворености ка Западу и балансирању спољне политике према великим политичким силама, чиме је обезбедила снажнији општи друштвени развој и препознатљиву неутралну позиционираност на тадашњој светској политичкој сцени. Иако постоје разлике у проценама вредности југословенског самоуправног социјализма, за проучавање Југославије нису важне само историјске, економске и социјалне перспективе, већ значење појма *Југославија* у свести странаца, посебно оних из англосаксонског дела света.²⁷ Међутим, популарна култура почиње нагло да се развија и шири не само из претходно наведених разлога него првенствено захваљујући почецима рада телевизије као новог моћног медија. Године 1959. већ се приказивала прва популарна домаћа играна серија *Сервисна станица*, која је уистину одмах створила нову телевизијску публику. Проучаваоци су своју пажњу првенствено усредсредили на истраживачко поље свакодневног живота и популарне културе у бившој Југославији, као и на њен утицај на касније феномене културе, рецепцију публике и формирање постсоцијалистичких идентитета. То су углавном радови на енглеском језику аутора који потичу са бившег југословенског простора.²⁸

На српском језику објављен је мали број истраживања о популарној музици и југословенском филму.²⁹ О телевизијским серијама писано је тек понешто, иако је баш у

²⁶ Ђурковић, М., 2009, стр. 20.

²⁷ Зато Ерик Горди наглашава да се Југославија разликовала од других комунистичких земаља, јер није била затворена: „Не само што су људи долазили оданде, него су и ишли тамо (...) Југославија је за њих пре свега била један сан. И како је изгледала та Југославија о којој су Американци сањали у то време? Углавном она је у време хладног рата била виђена као доказ да ето можда постоји бољи, мирнији, хуманији *трећи пут*, пут који избегава неправде капитализма а користи све предности социјализма, без његове познате тенденције ка ауторитаризму.” Горди, Е., *Пад Зиде и Распад Југославије: једно сасвим лично сећање на хладни рат, Југославију и јефтино (али добро) вино*, доступно на: <http://pescanik.net/2009/11/pad-zida-i-raspad-jugoslavije/>, датум приступа 10.10.2013.

²⁸ Погледати следеће књиге: Luthar, B., Pušnik, M., *Remembering Utopia: The Culture of Everyday Life in Socialist Yugoslavia*, New Academia Publishing, LLC, 2010; Gorup, R., *After Yugoslavia: The Cultural Spaces of a Vanished Land*, Stanford University Press, 2013.

²⁹ На пример, свеобухватнија анализа рокенрола присутна је у књизи: Раковић, А., *Рокенрол у Југославији 1956–1968: изазов социјалистичком друштву*, Архипелаг, Београд, 2012, док је шири преглед југословенског филма дао Дејан Косановић у неколико својих радова, а двојезично издање о југословенском црном таласу објавио је Де Кјур (De Cuir), G., *Jugoslovenski crni talas: polemički film od 1963–1972. u Socijalističkoj Federativnoj Republici Jugoslaviji*, Filmski centar Srbije, 2011.

овој телевизијској форми присутан репрезентативан говор популарне културе у коме је могуће конструисати најважније друштвене теме.³⁰ Што се тиче ТВ серија, посебно је била богата продукција Телевизије Београд. У њој је снимљен врло значајан број домаћих телевизијских серија (од 1959. до краја 1995. укупно 109)³¹ које су имале велики утицај на публику, али које до сада нису биле предмет важнијег научног истраживања. ТВ серије представљају један од најбитнијих феномена не само популарне културе. За разлику од филма који се приказивао у биоскопима (а на телевизији тек неколико година након биоскопског живота), серије су аутентични телевизијски жанр развијан постепено уз ширење утицаја новог аудиовизуелног масовног медија. ТВ серије су у Југославији и постјугословенској Србији снимане за све веће телевизијско гледалиште. Домаћа продукција требало је да потисне увезени серијски програм, те је у стварање серија улагана велика креативна енергија. Зато су најгледаније култне серије постале значајан део културног памћења неколико генерација које живе на просторима бивше Југославије, јер су припадници ових различитих генерација одвајали своје слободно време, најчешће викендом, да би били уз јунаке својих омиљених серија. Али и више од тога: кроз репризе и огромне могућности интернета млади данас оживљавају поново свет старих ТВ серија и исказују врло позитивне ставове на блоговима, друштвеним мрежама и форумима. Баш на овај начин повезује се прошлост са садашњошћу. Из перспективе културног памћења, прошлост представља изузетно значајан ресурс садашњости. Културно памћење је *повезујућа структура* која се испољава кроз друштвену и временску димензију. Оно „твори један заједнички простор искуства, очекивања и деловања који својом везујућом и обавезујућом снагом пружа поверење и оријентацију.”³² Тај заједнички културни простор испољава се на особите начине: од чувања, производње и продаје различитих предмета

³⁰ Скрамни резултат истраживања ТВ серија (мада не само домаћих) представља зборник у електронској верзији у коме је сакупљено на једном месту неколико радова о телевизијским серијама: Ковачевић, И., Брујић, М., *Антропологија ТВ серија*, Одељење за етнологију и антропологију Филозофског факултета Универзитета у Београду и Српски генеалогички центар, Београд, 2013, доступно на: <http://www.anthroserbia.org/Publications/Details/55>, датум приступа: 10.10.2014.

³¹ Подсетићемо да је такође југословенска кинематографија била веома развијена и да је држава издвајала велика финансијска средства за набавку филмске технике, отварање студија и школовање стручњака. У периоду од 1945. до 1991. године снимљено је око 800 домаћих играних филмова, око 129 копродукционих филмова и око 1000 филмова за чија је снимања Југославија давала различите услуге. Чак су и делови великог броја страних телевизијских серија снимљени у Југославији. Косановић, Д., „Југославија раскрсница покретних слика”, *Зборник Факултета драмских уметности*, 2000, бр. 4, стр. 158–164, доступно на: <http://scindeks-clanci.ceon.rs/data/pdf/1450-5681/2000/1450-56810004158K.pdf>, датум приступа 10.10.2013.

³² Асман, Ј., *Културно памћење*, Вријеме, Зеница, 2005.

преко поставки у музејима и галеријама до емисија на телевизији и тема на друштвеним мрежама. Али посебну улогу има репризирање домаћих играних серија по којима је Телевизија Београд остала препознатљива. У том смислу културно памћење и популарна култура показују виталност свог односа. Зато је важно анализирати улогу ТВ серије као дискурзивне праксе југословенске и постјугословенске телевизијске популарне продукције.

Из свих наведених разлога, поље проучавања телевизијских серија у домену продукције, тема, наративности, идеологије, дискурса, контекста и рецепције у периоду од неколико деценија показало се врло значајним. Наш задатак је да утврдимо начине репрезентовања свакодневног живота, формирање идентитета, улогу идеологије и продуктивни однос публике у серијама које су снимане у златно доба (1970–1976), у доба кризе и распада југословенске државе и друштва (1987–1995) и у доба постконфликтне транзиционе послеоктобарске Србије (2000–2010).

Први период је значајан из разлога што се десило неколико важних догађаја који су утицали на редефинисање југословенске унутрашње политике (студентске демонстрације 1968, хрватски националистички покрет Маспок, нафтна криза). Због тога је занимљиво размотрити како су ТВ серије обликовале друштвене, економске и политичке изазове у земљи. За разлику од филма који је своје врхунце достигао 60-их година 20. века, ТВ серије су то достизање доживеле 70-их година 20. века.

Други период обележавају слаба федералистичка устројства и необудљиво позивање на заједничке идеале праведне револуције, радничког народа, братства и јединства. Југославија се као идеја повлачи и уступа место све снажнијим националистичким дискурсима који оправдавају грађански рат и распад заједничке државе. Ово доба је једно од најтежих за припаднике некадашње југословенске заједнице, те је важно сагледати како га ТВ серија као дискурзивна пракса уобличава.

Трећи период карактерише нови политички систем и друштвено уређење Србије у коме она (након дужег периода припадања југословенској заједници) постаје самостална држава. Окренутост идејама Европске уније и тежња ка интеграцији, превазилажење регионалних конфликтности и култура мира, заснивање или освежавање националних идеала, даје ТВ серијама овог периода ескапизам, враћање у прошлост и бајковитост.

1.2 Предмет рада

Предмет овог рада је свеобухватна анализа домаћих телевизијских серија и њихове публике у југословенском и постјугословенском периоду. Под домаћим телевизијским серијама подразумевамо серије снимљене у продукцији ТВ Београд, највећем продукцијском центру Југославије, као и оне снимљене у продукцији Радио-телевизије Србије, која је у савременој Србији такође највећи продукцијски центар. Овај дуг временски период од четири деценије (од 1970. до 2010) обележило је снимање, премијерно емитовање и репризирање значајних серија у продукцији Телевизије Београд, а коју наслеђује Радио-телевизија Србије. Серије (*Више од игре*, *Отписани*, *Грлом у јагоде*, *Љубав на сеоски начин*, *Бољи живот*, *Рањени орао*) стварале су телевизијску популарну културу и изабране су за истраживање на основу неколико критеријума:

1. Први критеријум односи се на временски оквир премијерног приказивања. Социјалистичка југословенска заједница формирана је непосредно након завршетка Другог светског рата, али се почетак телевизије везује за крај 60-их година 20. века. Иако се програм емитује од 1958. године, ипак није узета у обзир прва деценија рада телевизије односно прве телевизијске серије, јер је доступност ТВ пријемника била ограничена. Тек се од 1970. године број ТВ пријемника убрзано повећава, телевизијска технологија све брже напредује, уводи се други програм ТВ Београда, а касније и програм у боји. То је био најважнији услов за развијање телевизијске популарне културе. Зато је значајно анализирати успон телевизијске серије од 1970. до 1976, будући да га истраживачи због постојања две редакције играног програма и њиховог креативног такмичења називају *златним веком* серијског програма. У то време Југославија је још увек поседовала добар део своје моћи на скоро свим друштвеним и политичким нивоима, након чега је крајем 70-их наступила криза и оно што можемо назвати опадањем у сваком смислу. За тај период везује се настанак серија *Више од игре*, *Отписани*, *Грлом у јагоде*, *Љубав на сеоски начин*. Најгледанија и последња велика југословенска серија *Бољи живот* приказивана је у периоду кризе, распада Југославије и почетка рата, а серија *Рањени орао* приказивана је у постконфликтном транзиционом периоду.

2. Други критеријум издвајања наведених серија представља време радње које успоставља јасне демаркационе линије у дискурзивном пољу значења

предсоцијалистичког, социјалистичког и постсоцијалистичког миљеа. Тако ТВ серија *Више од игре* прати дешавања од 1931. до 1941. године у једној српској вароши; серија *Отписани* прати дешавања Другог светског рата у Београду; серија *Грлом у јагоде* приказује период послератног успона од 1960. до 1970. године; серија *Љубав на сеоски начин* говори о сеоском животу 70-их; *Бољи живот* представља доба кризе крајем 80-их и најаву још трагичнијих 90-их година; а серија *Рањени орао*, снимљена у периоду транзиције, после трагичних конфликта и промене власти у Србији, враћа предмет радње у грађанско доба 30-их година 20. века.

3. Да би се анализом покрио најшири и најважнији тематски оквир, типологија и предмет радње одиграли су врло значајну улогу у селекцији ових серија. ТВ серија *Више од игре* представља хронику варошког живота; серија *Отписани* урбану ратну драму; серија *Грлом у јагоде* омладинску драму у *bildungsroman* форми; серија *Љубав на сеоски начин* хумористичку драму из сеоског живота; *Бољи живот* породичну драму; а серија *Рањени орао* љубавну драму са литерарним предлошком. Међутим, важно је истаћи да је свима заједнички елемент шири приказ друштвене стварности.

4. Још један важан параметар издвајања наведених серија јесте утврђен позитиван однос публике, што показују подаци мерења гледаности. Од тренутка када су први пут реализоване, ТВ серије су створиле прилично трајну публику која је овим локалним телевизијским производима остајала верна и у периодима све јаче доминације иностраног играног програма. На пример, крајем 70-их и почетком 80-их година 20. века јасни су показатељи пораста увоза иностраног играног програма највише пореклом из САД.³³ Међутим, увезено је још више минута крајем 80-их.³⁴ Но без обзира на количину увезених филмова и серија, неке епизоде ТВ серије *Више од игре* надмашиле су гледаност *ТВ Дневника* који је био врло дуго најгледанија телевизијска емисија.³⁵ Још је занимљивија чињеница да у понуди већег броја комерцијалних телевизија и различитих кабловских програма, ТВ серија *Рањени орао* остаје прва на листи гледаности.³⁶

³³ Кун, М., „Иностране емисије на програмима телевизије Београд, Радио-телевизија Београд”, *Извештаји и студије*, бр. 7, децембар 1986.

³⁴ Милош Ковачевић наводи како је до највећег повећања минутаже у 1988. години дошло у играном програму за 20.282 минута или 29%. *Годишњак '89*, Југословенска радио-телевизија, Београд, 1989.

³⁵ Тимотић, М., „Гледаоци о серији *Више од игре*”, *Резултати истраживања програма*, бр. 16, Центар за истраживање програма и аудиторијума РТБ, Београд, 1977.

³⁶ Извор података: Nielsen Audience Measurement и Центар Радио-телевизије Србије за истраживање јавног мњења, програма и аудиторијума. Погледати Прилог 7.

1.3 Циљ рада

Истраживање о домаћим ТВ серијама има три установљена циља:

1. Први циљ је утврђивање начина на који телевизијске серије, творећи веома битан део целокупне популарне културе, репрезентују свакодневни живот и друштвену стварност, али и показивање колики је њихов утицај на публику, на представљање и формирање идентитета у историјском периоду и на простору обележеном драматичним догађајима.

2. Други циљ је повезивање телевизијских серија као ТВ дискурса са вредностима популарне културе, тј. културе која припада свим друштвеним групама, а посредством ње и са формирањем друштвених идентитета. У том смислу могуће је открити скривена значења која су повезана са историјским, политичким и друштвеним контекстом.

3. Трећи циљ је описивање евокативне моћи телевизије и емоционално-афективног срастања публике са фикционалним збивањем у телевизијским серијама.

У складу са тим, задаци истраживања односе се на одређивање улоге телевизијске серије као жанра у укупној понуди телевизијског програма, на контекст настајања домаће серије као специфичног ТВ дискурса, на тумачење значаја и значења популарне културе у доба социјализма и постсоцијалистичке стварности, као и на утврђивање односа публике према темама, јунацима, радњи и простору који су фикционално оживљени кроз телевизијске серије.

1.4 Хипотезе

Општа хипотеза произилази из циља истраживања и односи се на то да телевизијске серије као специфични ТВ дискурс учествују у артикулацији друштвених пракси у једном сложенем политичком контексту, притом битно утичући на формирање, еволуцију и разумевање значења југословенске и постјугословенске популарне културе.

Ова хипотеза је конкретизована кроз неколико истраживачких питања:

- Како се у културној продукцији *преферирана значења* инкорпорирају у садржаје телевизијских серија? Да ли подржавају већ успостављену расподелу друштвене и политичке моћи?
- Да ли су серије као ТВ дискурс делатни чиниоци културних и социјалних пракси?
- На које начине појава аутентичног телевизијског жанра условљава рецепцију и обликовање медијских и културних потреба публике?
- Како публика редефинише уписана преферирана значења?
- Да ли је на проучавање телевизијске серије потребно применити критеријуме *популарне естетике*?

1.5 Методе истраживања

Теоријски оквир овог истраживања чине у најширем смислу критичке медијске студије и културне студије. Избор теоријског оквира и дефинисани циљеви определили су одабир углавном квалитативних и интерпретативних метода истраживања, уз изузетак квантитативне методе упитника. У првим поглављима највише је коришћена метода теоријске анализе. Сличности и заједничка обележја издвојених појава разматране су уз помоћ компаративне методе. Истраживање о телевизијским серијама и значај серијског програма у популарној култури припремљено је коришћењем наративне и дискурзивне анализе уз заснивање једног ширег семиотичког приступа. Централни истраживачки део рада заснива се на студијама случаја одабраних серијских програма. Анализа публике рађена је помоћу методе упитника и дубинског интервјуа.

Зашто су изабране баш ове методе? Полазећи од важне категорије културних студија да се *културе* посматрају као *текстови*, у истраживању серија прво се намеће наративна анализа као метода којом се објашњава значење структуре одређене приче. Наративну анализу могуће је применити на телевизијску серију из разлога што су најзначајнији наратолози већ одавно почели да објашњавају како наратија није резервисана само за књижевност, усмену или писану, већ и за друге области и медије. Од Владимира Пропа и Михаила Бахтина преко Мике Бал (Mieke Bal), Симуре Четмена

(Seymour Chatman) и Жерепа Женета (Gérard Genette) до Портера Абота (Porter Abbott) и Грегори Кјира (Gregory Currie), теорија приповедања покушава да утврди темеље на којима се свака прича заснива превodeћи их у посебан речник појмова, као што су наративна, наративна, фокализација, дијегеза, жанр, наративни дискурс, паратекст итд. Њима се ближе одређују сви аспекти приповедања као људске иманенције. Међутим, пошто текст „није само независни наративни систем који је потребно потпуно расклопити”, него је „увек део неког контекста, дакле уклапа се у одређени дискурзивни систем”³⁷, онда наративна анализа служи као добра основа и почетни аналитички оквир дискурзивној и семиотичкој анализи. Најбоље учинке анализирања различитих истраживачких тема у културним студијама пружиле су дискурзивна и семиотичка анализа које произилазе из темељне релације у друштвеним праксама: дискурс настаје оног тренутка када се било који текст оствари у неком контексту. У овом смислу језик је делатан, а сваки аспект дискурса подразумева одређивање према својеврсном сету активности. Заправо, сви субјекти у комуницирању и у стварању популарне културе укључени су у поједине интерпретације. Дискурс не може бити неутралан, стога дискурзивна анализа покушава да допре до онога што није на први поглед видљиво, што је могуће сакрити, скрајнути или можда нагласити различитим употребама језика (овде је посебно важно семиотичко рашчлањавање), као и утврдити импликације успостављања позиција доминантних и подређених дискурса. Ово последње упућује на важан однос између дискурса и моћи, али и на начине репрезентовања друштвене стварности која се генерише језичким средствима. Дискурзивна пракса увек је и друштвена пракса, па најважнији задатак дискурзивне анализе није да утврди који су искази у истраживаном материјалу тачни или погрешни (иако је пожељно спровести критичку евалуацију у каснијој фази истраживања), већ да „идентификује друштвене последице различитих дискурзивних репрезентовања стварности.”³⁸ Пошто се *текстуално* и *друштвено* сусрећу у проживљеном људском искуству, истраживачи културних студија развили су различите квалитативне интерпретативне методе да би испитали специфичне праксе и контексте у којима се културни текстови производе, циркулишу и конзумирају. Овим методама могуће је

³⁷ Симеуновић Бајић, Н., „Наративне матрице и дискурзивне праксе филма *Монтевидео, бог те видео!*: простор, време, колективни идентитет”, *Култура*, бр. 134, 2012, стр. 145.

³⁸ Jørgensen, M., Phillips, L., *Discourse Analysis as Theory and Method*, SAGE Publications, 2002, доступно на: <http://www.rasaneh.org/images/news/atachfile/27-3-1391/file634754469767402343.pdf>, датум приступа 11.11.2013.

утврдити како се културни текстови активирају унутар *живљених култура*.³⁹ Зато је искуство гледалаца веома важно, а оно се може испитивати и објашњавати уз примену комбиновања квантитативног и квалитативног приступа; зато су и у овом раду искоришћене предности методе упитника и дубинског интервјуа.

1.6 Друштвена и научна оправданост

У домаћој научној литератури нема свеобухватних радова из ове области, па истраживање анализом изабраних телевизијских серија показује друштвено-историјски контекст у коме су настале, њихове специфичности, улогу и значења. Домаћа културолошка, комуниколошка и медијска истраживања углавном се нису бавила идеолошким и политичким аспектима популарних ТВ програма и њиховом улогом у формирању доминантних културних образаца у другој половини 20. и на почетку 21. века. Из тог разлога, теза у ширем смислу показује и промене које су се дешавале у популарној култури у протекле четири деценије, што ће допринети бољем разумевању телевизијских серија, појединих аспеката телевизије као масовног медија и савремене популарне културе уопште. Резултати овог истраживања могу бити значајна основа за израду још дугорочнијег, темељнијег и свеобухватнијег истраживања о улози телевизијских серија у производњи популарне културе у бившој Југославији и у Србији. Научни допринос је пре свега у томе што би ово било прво истраживање о серијама као посебном ТВ дискурсу који је умногоме утицао на обликовање данашње популарне културе. Такође, теза нуди анализу и систематизацију релевантних приступа проучавању телевизијске серије као ТВ дискурса, телевизије као медија масовног комуницирања у коме је овај аутентичан телевизијски жанр настао и популарне културе у којој се остварује што неоспорно допуњује знања домаћих истраживача у културолошком, медијском и комуниколошком тематском оквиру.

³⁹ Gray, A., *Research Practice for Cultural Studies: Ethnographic Methods and Lived Cultures*, SAGE Publications, 2002, доступно на: www.sagepub.com/upm-data/9383_005661Ch1.pdf, датум приступа 11.11.2013.

Други део

2. Популарна култура и ТВ дискурс

2.1 Оно што претходи – масовна култура: критички приступ

Популарну културу није могуће разматрати без релације према масовној култури. Из тог разлога неопходно је на теоријски и историјски релевантан начин образложити сам термин, почетке, развој и исходишта масовне културе.

Масовна култура⁴⁰ је производ масовног друштва.⁴¹ Ово је основна констатација већине аутора⁴² који су проучавали настанак ове појаве. Иако су се дуго за појмове масе, масовног друштва и масовне културе везивали пејоративни изрази *некултивисано, необразовано, јефтино, атомизовано, просто, ниско, кич, шунд*, у теоријским разматрањима водило се рачуна о примарним критичким одговорима на структурне промене и међузависности унутар нових облика друштвеног и културног организовања. У једном важном историјском периоду неопходно је разумети амбиваленцију и дијалектику у којој је *опредмећење* (односно материјализација) постала основни структурни чинилац нових процеса.⁴³ Овим постулатом могуће је оспоравати критику мале вредности масовне културе коју је изнедрило масовно друштво артикулисано у симбиози три велика процеса индустријализације, урбанизације и модернизације. Дакле, настанак масовног друштва и његовог најзначајнијег деривата масовне културе припремљен је техничко-технолошким, друштвено-политичким и економско-производним променама. Главне услове настанка масовне културе, као и њене последице, један од највећих критичара Едгар Морен (Edgar Morin) објашњава на овај начин:

⁴⁰ Термин *mass culture* први пут је почео да се употребљава 30-их година 20. века у Сједињеним Америчким Државама.

⁴¹ Артур Аса Бергер је врло промишљено објединио ова два термина у једну општу хипотезу *масовна култура/масовно друштво* наглашавајући да је она усредсређена првенствено на стварање *масовног човека* као крајњег резултата деловања масовне културе и масовног друштва. Berger, A., *Media and Society: A Critical Perspective*, Rowman & Littlefield, 2012, доступно на:

https://books.google.rs/books?id=SDdla4gTEkIC&dq=mass+society+mass+culture&source=gbg_navlinks_s, датум приступа 12.12.2014.

⁴² Погледати закључке следећих аутора: Arendt, H., „Society and Culture”, у: Rosenberg, B., White, D. (ур.), *Mass Culture Revisited*, Van Nostrand Reinhold, New York, 1971; Морен. Е., *Дух времена: есеј о масовној култури*, Култура, Београд, 1967; Клосковска, А., *Масовна култура: критика и одбрана*, Матица српска, Нови Сад, 1985; и Мазе, К., *Безгранична забава: успон масовне културе 1850–1970*, Службени гласник, Београд, 2008.

⁴³ Jameson, F., „Reification and Utopia in Mass Culture”, *Social Text*, бр. 1, 1979, стр. 130–148, доступно на: <http://www.english.ufl.edu/mrg/readings/Jameson.%20Reification%20and%20Utopia.pdf>, датум приступа 12.12.2014.

„Масовна култура, односно култура створена према масовним нормама индустријске производње, раширена техничким средствима масовне дифузије (по једном чудном англо-латинском неологизму: mass media), обраћа се друштвеној маси, тј. једном циновском агломерату једински, скупљених са свих страна и из свих друштвених слојева (разне класе, разне породице итд.).”⁴⁴

Морен афирмише закључке Адорна и Хоркхајмера који су први дефинисали однос између културе и капитализма, наглашавајући како је масовна култура подржана *културном индустријом*. Овим термином називали су тако и једно цело поглавље своје студије *Дијалектика просветитељства*:

„Снага индустријског друштва делује у људима једном заувек. Производи културне индустрије могу да рачунају с тим да ће чак и у стању растрешености бити будно конзумирани. Сваки од њих је модел огромне економске машинерије која све и свакога од самог почетка, и при раду и при одмору који му наликује, држи у напетости.”⁴⁵

Аутори сматрају да је културна индустрија постала *реална и репресивна сила* индустријског капитализма што широко захвата масе „манипулишући духом и свешћу.”⁴⁶ Заправо, постоји више, или још прецизније, много различитих културних индустрија које се на комерцијални начин производе и продају као и свака друга роба. Објашњавајући успон масовне културе у периоду од 1850. до 1970, Каспар Мазе (Kaspar Maase) наводи неке облике културних индустрија, као и облике рекреације и разоноде: луна-парк, петпарачки роман, магацини, булеварско позориште, варијете, паноптикум, плесне забаве, изложбе животиња и људи разних раса, забавна музика, концерти на отвореном, стрип, радио, филм, фудбал, бокс, клизалиште, бицикл, цез, плесна грозница, туризам, свинг,

⁴⁴ Морен. Е., 1967, стр. 40.

⁴⁵ Адорно, Т., Хоркхајмер, М., 2008, стр. 72.

⁴⁶ Велимировић, Т., „Култура и или обмана (Дијалектика просветитељства)”, *Филозофија и друштво*, бр. 1, 2008, стр. 312.

телевизија.⁴⁷ За разлику од ранијих теоретичара масовне културе који су били изузетно оштри у оспоравању њених вредности, у својој инвентивној и вредној студији Мазе ни у једном тренутку не критикује њене форме, већ покушава да на објективан начин прикаже оно што ју је есенцијално чинило у раздобљу дужем од једног века. Зато закључује:

„Једно је сигурно: шлагери, приче у наставцима, филмови, варијете-скетчеви нудили су само материјал. Људи су од њега стварали смисао за себе – у својој глави, на основу свог животног искуства и са својим спознајним алатом и тумачењем света које су током живота стекли.”⁴⁸

Почеци коришћења термина *културне индустрије* импрегнирани су негативним односом према њеним последицама, док се данас овај и слични термини (*креативна индустрија*, *креативна економија*) користе легитимно у свим званичним документима локалних, националних и наднационалних културних политика.

Културне индустрије, забавне индустрије, разонода, тј. масовна култура у целини означена је у најпознатијим радовима најзначајнијих теоретичара кроз категорије карактеристичне за нове услове производње: специјализација⁴⁹, стандардизација, хомогенизација и универзализација:

„Као капитализам 19. века и масовна култура је динамична, револуционарна снага која руши старе баријере класе, традиције, укуса и разара све културне разлике. Она меша и спаја све заједно производећи нешто што би се могло звати хомогенизована култура, уз још једно америчко достигнуће: процес хомогенизације којим се честице павлаке равномерно распоређују у млеку, уместо да плутају на површини. Она тиме уништава све вредности, а вредносни судови подразумевају разликовање. Масовна култура је веома, веома демократична: она апсолутно одбија

⁴⁷ Мазе, К., 2008, стр. 96.

⁴⁸ Исто.

⁴⁹ „Доминантна црта епохе индустријализма ипак је несумњиво специјализација која за собом повлачи пораст диспропорције између стваралаца и прималаца културе. У 19. веку су постепено све веће масе своју културну рецепцију доводиле у зависност од специјализованих центара преношења симболичке културе.” Клосковска, А., 1985, стр. 114.

сваку дискриминацију било чега и било кога. Све се меље у њеном млину из ког излази заиста добро самлевено.”⁵⁰

Али све ове категорије добијале су најчешће негативни призив. Критичари су сматрали да је између масовних медија који посредују масовну културу, масовног друштва које ову културу конзумира и масовне културе која је у многим сегментима без правих традиционалних вредности, створена снажна веза са погубним последицама. То је било полазиште за каснију тврдњу Рејмонда Вилијамса (Raymond Williams) да масовна култура „не може бити ни узрок ни последица” и да је неопходан сасвим *другачији одговор* на појаву и ширење нове културе.⁵¹ Међутим, за разлику од Вилијамса, они су примењивали естетска просуђивања према продуктима масовне културе на исти начин како су то чинили са делима класичних уметности. Негујући традицију *културе и цивилизације* критичари – међу њима најистакнутији Ливис (Leavis) и Денис Томпсон (Denys Thompson), али и познати песник Елиот (T. S. Eliot) – били су веома забринуте због успона нових технологија којима се омогућује масовна дистрибуција културних форми, попут популарне музике, популарног филма и популарне књижевности.⁵² Но, Мазе, поредећи отпор различитих академских ауторитета према масовној култури са неким претходним отпорима према појави новог и другачијег у културној историји⁵³, објашњава неправедност односа према *нежељеном детету* „насталом из везе демократије и тржишта културе.”⁵⁴ Он истиче позитивне стране рађања, развоја и ширења масовне културе које у основи представљају једну огромну демократизацију и напредак у свакодневном животу:

⁵⁰ Мекдоналд, Д., „Теорија масовне културе”, у: Ђорђевић, Ј., Студије културе, Службени гласник, 2008, стр. 55.

⁵¹ Williams, R., *Culture is Ordinary* [1958], source: Williams, R., (1989a), *Resources of Hope, Culture, Democracy, Socialism*, London, Verso, стр. 92, доступно на: <http://artsites.ucsc.edu/faculty/Gustafson/FILM%20162.W10/readings/Williams.Ordinary.pdf>, датум приступа 11.11.2013. У књизи су сакупљени рани Вилијамсови радови: *Culture is Ordinary, The British Left, Welsh Culture and Why Do I Demonstrate?*

⁵² Turner, G., 2003.

⁵³ Он наводи на овом месту занимљиви пример рецепције Раблеовог романа *Гаргантúa и Пантагруел* у коме се за идеал проглашава антицрквени ред, тј. апсолутно препуштање задовољствима. „Држава, цркве и васпитачи прогласили су овај идеал непријатељском идејом.” Мазе, К., 2008, стр. 186.

⁵⁴ Исто, стр. 187.

„Техника потхрањивања и јефтине справе за емитовање учинили су уметничку сензацију и естетско искуство свакодневним, у мери у којој су пре 1900. у најбољем случају фантазирали писци утопија (...) Многи су млади Европљани и Европљанке већ са 25 година више пропутовали него што је у свом животу путовао цар Вилхелм II, коме су се смејали због љубави према путовањима (...) Успон масовне културе могао би се схватити као једно од највећих чуда напретка, као чаробно обогаћење свакодневице (...) Дефиниција егзистенцијалног минимума променила се. И незапосленом је могуће годишње путовање на одмор, а чак и најсиромашнијем међу сиромашнима не сме се запленили телевизор.”⁵⁵

Не трудећи се да на било који начин поништимо перспективу сагледавања добрих страна масовне културе, чије је навођење било могуће тек након кључних радова теоретичара културних студија, нагласићемо само да је она ипак угрозила постојање аутентичне народне, односно фолклорне културе и да је то био логичан след развоја медијских технологија. Чини се да су критичари у много већој мери препознавали својеврсни *напад* масовне културе на статус елитне, канонизоване, високе културе него угрожавање фолклорне. На крају се само још може додати да су радикални критичари масовне културе заиста били прави песимисти у погледу на будућност човека, друштва и културе уопште. Зато су такав песимистички поглед оспорили теоретичари културних студија. Тако је, најављујући потпуну промену критичке перспективе, Рејмонд Вилијамс исправно закључио да „маса уистину не постоје, већ постоје само начини посматрања људи као маса.”⁵⁶ А такви начини посматрања подразумевају поједностављено стереотипно сврставање људи које не познајемо у неке *друге*, у *гомилу* или у *масу*. Овим исказом Вилијамс је ревидирао појам масе и из другог угла указао на погрешна тумачења вредности културе обичних људи који су називани масама уз коришћење дотадашњих метода вредновања. Те методе су потврђивале доминацију само једног аспекта проучавања (оног који је обезвређивао значење живота обичних људи), а не свеобухватног погледа на културне обрасце, процесе и значење културног искуства у целини. Та нова

⁵⁵ Исто, стр. 185.

⁵⁶ Williams, [1958], 1989, стр. 92.

Вилијамсова полазишта припремила су терен за одбацивање концепата *маса*, *масовно друштво* и *масовна култура*.

2.2 Популарна култура: замена термина или нови концепт?

Термин *масовна култура* наишао је на многа оспоравања будући да су, с једне стране, масе сматране необразованим, простим и атомизованим делом друштва, а с друге стране, за некритичко уживање народа у продуктима масовне културе окривљавана је буржоазија. Дакле, масовну културу критиковали су подједнако и десничари и левичари,⁵⁷ али ни једни ни други нису успели да се критички издигну изнад постављених идеолошких поларизација и да освеже своје научне погледе ка објективнијем и модернијем проучавању како би засновали разноврсније концептуално одређење културе које су тек иницирали оснивачи културних студија. Термин *популарна култура* први пут је употребљен још давне 1818. године.⁵⁸ Међутим, првом правом употребом може се сматрати рад Двајта Мекдоналда из 1944. године. Наслов *A theory of popular culture* је 1953. преиначен у *A theory of mass culture*, како се оно што представља нову културу не би мешало и преклапало са оним што представља аутентичну фолклорну културу.⁵⁹ Ипак, термин је у све чешћој употреби, академској и ванакадемској, од половине 20. века. Разлог је у новом виђењу културе које су генерисали истраживачи културних студија окупљени у Центру за савремене културне студије на Универзитету у Бирмингему. Центар је основан 1964. године. Званични назив је Center for Contemporary Cultural Studies (CCCS):

⁵⁷ Погледати детаљније образложење у: Ђорђевић, Ј., „Увод”, у: Ђорђевић, Ј., *Студије културе*, Службени гласник, 2008, стр. 11–34, и у: Ђорђевић, Ј., *Посткултура: увод у студије културе*, Клио, Београд, 2009.

⁵⁸ Pestalozzi, J. H., *The Address of Pestalozzi to the British Public, Soliciting Them to Aid by Subscriptions His Plan of Preparing School Masters and Mistresses for the People, that Mankind May in Time Receive the First Principles of Intellectual Instruction from Their Mothers*, доступно на:

<http://books.google.rs/books?id=i6BDAAAcAAJ&lpg=PT10&pg=PT10&hl=en#v=onepage&q&f=false>, датум приступа: 22.12.2012.

⁵⁹ Погледати детаљније у: Morisson, J., *Passport to Hollywood: Hollywood Films, European Directors*, State university of New York press, 1998,

http://books.google.rs/books?id=vYCcahS50OoC&source=gbs_navlinks_s, датум приступа: 22.11.2013.

„Огроман значај Центра у првим деценијама постојања, нарочито у време док је директор био Стјуарт Хол (1969–1979) огледа се у фасцинантној продукцији. Фундаментални текстови у области, велики број изузетних истраживања скромно означених као радни текстови настајао је у Центру у коме никад није било више од троје сталних предавача истовремено. Политика Центра подстицала је истраживачки рад студената и њихов ангажман у оквиру малих дебатних и истраживачких група, а не класичних курсева.”⁶⁰

Задатак Центра није био нимало лак будући да је у то доба критика масовне културе достигла своје врхунце. Међутим, повољан истраживачки контекст формирала је баш таква оштра критика, јер се у сопственим критичким врхунцима већ сасвим научно исцрпљивала. Неопходна је била ревизија становишта са кога се до тада посматрала култура.

Ричард Хогарт (Richard Hoggart), за кога Стјуарт Хол каже да без њега не би било Центра за савремене културне студије, а без његовог оснивачког текста *The Uses of Literacy* (1957) не би било културних студија,⁶¹ први је скренуо пажњу на аспекте живота радничке класе и ширење популарне културе. Њега је занимала рецепција производа популарне културе као што су часописи, песме, стрипови, сексуалне теме, те он њихово значење и структуру чита помоћу „књижевнокритичког аналитичког апарата.”⁶² Иако и он користи сличне епитете из ливисовске традиције *пасивни варварин*, „заглупљујући масовни трендови”, „дезоријентисани и укроћени робови класе механичког ума”,⁶³ он даје дигнитет култури радничке класе и обичног живота, чему су се ливисовци највише и супротстављали. Премда је Хогартов приступ заснован на ливисизму, он је начинио врло значајан помак отварању истраживачких тема у културним студијама. Хогарт је својом студијом *The Uses of Literacy* успео да *манипу* нови методолошки приступ заснован на

⁶⁰ Миливојевић, С., „Критичка традиција у истраживању медија: културне студије”, *СМ – часопис за управљање комуницирањем*, бр. 8, год. 3, 2008, стр. 35.

⁶¹ Hall, S., „Richard Hoggart, The Uses of Literacy and the Cultural Turn”, *International Journal of Cultural Studies*, 10(1), 2007, стр. 39–49, доступно на: http://www.sagepub.com/upm-data/34970_CHAP_1.pdf, датум приступа: 22.11.2013.

⁶² Дуда, Д., „Хрвање са анђелима”, *Реч: часопис за књижевност, културу и друштвена питања*, бр. 66/12, 2002, стр. 90.

⁶³ Хогарт, Р., „Проклето добар живот и новија масовна уметност: секс у излизаним цеповима”, у: Ћорђевић, Ј., *Студије културе*, Београд, Службени гласник, 2008, стр. 134–139.

интердисциплинарности и лоцирању производа популарне културе у контекст проживљеног искуства припадника радничке класе.

Рејмонд Вилијамс, који се сматра аутором кључних текстова и правим покретачем великог културолошког обрта у поимању културе, чиме поље популарне културе постаје важан истраживачки ресурс, исказао је још 1958. године сасвим јасан истраживачки став: „Култура је обична: то је оно одакле морамо почети.”⁶⁴ Увођење ординарног у елитистички, просветитељски и романтичарски заснован концепт културе, није значило њено обезвређивање, напротив: представљало је дубокоумно редефинисање већ познатог и проучаваног концепта. На другом месту истог текста, он поново наглашава „Култура је обична: то је основна чињеница.”⁶⁵ Ову основну чињеницу Вилијамс посматра из два аспекта: задата значења и смернице, које чланови друштва уче, и нова опажања и смисао који се увек испитује. У складу са тим, природа културе је да буде истовремено и традиционална и креативна, тј. да поседује и најједноставнија и најсофистициранија значења.⁶⁶ Тиме се не искључује ниједна култура нити различита значења културних процеса, што је била темељна карактеристика заговорника ливисизма и повлашћене културе која припада елити. „Најбитније је да Вилијамс осуђује позивање на вредност као начин на који се ствара негативна слика свакодневног живота већине обичних људи. За њега ово представља чин презира, тј. знак незаинтересованости *за људе и њихове обичне активности*.”⁶⁷ Овакви ставови су били идеологизовани и одвојени од суштинског значења постојања обичних људи са својим свакодневним животима, а не људи који су *други* и имају другачију, мање вредну културу. То је добро запазио Бенет (Bennett) говорећи да је популарна култура посматрана са велике дистанце и под афективним набојем, те је сасвим очекивано „да они који су то чинили нису желели да учествују у формама које су проучавали, јер је за њих то увек била култура *других људи*.”⁶⁸

Дакле, оснивачи културних студија су у својим првим радовима не само најавили, већ делимично и озваничили популарну културу као концепт културе који није требало

⁶⁴ Williams, R., [1958], 1989, стр. 92.

⁶⁵ Исто, стр. 93.

⁶⁶ Исто, стр. 93.

⁶⁷ Turner, G., 2003.

⁶⁸ Наведено према: Исто.

више називати *масовном*,⁶⁹ јер је термин *масовно* постао у великој мери пејоративан упућујући на пасивност, атомизованост и необразованост, па се термин *популарна култура* или само *културе* (а не *Култура* са великим елитистичким словом) показао као сасвим прихватљиво концептуално одређење.

2.2.1 Дијалектичко-антагонистичка природа популарне културе: идеологија и односи моћи

Полазећи од изворног значења појма *дијалектика*⁷⁰ и појма *антагонизам*⁷¹ које су искористили, разрадили и на нов начин означили Хегел и Маркс, један кроз систем *теза – антитеза – синтеза*, а други кроз борбу између радничке класе и капиталистичког облика производње, теоретичари културних студија стално су истицали поље сусретања култура као арену борбе и надметања у сталном покушају да се освоји доминација. Полазиште је свакако Вилијамсово одређење ординарности културе исказано у раду *Culture is Ordinary* (1958).⁷² За њега појам *култура* има двојаки смисао: култура као *форме значења* и култура која се у антрополошком смислу посматра као *свеукупан начин живота*. Међутим, *свеукупан* свакако не значи *јединствен*, а пређашња проучавања задржавала су се на истицању јединствености појединих култура, па нису успевала да својим апстракцијама обухвате сложеност самог појма. По Вилијамсовом мишљењу, култура не припада само елити нити су само елите креативне. Стварање значења у културним процесима представља активности у којима могу бити ангажовани сви и зато не треба одбацивати културу обичних људи. Дакле, култура није органска целина нити представља концепт који се мора проучавати само уз коришћење једног методолошког поступка и из једне перспективе. Сходно томе, теоретичари културних студија откривали

⁶⁹ Истовремено одбачен је и термин *масовно комуницирање*. Култура је постала кључни истраживачки оквир комуницирања. „Аналитичка употребљивост концепта ‘масовна комуникација’ доведена је у питање због семантичког оптерећења које је оставила функционалистичко-бихевиористичка прошлост и кога се није могуће ослободити. ‘Култура’ је одабрана јер обезбеђује пробијање „супстанцијалне и методолошке изолације у коју је дисциплина гурнута именовањем масовна комуникација”. Миливојевић, С., „Јавност и идеолошки ефекти медија”, *Реч: часопис за књижевност, културу и друштвена питања*, бр. 64/10, 2001 (а), стр. 171.

⁷⁰ Старогрчки, *διαλεκτική τέχνη* – умеће разговарања, расправљања, преговарања.

⁷¹ Од старогрчког *ἀνταγωνίζεσθαι* и *ἄγων* – борба, надметање.

⁷² Williams, R., [1958], 1989.

су у домену *популарног* сукобе који избијају из релације доминантно – алтернативно, а увек се препознају баш на културном плану. Како наводи Тарнер (Turner), културне студије су се усмериле на проучавање културних форми, значења, пракси и институција, као и на однос између друштва и друштвених промена.⁷³ Зато је овај план обележен *политичношћу* и представљањем односа моћи у складу са Марксовом тезом „да су идеје владајуће класе у сваком периоду владајуће идеје, тј. класа која је доминантна материјална снага у друштву истовремено је њена доминантна интелектуална снага.”⁷⁴ Тако су културне студије обелоданиле огроман значај појма *идеологија*, полазећи пре свега од постмарксистичког учења Луја Алтисера (Althusser), француског филозофа „који је марксизам прилагодио извесним структуралистичким претпоставкама.”⁷⁵ Алтисер говори о *државним идеолошким апаратима*,⁷⁶ не у класичном традиционалном смислу, него у форми извесног „броја стварности које се непосредно показују посматрачу у облику различитих специјализованих институција” (религиозне, правне, медијске, културне итд.), а које нису увек сасвим видљиве јер не функционишу као државни репресивни апарат *на насиље*, већ *на идеологију*.⁷⁷ Идеологија је, најсажетије речено, скуп одређених вредности или збир веровања. Међутим, она је у својој основи и скуп значења, и смисао и успостављена структура моћи. Заправо, идеологија представља „скривени (прећутни, невидљиви, дубински) поредак који детерминише једно друштво или друштвену формацију без обзира да ли се она *изјашњава* или не у сагласности са њом као идеологијом.”⁷⁸ У својој студији *Моћ идеологије* Мекленан (McLennan) наводи три главна услова која одређени збир идеја, вредности, веровања треба да испуни да би се могао назвати идеологијом:

1. „идеје морају бити **заједничке** знатном броју људи;

⁷³ Погледати детаљније образложење у: Turner, G., 2003.

⁷⁴ Наведено према: Ђурић, Д., *Дискурси популарне културе*, ФМК, Београд, 2011, стр. 33.

⁷⁵ Ђорђевић, Ј., 2009, стр. 57.

⁷⁶ Хол каже да Алтисеров текст „уводи појам интерпелације и зрцалне структуре идеологије у покушају да заобиђе економизам и редукционизам класичне марксистичке теорије идеологије, и да окупи у оквиру једног експланацијског оквира материјалистичку функцију идеологије у репродукцији друштвених односа (...)” Хол, С., „Које треба *идентитет*?”, *Реч: часопис за књижевност, културу и друштвена питања*, 64/10, 2001, стр. 221.

⁷⁷ Детаљније образложење државних идеолошких апарата (ДИА) може се прочитати у: Алтисер, Л., „Идеологија и државни идеолошки апарати (белешке за једно истраживање)”, у: Ђорђевић, Ј., *Студије културе*, Службени гласник, Београд, 2008, стр.143–147.

⁷⁸ Шуваковић, М., *Дискурзивна анализа*, Београд, 2006, стр. 382.

2. идеје морају чинити неку врсту кохерентног **система**;
3. идеје на неки начин морају бити повезане с применом **моћи** у друштву.”⁷⁹

Откривање идеологије врло је важно у медијским популарним праксама, будући да су медији већ дуго незаобилазни друштвени агенси. Теоретичари културних студија ревидирали су марксистичка и постмарксистичка становишта развијајући само оне појмове који су им помагали да се дистанцирају од детерминистичког погледа на индустријски капитализам. Тако су идеологију и хегемонију користили да би објаснили делатни систем друштвеног поретка. На пример, хегемонијом (као добровољним пристанком на значења која производе доминантне групе) објашњавају се политичке праксе у доменима друштва, културе или медија, али не кроз категорије нечега што је аутоматски и редукционистички постављено, већ кроз суптилније начине анализирања свих релевантних промена. Из овог угла, доминантне структуре не добијају директно и једном заувек доминацију, него је *војују* и *освајају*. То је у својим радовима објашњавао Стјуарт Хол вешто спајајући Алтисерове и Грамшијеве (Gramsci) основне поставке са својим анализама институција и њихових политичких обележја. Према мишљењу Стјуарта Хола, медији представљају основне облике остваривања и ширења идеологије јер имају кључну улогу у репрезентовању друштва.⁸⁰ Он сматра да је „главна област у којој медији *раде* управо стварање и преображај идеологије” која представља *колективни процес* производње „различитих форми друштвене свести”⁸¹ чинећи да оне изгледају сасвим природне, задате, саме по себи, здраворазумске. „Идеолошка природа медијских представа заснована је на моћи да се стварност означи/осмисли на одговарајући начин. Да се од свих могућих виђења изабере једно, да се њему обезбеди статус ‘објективног’ и ‘непристрасног’ што у постојећој култури значи ‘истинитог’.”⁸² Међутим, дуго се није расправљало о инкорпорирању идеолошких места у популарне медијске садржаје. Сматрано је да се идеологија *испољава* само у озбиљним информативним програмима, док су ови други програми опстајали у домену већ утврђене забавне функције медија која се занемаривала или оштро критиковала. Али овде није само у питању забавна функција већ и она друга –

⁷⁹ Наведено према Прајс, С., *Изучавање медија*, Клио, Београд, 2011, стр. 105.

⁸⁰ Hall, S., „The Whites of Their Eyes: Racist Ideologies and the Media”, у: Dines, G., Humez, J., *Gender, Race and Class in Media: A Critical Reader*, SAGE Publications, New York, 1995, стр. 18.

⁸¹ Исто, стр. 19.

⁸² Миливојевић, С., „Идеолошки рад медија”, *Нова српска политичка мисао*, вол. 8, бр. 1–4, 2001 (b).

едукативна. Уколико искључимо забаву као део ненапорног партиципирања публике у медијској понуди, не смомо свакако то учинити и са образовним, културним и естетским садржајима.⁸³ Сходно томе, Тарнер јасно наглашава допринос културних студија у разумевању не само популарне културе као области око које политичка моћ *преговара* или се *легитимише* него и задовољства у конзумирању медијских садржаја које није идеолошки неутрално.⁸⁴ Зато је од 70-их година 20. века веома „важан продор у идеолошком раду медија” представљало „откриће и политички значај *популарног*”.⁸⁵ Дакле, популарна култура која је у највећој мери подржана медијима представља изузетно значајан истраживачки ресурс не само о питањима вредности медијских жанрова или о квалитету популарних садржаја него и о политичкој, друштвеној и идеолошкој позадини медијске понуде. Из тог разлога, не сме се пренебрегнути чињеница да је популарна култура *конфликтно поље* где се моћ афирмише, дистрибуира и редефинише.

2.2.2 Ка тексту: стварање значења, дискурс, репрезентовање

Културне студије, након првог периода разматрања марксистичких и постмарксистичких појмова, усмеравају своју пажњу на текст у најширем смислу, дакле, на *културу* као *текст*. То представља ураћање у семиотичко, структуралистичко и постструктуралистичко истраживачко наслеђе. Текст је постао кључни концептуални оквир⁸⁶ и у историји истраживачких приступа културних студија то се назива *језичким*

⁸³ Витолд Калиновски је почетком 80-их година 20. века, након успона телевизије као медија али и критике онога што она глобално нуди, поставио једно сасвим реално питање које упућује на то „да ли је телевизија средство комуникације и популарисања културних вредности произведених у другим областима, те да ли је способна да креира (и да ли заиста креира) своје властите, оригиналне вредности. Другим речима, реч је о томе да ли постоји посебна *телевизијска уметност*, специфично *телевизијско стваралаштво*?” Калиновски, В., „Телевизија и естетска култура”, *РТВ теорија и пракса*, бр. 31, 1983, стр. 146.

⁸⁴ Turner, G., 2003.

⁸⁵ Сњежана Миливојевић то овако објашњава: „Иако нису експлицитно политички, ови програми су веома увучени у трансмисију изразито дефинисаног скупа политичких вредности, управо због њиховог ‘општепознатог’, здраворазумског стила презентације.” Миливојевић, С., 2001(а), стр. 174.

⁸⁶ Џозеф Тјуроу, полазећи од релативистичког поимања разнородних приступа и истраживачких тема у културним студијама (његово мишљење заснива се на ставу да свако може наћи у културним студијама приступ који му сасвим и у свему одговара). Он каже следеће: „Главни предмет расправе јесте покушај одређења места на ком се налази значење текста. Да ли је оно предодређено у писаном или аудио-визуелном материјалу (књизи, телевизијској емисији), да ли је у начину на који тај текст схвата корисник или се крије у одређеном односу који постоји између њих? Ово питање може нам изгледати помало чудно, али је изузетно

обртом.⁸⁷ Ако се дубље и шире сагледају приступи језику, тексту и његовој рецепцији, може се јасно утврдити да постоје велике теоријске насlage различитих аутора: Витгенштајна (Wittgenstein), Остина (Austin), Бахтина, Пропа, Јакобсона (Якобсón), Де Сосира, Пирса, Леви Строса, Лотмана, Тодорова, Женета, Ека, Лакана, Фукоа итд. На овом месту није неопходно посебно испитати улогу сваког аутора у обликовању теза и закључака теоретичара културних студија, али је незаобилазно објаснити основне појмове који се односе на *значење* и нагласити допринос културних студија у повезивању ових појмова, што је резултирало новим концептима у тумачењу *текстуалног карактера културе*.⁸⁸ Веома важан допринос дао је швајцарски лингвиста Фердинанд де Сосир⁸⁹, који је први увидео разлику између *језика* (апстрактни систем, део колектива, предиспозиција људске врсте) и *говора* (оно што се на основу језика остварује код сваког појединца посебно).⁹⁰ Он је такође схватио да је лингвистика само део много шире науке о знацима, показујући да се сваки знак састоји из два дела: један је део материјалног окружења (*означитељ*), а други представља неку врсту менталног концепта (*означено*). *Значење* се на овај начин увек артикулише у самој релацији, која је арбитрарна а не природна, између *означитеља* и *означеног*.⁹¹ Повезујући језик, стварност, друштво, културу и структуру, структуралисти су посматрали значење као *конструкцију* која је производ *значењских система*.⁹² Међутим, иако се у свом раду ослањао на структурализам, Стјуарт Хол се у културним студијама није задовољио формалном карактеризацијом сосировске везе између *означитеља* и *означеног* (ова веза је опстајала само на нивоу научних поставки), стога је артикулисао знање о језику као друштвеној пракси која не поседује само формалне елементе једног апстрактног затвореног система. Много више од тога, он је повезао језик, значење и репрезентовање показујући да језик

значајно јер говори о моћи медија да управљају нашим схватањем света.” Тјуроу, Ц., *Медији данас: увод у масовне комуникације*, Београд, Клио, 2012, стр. 257. И заиста је суштина многих истраживачких напора у културним студијама заснована баш на овом *чудном, значајном* и тешком питању.

⁸⁷ Barker, C., 2012.

⁸⁸ Исто.

⁸⁹ Де Сосирово учење је било пресудно у развоју структурализма, семиологије и постструктурализма, а тиме индиректно и код истраживача културних студија који су посматрали „културу као граматiku знакова.” Исто, стр. 78.

⁹⁰ Де Сосир, Ф., *Општа лингвистика*, Нолит, Београд, 1969.

⁹¹ Детаљније објашњење у: Hall, S. (ур.), *Representation: Cultural Representations and Signifying Practices*, SAGE and Open University, London, 1997.

⁹² „Структуралисти су сматрали да је означавање или производња значења учинак дубинских структура језика који се манифестује у специфичним феноменима културе или људским говорницима, али који нису резултат интенција актера по себи.” Ђурић, Д., 2011, стр. 44.

ради у култури која представља заједничке концептуалне мапе.⁹³ Веома важан допринос у Холовом развијању система репрезентовања дао је Ролан Барт, уводећи у процес стварања значења два неопходна нивоа: *денотацију* (дословно, тј. дескриптивно значење) и *конотацију* (преносно, тј. отворено значење). Дескриптивно значење је основна подлога, темељ из кога се онда изводе сва остала конотативна значења, другостепена, отворена, многострука. Зато Барт каже да *будућност* свакако припада *конотацији*, јер „друштво непрекидно развија системе другостепеног смисла”, па је обрада час *отворена*, час *прикривена*, час *рационализована*.⁹⁴ Овај конотативни ниво изузетно је значајан на пољу онога што Барт назива *митом* као „другостепеним семиолошким системом.”⁹⁵ У Холовом тумачењу значење се ствара кроз два система репрезентовања: у првом систему класе објеката, људи или догађаја повезане су са менталним концептима, а у другом систему, чији је темељ језик, сви односи који се успостављају у процесима репрезентовања представљају суштину производње значења кроз језик.⁹⁶ У овом смислу, језик не остаје на апстрактном нивоу, већ постаје делатан агенс културе као текста, у коме се откривају важни терени преклапања, надметања и генерисања идеологија.

Још једно важно полазиште, првенствено постструктуралистичко, јесте *дискурс*. Овај појам изузетно је важан за све оне који су теоретичари културних студија или њихови следбеници, али и за све друге који данас покушавају да утврде значење било ког текста у култури и у друштву. У есенцијалном смислу, дискурс се појављује у сваком сусретању *текста* и *контекста* у коме текст настаје. Зато Мишел Фуко каже да је дискурс „моћ коју треба задобити” јер се у сваком историјском периоду и у „сваком друштву продукција дискурса у исти мах контролише, селекује, организује и расподељује, и то извесним поступцима чија је улога да укроте моћи и опасности дискурса, да овладају његовим непредвидљивим догађајима, да избегну његову тешку и опасну материјалност.”⁹⁷ Фукоова претпоставка да у једном друштву и у једној епохи

⁹³ Каже Хол да „репрезентовање повезује значење и језик у културу”, јер језик *не ради* као огледало на нивоу подражавања, већ се „значење производи кроз рад репрезентовања.” Hall, S., „The Work of Representation”, у: Hall, S. (ур.), *Representation: Cultural Representations and Signifying Practices*, SAGE and Open University, London, 1997 (с).

⁹⁴ Више о томе у: Барт, Р., *Књижевност, митологија, семиологија*, Нолит, Београд, 1979, стр. 347.

⁹⁵ Исто.

⁹⁶ Hall, S., 1997, стр. 13–74.

⁹⁷ Фуко, М., *Поредок дискурса: приступно предавање на Колеж де Франсу 1970*, Карпос, Лозница, 2007, стр. 8–9.

постоји *архив*,⁹⁸ односно један корпус пракси (за производњу и одржавање одређеног скупа исказа) који „даје целе пакете правила за то како човек треба да живи и да се понаша”,⁹⁹ имплицира односе моћи који су *стратешки* и *продуктивни*, те се *изазов* састоји „у мапирању и разумевању могућих облика овог односа.”¹⁰⁰ У Фукоовом тумачењу, дискурси нису стабилни, али нису ни *читљиви*, јер „једна дискурзивна творевина није (...) континуирани и равномерни текст (...). Она је пре простор многоструких несагласности, скуп различитих супротности чије нивое и улоге треба описати.”¹⁰¹ Сходно томе, дискурс не може бити затворени значењски систем, јер ниједно значење *не може* да се *фиксира* упркос сталним напорима различитих друштвених субјеката да то и учине.¹⁰² Из тог разлога, Хол настоји да објасни како дискурс није заснован на „конвенционалној дистинкцији између мишљења и делања”, односно између језика и праксе, већ он увек представља „производњу знања кроз језик.”¹⁰³ Даље, пошто дискурс производи знања о реалности, свет се указује као репрезентација, па се тежиште проучавања помера ка производњи значења будући да су *репрезентације* „ознаке најбитнијих критеријума стварности унутар једног дискурса. Када се носиоци исте репрезентације институционализују, они стварају и заузимају позицију у дискурсу.”¹⁰⁴ На пример, анализирајући концепт Запада и остатка света, Хол упућује на стварне политичке последице институционализације оваквог дискурса који симплификује сложене релације између различитих култура:

⁹⁸ Објашњавајући овај Фукоов појам, Сара Милс каже да су то „неписана правила која воде произвођењу извесних типова исказа и укупном збиру дискурзивних формација које циркулишу у одређено време.” Милс, С., „Дискурс”, *Златна греда*, бр. 87–88, доступно на: <http://karposbooks.com/diskurs-mils-zlatna-greda.htm>, датум приступа: 22.11.2013.

Детаљније, *археолошка анализа* и *археологија знања*, онако како их види Фуко, описују различите исказе, тј. знања (прописе, законе, уставе, институције итд.) у одређеном друштву и у одређеној епохи, али пошто морамо да изађемо из оквира сопствене епохе да бисмо је разумели, тешко је створити археологију знања друштва коме припадамо.

⁹⁹ Нојман, И., *Значење, материјалност, моћ: увод у анализу дискурса*, ЦЦВО, Београд, 2009, стр. 135.

¹⁰⁰ Исто, стр. 196.

¹⁰¹ Фуко, М., *Археологија знања*, Плато, Београд, 1998, стр. 29.

¹⁰² Hall, S., „The Spectacle of the Other”, у: Hall, S. (yp.), *Representation:*

Cultural Representations and Signifying Practices, SAGE and Open University, London, 1997 (b).

¹⁰³ Hall, S., „The West and the Rest: Discourse and Power”, у: Gieben, B., Hall, S. (yp.), *Formation of Modernity: Understanding Modern Societies an Introduction Book 1*, Open University/Polity Press, 1992, стр. 275–331, доступно на: <http://analepsis.files.wordpress.com/2013/08/hall-west-the-rest.pdf>, датум приступа 23.12.2013.

¹⁰⁴ Нојман, И., 2009, стр. 202.

„Као систем означавања, дискурс репрезентује свет подељен према једноставној дихотомији: Запад и остатак света. То је оно што овај дискурс чини врло деструктивним: он повлачи оштре и просте разлике конструишући једну исувише поједностављену концепцију *разлике*.”¹⁰⁵

Концепције разлика заузимају посебно значајно место у тумачењу медија као данас највећих произвођача симбола, представа и текстова који утичу на наше формирање ставова о различитим темама. Дакле, појмове *репрезентовања* (*representation*)¹⁰⁶ и *дискурса* као система репрезентовања детаљно је разрадио у својим студијама Стјуарт Хол. По његовом мишљењу, *репрезентовање* је истовремено и *концепт* и *пракса*. Дакле, то је медијски и културни концепт заснован на пракси *означавања*, те је створен израз који се брзо усталио у многим радовима: *означавајућа пракса* (*signifying practice*).¹⁰⁷ Ова пракса повезана је са „генерисањем и дистрибуцијом моћи у друштву”,¹⁰⁸ јер су све праксе заправо праксе производње значења и поседују *дискурзивни карактер* и могу се назвати *дискурзивним праксама*.¹⁰⁹ Међутим, пошто се дискурзивне праксе често схватају као природно дате, Хол каже да често размишљамо о моћи само у оквирима физичког и материјалног:

„Али, можемо говорити такође о моћи у репрезентовању; моћи да се маркира, означити и класификује; о симболичкој моћи, о ритуализованом искључивању. Моћ изгледа треба да се разуме овде не само кроз појмове економске експлоатације и физичке присиле него и у ширем културном и симболичком контексту, укључујући моћ да се репрезентује неко или нешто на одређен начин,

¹⁰⁵ Hall, S., 1992.

¹⁰⁶ Користе се и други појмови са истим значењем: *regime of representation* и *representational paradigm*.

¹⁰⁷ „Однос текста, контекста и субјекта није *статичан поредак* (структура према научно оријентисаном структурализму) или *систем* (према школи из Тартуа), него динамичан однос грађње и разградње праксе у материјалном, тј. значитељски ситуираним друштвеним околностима.” Шуваковић, М., *Дискурзивна анализа*, Београд, 2006, стр. 465.

Школа из Тартуа је семиотичка школа са водећим теоретичарима, Лотманом и Успенским. Они су објашњавали језички систем у култури.

¹⁰⁸ Миливојевић, С., 2001 (b).

¹⁰⁹ Hall, S., 1992.

унутар извесног режима репрезентовања. То укључује примену симболичке моћи кроз репрезентациону праксу.”¹¹⁰

Увођењем појма *репрезентовање* редефинисана је теоријска парадигма о *објективности* медија. Као што ни реалистички роман није *огледало стварности* (а врло често се у књижевној анализи баш тако представљао), тако ни медији не могу бити *огледало стварности* (мада је публици лакше да прихвати овај медијски, него књижевни одраз посебно у домену визуелних садржаја). Закључићемо да се медијски посао не заснива на буквалном преношењу стварности нити на пуком одражавању догађаја, активности и процеса, већ на репрезентовању, што значи маркирању, класификовању, комбиновању, означавању, осмишљавању, према томе, на једној софистицираној симболичкој продукцији значења.

Културне студије су истакле *визуелне* садржаје популарне културе као једне од главних полазишта у својим истраживачким напорима. Посебно су поједини теоретичари обратили пажњу на политике и моћ визуелног. Полазећи од класичне дистинкције између јавног и приватног, Хартли објашњава како је јавно у савремености обележено том огромном визуелном моћи, јер је присутна скоро потпуна доминација слика које „остварују сопствени политички статус без обзира на то шта заиста приказују.”¹¹¹ Пораст визуелизације он примећује чак и у телевизијским формама окарактерисаним као доминантно визуелне (ТВ серије нпр.). Будући да је култура постала текст који је могуће ишчитавати, а сви текстови су у великој мери визуелни продукти, показује се да слика ипак „није само слика”, већ својеврсна *прича*.¹¹² Та прича нам нешто говори и смештена је у систем друштвених вредности који јој додељује политички значај оног тренутка када постане део јавног поља. Међутим, објашњава Хартли, јавни простор није исти као што је некад био. Постао је простор репрезентовања. Оно што је представљено кроз визуелне садржаје (колико год изгледало стварно) није стварност, већ конструкција, модел, идеја стварности као такве. И баш зато што су телевизијске слике толико реалистичне и блиске нашем поимању живота, ми их прихватимо здраворазумски без потребе да се ураћамо

¹¹⁰ Hall, S., 1997 (b), стр. 259.

¹¹¹ Hartley, J., *The Politics of Pictures: the Creation of the Public in the Age of Popular Culture*, Routledge, London, New York, 1992, стр. 6.

¹¹² Исто, стр. 28.

испод манифестног нивоа. Разлог за овакво перципирање визуелних телевизијских садржаја може се пронаћи у „кодovima које телевизија користи а који су врло слични и повезани са онима које користимо перципирајући саму стварност. Они се појављују као природни начин посматрања света. Свакако да ови кодови не приказују наша појединачна имена, али ипак представљају наша колективна бића.”¹¹³ Полазећи од Јакобсоновог разликовања метафоре и метонимије, Фиск и Хартли детаљније анализирају како се знакови телевизије организују у посебне значењске системе, тј. кодове – СЕМЕ, као најмање значењске јединице унутар кодова, мењају се и комбинују у визуелном дискурсу, те је према мишљењу ових аутора могуће анализирати не само манифестни, денотативни, парадигматски, метафорични ниво значења већ и онај други латентни, конотативни, синтагматски, метонимијски. Иако су визуелни кодови у функцији телевизијских жанрова и један те исти код може имати у различитим жанровима сасвим различита значења, Фиск и Хартли показују шта је латентни невидљиви садржај у сасвим видљивим криминалистичко-акционим серијама из 70-их година 20. века. Анализирајући популарну серију *The Sweeney* у којој постоји велики број сцена бруталног насиља, они виде не само оно што нам серија говори већ и оно друго о чему серија уопште не говори: „она репрезентује друштво у коме су класне разлике превазиђене, јер обе класе које представљају детективи (Реган и Картер)”¹¹⁴ деле исти поглед на живот, поступке и говор.”¹¹⁵ На тај начин, визуелно није само скуп слика или сцена, већ се посредством њих стварају значења која су политичка и представљају доминантне структуре друштвених и културних вредности. Међутим, оно кључно што у домену визуелног репрезентовања у популарној култури ови аутори закључују јесте следеће: „Што је више неки телевизијски садржај *реалистичан, истинит и пријатан* за око, то је више популаран.”¹¹⁶ И заиста, ово се потврдило као тачно у анализи домаћих серија, о чему ће бити речи касније.

¹¹³ Fiske, J., Hartley, J., *Reading Television*, Routledge, London, New York, 1989, стр. 17.

¹¹⁴ Реган долази из унутрашњости и потиче из сиромашне породице, док је Картер рођен у Лондону и доста је мирнији у својим поступцима од Регана. Иако је ово британска серија, коинциденција имена детектива са именима будућих америчких председника делује пророчки. Реган је главни детектив који се бори против криминала, али га Картер изванредно допуњује. Заправо, без Картера не би било ни Регана. Роналд Реган (Ronald Reagan) био је 40. председник САД у периоду 1981–1989, а Џими Картер (Jimmy Carter) претходни, 39. председник САД (1977–1981). Позната је њихова телевизијска дебата из 1980. године. Реган је симбол ревитализације укупног просперитета, док Картер означава време кризе, инфлације и рецесије.

¹¹⁵ Fiske, J., Hartley, J., 1989, стр. 188.

¹¹⁶ Исто, стр. 160.

2.3 Ка публици: како се значења декодирају

Кад је текст (говорни/визуелни/аудитивни) већ једном постављен у центар културних студија, тј. када се спознало да су медијски текстови произвођачи значења о култури и друштву, било је неопходно утврдити како публика прима та значења, истражити колико публици значе медијски текстови и шта она ради са њима. Питање и значај рецепције отворено је у оквирима књижевних студија, где су засновани концепти *имплицитни аутор*,¹¹⁷ *имплицитни читалац*,¹¹⁸ *смрт аутора*,¹¹⁹ *отворено дело*,¹²⁰ *хоризонт очекивања*,¹²¹ *субјективност у читању*.¹²² Ови концепти су увели динамику у релацију између аутора, текста и реципијента, па је из тог разлога улога публике у интерпретирању текста у великој мери увећана.¹²³ Ипак, сви ови појмови остали су само у оквирима књижевних анализа. Право померање у схватању отворености медијских текстова и „значења које је потребно активно ишчитавати и интерпретирати”¹²⁴ учинили су теоретичари културних студија и међу њима првенствено Хол.

У дужем временском периоду појављивале су се различите теорије о медијским учинцима: теорија магичног метка, теорија минималних ефеката, теорија употребе медија ради задовољења потреба, теорија агенде и др. Оне су се кретале од персуазије, магичног метка и атомизоване публике преко школе минималних ефеката и двостепеног тока комуницирања до културолошког обрта и редефинисања ранијих учинака.¹²⁵ На врло важној деоници тог комплексног истраживачког пута о медијским утицајима појављује Холов рад *Encoding and Decoding in the Television Discourse* (1973), који уистину

¹¹⁷ Бут, В., *Реторика прозе*, Нолит, Београд, 1976.

¹¹⁸ Izer, V., „Implicitni čitatelj”, у: Kramarić, Z., *Uvod u naratologiju*, Izdavački centar Revija, Osijek, 1988, стр. 53–66.

¹¹⁹ Bart, R., „Smrt autora”, у: Beker. M. (ур.), *Suvremene književne teorije*, Sveučilišna naklada Liber Zagreb, 1986.

¹²⁰ Eco, U., *The Author and his Interpreters*, (lecture at The Italian Academy for Advanced Studies in America), 1996, доступно на: http://www.themodernword.com/eco/eco_author.html, датум приступа 23.12.2013.

¹²¹ Јаус, Х. Р., *Естетика рецепције: избор студија*, Београд, Нолит, 1978.

¹²² Фиш, С., „Књижевност у читаоцу: афективна стилистика”, *Књижевна критика* 3, 1989, стр. 35–50.

¹²³ Симеуновић Бајић Н., Веснић Алујевић Л., Мајдаревић А., „Телевизијско репризирање као могућа стратегија културне политике и одговор публике”, у: *Култура и друштвени развој*, зборник радова са научног скупа *Културна политика, уметничко стваралаштво и медијска пракса у функцији одрживог друштвеног развоја*, Факултет за културу и медије, Београд, 2012, стр. 455–467.

¹²⁴ Hall, S., 1997, стр. 13–74.

¹²⁵ Детаљни преглед и објашњења теорија медијских ефеката урадила је Сњежана Миливојевић: Погледати Миливојевић, С., 2001(а).

представља кључни текст културних, медијских и у најширем смислу комуниколошких студија. Рад се не појављује нити случајно нити без релације према претходном теоријском наслеђу, што је важно истаћи на овом месту. Заправо, реч је о симбиози Грамшијеве теорије хегемоније, Бахтинове теорије карневализације и Бартове семиологије, која је изнедрила *најпродуктивнију фазу* у развоју студија популарне културе и утемељила концепт *кружења културе*.¹²⁶ У њему Хол оспорава и одбацује функционалистичко-позитивистичко-бихевиористички истраживачки оквир, а самим тим и познате метафоре у симплификованом романтизованом кључу (*магични метак, поткожни модел*). Посредством директног утицаја медијских порука на ставове и понашања, публика на тај начин постаје пасивизована нема маса. Наслеђе Франкфуртске школе у објашњавању медијског утицаја сасвим је превазиђено. Линеарни модел пошљалац – порука – реципијент није више могао да одговори на детаљно посматрање комплексно заснованог процеса комуницирања. Хол нуди кружни циркуларни модел у коме се „признаје структуришућа моћ текста и указивањем на значај семантичког фиксирања значења (*‘semantic closure’*) препознаје утицај медија у конструисању *‘преферираног значења’* поруке. Истовремено, међутим, увиђа се могућност да публика може да декодира сваку поруку на другачији начин од оног који је аутор *‘учитао’*.“¹²⁷ Овај модел се тумачи кроз појмове производње, кружења, значења, симболичке праксе и дискурса. „Тако се, у одређеном моменту (моменту *производње/кружења*), апарати, релације и праксе јављају у облику симболичких носилаца у оквирима *језичких* правила. То је дискурзивна форма у којој се одвија циркулација *производа*.“¹²⁸ Но на крају производног процеса дистрибуирање медијског производа различитим публикама поново се дешава у *дискурзивном облику*. „Пошто се оствари, дискурс мора бити преведен – изнова трансформисан – у друштвене праксе како би се коло затворило и имало ефекта.“¹²⁹ Према овом Холовом тумачењу, сваки елеменат комуникационог процеса

¹²⁶ „Кружни ток културе претпоставља да не постоји једна, привилегована инстанца у структурирању или циркулацији културног производа, већ да се анализа може започети од различитих инстанци, али да ће она бити успешна само уколико се прати *кружни ток* који подразумева производњу, производе које је могуће тумачити као текстове, начин интерпретације (читање) и *живљење* одређене културе, као и субјективни доживљај потрошача.” Ђорђевић, Ј., 2009, стр. 266.

¹²⁷ Миливојевић, С., 2008, стр. 44.

¹²⁸ Хол, С., „Кодирање, декодирање”, у: Ђорђевић, Ј., *Студије културе*, Службени гласник, Београд, 2008, стр. 276.

¹²⁹ Исто, стр. 276.

подједнако је важан, те се тако први пут обезбеђује статус публици као активном субјекту а не пасивном објекту медијске манипулације. Али, ниједан ниво ни елемент медијске производње није статичан, пошто се свако значење *мења* и не може се *коначно фиксирати*.¹³⁰ Зато Хол предлаже три могућа (а различита) *одговора* публике на учитана значења медијских порука: *доминантно-хегемонистички* (декодирање поруке у оквирима понуђеног референтног кода), *пеговарачки* (мешавина адаптивних и опозиционих кодова) и *опозициони* (одбијање кодираних порука и доминантних дефиниција).¹³¹ На овај начин препознат је не само продуктиван процес стварања значења у процесу кодирања него и у процесу декодирања, што је афирмисало употребу нових метода у истраживању публике и тестирање Холовог модела. Тако су важан допринос у тумачењу медијских садржаја и значења која им придаје публика дала квалитативна истраживања помоћу, пре свега, етнографског метода. Међу првима је истраживање Дејвида Морлија 1980. године и анализа телевизијског програма *Nationwide*¹³² из медијске куће BBC. Истраживање под називом *The Nationwide Audience: Structure and Decoding* потврдило је Холове закључке о продуктивном процесу на страни декодирања и интерпретирања публике, будући да су резултати показали неодрживост *текстуалног детерминизма* јер се усредсређивао само на текст као произвођача значења, али не и на интеракцију између тог текста и публике. Морли је својим истраживањем такође одбацио *теорију користи и задовољства*, која је игнорисала значај идеологије „доказујући колико је важно проучавати оно што је до тада у конвенционалном смислу сматрано неважним и тривијалним.”¹³³ Зато је веома занимљиво и истраживање о америчкој популарној серији *Далас*, мада је она првобитно сматрана директним негативним утицајем америчке медијске индустрије на публике широм света, и то све због постигнуте огромне гледаности. Међутим, у различитим културним контекстима „није примећен аутоматски *медијски учинак*.”¹³⁴ То је показала Ијен Анг

¹³⁰ Hall, S., 1997, стр. 13–74.

¹³¹ Детаљно разматрање у: Хол, С., 2008.

¹³² Овај телевизијски програм приказивао се од 1969. до 1983. године.

¹³³ Brunsdon, S., Morley, D., *The Nationwide Television Studies*, Routledge, 2005, доступно на: http://books.google.rs/books?id=nu-GAgAAQBAJ&source=gbs_navlinks_s, датум приступа 23.12.2013.

¹³⁴ Morley, D., Robins, K., „Pod budnim okom Zapada: mediji, imperija i Drugost”, из: Morley, D., Robins, K., *Spaces of Identity, Global Media, Electronic Landscapes and Cultural Boundaries*, Routledge, London & New York, 1995, стр. 125–146, доступно на: <http://www.razlika-difference.com/Razlika%2034/RD3-Morley&Robins.pdf>, датум приступа 23.12.2013.

1982. године када је на холандском језику објавила своју студију *Watching Dallas*¹³⁵ и у њој је, на основу анализе писама гледатељки, утврдила различите нивое пријема овог популарног медијског садржаја: први тип интерпретације задовољства заснован је на „идеолошком коду који дисквалификује *Далас*”, други се односи на *спрдњу и иронију* на основу којих се серија прати, трећи је *преговарачки код* (покушај помирења доминантне критике и уживања у гледању), а четврти је *опозициони* и не обазире се ни на критику ни на дисквалификавање онога што се публици допада.¹³⁶ Анг у једном свом раду накнадно објашњава шта је желела да постигне анализом ове серије:

„Показујући како су поклоници *Даласа* били ушуткани и тиме обесправљени од доминантног службеног дискурза који категорично одбацује такве програме као ‘лошу масовну културу’, жељела сам да разградим често подразумевану узајамну условљеност логике комерцијалног и уживања у популарном. Жељела сам да отворим могућност једног мање детерминистичког размишљања о овим питањима: политички став према растућој комерцијализацији телевизије на нивоу политике не би требало, као што се често дешава, да искључује признавање, на културном нивоу, стварног уживања које људи налазе у комерцијалним медијским производима – признавање које је подржано разумијевањем текстуалних и друштвено-културних параметара тог ужитка.”¹³⁷

Дакле, Анг је прва усредредила своју истраживачку пажњу на задовољство публике и на индивидуално процењивање популарне културе, чиме је отворила пут за друга феминистичка истраживања у популарној култури, као и за разумевање оних садржаја који се називају женским популарним жанровима. То представља једну истраживачку линију, док се друга фокусирала на везу између порекла гледалаца и значења која они читавају у сам текст. Тако су, на пример, потврду различитог читања исте ТВ серије у различитим културним миљеима дала следећа два истраживања: Ерик

¹³⁵ Ang, I., „Kulturalni studiji, recepcija medija i transnacionalni medijski sistem: kulturalni studiji i kulturalna kritika”, из: Ang, I., *Living room wars: rethinking media audiences for a postmodern world*. Routledge, London, 1996, стр. 133–149, доступно на: <http://www.razlika-difference.com/Razlika%2034/RD3-Ien%20Ang.pdf>, датум приступа 23.12.2013.

¹³⁶ Детаљније образложење у: Ђорђевић, Ј., 2009.

¹³⁷ Ang, I., 1996, стр. 133–149.

Мајклс (Eric Michaels) показао је да аустралијски Аборигини интерпретирају *Далас* у кодовима сродничких односа (производећи сасвим другачија читања ове ТВ серије), а Либс и Кац (Liebes, Katz) закључили су да гледаоци различитог порекла у овој сапуници читају поруке разноликих значења.¹³⁸

Овакво дифузно, полисемично, интерпретативно виђење медијских садржаја и њихових читања умногоме је допринело откривању задовољства у конзумирању популарних културних производа и афирмисало посебности локалних културних контекста и различитих друштвених пракси. Међутим, Милер објашњава да је позитиван однос према продуктима популарне културе, заснованим на великом узлету комуникационих технологија, делом оправдан улогом ових технологија у формирању личности самих теоретичара културних студија који, за разлику од оснивача, нису више били обележени добом канонских књижевних ремек-дела.¹³⁹

Откривање релевантности публике у декодирању значења медијских текстова омогућило је да се након ТВ серије не посматрају из високо елитистичког угла са ниподаштавањем као да је у питању „чедо масмедијског греха.“¹⁴⁰ Све оно што су често социолози културе и уметности наводили као лош укус, кич, тривијалност, забаву и разбигригу добија у контексту истраживачке посвећености публици другачију перспективу обележену сада дискурзивним карактером, реафирмацијом задовољства публике и конструкцијама идентитета.

2.3.1 Нови критеријуми процењивања: реафирмација појма *задовољство*

Савремено схватање задовољства афирмисано је у психологији и различитим психолошким правцима развијаним од 70-их година 20. века.¹⁴¹ Данас се највише користи

¹³⁸ Morley, D., Robins, K., 1995, стр. 125–146.

¹³⁹ Милер, Џ. Х., *Студије културе и читања*, ARS, бр 1–2, 2012, доступно на: http://www.okf-cetinje.org/OKF-Dz.-Hilis-Miler-Studije-kulture-i-%C4%8Ditanje_671_1, датум приступа 23.12.2013.

¹⁴⁰ Божиловић, Н., *Кич култура*, Зограф, Ниш, 2006.

¹⁴¹ Сем психолога, овај и слични појмови среће, добробити и уживања интересовали су мислиоце у различитим историјским периодима (сетити се, на пример, Аристотеловог мишљења о срећи или Епикурове филозофске школе која је потенцирала хедонизам). Епикур овако објашњава задовољство: „Зато и кажемо

уз појмове субјективне добробити, среће, угодности и доброг живота у оквирима позитивне психологије. Задовољство се најчешће дефинише као „испуњење жеља, очекивања и потреба”¹⁴² или као „опажена разлика између аспирација и достигнућа, која се креће од перцепције испуњености па до перцепције депривације.”¹⁴³ Из психологије и филозофије појам задовољства¹⁴⁴ прешао је у економију, маркетинг, пословне студије, туризмологију, па су честа истраживања о задовољству потрошача, корисника, клијената, туриста и др. То само иде у прилог повезаности овог појма са појмом емоција и личности, као и са свим оним критеријумима према којима се процењује срећан, испуњен и успешан човек.

Први који је појам задовољства увео у анализу текста јесте Ролан Барт. Покушавајући да направи дистинкцију између нечега што је завршено и затворено и нечега што поседује неограничени интерпретативни потенцијал, он је најпре традиционални термин *Дело* заменио термином *Текст*. „Текст је фетишки предмет и *тај фетиш ме жели*.”¹⁴⁵ Овако Барт објашњава *привлачност* текста, једног отвореног *места насладе*, једне *интертекстуалне матрице*, флуидности, неизотропности и поља непрестане игре значења:

„*Текст* значи *ткање*; али, док смо досад ово ткање увек узимали за неки производ, готов вео, иза којег се држи више или мање скривен смисао (истина), сада у овом ткању наглашавамо генеративну идеју да се текст сачињава, израђује непрестаним плетењем; изгубљен у том ткању – тој текстури – субјект се ослобађа у њему попут паука који се и сам раствара у градитељском излучивању своје мреже.”¹⁴⁶

да је задовољство почетак и крај блаженог живота. Јер смо сазнали да је оно прво и урођено добро, оно је полазиште за свако одабирање и свако избегавање, и њему се враћамо кад осећањем као мерилом оцењујемо свако добро.” Наведено према: *Ка филозофији: избор текстова*, доступно на:

<https://filozofskitekstovi.wordpress.com/tag/zadovoljstvo/>, датум приступа 23.12.2013.

¹⁴² Наведено према: Oxford dictionaries, доступно на:

<http://www.oxforddictionaries.com/definition/english/satisfaction>, датум приступа 23.12.2013.

¹⁴³ Наведено према: Brajković, L., *Pokazatelji zadovoljstva životom u trećoj životnoj dobi*, Medicinski fakultet, Zagreb, 2010, дисертација, доступно на: <http://medlib.mef.hr/824/1/brajkovic.pdf>,

датум приступа 23.12.2013.

¹⁴⁴ Овим појмом темељно су се бавили Сигмунд Фројд и Жак Лакан.

¹⁴⁵ Барт, Р., *Задовољство у тексту*, Градина, Ниш, 1975, стр. 8.

¹⁴⁶ Исто, стр. 142.

Метафорично представљање текста као ткања¹⁴⁷ (дакле, никад довршеног процеса) подразумева задовољство читаоца у његовом сталном растављању/састављању (разлагању/слагању, расклапању/склапању), при чему се и он сам *раствара*. Тај чин задовољства читања текста није *атрибут ни производа ни произвођача*, али јесте ослобађајући чин читаоца. Барт запажа да ни само задовољство није стабилно и поуздано: „ништа не казује да би нам се овај исти текст свидео и други пут; дробљено расположењем, навиком, околношћу, то је ломљиво задовољство (задобијено тихом молитвом упућеној Жељи да се добро осећамо, и да та Жеља може да буде опозвана).”¹⁴⁸ Овде се препознаје талог фројдовске психоанализе, јер се, по Бартовом мишљењу, између аутора, текста и читаоца успоставља једна интимна *еротска* веза која чак више не изазива само задовољство, него нешто више од тога, *jouissance* (уживање)¹⁴⁹ које је врло узнемиравајуће (јавља се само при урањању у *писљиве* Текстове) и сасвим различито од задовољства које се јавља при читању *читљивих* Дела. Иновативна, често неразумљива, дубока, провокативна и модерна Бартова тумачења текста усмерила су све наредне анализе и истраживања везана за текст и задовољство што се јавља у читаоцу при сусрету са њим. То су пре свега истраживања која припадају студијама рецепције и односе се, најчешће, на телевизијске серије.¹⁵⁰ Иницирана су на пољу телевизијских, медијских и културних студија 80-их година 20. века.

Преузимајући и ревитализујући концепт задовољства, велики допринос у проучавању популарних медијских текстова дале су феминистичке студије,

¹⁴⁷ Врло пажљиво и тачно протумачио је Бартово схватање текста Џон Старок: „Текст који Вољена особа тка рачуна се, уколико не грешим (сам Барт не прави такву везу), као *scriptible* (писљив), а *scriptible* значи Текст који је написан тако да своје читаоце учини произвођачима уместо потрошачима. (...) Текстови су *scriptible* по дефиницији, док су, с друге стране, Дела, а то значи сва литература коју смо искусили, *lisible* или *читљива*. Њих не пишемо, само их читамо, а штавише читамо их од почетка до краја, јер су Дела телеолошка, крећу се ка предодређеном крају.” Старок, Џ., „Ролан Барт”, *Поља*, бр. 456, 2009, из: Sturrock, J. (ур.), *Structuralism and Since. From Levi-Strauss to Derrida*, Oxford University Press, 1979.

На овом месту свакако се треба сетити Бахтинове анализе карневалске културе у делу Франсоа Раблеа где Бартови појмови *уживања* и *читања телом*, изгледа, добијају свој изворни смисао.

¹⁴⁸ Барт, Р., 1975, стр. 134.

¹⁴⁹ „И опет, *jouissance* нас ставља у позицију губитка, изазива *нелагодност* (чак до те мере да проузрокује и извесну досаду), љуља читаоцеве историјске, културне и психичке темеље, као и конзистентност његовог укуса, вредности и сећања, доводи до кризе у његовом односу са језиком.” Наведено према: Старок, Џ., 2009.

¹⁵⁰ Барбара О’Конор и Елизабет Клаус разликују два пројекта у оквиру ових студија: *пројекат јавног знања* као што је Морлијево истраживање о програму *Nationwide* и *пројекат популарне културе* (односи се пре свега на анализу фикционалних жанрова, попут серија *Dallas* и *Crossroads*). Више о томе у: O’Connor, B., Klaus, E., „Pleasure and meaningful discourse: An overview of research issues”, *International Journal of Cultural Studies*, вол. 3, бр. 3, 369–387, 2000, http://doras.dcu.ie/2967/1/cultural_studies.pdf, датум приступа 23.12.2013.

проблематизујући дотадашње патријархалне друштвене моделе и артикулишући нове начине сагледавања родних перспектива. Између осталог, феминистичке ауторке закључују да медијско репрезентовање често репродукује родну идеологију, као и да су производња и потрошња дуго посматране као родни опозити.¹⁵¹ *Повратак задовољству*, назван метафорично у феминистичким дискурсима, заправо је критичко наглашавање чињенице да су истраживачи потпуно игнорисали уживање жена у популарним медијским текстовима.¹⁵² Због тога се ауторке опредељују да проуче женске жанрове како би дошле до закључка како и зашто се рађа задовољство женског дела публике. Једна од првих таквих студија је књига Тање Моделски *Loving with a Vengeance* из 1982. године, која проучава читање популарних сапуница, готских романа и љубавних романа (у колоквијалном изразу тзв. *љубића*). Ова књига је утрла пут даљим разматрањима концепта *задовољство*. Тако, Фиск у својој теоријској књизи *Популарна култура* каже да „популарна задовољства проистичу из друштвених припадности које формирају подређени, она потичу одоздо и као таква у односу према моћи која настоји да их укроти и контролише морају стајати у неком виду опозиције (друштвене, моралне, текстуалне, естетске и сличних).”¹⁵³ Фиск је познат по својим ставовима који најснажније институционализују популарне културне праксе и активности публике у самосталности избора различитих значења и задовољстава. Међутим, Фиск се врло често оптужује за *некритичко* и *неквалификовано слављење* популарне културе.¹⁵⁴

Рецепцијска истраживања, ипак, на другачији начин и на другом плану показују да је задовољство *кључни* принцип у обликовању функције *гледалаца*¹⁵⁵ који није опозит реалности (у смислу традиционалних теза о бекству из стварности), већ *емоционални*

¹⁵¹ Moody, N., „Feminism and popular culture”, у: Rooney, E., *The Cambridge Companion to Feminist Literary Theory*, Cambridge University Press, 2006, стр.172–191.

¹⁵² Gill, R., *Gender and the Media*, Polity, 2007, доступно на: http://books.google.rs/books?id=igeFoFdh5iIC&printsec=frontcover&source=gbbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false, датум приступа 23.12.2013.

¹⁵³ Фиск, Ц., *Популарна култура*, Клио, Београд, 2001, стр. 60.

¹⁵⁴ Storey, J., „Politika popularnog”, из: Storey, J., *Cultural Theory and Popular Culture: An introduction*, Prentice Hall, London, 2001, стр. 171–193, доступно на: <http://www.razlika-difference.com/Razlika%2034/RD3-Storey.pdf>, датум приступа 23.12.2013.

¹⁵⁵ Livingstone, S., *Audience reception: the role of the viewer in retelling romantic drama*, LSE Research Online, London, 1991, доступно на: <http://eprints.lse.ac.uk/999>, датум приступа 23.12.2013.

реализам подразумева „димензију саме стварности”¹⁵⁶ пошто обичне људске приче приказане на екрану повезују обичне људе испред екрана управо у задовољству гледања ТВ серије. Зато Тања Модлески тврди да, на пример, *сапунице* смештају жене у хабитус „прекидања и фрагментарности”, јер кроз наративну редуванцу, понављања, драмску тензију и *одлагање задовољства*, стварају велико уживање током гледања.¹⁵⁷ Да постоји уживање при гледању серије закључила је Ијен Анг у свом познатом истраживању *Watching Dallas*, наглашавајући да су у питању различита задовољства: неке гледатељке су уживале у амбијенту и костимима, оне друге у преокретима, а треће у идентификовању са јунацима.¹⁵⁸ Анг објашњава емоционално уживљавање Бурдијевом категоријом *популарне естетике* која признаје задовољство као део учешћа публике у културним формама, јер се оне стално обликују као популарне културне праксе свакодневице.¹⁵⁹ О емоционалном уживљавању које произилази из овог идентификовања са јунацима серије, говори истраживање домаћица из Бразила које су пратиле по 3–4 теленовеле дневно. Томас Туфте закључује да се онтолошка сигурност заснива на *механизмима препознавања* плота, тема, мотива, јунака, а задовољство на *додиру* свакодневног искуства који теленовела нуди, што производи осећај друштвене и културне припадности.¹⁶⁰ С друге стране, Мартин-Барберо изводи нешто другачији закључак о стварању задовољства гледања теленовела. Он сматра да се значење и задовољство не производе само у теленовели као тексту него много више у разговорима, дискусијама, препричавањима у кругу породице, међу суседима и пријатељима.¹⁶¹ На тај начин се, према мишљењу

¹⁵⁶ „Тај спој се успоставља на нивоу емоционалног реализма путем обичних људских прича о љубави, мржњи, болести, смрти, које повезују најразличитије друштвене групе и појединце независно од фактичке нереалности приче која се приказује.” Ђорђевић, Ј., 2009, стр. 279.

¹⁵⁷ Погледати више о овом истраживању у: Livingstone, S., *Audience reception: the role of the viewer in retelling romantic drama*, LSE Research Online, London, 1991, доступно на: <http://eprints.lse.ac.uk/999>, датум приступа 23.12.2013.

¹⁵⁸ Олсон, С. Р., „Холивудска планета: глобални медији и компететивне предности наративне транспарентности”, *Трећи програм*, бр. 150, 2011, стр. 34–59.

¹⁵⁹ Ang, I., *Watching Dallas: soap opera and the melodramatic imagination*, Routledge, London, New York, 1985, доступно на:

http://is.muni.cz/el/1423/jaro2009/ZUR355/um/09_C_Ang1985Watching_Dallas.pdf, датум приступа 23.12.2013.

¹⁶⁰ Tufte, T., „Telenovelas, Culture and Social Change – from Polisemy, Pleasure and Resistance to Strategic Communication and Social Development” у: Vassalo de Lopes, M. (ур.), *International Perspectives on Telenovelas* *Edições Loyola*, Sao Paulo, 2004, доступно на:

http://www.portalcomunicacion.com/catunesco/download/tufte_telenovelas.pdf, датум приступа 23.12.2013.

¹⁶¹ Наведено према: Stavans, I., *Telenovelas*, ABC-CLIO, 2010, доступно на:

http://books.google.rs/books?id=TqHipzl9mYYC&dq=pleasure+watching+telenovela&source=gb_s_navlinks_s, датум приступа 23.12.2013.

О'Конор и Клаус, емоција и когниција, фикција и стварност, забава и информација, уживање и идеологија спајају у процес *производње значења*:

„Задовољство је усмерено когнитивним процесима који одређују пажњу и селективну изложеност. То је емоционални, чулни и имагинативни осећај који наводи публику да активно учествује у обрађивању датог садржаја што представља основни предуслов разумевања. Без селективне пажње спознаја не би била могућа, али истовремено, она ограничава обим интерпретативне праксе људи, јер је задовољство друштвено уграђено и присно повезано са друштвеним односима доминације и културне хегемоније.”¹⁶²

Дакле, из претходног разматрања видљиво је да је задовољство читања/гледања неодвојиво од производње значења и да подразумева широк спектар различитих стратегија, не само у домену личности него и у домену културног, политичког и друштвеног контекста. Због тога не треба допустити да се у рецепцији телевизијских садржаја задовољство посматра само кроз терминолошку реafirмацију овог појма, већ је неопходно разумевање задовољства унутар *хегемонијских и идеолошких формација*.¹⁶³

2.3.2 Ка конструкцији идентитета

Веома важан концепт у проучавању публике популарних програма и међу њима ТВ серија јесте идентитет. Концепт идентитета представља производ западноевропске либералне мисли. Иако сама реч *идентитет* потиче из латинског језика (*idem* – исто)¹⁶⁴ и означава нешто недељиво, у путањи његовог значења, првобитно есенцијалистичког, дошло се до фрагментарности, многострукости и многобројности једног или различитих идентитета.

¹⁶² O'Connor, B., Klaus, E., 2000, стр. 369–387.

¹⁶³ Turner, G., 2003.

¹⁶⁴ Oxford dictionaries, доступно на: <http://www.oxforddictionaries.com/definition/english/identity>, датум приступа 23.12.2013.

На питање *шта је идентитет* покушали су да одговоре многи аутори у различитим научним дисциплинама и из различитих перспектива.¹⁶⁵ Један од њих, Мануел Кастелс, покушавајући да продре у саму суштину значења овог појма и његове савремене моћи, каже да идентитет представља „процес стварања смисла на темељу културног атрибута или сродног низа културних атрибута којима је дата предност у односу према другим изворима смисла.”¹⁶⁶ И заиста, ово објашњење постаје логично и на нивоу личног и на нивоу колективног идентитета када се присетимо колика је тежња и борба појединих или групних актера да се одреди најизворнији смисао сопственом идентитету само у протеклих неколико деценија. Свакако не треба ићи даље од расцепканог југословенског идентитета и потребе да се поврате стари или изграде нови колективни идентитети.¹⁶⁷ Иако је могућно постојање више идентитета, „такво је мноштво извор стреса”,¹⁶⁸ јер је свакодневно појединац изложен огромном броју односа на темељу којих се идентитет формира, али и оних који могу довести до губитка идентитета. Овакав стрес се најчешће јавља у економским, социјалним и идеолошким „кризама глобалног друштва.”¹⁶⁹ У таквим кризама долази до својеврсне хипертрофије и хиперболизације изражавања идентитета. Овде је најважније разумети да се идентитет „*изражава* и тај израз је један моменат његове индивидуалне и/или социјалне конструкције.”¹⁷⁰ Идентитет зато не може бити непроменљив, иако стално тежи да се учврсти и постане непроменљив како би човек себи обезбедио сигурност и смисао сопственог постојања. Џенкинс (Јенкинс) једноставно објашњава како је присутна стална свакодневна промена сваког човека: „...Премда ћете у зрцалу купаонице видјети исто лице, нећете бити посве исти као она особа јучер. Нити ћете то икада више бити.”¹⁷¹ У традицији културних студија које су појам идентитета користиле да укажу на повезаност са дискурзивним творевинама, друштвеним контекстом и политичком моћи, Хол наглашава:

¹⁶⁵ На пример Ервинг Гофман, Питер Бергер, Филип Малрије, Ентони Смит, Чарлс Тејлор, Зигмунт Бауман, Пјер Бурдије, Ентони Гиденс, Ричард Џенкинс, Стјуарт Хол и многи други.

¹⁶⁶ Castells, M., *Moć identiteta*, Golden Marketing, Загреб, 2002.

¹⁶⁷ Бранимир Стојковић даје добре примере: радикално и брзо решавање блискости са Србима у случају Хрвата који почињу да доказују своје визиготско и иранско порекло, а Словенци (да би елиминисали везу са Лужним Словенима) окрећу се венетском пореклу, док Срби у неким случајевима показују да су пранарод. Стојковић, Б., *Идентитет и комуникација*, Чигоја, Београд, 2002.

¹⁶⁸ Castells, M., 2002.

¹⁶⁹ Малрије, Ф., „Идентитет: појмови и концепција”, *Култура*, бр. 59, 1982.

¹⁷⁰ Исто, стр. 20.

¹⁷¹ Наведено према: Haralambos, M., Holborn, M., *Sociologija: teme i perspektive*, Golden marketing, Zagreb, 2002.

„Управо због тога што су идентитети конструисани унутар, а не изван дискурса, потребно их је разумети као производе специфичних стратегија исказивања у специфичним историјским и институционалним местима у којима се користе специфичне дискурзивне формације и праксе.”¹⁷²

Полазећи од овог Холовог нестабилног *језгра јаства* које се непрекидно трансформише и дискурзивно осмишљава,¹⁷³ може се закључити да је идентитет уистину флуид, конструкт, производ, значење. Ову тврдњу највише подржавају постмодернистички мислиоци попут Зигмунта Баумана. Критикујући и модернистичка објашњења идентитета заснована на структурама и постмодернистичка заснована на избору, Харијет Бродли тврди да су „друштва хаотична, али и уређена; понашање је бескрајно варијабилно, али и редовито и предвидљиво; друштвени се односи мењају, но такође су стабилни и трајни.”¹⁷⁴ То је потреба да се докаже како није могуће идентитету приписати једно заједничко и јединствено значење које не подлеже другачијим накнадним тумачењима.

Упркос томе, посебно значајно место појма идентитета у друштвено-хуманистичким наукама обезбеђује то што је идентитет у великој мери заснован на култури. А пошто је популарна култура у савременом друштву постала највећи део опште културе захваљујући *свеприсутности* и *моћи медија* који формирају наше разумевање стварности, показало се да релације између популарне културе и идентитета јесу важне за проучавање. Но, како је то добро приметио Џорџ Корнер, с једне стране вреба опасност да се наглашава упрошћени културни утицај медија (посебно телевизије), а с друге стране да се потцени „свеприсутност тог новог симболичког окружења.”¹⁷⁵ Велики је број радова у којима се расправља о конструисању идентитета (расног, класног, етничког, родног, урбаног, руралног, старосног, завичајног, субкултурног итд.) у различитим телевизијским садржајима и о утицају такве конструкције на ставове људи. Тако је још 1974. године једна ауторка утврдила да су жене подложне стресу јер рекламе и сапунице у њима

¹⁷² Хол, С., 2001, стр. 219.

¹⁷³ Исто.

¹⁷⁴ Наведено према: Haralambos, M., Holborn, M., 2002.

¹⁷⁵ Корнер, Џ., „Телевизија и култура”, у: Морли, Д., Робинс, К. (ур.), *Британске студије културе*, Геопоетика, Београд, 2003, стр. 261–303.

изазивају забринутост и страх због телесног изгледа, што утиче на стварање потребе да се купе производи помоћу којих ће се сачувати привлачност, а тиме и могућност такмичења са другим женама „у освајању и задржавању мушкарца.”¹⁷⁶ Године 1995. Мари Жилеспи (Marie Gillespie) разматра процес редефинисања јужноазијатске културе у Лондону у контексту гледања телевизије (од серије *Neighbours* до серије *Махабхарата*). Утврдила је да млади људи користе телевизију како би преиспитали своју етничку припадност упоређујући културе, притом укључујући и културу својих родитеља.¹⁷⁷ Такође, о великом утицају серије *Beverly Hills 90210* на тинејџере и њихове односе у породици, школи и ширем друштву говори студија Грахама МекКинлија (McKinley).¹⁷⁸ На сличан начин Д'Арчи (D'Acci) је открила утицај серије *Cagney & Lacey* на промене у идентитету и стварном животу обожаваатељки:

„Чим сам угледала Кегни, пише једна од гледатељки, схватила сам да желим да будем управо таква, па сам полако почела да се мењам и, могло би се рећи, успела да се променим. Сада смем да кажем шта мислим и чак сам сакупила довољно храбрости да се самостално опробам у фотографском послу. Друге гледатељке истичу, сваке недеље она ми некако даје храбрости да са другим људима будем више оно што јесам и да у животу тежим нечему вишем. Захваљујући њој, лик који тумачи за мене постаје стваран... Једна тинејџерка истиче да јој серија улива самопоуздање и учи да у спорту и свему осталом може да буде подједнако добра као дечац.”¹⁷⁹

Још једна занимљива студија Џалија и Луиса о серији *Cosby Show* (ситуациона комедија о америчкој црначкој породици из средње класе) показује да она помаже стварању илузије о расизму као о нечему што припада прошлости и тако одвраћа „пажњу са класно утемељених узрока расне неједнакости.”¹⁸⁰ А популарне британске телевизијске

¹⁷⁶ Наведено према: Haralambos, M., Holborn, M., 2002.

¹⁷⁷ Наведено према: Исто.

¹⁷⁸ McKinley, G., *Beverly Hills 90210: Television, Gender, and Identity*, University of Pennsylvania Press, 1997, доступно на: http://books.google.rs/books?id=S4tl1L_NG_cC&source=gbs_navlinks_s, датум приступа 23.12.2013.

¹⁷⁹ Наведено према: Фиск, Ц., 2001.

¹⁸⁰ Наведено према: Кицингер, Ц., „Дејства и утицаји медија”, у: Бригс, А., Кобли, Т. (ур.), *Увод у студије медија*, Клио, 2005.

сапунице, које приказују мале локалне имагинарне заједнице, заправо представљају читаву нацију,¹⁸¹ тако да се на великом броју примера показује да телевизијске конструкције идентитета ипак, некад мање некад више, мењају одлике одређеног идентитета макар он био заснован само на промени дневне рутине.

На основу једног дубљег сагледавања односа телевизије и идентитета могуће је применити Корнерову теорију о *центрипеталном* и *центрифугалном* утицају. На првом нивоу телевизија стално селективно усваја елементе шире културе (мода, спорт, филм, музика, поткултуре, локално, регионално, промене ставова и вредности), а затим их на другом нивоу као мешавину оригиналног и прерађеног искуства (ставови, хумор, стилови, карактер, изглед, ситуације итд.) шири до крајњих граница.¹⁸² Тако се још једном показује како су опасне све врсте искључивости и поларизовања, будући да је популарна култура огромно поље различитих дискурса који се намећу и надмећу, али које је могуће делимично прихватити или не прихватити.

У контексту истраживачког поља овог рада показује се да *конективна моћ* (коју треба преиспитати и редефинисати) постоји на релацији локалне популарне праксе – публика – идентитет – задовољство. Продукција телевизијских серија намењених пре свега локалној публици, с једне стране, и конзумирање и декодирање значења садржаја ових популарних програма, с друге стране, обележени су темпорално-просторном димензијом која је у самој основи конструкције идентитета. Концепт задовољства зато произилази из ове комплексне везе и артикулише се у локалности *идентитета*, *припадања* и *искуства*, односно производњи популарних културних пракси фокусираних на *место*, *простор* и *време*.¹⁸³ Специфичности просторног и временског уоквиравања живота ТВ серија и настанка њихове публике ситуирају се у променљиве категорије циркулисања популарних пракси. Међутим, динамика не искључује увек поједине трајне карактеристике у формирању публике. Тако је значајно правилно схватити појмове маргиналности и отпора у контексту глобалних токова продукције, дистрибуције и

¹⁸¹ Хигсон, Н., „Националност: национални идентитети и медији”, у: Бригс, А., Кобли, Т. (ур.), *Увод у студије медија*, Клио, 2005.

¹⁸² Корнер, Ц., 2003, стр. 261–303.

¹⁸³ Jenkins, H., McPherson, T., Shattuc, J., „The Culture that Sticks to Your Skin: a Manifesto for a New Cultural Studies”, у: Jenkins, H., McPherson, T., Shattuc, J. (ур.), *Hop on Pop: The Politics and Pleasures of Popular Culture*, Duke University Press, 2003, доступно на: http://books.google.rs/books?id=ZZSz3ThOv9gC&printsec=frontcover&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false, датум приступа 23.12.2013.

потрошње популарних садржаја. Домаће ТВ серије у време социјализма и интензивног развоја телевизијске технологије ушле су у ове глобалне токове производње популарне културе, али су тиме истовремено пружиле отпор доминантним дискурсима нудећи публици локалне изазове и одговоре на значајна друштвена питања. Чак и у постсоцијалистичком периоду, оне су успеле и још увек успевају да обликују отпоре глобалним снажним продукцијама, производећи локалне приче које се не поклапају са препознатљивим трендовима савремене телевизијске културе.

2.4 Откривање и интерпретирање значења популарне културе у социјализму

За разлику од америчких проучавалаца који су често у својим радовима покушавали да објасне све негативности источноевропског социјализма у време када је он још увек постојао,¹⁸⁴ каснији теоретичари покушавали су да пронађу смислене разлоге и последице његовог урушавања, посебно у Југославији због ратова на њеним просторима.¹⁸⁵ Сем константног преиспитивања ревитализације националистичких идеологија, мало се пажње посвећивало другим темама. То су приметили истраживачи телевизије говорећи о западноцентричном приступу и маргинализовању проучавања источноевропских телевизија које су се развијале у сасвим другачијем економском, политичком и културном контексту.¹⁸⁶ Највише истраживачи пореклом из некадашњих социјалистичких земаља покренули су дискусију о темама културног памћења, популарне културе, носталгије и свакодневног живота.¹⁸⁷ Тако, на пример, Вјекослав Перица сматра

¹⁸⁴ Cole, J., „Problems of socialism in Eastern Europe”, *Dialectical Anthropology*, вол. 9, бр. 1–4, стр. 233–256.

¹⁸⁵ Bennett, C., *Yugoslavia's Bloody Collapse: Causes, Course and Consequences*, C. Hurst & Co. Publishers, London, 1995; Eriksen, T. H., *Ethnicity and Nationalism: Anthropological Perspectives*, Pluto Press, London 2002; Blitz, B., *War and Change in the Balkans: Nationalism, Conflict and Cooperation*, Cambridge University Press, London, 2006.

¹⁸⁶ Imre, A., Havens, T., Lustyik, K., „Introduction”, у: Imre, A., Havens, T., Lustyik, K., *Popular Television in Eastern Europe During and Since Socialism*, Routledge, 2013, доступно на: http://books.google.rs/books?id=c1oQ2Pr18JIC&source=gbp_navlinks_s, датум приступа 23.12.2013.

¹⁸⁷ Велики је број таквих студија. Издајемо неколико: Todorova, M., Gille, Z., *Post-Communist Nostalgia* Berghahn Books, 2012, доступно на: http://books.google.rs/books?id=j33ZkSLqSQAC&source=gbp_navlinks_s, датум приступа 23.12.2013;

да југословенска нација много дуже одумири од оног значења *брзе смрти* Југославије коју је наметнуо медијски дискурс. То се дешава из разлога што процес одумирања „показује изненађујућу виталност, пре свега захваљујући континуитету и ревитализацији југословенске популарне културе.”¹⁸⁸ Дакле, значења популарне културе прерастају историјске чињенице дезинтегрисања једне нације и творе нове услове за разматрање утицаја ове културе на потоње дискурзивне творевине. То је посебно могуће јер је транзиција у постјугословенским земљама протекла мање успешно од очекивања која је имао обичан народ. С друге стране, југословенска популарна култура настала је у периоду другачијег медијског и друштвеног окружења, што је опет допринело новијем изучавању заснованом на потенцијално снажнијем компаративизму. Такође, ово истраживачко враћање у социјалистичку прошлост обележено је првенствено критичким погледом на садашњост. Зато Ивана Спасић исправно закључује:

„Новији приступи, наиме, полазе од тезе да се носталгија не може свести само на окренутост прошлости и чежњу за неповратно изгубљеним већ увек казује и нешто о ставу према садашњици и могућим визијама будућности. На тај начин, носталгија постаје потенцијално продуктивна, служећи, на пример, као ослонац развоју критичке свести и стратегијама противљења status quo.”¹⁸⁹

Међутим, нас посебно занима интересовање истраживача за популарне телевизијске серијске програме у бившим социјалистичким земљама. Таквих истраживања нема много, али она која постоје стварају добар контекст за овај рад. Међу тим истраживањима врло је занимљива студија Паулине Брен (Pauline Bren) *The Greengrocer*

Volčić, Z., *Neither East nor West: the past and present life of Yugoslav identity*, CAS Working Paper Series, бр. 2, 2009, доступно на: <http://www.cas.bg/uploads/files/Zala%20Volcic.pdf>, датум приступа 23.12.2013;

Imre, A., Havens, T., Lustyik, K., *Popular Television in Eastern Europe During and Since Socialism*, Routledge, 2013, доступно на:

http://books.google.rs/books?id=c1oQ2PrI8JIC&source=gbs_navlinks_s, датум приступа 23.12.2013;

Crowley, D., Reid, S., *Pleasures in Socialism: Leisure and Luxury in the Eastern Bloc*, Northwestern University Press, 2010;

Pušnik, M., Luthar, B., *Remembering Utopia: The Culture of Everyday Life in Socialist Yugoslavia*, New Academia Publishing, LLC, 2010.

¹⁸⁸ Перица, В., „Генерације против нација: постјугославенски дискурси хероизма”, у: Перица, В., Великоња, М., *Небеска Југославија: интеракција политичких митологија и поп-културе*, Библиотека XX века, Београд, 2012, стр., 237–253.

¹⁸⁹ Спасић, И., „Југославија као место нормалног живота: сећања обичних људи у Србији”, *Социологија*, вол. 54, бр. 4, 2012, стр. 578.

and His TV: The Culture of Communism After the 1968 Prague Spring, која кроз популарне ТВ програме разматра период нормализације након завршетка Прашког пролећа и инвазије Совјетског савеза (1969–1987). Она анализира популарност, рецепцију и контекст у коме је настала и емитована серија *The Thirty Adventures of Major Zeman*. У свим епизодама јасно се могу препознати елементи *антиинтелектуализма*, *антиурбанизма* и *антизападне традиције*.¹⁹⁰ Везу између дискурса нормализације и ТВ серије *Hospital on the Outskirts* анализира Петар Беднарик (Petr Bednářik) у раду *The Production of Czechoslovakia's Most Popular Television Serial 'The Hospital On The Outskirts' and Its Post-1989 Repeats*. Иако је у периоду нормализације ТВ серија служила комунистичкој пропаганди и агитацији и пружала слику гледаоцима која није у складу са свакодневицом, врло је занимљиво размотрити зашто је репризирана и зашто су снимљени наставци 2003. и 2008. године. Он закључује да су, према подацима гледаности, ову серију пратиле старије генерације због заједничког културног памћења.¹⁹¹ Да је ТВ серија била најзначајнији жанр популарне културе у периоду нормализације, показује и Јакуб Мачек (Jasub Machek) на примеру сапунице *Жена за пултом* емитоване крајем 70-их година.¹⁹² Покушавајући да компаративном анализом обухвати шири оквир продукције, емитовања и велике популарности ТВ серија у централноевропским комунистичким земљама (Мађарска, Чешка, Пољска, Румунија), Јан Чулик (Jan Čulík) прикупља текстове неколико аутора и објављује под насловом *National mythologies in Central European TV series: how J.R. won the Cold War*.¹⁹³ Сличан напор учинили су и уредници књиге *Popular Television in Eastern Europe During and Since Socialism*, мада у њој постоји мањи број радова посвећених популарним ТВ серијама. Један од њих анализира пољску ТВ серију *Alternatywy 4*, која је снимљена 1981–1982, али је због цензуре емитована тек 1986–1987. На комичан начин сцене у серији приказују живот људи у једном од највећих варшавских блокова.

¹⁹⁰ Bren, P., *The Greengrocer and His TV: The Culture of Communism After the 1968 Prague Spring*, Cornell University Press, 2010, доступно на: http://books.google.rs/books?id=o2LT7c_Kw80C&source=gbs_navlinks_s, датум приступа 11.11.2013.

¹⁹¹ Bednářik, B., *The Production of Czechoslovakia's Most Popular Television Serial 'The Hospital On The Outskirts' and Its Post-1989 Repeats*. VIEW Journal of European Television History and Culture, вол. 1, 03/2013, доступно на: <http://www.viewjournal.eu/index.php/view/article/view/jethc029/54>, датум приступа 11.11.2013.

¹⁹² Machek, J., „The counter lady as a female prototype: prime time popular culture in 1970s and 1980s in Czechoslovakia”. *Medijska istraživanja/Media research*, вол. 16, бр. 1, 2010, стр. 31–52. доступно на: <http://mediaresearch.cro.net/clanak.aspx?l=en&id=378>, датум приступа 11.11.2013.

¹⁹³ Čulík, J. (yp.), *National mythologies in Central European TV series: how J.R. won the Cold War*, Sussex Academic Press, Brighton, Chicago, 2013,

Користећи Бахтинов појам карневализације, Дорота Островска (Ostrowska) анализира елементе кроз које је видљив сатиричан однос према социјалистичкој свакодневици и комунистичкој пропаганди.¹⁹⁴ Сви наведени радови значајни су пре свега због отварања тематике посвећене телевизијским серијама које су дуго биле запостављене у истраживањима популарне културе. Међутим, специфичан положај Југославије у којој је спровођен *меки социјализам* условио је нешто другачије развојне могућности телевизијске серије као важне дискурзивне творевине у једној социјалистичкој земљи.

2.4.1 Популарне културне праксе у социјалистичкој југословенској стварности

Велики прелаз из једног државног и друштвеног поретка у други производи специфично значење популарне југословенске културе. Заокруженост овог културног феномена обезбеђено је снажним историјским резovima: завршетком Другог светског рата и геополитичким положајем, падом Берлинског зида, односно падом социјализма и дезинтеграцијом заједничке државе, а уз то и почетком ратова на овим просторима. Управо из тог разлога, појава југоносталгије уводи арбитарност и релативност у појмове *југословенско, предсоцијалистичко, нејугословенско, социјалистичко, културно наслеђе, постсоцијалистичко*. Пошто југоносталгија долази (или је бар на самим почецима формирања долазила) не из домена устројства државе и официјелне политике постјугословенских држава, него из културног памћења народа који су живели у Југославији (мада се преноси и на генерације рођене после распада Југославије), онда се под *југословенским* сматра све што се развило у периоду постојања ове заједничке државе. Иако Иван Ковачевић има другачије размишљање о томе шта заиста носи југословенске атрибуте, он ипак закључује да је врло могућа пројекција у којој ће у будућности све оно што данас представља југоносталгично тумачење постати званични оквир југословенског

¹⁹⁴ Ostrowska, D., „The Carnival of the Absurd: Stanislaw Bareja’s Alternatywy 4 and Polish Television in 1980s”, у: Havens, T., Imre, A., Lustyik, K. (ур.), *Popular Television in Eastern Europe During and Since Socialism*, Routledge, 2012, доступно на: http://books.google.rs/books?id=giO-NS4Uu08C&source=gbs_navlinks_s, датум приступа 11.11.2013.

културног наслеђа у целини.¹⁹⁵ Тиме се признаје моћ југоносталгије,¹⁹⁶ односно утицај колективног памћења на будућа тумачења, разумевања и значења појмова *Југославија*, *југословенство* и *југословенска култура*. У свакодневном сусретању са симболима југословенског времена већ је видљиво да се то дешава: од култа уживања у укусу *плазма кекса*, *киндер ладе*, *чипи чипса*, *ледо* сладоледа и *цедевите*, преко чувања *фиће*, *стојадина*, *стрипова*, *салвета*, *грамофонских плоча*, *ношења штафете*, *изложби у музејима*, *сакупљања фотографија*, *новчаница*, *кутија цигарета*, *сећања на ношење фармерки*, *шангајки*, *југопластикиних сандала*, *евоцирања одлазака на Јадранско море* и *распусте*, *играња земљописа* и *ластиша*, до одласка у Кућу цвећа и туристичких понуда, великог медијског покривања последњих дана, смрти и сахране Јованке Броз, стварања популарних медијских емисија, као и до онлајн гледања некадашњих цртаних и играних филмова, реклама и серија, и *лајковања* различитих тема, садржаја, поређења, идеја на друштвеним мрежама. Дакле, то је постао један прави *melting pot*, мешавина различитих хетерогених елемената који кроз позитиван симболички оквир представљају вредности југословенске популарне културе. Иако постоје аутори десничарске провенијенције, који оштро критикују југословенску прошлост Србије и титоизам,¹⁹⁷ ова анализа ограничава се на еволуцију популарне културе и на њене домете. На пример, ове домете добро је уочио Вјекослав Перица тврдећи да је популарна култура у Југославији имала веома важан генерацијски задатак и да га је у највећој мери добро обавила, да је популарна култура „важна карактеристика модернитета и да је друштвено-повијесно релевантна”, као и да је „била успешнија од било које идеологије”.¹⁹⁸ Такође, ова анализа фокусира се на улогу телевизије и телевизијских серија у формирању публике, покушавајући да обогати јавну расправу засновану на бинарним опозицијама црно – бело, лоше – добро, југословенско – српско, десно – лево, капиталистичко – социјалистичко једним суптилнијим разматрањем.

¹⁹⁵ Ковачевић, И., „Југословенско културно наслеђе – од југословенске идеје до југоносталгије”, у: Ковачевић, И. (ур.), *Огледи о југословенском културном наслеђу: оквири конструисања југословенског културног наслеђа*, Филозофски факултет, СГЦ, Београд, 2012, стр. 7–19.

¹⁹⁶ Југоносталгија се након распада Југославије полако и природно инкорпорирала у популарну културу као реминисценција на лепу прошлост. Овим концептом почели су да се баве многи аутори из различитих перспектива, али је можда најјасније одређење дала Ивана Спасић као закључак свог практичног истраживања о сећањима обичних људи на то време: „Југославија и *оно време* су место етичког живота, живота у складу с нормама хуманости и људског достојанства.” Спасић, И., 2012, стр. 586.

¹⁹⁷ Видети на пример: Ломпар, М., *Дух самопорицања*, Orpheus, Нови Сад, 2012.

¹⁹⁸ Перица, В., 2012, стр. 237–253.

На еволуцију популарне културе и реализовање њених локалних пракси у време постојања Југославије највише је утицала политичка одлука југословенских власти да се удаље од политике СССР-а. Плодно тло за развој популарне културе метафорично је представљено као *ускакање* из „Стаљиновог шињела у Елвисову јакну.”¹⁹⁹ Наравно, у првој деценији након рата то није изгледало нагло како се може чинити из наведене метафоричне слике, јер је совјетски утицај био снажан у области филма, позоришта, књижевности, музике. Он је остао снажан чак и након политичког раскида са Информбироом и совјетском политиком 1948. године:

„Ово не треба да чуди. Југословенским комунистима је сукоб са СССР тешко пао: сматрали су да се ради о неспоразуму који ће брзо бити превазиђен... Још је неко време опстајала реторика која је величала тековине совјетске културе као путоказ и омаловажавала уметност и културу Запада оличене у наводном лажном новаторству, антихуманизму, антиреализму, песимизму и ирационализму.”²⁰⁰

Али пошто се Југославија налазила у специфичном геополитичком положају (није на Западу, а није ни на Истоку), утицај једне стране морао је да превагне. Мартин Погачар сматра да је баш овај геополитички положај заједно са слабом изворном понудом културних производа учинио да се Југославија окрене западном културном утицају, што је на неки начин обезбедило јединственост популарне културе.²⁰¹ Дакле, у домену популарне културе превагнуо је утицај Запада. „Сликовито речено, *не* Стаљину било је да многим реалностима западног света, од слободе путовања до рокенрола, најчешће недоступним људима иза гвоздене завесе.”²⁰² Све више се добијала војна, техничка, економска и

¹⁹⁹ Јањетовић, З., *Од интернационале до комерцијале: популарна култура у Југославији 1945–1991*, ИНИС, Београд, 2011.

²⁰⁰ Исто, стр. 41.

²⁰¹ Погачар, М., „Yugoslav Past in Film and Music: Yugoslav Interfilmic Referentiality”, у: Luthar, B., Pušnik, M., *Remembering Utopia: The Culture of Everyday Life in Socialist Yugoslavia*, New Academia Publishing, LLC, 2010, доступно на:

http://books.google.rs/books?id=S0x0vUKAhhIC&printsec=frontcover&dq=Remembering+Utopia:+The+Culture+of+Everyday+Life+in+Socialist+Yugoslavia&hl=en&sa=X&ei=dN4fVPSSO4SaygPAy4AQ&redir_esc=y#v=onepage&q=Remembering%20Utopia%3A%20The%20Culture%20of%20Everyday%20Life%20in%20Socialist%20Yugoslavia&f=false, датум приступа 23.12.2013.

²⁰² Вучетић, Р., 2012.

финансијска помоћ од западних земаља, а највише од САД.²⁰³ У складу са тим, дошло је до продора америчких филмова. Омекшавање утицаја америчког филма на културу у Југославији видљиво је у смањењу броја забрањених филмова уопште и забрањених увезених америчких филмова у периоду од 1960. до 1969. На пример, 1960. године била су забрањена само три филма у поређењу са 85 одобрених, а 1965. само један у односу на 105 прихваћених. Дакле, много је више било оних који су прошли цензуру.²⁰⁴ Треба поменути да је око 90% филмова приказиваних у биоскопима припадало иностраним продукцијама, и да је мрежа биоскопских сала била неравномерно распоређена (а опет у складу са сликом развијености – неразвијености и на другим пољима): у Словенији је било много више биоскопа него у Македонији, а у Војводини много више него на Косову и Метохији.²⁰⁵ Такође, веома важну улогу одиграли су забавна музика и џез. Након Другог светског рата џез је пролазио сличан пут као и остали *увезени* популарни производи.

„Велики помак за развој забавне музике је представљало оснивање Удружења џез музичара у Београду 1953. године (...) Џез је, међутим, одиграо историјску улогу прокрчивши у Југославији пут баш забавној музици у ужем смислу, која је представљала други сегмент забавномузичке продукције. Она је објединила како тековине џеза и блуза, тако и француских шансона, италијанских канцона, евергрин, холивудских сентименталних мелодија и ко зна чега још, створивши ону питку и углађену мешавину тако погодну за извођење на ресторанским терасама, радију и фестивалима.”²⁰⁶

Поред тога, повећана је дистрибуција забавних часописа, новина и прилога,²⁰⁷ популарне литературе,²⁰⁸ али и стрипа:

²⁰³ Јањетовић, З., 2011.

²⁰⁴ Погледати у: Вучетић, Р., 2012.

²⁰⁵ Јањетовић, З., 2011.

²⁰⁶ Исто, стр. 131.

Међутим, треба нагласити да је џез је у Југославији био присутан и врло популаран и пре Другог светског рата. У првој сачуваној анкети Центра за истраживање јавног мњења, програма и аудиторијума РТС која је спроведена у децембру 1934. године, стоји: „Џаз музика је добила 29,1% од укупног броја гласова, од којих једна шестина нарочито жели да слуша џаз.” А. Д., „Анкета о емисионом програму”, *Радио Београд: илустровани недељни часопис за радиофонију*, год. 7, бр. 9, 1935.

²⁰⁷ Омекшавање садржаја и „нови талас комерцијализације забележен је после привредне реформе 1965. године када је само изузетно важна политичка штампа могла да рачуна на дотације, док је остала морала да

„Магазин *Мики* и *Микијев алманах* са Дизнијевим ликовима неизбрисиво су обележили детињство генерације педесетих и шездесетих (...) Едиција танких свезака увозних стрипова (...) имала је задатак да покрије други сегмент тржишта, углавном нешто старију популацију. Занимљиво је да су се у њој серије стрипова (...) агенције Marvel Comics Group појавиле средином шездесетих пре него у већини земаља нашег континента.”²⁰⁹

Била је врло важна и улога рокенрола. „Добри односи са Западом током 50-их и 60-их (као и касније) отворили су врата уласку новим видовима западне културе у Југославију. Тим путем ушао је и рокенрол.”²¹⁰ Марија Ристивојевић показује како је овај глобални музички жанр и производ популарне културе постао локални производ у феномену београдског новог таласа, присутног 80-их година 20. века.²¹¹

Једни културни обрасци су подразумевали *урбаност* (као што је рокенрол, панк, забавна музика уопште, а делимично стрип и популарна литеартура), а други *руралност* (народна музика, новокомпонована народна музика). У накнадним тумачењима значаја и вредности популарне музике у Југославији, рокенрол и поп добили су, метафорично речено, *статусни симбол*,²¹² док је народна новокомпонована музика²¹³ критикована као

живи од својих прихода. Да би до њих дошла, штампа се све више окретала забавним садржајима, најчешће преузетим из западних медија, што је већ од раније бринуло партијске душебрижнике. Тада је дошло до феномена да забавна штампа својим приходима издржава добар део непрофитабилне политичке штампе.” Јањетовић, З., *Од интернационале до комерцијале: популарна култура у Југославији 1945–1991*, ИНИС, Београд, 2011, 82–83.

²⁰⁸ „Тако су 1952. године, на самом почетку отварања према Западу и комерцијализације забаве, па и издаваштва у Југославији, у Загребу поред добре потражње за класицима као што су Зола и Балзак (...) најтраженије биле лакше књиге Џека Лондона, Бена Травена, а посебно књиге о легендарном детективу Шерлоку Холмсу, Тарзану и тесашком јахачу од Зена Греја.” Јањетовић, З., 2011, стр. 236–237.

²⁰⁹ Ивков, С., *60 година стрипа у Србији (монографија изложбе отворене 24. фебруара 1995)*, Галерија Ликовни сусрет Суботица, доступно на: <http://www.rastko.rs/strip/60godina/index.html>, датум приступа 23.12.2013.

²¹⁰ Раковић, А., „Бит мода, рокенрол и генерацијски сукоб у Југославији 1965–1967”, *Етноантрополошки проблеми*, вол. 6, бр. 3, 2011, стр. 746.

²¹¹ Опширније у: Ристивојевић, И., „Рокенрол као локални музички феномен”, *Етноантрополошки проблеми*, вол. 7, бр. 1, 2012.

²¹² Похвални ставови могу се, на пример, препознати у следећим радовима: Божиловић, Н., „Вулгаризација популарне музике у Србији”, *Теме*, бр. 4, 2011, стр. 1323–1352; Раковић, А., *Рокенрол у Југославији: изазов социјалистичком друштву*, Архипелаг, Београд, 2012; Ристивојевић, И., „Рокенрол као локални музички феномен”, *Етноантрополошки проблеми*, вол. 7, бр. 1, 2012.

²¹³ Народна новокомпонована музика је следбеница изворне народне музике, а претходница турбо-фолка и сличних праваца.

оно што је требало да задовољи пасивне и мање образоване конзументе.²¹⁴ Ова борба урбаног (елитног, модернизацијског) и руралног (нижевреднујућег, заосталог, традиционалног) дискурса продужила се у Србији много након распада Југославије у дискурсима *Exit* или *Гуча*. Тек недавно написане студије покушавају да сагледају популарну музику из другачијег, неутралнијег угла и уз дозу поштовања културних образаца који подразумевају *руралност*.²¹⁵ Овде треба узети у обзир дужи временски распон у коме је новокомпонована народна музика настајала, као и разноврсност стилова, тема и мотива.²¹⁶ Из тих разлога, потребна је дубља анализа ове врсте музике, али не искључиво уз коришћење естетских критеријума, пошто је у Југославији новокомпонована народна музика имала огромну публику. Она је била присутна и на радију и на телевизији (значајна је веома њена улога у забавним емисијама, играним серијама и филмовима). Дакле, нови медиј масовног комуницирања (телевизија) у различитим жанровима дао јој је велики простор, што је у знатној мери утицало на њен позитивни пријем код публике.

Сем разликовања урбаних и руралних културних образаца, у некадашњој југословенској популарној култури видљива је и разлика у супротним одговорима ТВ серија и филмова на званичну социјалистичку идеологију. Филмови и ТВ серије представљају изузетно плодотворан део социјалистичке популарне културе. Ове аудио-визуелне форме су најекспресивније и у гледаоцима производе снажно задовољство визуелног уживања у могућности да се постане делом једне нове приче. Њихова продукција је била богата и разноврсна упркос централистичком управљању културом. Они су дали верну публику не само у Југославији него и изван њених граница. Сем тога, створили су континуитет аудио-визуелног представљања најважнијих друштвених тема. Из тог наслеђа могуће је пратити конструкцију многобројних значења. Посебно је важан

²¹⁴ Погледати радове Милене Драгићевић Шешић и Иване Кроње.

²¹⁵ Погледати радове: Делић, Д., *Критика критике турбо фолка: смртоносни сјај Кока-коле, Марлбора и Сузукија у доживљају домаће либералне елите*, 2012, доступно на:

<http://teorijaizteretane.blogspot.com/2012/02/kritika-kritike-turbo-folka-smrtonosni.html>, датум приступа 23.12.2013.

Atanasovski, S., „Turbo-folk as *Bad Music*: Politics of Musical Valuing”, у: Falke, S., Wisotzki, K. (ур.), *Böse Macht Musik. Zur Ästhetik des Bösen in der Musik*, Transcript, Bielefeld, 2012, стр. 157–172; Ђурковић, М., „Идеолошки и политички сукоби око популарне музике у Србији”, *Филозофија и друштво*, 2005, бр. 25, 271–284.

²¹⁶ На пример, чита је велика и естетска и стилска и дискурзивна разлика између песама *Од извора два пута* (1965, Лепа Лукић), *Уморан сам од живота* (1979, Тома Здравковић), *Јаран, јарану* (1970, Хашим Кучук Хоки), *Јаничар* (1981, Предраг Цуне Гојковић) и *Дуге ноге* (1983, Лепа Брена).

ресурс креативних потенцијала прошлости који је редефинисан у складу са новом државном идеологијом. Међутим, карактер тог представљања ипак није једнозначан, већ је дискурзиван. Да би се адекватније тумачиле ТВ серије, потребно је разумети и значај филма као првог аудио-визуелног медија од кога су касније, појавом телевизије, и серије преузеле одређене елементе.

Чини се да је културна политика југословенске државе утицала најдиректније на филмску индустрију, те је створен потпуно нови жанр *партизанског филма* или, прецизније, *партизанског ратног спектакла*, као што су *Козара* (1962), *Десант на Дрвар* (1963), *Битка на Неретви* (1969), *Сутјеска* (1973), *Ужичка република* (1974) и др. Ови филмови су имали улогу да, након две или три деценије од завршетка рата, подсети, оживе и потврде концепт праведне комунистичке борбе са окупаторским снагама. Представљали су визуелну симболичку пројекцију жртвовања комуниста за народ, слободу, правду и једнакост. То је уједно био и велики визуелни пројекат тријумфа воље власти која се (никако наметнута) само слагала са вољом народа. Оваква верзија стварности свакако је очита у наведеним филмским наративима и порукама које из њих следе. Управо из разлога што је сваки културни производ, у најизворнијем Бартовом тумачењу, текст који је могуће читати кроз мноштво различитих читања, односно декодирати га према Холовом познатом моделу, најочитија идеологизација уметности и културе не може се читати једнозначно и праволинијски. Несумњиво је да је тадашња југословенска власт на челу са Титом схватила значај аудио-визуелних медија – и филма и телевизије. Међутим, пут којим су прошле телевизијске серије није био исти као код филма, о чему ће бити речи касније. Партизански ратни филмови били су део великог пројекта „режимске политичке пропаганде, дакле типичне делатности *одозго*.”²¹⁷ Они су такође представљали важну и снажну *везу са светом* и промоцију Југославије: у њима су глумили најпознатији инострани глумци тог времена: Ричард Бартон, Орсон Велс, Јул Бринер и други номиновани су за Оскара; филмови су дистрибуирани и на Исток и на Запад; Херман Бернارد је био композитор филмске музике; чак је и Пабло Пикасо дизајнирао један плакат. Државни пројекат партизанског ратног спектакла може се схватити и у овом

²¹⁷ Наумовић, С., „Кадрирање културне интимности: неколико мисли о динамици самопредстављања и самопоимања у српској кинематографији”, *Годишњак за друштвену историју*, бр. 1, 2010, стр. 7–37.

случају као препознатљиви Титов *трећи пут* југословенске културне политике.²¹⁸ Такође је искусном посматрачу јасно видљиво како се слика Немаца ублажује у складу са повећањем броја туриста из Немачке, са дистрибуцијом филмова на немачко тржиште и копродукцијама са немачким партнерима.²¹⁹ Данас, при било ком говору о овим филмовима, треба имати на уму да се у филмским студијама посматрају као посебан филмски жанр што је, бар у културно-историјском смислу, веома битно.

Као опозит званичној државној филмској идеологији настају филмови *црног таласа*.²²⁰ Занимљиво је што се у расправама о популарној култури појављују називи различитих филмова (и различитих жанрова) створених у Југославији, али се не помиње ниједан назив који припада *црном таласу*. Иако су по свом изворном настајању ови филмови потпуно субверзивног карактера (а субверзивност је једна од централних категорија у радовима теоретичара културних студија), на њих су се одмах почели примењивати прави естетски критеријуми карактеристични за доминантне и легитимизоване високе уметности. *Црни талас* је, заправо, најпотпунији израз отпора владајућој идеологији.²²¹ Наишао је на првобитну оштру критику социјалистичке елите. Неки филмови су цензурисани и забрањивани на различите начине.²²² Ауторима се често претило хапшењем.²²³ Но, ипак, они се нису сувише тешко изборили са *меким*

²¹⁸ Manić, Lj., Torlak, N., Simeunović Bajić, N., „Tito, Yugoslavia, *Third Way*: Understanding of Physical and Symbolic Borders”, *Eurotimes*, 11/1, 2011, pp. 55–63.

²¹⁹ Звијер, Н., „Концепт непријатеља у филмованим офанзивама: прилог социолошкој анализи филма”, *Социолошки преглед*, вол. XLIV, бр. 3, 2010, стр. 419–437.

²²⁰ На пример филмови: *Кад будем мртав и бео* (1967), *Буђење пацова* (1967), *Љубавни случај или трагедија службенице ПТТ* (1967), *Скупљачи перја* (1967), *Невиност без заштите* (1968), *Рани радови* (1969), *Млад и здрав као ружа* (1971) и др.

²²¹ О филмовима црног таласа веома добру анализу дао је странац, Американац, који је похађао докторске курсеве на Факултету драмских уметности у Београду, што сматра својом *најузбудљивијом* и *најјединственијом* животном фазом: „Критика постојећег стања у Социјалистичкој Федеративној Републици Југославији је заједничка свим филмовима црног таласа, а циљ је био остваривање продуктивнијег друштва, са побољшаном праксом и хуманијом формом социјализма. То значи да су у суштини филмови црног таласа полемички филмови. Полемички метод црног таласа оперише на три нивоа – у складу са трима карактеристикама Лукачевог ортодоксног марксизма које га дефинишу: антитрадиционалистички, опозицион и критичан.” Де Кјур (De Cuir), G., *Југословенски црни талас: полемички филм од 1963. до 1972. у Социјалистичкој Федеративној Републици Југославији*, Филмски центар Србије, Београд, 2011, стр. 81.

²²² Ипак, треба нагласити, да је судски био забрањен једино филм *Град*.

²²³ Познат је случај затворске казне Лазара Стојановића због филма *Пластични Исус* (1971). Говорећи о друштвено-политичкој клими која је поговарала еволуцији *црног таласа*, Јањетовић каже: „То време је и иначе било праћено повећаном идеолошком ригидношћу система који је почињао да показује све озбиљније знаке кризе. Југословенска кинематографија се исто тако нашла у кризи, производећи углавном бледа дела – конфекцијске ратне филмове, лаке комедије, акционо-авантуристичке филмове и историјске драме – која нису успевала да привуку већи број гледалаца у биоскопе, од којих их је већ више година одвлачила телевизија и уопште слабији репертоар.” Јањетовић, З., 2011, стр. 201.

социјализмом. У прилог томе говори чињеница да је само један филм званично судски забрањен, а да су многи филмови *црног таласа* добили највиша домаћа и међународна признања баш тада када су и створени, што се сигурно не би могло десити да је систем владавине био у потпуности ригидан. Овде свакако треба издвојити награде на Канском фестивалу за филм *Скупљачи перја* Александра Петровића (Специјална Велика награда главног жирија, FIPRESCI награда међународне филмске критике).²²⁴ Филм *Три* номинован је за Оскара 1967, а *Скупљачи перја* 1968. Зато Де Кјур (De Cuir) исправно закључује да је схватање југословенског црног таласа (и југословенског филма уопште) *политички ограничено* и да је потребна ревизија која иде искључиво према филмској естетици и поетици:

„Ствараоци црног таласа су били комплетни уметници, који су се изражавали са жаром и без инхибиција, што им је омогућило либерално друштво у ком су живели; стасали су у време Социјалистичке Југославије, и у потпуности користили изузетне могућности које су им биле пружене (...) Превелик је број политичких тумачења југословенских филмова, која су настала из чињенице да су људи заинтересовани да у овим филмовима виде било пропаст било успех социјализма – нарочито, што је разумљиво, људи који су живели у том систему и у којем су били сведоци и његових лепота и његових ужаса. Но, дошло је време да се ови филмови тумаче на хуманији начин, да се процене на основу своје поетике.”²²⁵

Друга врста филма, настала на драмском претексту Душана Ковачевића, такође је садржала у многим сегментима критику социјалистичке идеологије, али се појавила знатно касније, када је југословенски лидер већ умро. Филмови *Ко то тамо пева* (1980), *Маратонци трче почасни круг* (1982) и *Балкански шпијун* (1984) прави су пример *популарног* у популарној српској и југословенској култури. Но, трећа врста филма

²²⁴ Иако се Роми (Цигани) као тема појављују у српској кинематографији први пут у филму *Циганска свадба* 1911. године, овај филм код најшире публике остаје запамћен по песми *Белем, Белем* коју изводи Оливера Вучо. Та песма касније је постала званична химна ромског народа, а филм је целом свету представио богату ромску културу са простора Србије. Најекспресивнија антологијска сцена јесте она у којој Бели Бора проживљава дерт управо уз песму *Белем, Белем*. „Ова експресивна секвенца, за коју ће Марко Глушац рећи да има најбољи рез у српском филму, постала је парадигма циганског живота.” Никодијевић, М., *Од фајронта до свитања: кад је филм био досаднији од живота 2003–2007*, Књижевни клуб Краљево, 2008.

²²⁵ Де Кјур (De Cuir), G., 2011, стр. 239.

разликовала се од претходне две пратећи једну очиту комерцијалну линију: *Тесна кожа* у четири наставка (1982, 1987, 1988, 1991), *Балкан експрес* у два наставка (1983, 1989), *Варљиво лето '68* (1984). За повезивање новокомпоноване музике и популарног филма најбољи је пример филм *Хајде да се волимо* у три наставка (1987, 1989, 1990) у коме тадашња најпознатија *фолкзвезда* Лепа Брена глуми главну улогу. Примећујемо да су најпопуларнији филмови снимани у неколико наставака; што се више удаљавамо од првог дела, све је већа удаљеност од уметничког и филмског израза. У декадентној деценији југословенске државе настао је низ *лаких* комедија које су остале у сећању многих људи,²²⁶ а које су оживљаване у многобројним репризама на скоро свим телевизијама. Међутим, два култна филма *Ко то тамо пева* (1980) и *Маратонци трче почасни круг* (1982), иако често називани хумористичким филмовима, нису само извори одличног продуховљеног хумора него представљају савршено уклопљену симболичку матрицу која им обезбеђује посебно место у ономе што данас можемо звати, или уоквирити, као српску и југословенску телевизијску популарну културу. Као значајан сегмент телевизијске популарне културе филм постаје од 1971. године, када је почело и емитовање програма у боји.²²⁷ Од тог периода могло би се рећи да се телевизија артикулише као главни ток популарне културе. Она је снажнији медиј од филма (јер у себи садржи многобројне форме и изразе, па и сам филм) и зато је 70-их година био у порасту број приказаних филмова на телевизији, а смањено се број биоскопских посета. За разлику од филма који је настао много раније и одмах након рата постао важан државни пројекат, ТВ серија као жанр настајала је спонтано са развојем телевизијских технологија и није била у основи производ директне политике и снажне идеологије. Напротив, она је створена да би задовољила потребе гледалаца за забавом и смехом. Пошто је већ прошао период чврсте владавине, чак се и у тим првим серијама са Мијом Алексићем и Миодрагом Петровићем Чкаљом могла осетити критика тадашњег поретка и друштвене стварности. То свакако не значи да је снимање серија било изузето од централистичке културне политике и да није

²²⁶ Овде се најпре мисли на серије филмова *Жикина династија* и *Тесна кожа*.

²²⁷ Тако је 1971. године Телевизија Београд приказала 159 биоскопских филмова, а 1980. године 317. Међутим, број приказаних страних филмова је много већи у односу на домаће, што кореспондира са већим бројем увезених филмова. То су пре свега старији филмови (не они који су непосредно пре емитовања били приказани у биоскопима), па кућни биоскоп има улогу домаће кинотеке. Биоскопски филм се на Телевизији Београд емитовао радним данима у вечерњим терминима, а викендом у поподневним. Детаљније у: Немањић, М., *Филмска и позоришна публика Београда: социјално-културни услови формирања у периоду 1961–1984*, Завод за проучавање културног развитка, Београд, 1991.

било идеолошки подобних садржаја, али је стваралачка енергија пажљивије пратила и ослушкивала потребе телевизијске публике. Уз то, филм је већ створио статус уметности, док је серија дуго након тога остајала жанровски ситуирана у поље лаке забаве и разоноде. Ипак, како је већ поменуто, ТВ серије су биле много више од забаве, а неке су постале важан део популарне естетике.

2.4.2 Популарне културне праксе у постсоцијалистичкој Србији

Крајем 80-их година 20. века кулминирали су захтеви владајућих елита у различитим републикама за што већом самосталношћу. Уз то су се ширили националистички митови и наглашавале све врсте разлика, а трошили су се последњи финансијски ресурси. Почетком 90-их на простору Југославије крајњи исход је био рат, који је оставио болне и тешко превазилазиве последице у домену политике, економије, права и идентитета. Почеле су се (ре)обликовати старе/нове нације.

У Србији од 1987. године централна политичка фигура постаје Слободан Милошевић. Време његове владавине обележено је великим падом животног стандарда, сиромаштвом, несташицом основних животних намирница, несташицом горива, рестрикцијама струје, порастом криминала, енормном инфлацијом, ембаргом, таласом избеглица и изолацијом земље. То доба је означено дезинтеграцијом југословенске заједнице, ратом и последицама рата. У таквим комплексним и неповољним условима, потпуно супротним од оних које карактеришу југословенску стварност, развијала се популарна култура. То значи да је југословенска популарна култура настала у периоду благостања, ипак признатог социјалистичког поретка, међу припадницима различитих народа, на свима разумљивом заједничком језику, уз доминантну улогу телевизије и кроз дискурзивне праксе свеопштег помирења. Међутим, популарна култура Милошевићевог доба владавине била је обележена ревизијом ранијих културних образаца, као и увођењем нових. У истраживачким радовима најчешће се говори о доминантном културном моделу

који је производио *турбо-фолк* културу,²²⁸ а који је, заправо, хипертрофирана верзија популистичког новокомпонованог културног модела са елементима кич-патриотизма.²²⁹ Она се јавља у друштвеном и политичком контексту онога што Ерик Горди назива *деструкцијом алтернатива*.²³⁰ Он мисли на милошевићевску производњу дискурса о непостојању другачијег начина заснивања и спровођења власти изван националистичке реторике која је запосела свакодневне животе људи у Србији. Значење *турбо-фолк* културе поима се на два потпуно супротна начина: ова врста популарне културе 90-их година 20. века била је или слушкиња владајућег режима²³¹ или, због потпуног одсуства државне културне политике, сасвим препуштена тржишту.²³² Међутим, тадашња милошевићевска владајућа елита сигурно није могла да организовано спроводи државни културни модел заснован на *турбо-фолк* култури, као што ова култура није могла у потпуности да буде заснована на тржишним принципима, а сасвим ослобођена државног утицаја. Уколико се посматра целина овог феномена и његов период успона и разлагања, може се говорити о превази једног или другог у појединим фазама, али свакако није разложно користити категорије искључивости. У истом смислу, не треба ни користити овај термин као ознаку целокупне популарне културе 90-их, а ни као надређени појам, понекад савим јасно омеђених стилова/култура/образаца/значења. За потребе овог рада дефинисаћемо *турбо-фолк* као форму постјугословенске популарне културе настале

²²⁸ Оштру, али широко научно засновану критику турбо-фолка као посебног културног обрасца излаже Мирко Милетић, наглашавајући да су „несхваћена традиција и наопако интерпретирана модернизација темељи овог обрасца, у којем се друштвене интеракције заснивају на голим интересима, комуницирање своди на конфликт, а самоактуелизација човека у јавној сфери на агресивну промоцију и/или мимикрију.” Милетић, М., „Промене у масовном комуницирању и култура у Србији”, *Mediaonline.ba*, доступно на: <http://www.mediaonline.ba/ba/?ID=149>, датум приступа 15.05.2013.

²²⁹ О новокомпонованом културном моделу и кич-патриотизму погледати у: Драгићевић-Шешић, М., *Неофолк култура: публика и њене звезде*, Издавачка књижарница Зорана Стојановића, Сремски Карловци, 1994.

²³⁰ Gordy, E., *Culture of Power in Serbia: Nationalism and the Destruction of Alternatives*, Penn State Press, 2010, доступно на: http://books.google.rs/books?id=6ccXASIIcGgC&dq=gordy+turbo+folk+kultura&source=gb_s_navlinks_s, датум приступа 23.12.2013.

²³¹ „Популарна култура у Србији у доба Милошевићеве владавине била је у највећој мери подређена својој строго одређеној политичкој функцији.” Кроња, И., „Урбани животни стилови и медијска репрезентација градског живота и омладинске културе – поткултура 'Силиконске долине' и филмска трилогија Радивоја Раше Андрића”, *Зборник радова Факултета драмских уметности*, бр. 10, 2006, стр. 94.

²³² „Дакле, године Милошевићеве владавине не само да нису (сем можда периода 1991–92) обележене некаквом 'националистичком бригом за сопствену културу', већ се, управо обратно, карактеришу афирмацијом позајмљиваних елемената (...) што је све довело до невероватних тржишно диктираних фузија.” Ђурковић, М., *Диктатура, нација, глобализација*, Институт за европске студије, Београд, 2002, стр. 169.

надахнуту последицама дезинтеграције заједничке државе и артикулацијом милошевићевске националистичке политике у условима нерегулисаног музичког тржишта када публика у изолованој земљи прихвата уписана преферирана значења доминантне идеологије кроз наглашавање привидне отворености и слободе у спајању националног и космополитског. Тај период се може временски уоквирити од почетка ратова на југословенском простору (1991) до краја ратова и промене власти у Србији (2000).

Уз нове музичке културне обрасце различитих антиподних и оксиморонских спојева (урбано сеоско, право инострано домаће, модерно старо, идеално лоше, скромно раскошно) подржане телевизијом, радиом и штампом, иду следећи топови у најширем оквиру културних свакодневних пракси: играње тетриса, коришћење пејџера, слушање транзистора, прављење домаћег еурокрема, куповина на бувљаку, пијење *жутог* или *црног* сока на веселима, шверцовање, куповина горива у различитим бојама, предвиђања видовњака и врачара, ношење кајли, увлачење дуксерица у тренерке, препознавање спонзоруша, идеализовање криминалаца итд.²³³ Најзначајнију симболичку пројекцију мрачног времена у коме су извитоперене или поништене многе вредности, нуди, с једне стране, видео-спот песме групе Моби Дик *Краљ кокаина*, а с друге стране, директни пренос свадбе естрадне звезде Цеце Величковић и команданта паравојне формације, ратног профитера, вође једне политичке странке и псеудо-бизнисмена Жељка Ражнатовића Аркана. Пренос је био највећи медијски догађај у то доба. Као један од основних симбола друштвене, економске и културне деградације појављује се пластика, па се читав период може назвати културом јефтине пластике.²³⁴ Телевизија је такође подржавала развијање ове културе представљајући различите пластичне производе за лаку и брзу употребу.

²³³ Ове последње популарне свакодневне праксе врло концизно и, надасве, духовито описали су аутори пројекта *Пластичне деведесете*, померајући демаркационе тачке транзиције, приватизације, комерцијализације и либерализације у прву половину 80-их година 20. века, а тиме и доказујући да се турбо-фолк култура и њој сличне културе нису могле родити *ex nihilo*. „И даље опијени трошењем новца, као доминантни средњи слој грађанства кристализован у социјализму, исувише касно смо се упитали одакле су се појавили сви ти ‘турбо људи’ у шушкавим тренеркама и бесним колима, који су имали много више новца од осталих, толико да су могли ‘шетати спонзоруше’ и купити све оно за шта се генерацијама веровало да није на продају.” Стојановић, М., Матић, М., *Пластичне деведесете*, Етнографски музеј, Београд, 2010, стр. 14, доступно на: <http://www.anthroserbia.org/Content/PDF/Publications/d8dcb6f8fef645ff96c9a2bb8a597720.pdf>, 22. 06. 2013.

²³⁴ Производи од пластике и сличних материјала постојали су и пре деведесетих година, али баш у овом периоду пластика постаје значајан код друштвеног комуницирања. Они се појављују „као један од метонимијских симбола дегенерације и деградације културно успостављеног система вредности и појаве његових сурогатних алтернатива које теже ка културној и социјалној репозицији статуса.” Исто, стр. 37.

Ова деценија је при свом крају изнедрила нешто другачије топосе уличних перформанса студената и противника режима, као и *target* културу за време НАТО агресије, која је, такође, произвођена у великој мери телевизијским симболима.

Треба нагласити да су деведесете године биле изузетно плодне за појаву мноштва комерцијалних радио и ТВ станица. Велики број њих почео је са радом пре него што је нормативним, легислативним и регулаторним оквиром обезбеђено јасно функционисање *дуалног* система радиодифузије. „У хаосу који је уследио, дозволе за емитовање издаване су без јавних конкурса и транспарентних критеријума. Нови емитери често су их добијали као политичку услугу или су једноставно почињали рад без икакве дозволе.”²³⁵ О транспарентности пословања тадашњих медија (али делом и данашњих) тешко је прикупити најзначајније податке. Овакво стање свакако је погодноло експанзији чудноватих емисија забавног карактера, а добар њихов део заузимала је та нова мешавина музичких елемената.

Међутим, 90-их су увезене прве латиноамеричке теленовеле које су завределе велику пажњу гледалаца – *Дивља Ружа* и *Касандра*. Штавише, створиле су нову телевизијску публику. Ако се осврнемо на домаће ТВ серије, појавила су се два епигона *Бољег живота* по сценаријима Синише Павића: *Срећни људи* и *Породично благо*. Ове серије су имале задатак да на комично-сатиричан начин прикажу дух времена, али им као и сваком имитативном остварењу недостаје аутентичност и иновативност.²³⁶ На другачији начин друштвену стварност обрађује серија *Горе–доле*, која је по укупној гледаности оцењена „средње успешним остварењем.” Но занимљиво је да су поред верног приказа стварности у реализованим епизодама гледаоци наводили и сопствена виђења: „губитак морала, положај и ситуација младих данас, прелазак из нормалног стања у хаос, пропадање средње грађанске класе и интелектуалног слоја, деградација породица због политичког система, енормно незаконито богаћење и слично.”²³⁷ Ипак гледаоци су тужну

²³⁵ *Телевизија у Европи: регулатива, политика и независност*, истраживачки извештај (Србија), EUMAP, OSI, Медија центар, Београд, 2006.

²³⁶ У истраживању *Гледаоци о телевизијској серији Срећни људи* постављено је и опште питање о врстама серија које би гледаоци волели да гледају. Најрадије би гледали љубавне серије (27,8%), а затим криминалистичке (шпијунске) (14,4%) и оне са историјском тематиком (14,9%), док су најмање заинтересовани за серије са ратном тематиком (3,4%). Исаиловић, Ј., „Гледаоци о телевизијској серији *Срећни људи*”, Центар за истраживање јавног мњења, програма и аудиторијума РТС, *Извештаји и прегледи*, бр. 1, март 1996.

²³⁷ „Гледаоци о телевизијској серији *Горе–доле*”, Центар за истраживање јавног мњења, програма и аудиторијума РТС, *Извештаји и прегледи*, бр. 2, јануар 1997.

свакодневицу желели да сагледају кроз светлију хумористичну визуру, те резултати друге анкете о серији *Срећни људи* „сведоче о пуном успеху овог великог програмско-производног подухвата РТС.”²³⁸ Такође је занимљиво да је у серији *Отворена врата* иста друштвена стварност на истој телевизији приказана кроз неочекивани спој апсурда, хумора, ироније и парадокса.²³⁹

Поред свеопште друштвене деградације, филм у Србији је одговарао на различите, понекад сасвим супротне начине. Уз комбиновање са сликама тешке животне свакодневице, тематска ратна позадина била је присутна у неколико филмова: *Пун месец над Београдом* (1993), *Дневник увреда* (1994), *Тамна је ноћ* (1995), *Урнебесна трагедија* (1995). Директни симболички оквир ратних дешавања присутан је у филмовима *Кажу, зашто ме остави* (1993), *Вуковар – једна прича* (1994), *Убиство с предумишљајем* (1995), *Лепа села лепо горе* (1996). Од половине последње деценије 20. века филм се помера према изразито тамној поетици, семантици и естетици, што је изнедрило следећа остварења: *До коске* (1996), *Ране* (1998), *Буре барута* (1998). Ови филмови огољавају најмрачније делове друштвене стварности 90-их, а то чине кроз „снажну визуелну експресију, с наглашеном гротеском, црним хумором, егзалтираном глумом и карикираним приказом друштвених недаћа” што у целини представља дубок и далек „мизантропски, згађени поглед на српско друштво огрезло у насиље и бешћутност.”²⁴⁰

Потпуно супротне од тога, а могу се читати као ескапизам, јесу приказане стварности (симболизоване кроз анахроне метафоре) у филмовима *Ми нисмо анђели* (1992) и *Византијско плаво* (1993), или лаке забаве за најшире друштвене слојеве у филмовима *Тесна кожа 4* (1991), *Слатко од снова* (1994), *Трећа срећа* (1995). Богатство жанровских, временских, естетских и семантичких образаца (али и значајне чврсте идеолошке позиције) пружа филм *Подземље* (1995) који је добио награду на Канском фестивалу што га, судећи према томе, чини најуспелијим филмским пројектом из

²³⁸ „Гледаоци о телевизијској серији *Срећни људи*”, Центар за истраживање јавног мњења, програма и аудиторијума РТС, *Извештаји и прегледи*, бр. 1, март 1996.

²³⁹ „У обликовању ликова у овој серији преувеличавање ређе има облик карикирања, најчешће хиперболе, а неретко и гротеске. Преувеличавања има и у заплетима, и у количини говора, и у изражајним средствима комике, и у општој слици живота којим живе ликови ове серије.” „Гледаоци о ТВ серији *Отворена врата*”, Центар за истраживање јавног мњења, програма и аудиторијума РТС, *Извештаји и прегледи*, бр. 7, април 1997.

²⁴⁰ Павличих, Ј., „Преглед развоја постјугословенских кинематографија”, *Сарајевске свеске*, доступно на: <http://www.sveske.ba/bs/content/pregled-razvoja-postjugoslavenskih-kinematografija>, датум приступа 22.06.2013.

последње деценије 20. века.²⁴¹ Међутим, најпопуларнији (према изворним критеријумима значења самог појма *популарно*) јесте филм *Ми нисмо анђели 1* који је задобио симпатије огромног броја гледалаца, чиме је свакако допринела телевизија у бројним репризним приказивањима.

Будући да је култура (а тиме и популарна као њен велики и важан део) „акумулирани тоталитет симболичких система (...) на основу којих људи схватају сами себе и свет у коме живе”,²⁴² најтежи задатак је откривати значење одређеног симболичког система према коме постоји кратка временска дистанца или који је још у настајању. Прва деценија 21. века у Србији обележена је незавршеном транзицијом, европеизацијом, нестабилним легислативним и институционалним оквиром, великим бројем неуспелих приватизација и порастом броја незапослених. Заправо, само је у првих неколико година код већине грађана био присутан ентузијазам и нада да је *бољи живот* напокон дошао. Али за већину грађана Србије он је данас и даље сувише далеко. Како се све то одражава на популарну културу? Оно што је за сада могуће у најгрубљим цртама препознати и описати јесте неколико трендова. Први се односи на фестивалску културу која се често биполаризује у контексту ретрадиционализације, балканизма и руралности, с једне стране, и модернизације, космополитизма и урбаности, с друге стране. Фестивал трубе у Гучи²⁴³ и Exit фестивал у Новом Саду представљају два кључна симболичка културна обрасца идеолошке постмилошевићевске поларизације. Један фестивал је, у симболичном географском простору, смештен ка просвећенијем северу и западу, а други ка сиромашнијој и руралнијој унутрашњости. Оба фестивала, без обзира на супротна значења, заузимају добар део медијског простора Србије и представљају цикличне популарне културне праксе и људи који живе у Србији и оних који долазе из других земаља. Значења ова два фестивала стварају се у дискурсима двострукости политичког

²⁴¹ Занимљиво је поменути да је музику за филм радио Горан Бреговић, користећи богато и разнолико музичко наслеђе Србије у аранжману два позната ромска оркестра, Бобана Марковића и Слободана Салијевића. „Ова дионизијска музика, посебно две главне нумере постале су праве народне химне Србији, али и неизбежан део забаве у многим земљама.” Ђурковић, М., Вујадиновић, Д., *Народна култура у културној политици Србије*, Balkancult, Београд, 2011, стр. 32.

²⁴² Бошковић, А., „Од теорије културе ка објашњењу света”, *Култура*, бр. 118/119, 2007, стр. 13.

²⁴³ Ђурковић и Вујадиновић сматрају да је музика из Кустуричиног филма *Подземље* утицала на појачано интересовање странаца за овај фестивал који је у протеклих неколико година у великој мери комерцијализован, а његова првобитна улога (традиционални карактер сабора који се одржавао у време верских празника и углавном славио српску војничку музику) остала је у засенку. Ђурковић, М., Вујадиновић, Д., *Народна култура у културној политици Србије*, Balkancult, Београд, 2011.

идентитета Србије који се креће између супротстављених опција европске будућности и балканске прошлости.

Други тренд би се могао окарактерисати као *гранд култура*. Он се односи на инстант хиперпродукцију медијских фолк звезда и представља својеврсни наставак фолк културе и *турбо-фолк* културе 90-их. Ипак постоји једна велика разлика: великом броју *обичних* људи постаје доступна и блиска сцена, публика и скупо медијско време. У производњи *гранд културе* укључена је огромна културна индустрија подржана телевизијом Пинк, радијским станицама, интернет сајтовима, локалним институцијама, али у неким случајевима и јавним сервисом, будући да се Грандове звезде појављују и у емисијама РТС-а. Иако парадоксално, изгледа да сиромашна Србија јесте у могућности да конзумира оволику хиперпродукцију народне новокомпоноване музике, односно њених многобројних праваца и стилова. Гранд продукција је покушај надомештања богате југословенске музичке матрице која се (у продукцијском, не у рецепцијском смислу) распршила. Она је постала главно исходиште телевизијске популарне културе.

Трећи тренд (извесна последица такмичења главне комерцијалне телевизије Пинк и јавног сервиса за наклоност и верност публике) јесу домаће телевизијске серије. Важно је истаћи да је неупоредиво скупље произвести једну епизоду било које домаће серије, него купити право на емитовање стране серије. Из тог разлога, на комерцијалним телевизијама у протеклој деценији повећао се број страних ТВ серија (сем латиноамеричких, врло су постале гледане индијске и турске). Јавни сервис је повећао удео домаће продукције од 2003. године.²⁴⁴ РТС је покушао да задржи традицију продукције домаћих серија,²⁴⁵ која је у Телевизији Београд била прилично богата за време постојања бивше Југославије. Рачунајући на најшири део публике, културна и медијска политика РТС-а показала се као веома исплатива у сваком смислу, а можда и најзначајнија у укупном уделу гледаности. У складу са технолошким напретком и комерцијализацијом, појавило се (скоро по правилу)

²⁴⁴ Погледати Прилог 8.

²⁴⁵ „У последње 4 године, Радио телевизија Србије је учетворостручила инвестиције у продукцију сопственог програма, па је тако на име продукције филмског и серијског програма уложено 5,9 милиона евра у 2011. години, од чега око 700.000 евра ових средстава представља инвестиције у копродукције играног и серијског програма. Разлог за то је највећим делом економске природе. Просечни трошкови снимања домаће игране серије износе између 50.000–80.000 евра по епизоди, што у последње време ни јавни радио-дифузни сервис не може да обезбеди, док права на приказивање страних серија захтевају око 1.000 евра по епизоди.” Микић, Х., „Културне индустрије и разноликост културних израза у Србији”, Група за креативну економију, Београд, 2013, стр. 10.

комбиновање филмова и серија, тј. након приказаног филма у биоскопима иде ТВ серија на телевизији, односно након ТВ серије приказује се филм у биоскопима и поново на телевизији. Претходни период обележиле су ТВ серије које је режирао Здравко Шотра, снимљене уз коришћење литеарног предлошка књижевнице Мир-Јам), затим једна коју је режирао и у којој глуми Радослав Бајић (*Село гори, а баба се чешља*) и оне које је режирао глумац Драган Бјелогрић (циклуси о фудбалском светском првенству у Монтевидеу). О њима ћемо детаљније говорити у поглављу *Кратка историја домаћих телевизијских серија*.

2.4.3 Културне потребе у социјалистичком и постсоцијалистичком контексту

Културне потребе уско су повезане са културним праксама, културним партиципацијом и конзумирањем, културном депривацијом, као и са културним капиталом, па и *habitusom*.²⁴⁶ Пјер Бурдије (Pierre Bourdieu) врло детаљно објашњава да у друштвеним праксама постоји својеврсна синтеза субјективног избора и објективног задатог оквира, *скуп диспозиција* према којима се актери понашају на предвиђене начине, *иманентни закон* и систем *трајних и преносивих образаца* вредновања.²⁴⁷ Дакле, *habitus* је оквир у коме се конституишу и културне праксе, укуси, стилови, потребе. Избор и начин конзумирања културних производа у великој мери зависе од формираног *habitus* и воље субјеката да своје позиције очувају или измене. Посматрајући културу као класни систем, Бурдије покушава да објасни како доминантна класа репродукује своја знања, вредности, симболе и значења, у чему велику улогу има школа. За разлику од Маркса и марксиста,

²⁴⁶ Полазећи од хипотезе да је друштвени простор апстрактна представа, Бурдије уводи појам *habitus* као „оквира у којем се конституише представљени друштвени свет, односно простор стилова живота.” Бурдије, П., „*Habitus* и простор стилова живота”, *Култура*, стр. 2, доступно на: <http://www.zaprokul.org.rs/Media/Document/CasopisKultura/1722.pdf>, датум приступа 23.12.2013.

²⁴⁷ „*Habitus* условљава да у простору добара и услуга бирамо она добра чији положај у том простору одговара положају који ми, као и други актери, заузимамо у укупном друштвеном простору.” Павловић, В., „Бурдијеов концепт симболичке моћи и политичког капитала”, у: Немањић, М., Спасић, И. (ур.), *Наслеђе Пјера Бурдијеа: поуке и надахнућа*, Институт за филозофију и друштвену теорију, Завод за проучавање културног развоја, Београд, 2006, стр. 100.

Бурдије²⁴⁸ не расправља суштински о класама, већ о појединцима који заузимају своја места унутар доминантних културних и социјалних вредности које на неприметан начин успостављају више класе. Зато он уводи појам културног (симболичког) капитала насупрот економском капиталу, који је у марксистичким теоријама остао донекле крут и недовољан да објасни комплексна значења у структури и покретљивости савременог друштва. Партиципација у културним добрима и симболично присвајање вредности тих добара свакако је повезано са економским капиталом, али изнад тога са „начином стицања културног капитала, који се репродукује у модалитетима присвајања културних добара.”²⁴⁹ Капитал се може разложити на три најзначајнија дела (економски, социјални и културни), јер они представљају основне вредности наслеђа једног друштва. „С обзиром на то да статус или симболички капитал може бити претворен у економски капитал (новац, добра и услуге), културни капитал (нпр. дипломе) и друштвени капитал (мрежа друштвених односа), Бурдије говори о економским и симболичким интересима и стратегијама које се примењују у циљу њиховог остваривања.”²⁵⁰ Иако потребе, по својем биологистичком пореклу упућују прво на основне људске (органске) потребе одржавања биолошких основа живота (храна, вода, пражњење, спавање, дисање), а затим на психичку заснованост одређених недостатака (потреба за љубављу, друштвом, поверењем, сигурношћу), културне потребе представљају историјски и друштвено условљене категорије, дакле, оне су променљиве, а не задате као такве. На пример, да би човек задовољио основну потребу за утољавањем глади, он то може чинити голим рукама (комадати сирово месо), јести из исте чиније са другима без основног прибора (опет рукама) или имати свој прибор (тањир, кашику, виљушку, нож), јести сам или у друштву, на веселју или романтичној вечери, или ходати улицом и јести сендвич на паузи. Он може бити веган или вегетаријанац, ручати у најскупљем ресторану, пробати егзотичну храну, и тиме симболички транспоновати органску потребу у друштвено посредовано искуство, односно у нешто што се у најширем смислу може означити културном потребом. Заиста, узимајући у обзир време вечере (након одласка у позориште, на пример), и место вечере

²⁴⁸ Објашњавајући свој методолошки приступ и начине тумачења, Бурдије каже: „Уместо посматрања изолованих чињеница треба узети јединство, систем односа: културни легитимитет, етос класе, систем образовања, комплексан систем односа и аспирација.” Наведено према: Немањић, М., „Пјер Бурдије”, *Култура*, бр. 32, 1976, стр. 80.

²⁴⁹ Бурдије, П., „Класна функција уметности”, *Култура*, бр. 32, 1976, стр. 98.

²⁵⁰ Ивановић, З., „Кућа као књига која се чита телом: културна концептуализација простора у теорији Пјера Бурдијеа”, *Антропологија*, бр. 10, свеска 2, 2010, стр. 34.

(лепо уређен ентеријер скупог ресторана), музику, цвеће, свеће итд. – ово све ипак не представља пуко задовољење органске потребе за храном, него симболичке потребе уживања у одређеним културним обрасцима, насталим из датог друштвено-историјског оквира, будући да у истом тренутку припадници неког афричког племена једу голим рукама месо или корење, а људи из средњих и најсиромашнијих слојева у различитим земљама сами припремају храну. А прелазећи у овој дескрипцији на суштину, многи остају ускраћени одласка на концерт, у биоскоп, у позориште, у галерију, на знаменита туристичка места итд.²⁵¹ Управо то представља културну депривацију, односно лишавање партиципирања и конзумирања културних добара услед недовољних финансијских средстава или непостојања одговарајућих институција које би посредовале културне садржаје.

Да би демократизовала културу и премостиле културну депривацију и код деце и код одраслих, југословенска комунистичка власт приступила је масовном радикалном (понекад насилном) описмењавању људи, будући да оно представља најосновнију културну потребу.²⁵² Поред тога, за раднике и сељаци, у складу са прокламованом идеологијом, грађене су школе и домови културе.²⁵³ Отварани су народни универзитети и стварана различита друштва. Тај период, непосредно након завршетка рата, био је заиста радикалан у намерама да се подигне општи културни ниво грађана Југославије. „Заосталост у области културе КПП је савлађивала демократизацијом (...) Први подстицаји у том правцу дати су непосредно после ослобођења, као резултат револуционарних тековина (...) Настављене су масовне кампање ради сузбијања неписмености. Први конгрес просветних радника 1946. донео је одлуку да се за ову акцију мобилише сав

²⁵¹ „Културна потреба је тако, слободно се може рећи, остала отуђена потреба за најшире слојеве друштва (...) То, другим речима, значи да није долазило до пуније кореспонденције између свега онога у чему су се определили људска енергија и људски дух и одговарајућих диспозиција, претворених у различите способности код живих, конкретних људи.” Немањић, М., *Културне потребе*, Вук Караџић, Београд, 1974, стр. 68.

²⁵² Заправо описмењавање припада ширем оквиру онога што Немањић назива „потребом за језичким изражавањем којој би одговарао интерес за конкретну језичку праксу и комуникацију.” Остале културне потребе по његовом мишљењу су: „сазнајна потреба, са конкретним интересом за сазнајну праксу” и „сазнајну комуникацију и естетска потреба, са конкретним интересом за естетску праксу и естетску комуникацију.” Исто, стр. 90.

²⁵³ Ауторка овог рада имала је прилику да у неформалним интервјуима са младим људима (онима који су рођени 1980. и касније) сазна колики су значај за њих (у смислу културне партиципације) имали сеоски домови културе, чак и у периоду много након распада Југославије. Они истичу да је поразно што су сада такви домови оронули и запуштени, и што се у њима више никакви културни догађаји не организују. Судећи према овим ставовима, током неколико деценија створен је посебан облик те *сеоске домске културе*. Интервјуи вођени 2012. и 2013. године.

расположиви кадар.²⁵⁴ Главни орган у спровођењу нове еманципаторске културне политике био је Агитпроп. Та политика је била ригидна и круто идеолошка, али је имала позитивне ефекте посебно у домену покушаја да се елиминише културна депривација омладине. Сиромашна деца стицала су право на образовање у много већој мери него што је то било пре рата. „У том правцу подизани су и отворани ђачки интернати и кухиње, као потпора сеоској и радничкој деци да наставе школовање; формиран су многи течајеви за омладину која је учествовала у народноослободилачкој борби.“²⁵⁵ Враћајући се на динамичку функцију културних потреба и социјално-историјску условљеност, ваља истаћи чињеницу да је тадашња власт заиста створила подлогу да се одређене врсте културних потреба развију. У једном статистичком извештају употребљена је метафора којом се објашњава експанзивни развој културе од 1948. до 1964. године – „када је владала глад за установама културе“.²⁵⁶ На пример, и у местима на периферији организовале су се различите приредбе, изложбе, делио се штампани материјал. Филм је заузео посебно место у агитпроповској културној политици. „Искуство из Србије је показивало да је био најпогоднији путујући биоскоп у железничким вагонима (кино-вагон), који су истовремено били организовани и као изложбе слика и плаката и продавнице књига.“²⁵⁷ У том периоду све било подређено совјетском утицају и строгој идеолошкој цензури. Иако је каснији развој културе (о чему смо писали у претходним поглављима) показао нешто другачија достигнућа у односу на она планирана, овај почетни замах био је врло важан као корак ка стварању могућности да и врло ниски слојеви друштва учествују у културној размени и ширењу културног капитала.

Да би се разумеле културне потребе грађана Србије у периоду постојања социјалистичке Југославије, неопходно је навести бројке привредног развоја и стагнације. Само у периоду од 1953 до 1965. године²⁵⁸ Југославија је остварила бурни привредни развој. Све након тога, може се мерити или благом стагнацијом почетком 70-их или наглом стагнацијом почетком 80-их година. Петрановић наводи податак да је већ половином 80-их година југословенски дуг био четири пута већи од онога што је

²⁵⁴ Петрановић, Ј., *Историја Југославије 1918–1988*, књ. 3, Нолит, Београд, 1988, стр. 275.

²⁵⁵ Исто, стр. 145.

²⁵⁶ Наведено према: Иванишевић, М., *Невоље у култури: друштвено-економски положај културе у Југославији*, ЗАПРОКУЛ, Београд, 1991. стр. 28.

²⁵⁷ Петрановић, Ј., књ. 3, 1988, стр. 141.

²⁵⁸ Просечна стопа привредног раста била је 8,1% годишње. Исто, стр. 446.

представљено у званичним информацијама, а потрошња је превазилазила производњу. Савин је прорачунао да је Југославија за отплату дугова морала 1986. године да издвоји износ у висини од 10% вредности укупног друштвеног производа, а Немачка је 1921. године у време највеће инфлације потрошила само око 5% свог друштвеног производа.²⁵⁹ Како се то одражавало на културу и културне потребе?

Након Устава из 1974. године успостављене су самоуправне интересне заједнице (СИЗ-ови). Период од 1975. до 1988. обележен је стагнацијом на свим пољима културних делатности. Године 1981. укупни расходи становништва Југославије за културу, забаву и разоноду били су четири пута већи од укупних прихода свих СИЗ-ова у Југославији, а 1983. укупна средства свих СИЗ-ова учествовала су у укупним приходима са свега 1,62%, а у Србији са само 0,93%.²⁶⁰ Показало се да је систем самоуправног интересног организовања неделотворан за установе културе. Тако су 1988. године укупна средства СИЗ-ова у приходима установа културе у Србији износила 26%, док су властити приходи износили 74%.²⁶¹ Заправо, већ је тада култура у доброј мери била препуштена тржишту. Премда је Србија имала највеће ресурсе у свим културним делатностима, стагнација се у том периоду одразила на издавачку делатност,²⁶² на коришћење фондова библиотека, на смањивање активности радничких и народних универзитета, на осипање позоришне и филмске публике.

Ови прилично суморни подаци свакако не дочаравају потпуно одсуство културних потреба. Иако је за њихово остваривање најбоља што разноврснија културна производња, културне навике су широко засноване и укључују и потребе за праћењем телевизијских садржаја и учешћем у популарној култури, која се свакако много лакше *сналази* на тржишту од високе уметности. „Подстакнута културном производњом, културна потреба се формира као културни интерес повезан с културном вредношћу.”²⁶³ Оне потребе које

²⁵⁹ Исто, стр. 446.

²⁶⁰ Ранковић, М., *Култура у питању: актуелни проблеми југословенске културе*, Универзитетска ријеч, Никшић, 1988.

²⁶¹ „Изгледа да су самоуправне интересне заједнице културе прво у Србији почеле да посустају. Пре свега финансијски. Ни у једној републици није за 15 година толико опало учешће средстава СИЗ-ова у односу на друштвени производ или, боље речено, на стварне економске могућности Републике (1975: 0,70%, а 1988: 0,53%).” Иванишевић, М., 1991, стр. 77.

²⁶² Поређења ради, у анализираном десетогодишњем периоду од 1968. до 1978. издавачка делатност, по броју и структури наслова, био је у рангу са средње развијеним, али и са врло развијеним земљама. *Издавачка делатност у Србији 1968–1978*, Завод за проучавање културног развитка, Београд, 1981.

²⁶³ Енциклопедијска дефиниција наведена према: Немањић, М., 1991, стр. 23.

се тренутно задовољавају називају се *актуелним потребама*, а оне чијем се задовољењу може тежити у будућности („које могу, али не морају прекорачити оне прве”) називају се *потенцијалним потребама*.²⁶⁴ За остваривање обе врсте културних потреба, сем финансијских средстава, важно је слободно време. Уколико је оно кратко, многе културне потребе остаће само у домену апстрактних жеља. Исти је однос и у случају финансијских средстава. Међутим, Милош Немањић наглашава да стабилне и развијене потребе не зависе пресудно од висине финансијских средстава, али „обим и структура осталих потреба које треба задовољити у великој мери условљавају и обим личне потрошње у задовољавању културних потреба, без обзира на развијеност културних потреба.”²⁶⁵ Истраживања из периода 60-их и 70-их година 20. века показују да домаћинства издвајају велики део буџета за исхрану. У периоду 1968–1978 опала је куповина књига, али је порасла куповина новина и часописа. Смањен је број продатих биоскопских улазница, но повећан је број улазница за концерте, циркусе, игранке. Културне потребе у областима забаве, разоноде и мањег духовног ангажовања претежно су карактеристичне за радничку омладину с краја 60-их година 20. века.²⁶⁶

Такође је врло занимљив податак да су од 1976. до 1980. месечни трошкови домаћинства са највећим примањима за 121% у образовању, култури и разоноди порасли, а за годишњи одмор 323,5%. Истраживачи Центра за истраживање јавног мњења Телевизије Београд у једној сондажи из 1974. године дошли су до следећих резултата: „Сваки пети Београђанин успева да својим приходима потпуно покрије трошкове живота, 39% то постиже уз мала, а 32% уз већа одрицања. Пораст трошкова живота посебно погађа домаћице, раднике и пензионере, а најмање стручњаке.”²⁶⁷ У складу са овим подацима, занимљиви су одговори испитаника у истраживању из 1970/1971 (узорак 1565, од чега 930 у Београду, о остало у Нишу и Шапцу): „Позориште је за људе школоване, оне што имају и лепо да се обуку. Шта бих ја тамо, овако обучен” (квалификовани радник); „Немам ја за то ни новца ни времена. Треба да се ради, а други нека се забављају”

²⁶⁴ Попов, Н., „Друштвена условљеност културних потреба”, *Култура*, бр. 1, 1969.

²⁶⁵ Немањић, М., 1991, стр. 143.

²⁶⁶ „Слободно време радничке омладине претежно је испуњено активностима које их мање духовно ангажују и обавезују. Знатан део слободног времена је рутинизован и конфекциониран, претежно се ’троши’ оно што повлађује постојећем укусу и мерилима (вечерња штампа, на пример), нарочито у случају када имамо поплаву такве забаве, врши снажан притисак на садржај културних потреба претећи конзервирањем већ стечених навика.” Попов, Н., 1969, стр. 93.

²⁶⁷ Немањић, М., 1991, стр. 158.

(полуквалификовани радник); „Свет се променио, искварио. Већина размишља о новцу, и не интересује их позориште... Ретко кога данас интересују проблеми Хамлета, на пример, кад има друге, важније свакодневне животне проблеме” (службеник, 35 година); „Више не одлазим у позориште, јер ме ти комади замарају својом тежњом да нагоне гледаоца на размишљање, ти комади који се зову савремени – ја их не разумем” (службеник, врло млад).²⁶⁸

Иако су биоскопске улазнице биле повољне, у периоду од 1961 (14 милиона) до 1983. године (9 милиона) примећује се пад од 5 милиона гледалаца у београдским биоскопима. Најтрајнија је фестивалска филмска публика, али се њен удео у укупној годишњој биоскопској публици чинио око 3,5%.²⁶⁹ Међутим, од краја 50-их година порасло је интересовање публике (претежно млађе) за рокенрол, а слушана је била и забавна музика у најширем смислу. Но ипак највећу публику имала је новокомпонована народна музика. Тако је загребачка продукцијска кућа Југотон 1956. године продала 60% грамофонских плоча са снимљеном народном музиком, а 30% са забавном, док је београдски ПГП продао 1965. године 1.444.450 плоча са снимљеном народном музиком.²⁷⁰ Већ смо поменули да је она била подржана и радиом и телевизијом, а на овом месту долазимо до могућности задовољавања културних потреба посредством садржаја које нуде електронски медији. Више него радио, телевизија као комплетни аудио-визуелни медиј масовног комуницирања све више је освајала пажњу и слободно време грађана Србије. Колико је био велики утицај телевизије²⁷¹ на скоро све припаднике друштва говоре подаци Центра за истраживање програма и аудиторијума Телевизије Београд из 1978. године (узорак обухватао Београд и околна насеља, укупно 1450 испитаника), када је свакодневно у току седмице гледало телевизију 75,7% лица са непотпуном основном школом и 58,3% лица са највишим образовањем. А оно што је тада највише интересовало публику биле су, сем емисија *недељом поподне*, филмови и ТВ серије различитог типа.²⁷²

²⁶⁸ Исто, стр. 247.

²⁶⁹ Исто, стр. 166.

²⁷⁰ Наведено према: Јањетовић, З., 2011.

²⁷¹ Овај утицај телевизије велики је био и на средњошколце, иако су 70-их година и даље били актуелни научни радови о штетности телевизије на развој детета. На пример, у истраживању из 1974. најважнија културна преокупација ученика Пожаревца у слободном времену била је гледање телевизије. Драгојевић, Ч., „Културне потребе и ниво интересовања ученика средњих школа”, *Култура*, бр. 26, 1974.

²⁷² Крајем прве деценије емитовања редовног програма било је 192 ТВ пријемника на 1000 становника, а 1984. године тај број се повећао на 268. Немањић, М., 1991.

Сличне потребе гледалаца за појединим телевизијским садржајима видљиве су у истраживању с краја 80-их година 20. века: публика је највише гледала *Београдску хронику*, филмове, серије, емисије народне музике и спорт. На радију су се слушали *Индексово позориште*, *Посело*, *Фонтана жеља*, *Сабор* и др.²⁷³ Као што се примећује, овде нема озбиљнијих и тежих ТВ програма, што свакако не значи да испитаници из ових узорака нису тада погледали ниједну информативну емисију, већ да, уколико гледају телевизију, онда се опредељују више за горенаведене програме.

Неоспорно је да се из свакодневног праћења телевизијских садржаја рађају идоли младих генерација, тј. да телевизијски симболи утичу на формирање ставова публике о најпопуларнијим личностима. Иако рађена на врло малом узорку Београђана, једна анкета показује да су најпопуларнији људи, идоли 90-их, била три политичара, двојица спортиста, три естрадна уметника, једна пророчица и један водитељ.²⁷⁴

Судећи по једином целовитом истраживању културних потреба из 2007. године, јасно се предочава да су формиране културне потребе у претходним деценијама остале скоро сасвим неизмењене у Србији, будући да су издвојена финансијска средства за културне активности мала, да се врло ретко посећују музеји, позоришта, биоскопи, да су мале кућне библиотеке, и да се у великој мери слушају новокомпонована народна музика, турбо-фолк, забавна и староградска музика (али и изворна народна музика, мада се не може утврдити да ли су испитаници при попуњавању упитника под овим појмом подразумевали праву изворну музику или старију новокомпоновану). Полазећи од податка из 2003. године²⁷⁵ да 98% домаћинстава у Србији поседује бар један ТВ пријемник и да је медијска навика праћења телевизије 95%,²⁷⁶ онда је очекивано да телевизија буде „главни извор културних садржаја” пошто је у отвореном питању прва на листи омиљених начина на које се проводи слободно време.²⁷⁷ За наше истраживање најважнији је податак да су,

²⁷³ Чак и упоређујући љубитеље књижевности (припаднике елитног културног модела) и љубитеље новокомпоноване народне музике (припаднике популистичког модела) нема драстичне разлике у потреби да се гледа телевизија, будући да се то у првом случају налази на петом месту понуђених преференција, а у другом случају на другом месту. Више о овоме у: Драгићевић-Шешић, М., *Неофолк култура: публика и њене звезде*, Издавачка књижарница Зорана Стојановића, Сремски Карловци, 1994.

²⁷⁴ Димитријевић, Н., „Идоли 90-их”, *Култура*, бр. 102, 2001.

²⁷⁵ *Телевизија у Европи: регулатива, политика и независност*, 2006.

²⁷⁶ Податак из истраживања Europeans Participation in Cultural Activities и New Europeans and Culture из 2002. и 2003. године. Наведено према: Цветичанин, П., *Културне потребе, навике и укуси грађана Србије и Македоније*, Одбор за грађанску иницијативу, Ниш, 2007.

²⁷⁷ Исто.

поред информативног и спортског програма, међу најгледанијим програмима филмови и ТВ серије. Према овој анализи показало се да су серије више *женски жанр* (87,2% жена према 11,8% мушкараца).²⁷⁸ Међутим, за серије које су настајале пре неколико деценија, када није постојао интернет нити комерцијални и инострани програми, ова карактеризација није била доминантна. Оно што је било важније јесу начини на које су серије, развијајући жанровске конвенције, утицале на формирање културних потреба публике у дужем временском периоду, истовремено градећи популарне културне праксе блискости и заједништва. То заједништво окупљало је публику у време појаве првих телевизора, а ритуал заједничког праћења (комшијског, породичног) омиљене ТВ серије одржао се и до данас. Активности у дому прилагођавале су се телевизијској програмској понуди, док је моћ репрезентовања стварала вредности засноване на драмском потенцијалу и хумористичком оквиру локалних прича са универзалним значењем. Реалистичност (у смислу одсуства научне фантастике, гротеске и оксиморонских садржинских спојева) производила је слику малог обичног човека, веома блиског гледаоцима. Културне потребе публике заправо су структуришући елементи једног телевизијског жанра у настајању, који оправдано може бити назван породичним.

2.5 Телевизија као породични медиј

О телевизији је од њеног настанка до данас написано небројено много студија. Разумевању телевизије прилазили су истраживачи из различитих области и уз различите методолошке приступе. Закључци су често били контрадикторни, али већина истраживача се слаже да је телевизија присни, кућни, домаћи, породични медиј. Општа позната чињеница јесте да телевизија у савременом свету представља „присно и популарно искуство огромне већине људи из свих друштвених слојева.”²⁷⁹ Да би се појаснила улога телевизије у ритуалима дома и породице, неопходно је указати на неколико важних одлика. Прво је потребно подсетити на разлику између традиционалног и модерног поимања ритуала коју је увео Ервинг Гофман (Goffman). По његовом мишљењу, у модерном добу не постоји јасна дистинкција између профаних и светих ритуала будући да

²⁷⁸ Исто.

²⁷⁹ Фиск, Ц., Хартли, Ц., „Тумачење телевизије”, *РТВ теорија и пракса*, бр. 39, 1985, стр. 158.

„у друштву постоји видљив систем интеракција организован према ритуалним принципима”, а „људи су свуда исти” јер деле „универзалне људске вредности.”²⁸⁰ Даље, Џејмс Кери (Carey) развија културолошка објашњења ритуалног начина комуницирања као нечега што је *заједничко, дељено, повезујуће* (ритуално комуницирање као *репрезентовање* заједничких веровања).²⁸¹ Затим, Роџер Силверстон (Silverstone) запажа онтолошку и феноменолошку природу телевизије и њену *истинску дневност*, објашњавајући то кроз свакодневне обичне људске активности:

„Телевизија нас прати откако се пробудимо, док доручкујемо, кад пијемо чај или пиво у бару. Она нас теши кад смо сами, помаже нам да заспимо, пружа нам задовољство, али нам некада досађује и изазива нас. Она нам пружа могућност да будемо и друштвени и сами.”²⁸²

Слично је и виђење свакодневних ритуала кроз појмове друштвене интеграције, предвидљивости и друштвеног реда,²⁸³ те се може извести закључак да је телевизија заиста реорганизовала свакодневне просторне и временске координате дома и породице, постајући прави кућни (ако не пријатељ, оно бар) неизбежни пратилац. То потврђује честа слика у многим домовима – телевизор је стално укључен без обзира да ли се концентрисано прати телевизијски садржај, да ли се само повремено *баци* поглед, да ли се само слуша звук док се обављају друге активности или телевизија само служи да разбије тишину. У телевизију је симболички инкорпориран негдашњи традиционални ритуални објект према коме се усмерава фокус свих оних који учествују у ритуализованом понашању. А још даље од тога, телевизија је не само свакодневна, ритуална, него

²⁸⁰ Goffman, E., *Interaction ritual: essays on face-to-face interaction*, Penguin books, 1967, доступно на: <http://hplinguistics.pbworks.com/w/file/etch/38289359/Goffman,%20Erving%20'On%20Face-work'.pdf>, датум приступа 03.07.2012.

²⁸¹ Carey, J., *Communication as Culture: Essays on Media and Society*, Routledge, 1992, доступно на: http://www.cwanderson.org/wp-content/uploads/2011/09/carey_on_the_telegraph.pdf, датум приступа 03.07.2013.

²⁸² Silverstone, R., *Television and Everyday Life*, Taylor & Francis e-Library, 2003, стр. 3, доступно на: <http://qiu.ir/Files/110/Document/General/1391/7/29/334ede7394ea4fcfb58ee91bb6edfd94.pdf>, датум приступа 03.07.2011.

²⁸³ Larsen, B. S., Tufte, T., „Rituals in the Modern World: applying the concept of ritual in media ethnography”, у: Murphy, D. P. and Krady, M. (yp.), *Global Media Studies – Ethnographic Perspectives*, New York, Routledge, 2003, доступно на: http://www.academia.edu/832890/Rituals_in_the_modern_world_-_applying_the_concept_of_ritual_in_media_ethnography, датум приступа 03.07.2013.

есенцијално животна. То је врло пажљиво и визионарски описао Владимир Петрић 1970. године, у време када телевизија још није достигла многе домете, а данас (чини нам се сасвим очекиване и подразумеване) својствене њеној природи: „Телевизија је још више повезала живе слике са човековим приватним животом, она је постала део његовог свакодневног опстанка.”²⁸⁴ Полазећи од *отвореног дела* Умберта Ека, Петрић је исправно закључио да је телевизија по својој природи *отворена структура*.²⁸⁵ Та отвореност умногоме доприноси различитим врстама позиција које заузимају гледаоци према мноштву телевизијских садржаја, стварајући тако различита значења од којих су веома битна она што подлежу употпуњавању свакодневног породичног живота. Овде свакако треба нагласити да интернет, као први прави мултимедиј, још увек није потиснуо телевизију, а компјутер нема све одлике које баш телевизор чине присним, породичним, кућним, топлим објектом. Зато је Морли обликовао синтагму *породична телевизија*²⁸⁶ јер се, најчешће у вечерњим терминима породица окупља да би заједно гледала омиљени квиз, забавну емисију, филм или серију. Он је учинио огроман помак у тумачењу виталног односа између свакодневног живота и гледања телевизије. У овом случају њега није занимало шта и колико које групе публике прате на телевизији, већ се фокусирао на саму активност гледања телевизије унутар породичног дома. Морли је објавио студију *Family Television* засновану на квалитативном истраживању и отвореним интервјуима са припадницима различитих породица. На основу тог истраживања, он закључује да је телевизија породични медиј, тј. медиј у породици који организује свакодневну интеракцију међу члановима породице, јер она може да структурише активности породице, али може бити и структурисана истим тим активностима.²⁸⁷ Он је такође уочио да је гледање телевизије родно засновано. До истих закључака дошла је и Дороти Хобсон (Hobson) у својим истраживањима наводећи да жене истовремено спремају вечеру и гледају своју омиљену серију, јер је гледање телевизије инкорпорирано у рутиниране активности једног

²⁸⁴ Петрић, В., „Феномени телевизије”, *Култура*, бр. 8, 1970, доступно на:

<http://www.zaprokul.org.rs/Media/Document/CasopisKultura/817.pdf>, датум приступа 03.07.2013.

²⁸⁵ Исто.

²⁸⁶ Morley, D., *Family Television: Cultural Power and Domestic Leisure*, Taylor & Francis, 2006, доступно на:

http://books.google.rs/books?id=hEkYIFeHSpYC&dq=family+television&source=gbp_navlinks_s, датум приступа 03.07.2013.

Друго значење термина *породична телевизија* односи се на посебну врсту телевизијских шоу-програма у првим деценијама америчке телевизије.

²⁸⁷ Исто.

домаћинства и представља „део свакодневног живота.”²⁸⁸ Свакодневна рутина је уистину родно заснована.

Један веома плодан истраживач, Џејмс Лул, у антрополошком и етнографском маниру, проводио је по неколико дана 70-их година 20. века у 200 америчких породица током трогодишњег посматрања да би утврдио какве су породичне праксе гледања телевизије.²⁸⁹ Он је своја истраживања наставио и у наредној деценији. Закључци до којих је дошао веома су важни и потврђују хипотезе о ритуалности, свакодневности и отворености телевизије. Наиме, телевизија се користи на два начина: *структурални* (као позадински шум, присутни пратилац, образац разговора) и *релациони* (као увод у конверзацију, редуковање анксиозности, превазилажење конфликта или као породична солидарност и релаксација, али такође и као модел понашања и неформални едукатор).²⁹⁰ Дакле, у кругу породице телевизија заузима значајно место и време, али се не може посматрати статички. Иако постоје заједничка обележја породичне употребе телевизијских садржаја, они су подложни променама и зависе од промена унутар интеракцијског оквира. У „интимном аутентичном амбијенту”²⁹¹ свог дома, у ритуалу „између четири зида”,²⁹² чланови једне породице имају могућност да се уживе у различите телевизијске жанрове — од информативних преко фикционалних до ријалити програма. Елаја Кац и Тамара Либс сматрају да ни они програми који су одређени као ескапистички, попут ТВ серија, уопште нису толико ескапистички колико изгледају, јер публика користи телевизијску фикционалност „као форум за дискутовање о сопственим животима.”²⁹³ Поред директног преноса, који је од самих почетака телевизије представљао њено главно обележје, аутентично телевизијски жанр јесте играна ТВ серија. Сем континуитета и

²⁸⁸ Gauntlett, D., Hill, A., *TV Living: Television, Culture and Everyday Life*, Routledge, 2002, доступно на: http://books.google.rs/books?id=sKuGAgAAQBAJ&printsec=frontcover&source=gbg_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false, датум приступа 03.07.2013.

²⁸⁹ Наведено према: Исто.

²⁹⁰ Наведено према: *Why do People Watch Television?*, доступно на:

<http://www.aber.ac.uk/media/Documents/short/usegrat.html>, датум приступа 03.07.2013.

²⁹¹ Станков, С., „Филм на телевизији: репертоар, термини, циклуси”, *РТВ теорија и пракса*, бр. 23, 1980, стр. 215–228.

²⁹² Вићентић, Д., „Забава на телевизији: амерички и европски модел”, *РТВ теорија и пракса*, бр. 32, 1983, стр. 48–54.

²⁹³ Katz, E., Liebs, T., „The Export of Meaning: Cross-Cultural Readings of American TV”, у: Larsen, P., *Import/Export: International Flow of Television Fiction*, Reports and Papers on Mass Communication, бр. 104, UNESCO, 1990.

хармоније, она пружа *сигурност у ритуалу*.²⁹⁴ Зато ћемо, сећајући се гледаности некадашњих ТВ серија, закључити парафразирајући Казимира Жигулског:²⁹⁵ када, током приказивања неке серије, улице српских градова остану пусте, то не значи само адаптирање ономе што је на екрану приказано, већ је и доказ огромног и непроцењивог јединства у културном искуству једне друштвене заједнице.

2.6 ТВ Београд: домети продукције с посебним освртом на играни програм

Датум 23. август 1958. године ушао је у историју Телевизије Београд, историје српске и југословенске телевизије и културне историје као један од најважнијих датума у еволуцији комуницирања и културе. Тада, у време трајања Сајамских дана, почело је емитовање експерименталног програма. Иако се у штампи о увођењу телевизије говорило још од 1947. године,²⁹⁶ основни услови стварани су тек 1955. и 1956. године, када су донете прве одлуке и основане прве комисије у вези са увођењем телевизије у оквиру Радио Београда.²⁹⁷ Било је много тешкоћа и на техничком, и на кадровском, и на финансијском, и на међурепубличком нивоу.²⁹⁸ За увођење телевизије обезбеђено је 1.387.331 америчких долара и 1.666 милиона динара за изградњу објекта.²⁹⁹ Пред највећи југословенски празник (29. новембар, Дан републике) почело је емитовање заједничког експерименталног програма у чијем су стварању учествовале Телевизија Београд, Телевизија Загреб и Телевизија Љубљана. Три дана се емитовао заједнички домаћи

²⁹⁴ Вићентић, Д., 1983, стр. 48–54.

²⁹⁵ „Када су, током неке интересантне телевизијске емисије, улице пољских градова пусте, то није само знак опште адаптације програму, већ је и доказ огромног јединства културног искуства. Жигулски, К., „Масовни медији и културне вредности”, *РТВ теорија и пракса*, бр. 15, 1979, стр. 123–134.

²⁹⁶ Леандров, И., *Пре почетка: сећања на припреме за увођење телевизијског програма у Београду, Телевизија Београд*, 1986.

²⁹⁷ „Развој Телевизије није се одвијао потпуно сепаратно као што је то случај са већином нових организација, већ су се њено увођење, развој и сам почетак рада одвијали у саставу Радио Београда. Некад плански, а више на силу, често ослоњен на ентузијазам, вољу и радозналост појединаца или група, процес увођења је продирао па и када није имао покриће у средствима. Милошевић, В., „Развој економске основе Телевизије Београд”, у: Поповић, В., *Из историје Телевизије Београд*, РТБ, 1984, стр. 101.

²⁹⁸ Исто, стр. 182.

²⁹⁹ „Из одобрених средстава набављена је студијска опрема, опрема за два предајника, репортажна кола и опрема за програмске везе.” Исто, стр. 105.

програм (среда, субота, недеља), а три дана инострани програм (понедељак, уторак, четвртак). Телевизија Београд је требало да обезбеди 30 емисија без преноса.³⁰⁰ Заправо, планирано је подједнако учешће све три телевизије у емитовању програма, али се у наредним годинама показало да је Телевизија Београд доминантна у количини произведеног и емитованог програма. За њен развој веома је било важно искуство, стечено од већ тада увелико професионалне и познате куће ВВС.

Иако је програм у лето 1959. године морао да буде прекинут како би се решили технички проблеми, телевизија је већ привукла гледаоце информативном емисијом *ТВ дневник*, *Емисијом за село* и првом хумористичком серијом *Сервисна станица*. Сем њих, велики успех постигле су *Културна панорама* (у почетку прилог *Дневника*), *Седам дана* (информативна магазинска емисија) и *Портрети и сусрети*.³⁰¹ Од самог почетка водило се рачуна о заступљености различитих програма: информативног, културног, едукативног, музичког, филмског, серијског, спортског и дечијег. „Драмска редакција (...) веома брзо је изборила знатну популарност у тадашњем оскудном гледалишту (почетком 1959. било је на подручју Србије око 800 пријемника, али је редовна појава била колективно праћење програма не само десетак већ и стотињак гледалаца.)”³⁰² Такозвани експериментални програм, и поред разноврсног програма и директних преноса, трајао је све до 1966. године. Од 1971. године почиње увођење програма у боји, а 1974. *Дневник 2* померен је са 20.00 на 19.30 („Предност новог времена *ТВ Дневника* је да радни свет види све важније емисије, и да му још остане времена за спавање.”)³⁰³ У периоду од 1971. до 1978. године створени су сви услови за „равноправну сарадњу и са најразвијенијим телевизијама у свету.”³⁰⁴ Та сарадња је била веома богата и Телевизија Београд је постала препознатљиво име у скоро читавом свету. Године 1975. основане су ТВ Приштина и ТВ Нови Сад, 1986. почело је емитовање *Јутарњег програма*, а 1989. почео је са радом Трећи канал. Године 1992. почиње са радом Радио-телевизија Србије чији су ресурси оштећени за време НАТО бомбардовања и промене власти у Србији 1999. и 2000. године.³⁰⁵ Након обнављања, реорганизовања и поновног успостављања нове националне телевизије, РТС се годинама

³⁰⁰ Леандров, И., 1986.

³⁰¹ Исто.

³⁰² Исто, стр. 226.

³⁰³ *Хронологија Телевизије Београд*, доступно на: www.tvist.rs/tvb/hronologija.doc, датум приступа 03.07.2013.

³⁰⁴ Пустишек, И., *Међународна сарадња Телевизије Београд у оквиру система Југословенске радио-телевизије 1958–1978*, у: Поповић, В., *Из историје Телевизије Београд*, 1984.

³⁰⁵ *Хронологија Телевизије Београд*, доступно на: www.tvist.rs/tvb/hronologija.doc, датум приступа 03.07.2013.

борио за прво место на листи телевизија у Србији, покушавајући да задржи и одржи квалитет јавног сервиса, а да истовремено обезбеди што већи аудиторијум. У тој мисији прилично је успео ако узмемо у обзир све историјске, друштвене, културне, економске и политичке промене у Србији, на Балкану, у Европи и у читавом свету.

Оно по чему је Телевизија Београд, а касније и РТС, постала препознатљива јесте домаћи играни програм. Иако је посебно 80-их година увезен велики проценат иностраног играног програма (нарочито из Сједињених Америчких Држава), Телевизија Београд је стално производила сопствени играни програм, који је, истина, у мањој мери и извозила.³⁰⁶ Играном програму (односно уметничком телевизијском жанру) по мишљењу Миодрага Илића припадају ТВ драма, ТВ филм, игране серије, снимљено позориште, програм за децу, забавни садржаји и музичке емисије.³⁰⁷ Кључни облици играног телевизијског изражавања су прва три жанра. Нешто детаљније разврставање свих садржаја играног програма које је од 1958. до 1995. године емитовала Телевизија Београд даје Бојана Андрић у свом обимном *Водичу*: оригинална драма, документарна драма, адаптација, дугометражни филм, позоришна представа, монодрама, драмски циклус, хумористички циклус, драмска серија, хумористичка серија, остале емисије.³⁰⁸ У *Водичу* је обрађено укупно 999 наслова. Емитованих појединачних драма има укупно 552, од чега је 242 оригиналних, а копродукцијских остварења телевизије и кинематографије има укупно 84 (од филмова реализоване серије и обрнуто, као и паралелна реализација).³⁰⁹ Иако изван број оригиналних драма (око 20%) није сачуван јер до 1961. за то нису постојали технички услови, ове бројке већ довољно говоре о богатству и разноврсности играног телевизијског програма.

Телевизијска драма је први жанр играног програма. Настала је из радио-драме која је наследница књижевне драме. Њен драматуршки оквир створен је према класичним књижевним поступцима познатим још из времена античке Грчке. Зато је било важно

³⁰⁶ На пример, подаци из 1985. показују да играни програм представља највећи део увезеног иностраног програма (76,4%). Од тога је из САД и западне Европе емитовано чак 90,1% играног програма. Кун, М., „Иностране емисије на програму Телевизије Београд”, *Извештаји и студије*, Цетар за истраживање програма и аудиторијума РТВ, бр. 7, децембар 1986. Што се тиче извоза, доступни подаци из 1980. године показују да је РТВ извозила 55 сати играног програма. Larsen, P., 1990.

³⁰⁷ Илић, М., *Рађање телевизијске професије*, Клио, Београд, 2006.

³⁰⁸ Андрић, Б., *Водич кроз продукцију играног програма Телевизије Београд: фонд сачуваних емисија од 1958. до краја 1995*, РТС, Београд, 1998.

³⁰⁹ Исто.

приказивање мањег броја ликова међу којима се дешавају одређени сукоби, унутарњи доживљаји и катарза код гледалаца. ТВ драма морала је да се заснива на класичним драматуршким обрасцима јединства радње, времена и места. У каснијој фази ТВ драма је почела да личи на филм, али те прве драме врло су специфичне и по свом настајању и по ономе што су приказивале. Глумци су морали читав сценарио да науче као у позоришту, јер се драма изводила уживо испред две, а затим испред четири камере.³¹⁰ Говорећи о историји драмског програма Телевизије Београд, Василије Поповић износи један изузетно исправан суд о начину на који код нас скоро све почиње и развија се: „Показало се, не први пут у нашем развоју да је одлучан почетак пресуднији од других припрема, и да неизvestан наставак доноси известан напрегнут напор, који на крају излучује резултат.”³¹¹ Прва оригинална домаћа ТВ драма носила је назив *Случај у трамвају* (снимљена по сценарију Миодрага Ђурђевића) и емитована је 2. септембра 1958. године уживо из Београдског студија. Две деценије након тога (1978), Сава Мрмак је режирао ову драму, а она је поново приказана и 1983. године.³¹² Златно време ТВ драме било је од 1965. до 1972. године.³¹³ Нека од најбољих драмских остварења су *Девојка са три оца* (1965)³¹⁴ и *Далеко је Аустралија* (1969),³¹⁵ које уводе обичну жену на позорницу, њену свакодневицу, надања, страхове и очекивања. Неке од најпознатијих документарних ТВ драма су *Хајдучија* (1970), *Нирнбершки епилог* (1971), *Шешир професора Косте Вујића* (1971), *Милева Ајнштајн* (1972), *Легенда о лапоту* (1972) и *Погледај ме, невернице* (1974), а неки од најпознатијих драмских циклуса су *Београдске приче* (1976), *Фантастика* (1973), *Пред судом историје* (1985–1986).³¹⁶

Телевизијским филмом нећемо се посебно бавити у овом раду. Само ћемо напоменути да је највише оваквих филмова снимљено 80-их година 20. века и почетком

³¹⁰ Илић, М., 2006.

³¹¹ Поповић, В., „Двадесет година драмског програма Телевизије Београд (1958–1978 године): оригинална телевизијска драма (домаћа)”, у: Поповић, В., *Из историје Телевизије Београд*, РТБ, 1984, стр. 1.

³¹² Андрић, Б., 1998.

³¹³ Поповић, В., 1984.

³¹⁴ То је занимљива прича што на лирски начин обрађује тему о животу девојке са периферије која, говорећи о три оца различитог друштвеног положаја, покушава да импресионира младића. Илић, М., 2006.

³¹⁵ Прича о кућној помоћници која је, чезнући за љубављу и браком, спремна да се уда за непознатог човека у Аустралији. Исто.

³¹⁶ Андрић, Б., 1998.

последње деценије 20. века. Од 1971. до 1996. снимљено је укупно 84 телевизијска филма у копродукцији Телевизије Београд и неког другог филмског студија.³¹⁷

Оно што је важно нагласити у овом кратком прегледу играног програма Телевизије Београд јесте богатство и инвентивност дечијег програма. Сва песимистичка и негативно обојена предвиђања о штетном утицају телевизије на развој деце, нису се обистинила. Штавише, одређени телевизијски садржаји допринели су да генерације деце стасају уз занимљиве, мудре и лепе приче, као и уз непоновљиве аутентичне јунаке. Сценаристи, режисери, уредници и глумци схватили су стварање емисија за децу као „најчаснији и најплеменитији посао”,³¹⁸ изузетно деликатан и вероватно посао са најозбиљнијом мисијом, јер је намењен најмлађој публици. Незаборавне емисије су *Коларићу, панићу, Невен, На слово на слово, Лаку ноћ, децо, Коцка, коцка, коцкица, Пустолов, Фазони и форе, Метла без дршке*. Будући да је телевизија у другој половини 20. века била доминантни медиј масовног комуницирања, Редакција дечијег програма разумела је телевизију као новог савременог едукатора, па се годинама трудила да одржи квалитет свог програма.³¹⁹ Разлог лежи у томе што је изузетно важно „избећи потцењивање деце, односно обраћање најмлађима са висине, измотавања и бекелења, шмиру и пренаглашавања глумачке игре.”³²⁰ Зато је Игор Леандров, један од првих уредника *Дневника*, исправно закључио „да не постоје опасности оне врсте, које су запажене у западним земљама, нарочито у САД, а које се најснажније одражавају на младу генерацију и децу.”³²¹ У томе су некадашњи креатори у потпуности успели.

О телевизијским серијама, као о најекспресивнијем облику играног програма говорићемо у наредним поглављима.

2.6.1 Кратка историја домаћих телевизијских серија

³¹⁷ Исто.

³¹⁸ Илић, М., 2006.

³¹⁹ И данас публика жали што не постоје такве емисије и што битку односи интернет. Тако је, на пример, у једном истраживању о репризама показано да би гледаоци волели да се у много већој мери репризира дечији програм. Симеуновић Бајић, Н., Веснић Алујевић, Л., Мајдаревић, А., 2012, стр. 455–467.

³²⁰ Илић, М., 2006, стр. 62.

³²¹ Леандров, И., 1986, стр. 185.

Према *Водичу* Бојане Андрић од 1958, односно 1959. до 1995. године снимљено је 109³²² телевизијских серија (разврстаних у драмске и хумористичке серије). Од тада до данас снимљена је још 21 серија (мада не постоји званични списак), тако да је број телевизијских серија, насталих у продукцији ТВ Београд и њене наследнице Радио-телевизије Србије од 1958. до 2013. године, заиста завидан, укупно 130. Прва којом почиње историја ове најзначајније и најекспресивније врсте играног програма јесте *Сервисна станица* Радивоја-Лоле Ђукића, родоначелника београдске школе хумора, коме је у писању сценарија помогао Новак Новак. Серија је имала 19 епизода³²³ и снимана је уживо у директном преносу 1959. и 1960. Године.³²⁴ Главни глумци били су Мија Алексић и Миодраго Петровић Чкаља, који су глумили два супротна карактера, Раку в.д. директора и куvara Јордана. Пошто су епизоде (у трајању од 60 до 90 минута) снимане уживо, дакле, тренутак непоновљив и аутентичан као у позоришту, биле су засноване на парадоксалним ситуацијама, оптичким триковима, геговима, спонтаности и бурлесци.³²⁵ Иако је настала у жеку самоуправљања, *Сервисна станица* садржала је „благу сатиру“³²⁶ таквог система, а много више хумористично-сатирични приказ наших нарави. Огроман успех (само у много већем обиму) у аудиторијуму може се поредити са *Веселом вечери* емитованом на Радио-Београду почетком 50-их година. „Свака емисија представљала је прави друштвени догађај, када су се улице празниле и масе окупљале око телевизора (...)“³²⁷ За почетак игране телевизијске серије и телевизије уопште, оваква популарност, тзв. „ударна сила“³²⁸ била је веома битна и она је утрла пут будућим пројектима. Оно што на извесан начин повезује *Весело вече* и *Сервисну станицу* јесу специфичне глумачке изражајности Миодрага Петровића Чкаље,³²⁹ који са ове временске дистанце, постаје најзначајнији и

³²² Слободан Новаковић помиње у свом раду и неке серије које нису забележене у *Водичу*.

³²³ Мада Чкаља у једном интервјуу наводи да је било преко 20 епизода. Наведено према: Чолић Биљановски, Д., *Последњи аплауз Чкаљи*, Центар за културу, Смедерево, 2008.

³²⁴ Андрић, Б., 1998.

³²⁵ Новаковић, С., „Кад је владала комедија или четврт века београдске хумористичке школе на малом екрану“, у: Поповић, В. (ур.), *Из историје Телевизије Београд*, РТБ, Београд, 1984.

³²⁶ Илић, М., 2006.

³²⁷ Леандров, И., 1986, стр. 227.

³²⁸ Наведено према: Чолић Биљановски, Д., 2008.

³²⁹ О њему је Радивоје-Лола Ђукић говорио овако: „Постоје глумци који могу да играју комедију, да буду такозвани карактерни комичари, уметници којима се не може оспорити вредност и значај. Али оно што је Чкаља, то је оно што се рађа једном у педесет или можда и сто година. То су прави, комплетни комичари, људи који сваку ствар, све што прочитају, све што доживе, све што виде – виде у једном, да тако кажемо, *искривљеном огледалу*, виде у смеху. То је феномен који је Чкаља сигурно надградио и својим радом, али је то у сваком случају и пре свега, урођени таленат.“ Наведено према: Исто, стр. 82.

најбољи комичар 20. века. У Србији и Југославији он заузима слично место као Чаплин у британској и светској кинематографији епохе немог филма. Међутим, мало је познато да је Чкаља био суспендован са Радио-Београда, због чега на самом почетку снимања серије није могао да учествује.³³⁰ Београдска школа хумора почела је са Чкаљом и то је веома важно будући да толику количину смеха ниједан глумац није могао касније да изазове код гледалаца. После *Сервисне станице* Ђукић је снимио серије *На тајном каналу* (1961), *Музеј воштаних фигура* (1963), *Лицем у наличје* (1965), *Огледало грађанина Покорног* (1966), *Људи и папагаји* (1966), *Црни снег* (1966), *Снавајте мирно* (1968/1969)³³¹ и др., којима је заокружио „импресиван ауторски опус”, по многим елементима, „недостигнут” у развоју жанра игране телевизијске серије.³³² Поред његових остварења, врло су популарне биле и следеће ТВ серије: *Рађање радног народа* (1969) у режији Небојше Комадине, *Рођаци* (1969/1970) и *Максим нашег доба* (1968) у режији Здравка Шотре, *Парничари* (1968/1969) и *Музиканти* (1969) у режији Драгослава Лазића, *Сачулатац* (1968/1969) у режији Арсе Милошевића, а опет по сценарију Лоле Ђукића. Може се рећи да оне представљају друго поглавље прве фазе.³³³

Након ове прве, сасвим успешне фазе 60-их година, наступа друга, зрела фаза усклађена са бржим развојем телевизијског медија, али и са раздвајањем редакције Првог и Другог програма 1971. године, при чему је дошло до неке врсте креативног такмичења. Уредник Драмске редакције Другог програма био је Филип Давид, а уредник Драмске редакције Првог програма Василије Поповић.³³⁴ Први програм инсистира „на једном класичнијем схватању хумористичке серије и хумора уопште”, а Други програм „пружа

³³⁰ „У време када се рађала Телевизија у пуном расцвету *Сервисне станице*, Чкаља је био замрзнут, због изгреда на Радију (...) А кад Чкаље већ није било, почеле су измишљотине: једног дана био је на смрт болестан, другог у затвору, трећег повређен у колима. – Људи моји – жалио се Чкаља – шта је овом народу? Кад већ измишља, нека измисли да сам наследио изворе нафте у Тексасу (...)” Када се укључио у снимање, овако је описивао рад на серији: „Нисмо имали добре камере. На пример, Лола искадрира све за три камере. По тексту глумци су знали кад и шта се игра, за коју камеру (...) Пре снимања одржаване су пробе. Увече добијемо текст, а сутрадан је већ снимање. Дешавало се да откаже једна камера. У тим тренуцима, глумац мора у свести потпуно да промени мизансцен. Било је и епизода када се одједном покваре и две камере, па се ради само са једном. Онда смо се трудили да играмо више у средину. Тражила се максимална концентрација и много снаге.” Исто, стр. 112.

³³¹ У овој серији обрађена је, тада табу, тема незапослености. И у другим серијама Ђукић примењује сатиру друштвено-политичке ситуације, а Титов режим је „демагошки прихватио Лолин подсмех као доказ сопствене толерантности и спремности на прихватање оштре критике.” Илић, М., 2006.

³³² Новаковић, С., 1984.

³³³ Андрић, Б., 1998.

³³⁴ Исто.

шансу продору једног сасвим различитог сензибилитета.”³³⁵ На самом почетку ове друге фазе појављују се остварења Драгослава Лазића *Љубав на сеоски начин* (1970) и *Грађани села Луга* (1972). Лазић користи сеоске мотиве и народски хумор. Прва серија је типично хумористичка са доста музике, комичним ликовима и ведрим хумором (по узору на комаде са певањем), а друга поседује дозу оштрине и горчине у обрађивању послератних тема национализације и индустријализације, представљајући својеврсну историјску хронику.³³⁶ Исте 1972. године појављује се серија *Камионџије* по сценарију Гордана Милића, а у режији Мила Ђукановића, која садржи „елементе социјалне сатире”³³⁷ и коју „критика црног таласа”³³⁸ није мимоишла. Такође, на оштре политичке критике наишла је серија *Филип на коњу* (1973)³³⁹ по сценарију Василија Поповића, а у режији Слободана Новаковића. Серија са ратном тематиком и урбаним јунацима *Отписани*³⁴⁰ снимана је 1973/1974, а приказивана 1975. године. Исте године снимљена је врло занимљива серија *Салаш у малом риту* (према прози Арсена Диклића, која прати сналажење два дечака у рату са одлично изведеном глумом Славка Штимца). Новак Новак је написао сценарио за серију *Позориште у кући*, која је снимана у 5 циклуса од 1972. до 1984. године, и једини је пример дугих серија којима се не назире крај (писана у стилу ситуационих комедија), док је хумор *наручен* и „индустријски произведен” као и цела серија.³⁴¹ Она је уједно и најдужа ТВ серија у продукцији ТВ Београд са укупно 88 епизода.³⁴² *Дипломци* Синоје Павића појавили су се 1971, а *Мајстори* Зорана Ђорђевића 1972. године. Постојале су серије које нису у датом тренутку биле разумљиве уредницима, попут хумористичке серије песника Слободана Марковића *Заобилазни Арчибалд*, коју је режирао Славољуб Стефановић-Раваси.³⁴³ По мишљењу Слободана Новаковића било је такође неколико неуспешних пројеката: *Цео живот за годину дана* (1971), *Рођаци* (1970) у режији Здравка Шотре, *Униформе* (1971), *Од сваког кога сам волела* (1972) Пурише Ђорђевића, *Необичне*

³³⁵ Новаковић, С., 1984, стр. 48.

³³⁶ Исто.

³³⁷ Андрић, Б., 1998.

³³⁸ Новаковић, С., 1984.

³³⁹ Она представља последњу годину Другог светског рата и сремске партизане међу које долази гимназијалац Филип, велико дете, „момак који је у рату задржао мирнодопске манире.” Андрић, Б., 1998.

³⁴⁰ Ова акциона серија је, за разлику од многих других, била амбициозна и скупа. Новаковић, С., 1984.

³⁴¹ Исто.

³⁴² Илић, М., 2006. Како је изгледао ТВ програм у то време, погледати Прилог 2.

³⁴³ Новаковић, С., 1984.

приче Гордана Михића и *Брак на наш начин*.³⁴⁴ Међутим, изузетан успех и код критичара и код публике постигле су серије *Више од игре* (1976) и *Грлом у јагоде* (1975). Прву серију, чије се време радње односи на 30-те године 20. века, режирао је Здравко Шотра по сценарију Слободана Стојановића, а другу Срђан Карановић по сценарију Рајка Грлића (мада је и Карановић учествовао и у писању овог сценарија). Серија *Грлом у јагоде* прати сазревања младића у периоду од 1960. до 1970. године. Обе серије су иновативне и померају границе дотадашњих израза и образаца телевизијских серија као жанра. По мишљењу Бојане Андрић и Слободана Новаковића, *златном периоду* телевизијских серија посебан печат дају управо ове две серије. Након тога, од 1976. године поново се спајају Редакције Првог и Другог програма; тиме се укида „јака креативна конкуренција“³⁴⁵ и наговештава почетак „дугогодишње стваралачке кризе.“³⁴⁶ Последња хумористичка серија са краја *златног доба* 70-их јесте *Врућ ветар* у режији Александра Ђорђевића, а по сценарију Синише Павића (о Боровоју Шурдиловићу кога је изванредно представио својом глумом Љубиша Самарцић).

Серије које нису оставиле великог трага *Докторка на селу*, *Како се калио народ горњег Јауковца*, *Приче преко пуне линије*, *Војници*, *Седам секретара СКОЈ-а*, *Савамала*, *Шпанац*, *Трен* и *Не тако давно* снимљене су у првој половини 80-их година³⁴⁷ када је већ завладала криза југословенског друштва и привреде.³⁴⁸ Међутим, тада су снимљене и врло квалитетне кратке драмске серије *Петријин венац* по роману Драгослава Михаиловића и *Варљиво лето '68*. Драмска историјска серија *Вук Караџић* (о реформатору српског језика, правописа и културе) снимана је од 1984, а емитована 1987. и 1988. године. Од 1986. почиње снимање серије *Бољи живот* у два циклуса од укупно 82 епизоде која уједно представља последњу велику југословенску серију. А крајем 80-их година снимљена је такође једна квалитетна кратка драмска серија *Браћа по матери*.

У ратној деценији домаће ТВ серије су задржале продукцијску доминацију нудећи различите одговоре на друштвене и историјске околности. У Србији, на чијој се територији није водио рат, велике негативне последице изолације, инфлације, сиромаштва

³⁴⁴ Исто.

³⁴⁵ Андрић, Б., 1998.

³⁴⁶ Новаковић, С., 1984.

³⁴⁷ Андрић, Б., 1998.

³⁴⁸ Утицај кризе на ТВ Београд видљив је у само 5 сати извезеног фикционалног телевизијског програма. Larsen, P., 1990.

и несигурности оставиле су неизбрисив траг у многим сферама живота. Прва половина те деценије обележена је комедијом о полицајцу и његовој деци (*Полицајац с петловог брда*, 1992) која по свом колориту више подсећа на серије из 80-их, затим хумористичким одговором на рат *Сложна браћа* (1995), детектовањем друштвене ситуације *Горе, доле* (1996/1997), једним епигонским остварењем Синише Павића (*Срећни људи*, 1993/1994), али и историјским пројектима (*Крај династије Обреновић*, 1994 и *Сеобе*, 1994). Затим је уследила врло занимљива, иновативна и необична серија *Отворена врата* (1994) и још једна епигонска серија *Породично благо* (1998).

Прву деценију 21. века обележиле су урбана серија *Лисице* (2002), која обрађује сличну тематику о усамљеним младим женама у потрази за љубављу као у америчкој серији *Секс и град*, епигонско остварење *Стижу долари* (2004), драмска серија *Кошаркаши* (2005), хумористичко-сатирична серија *Бела лађа* (по сценарију Синише Павића), хумористичка серија са малом дозом хумора *Улица липа* (2007). Гледаоци су могли да прате и хумористичко-драмску серију са сеоским мотивима *Село гори, а баба се чешља* (2007) Радосла Бајића, која је имала 87 епизода и трајала неколико сезона, драмску серију *Мој рођак са села* (2008), историјску серију *Последња аудијенција* (2008), љубавну романсу *Рањени орао* (2008) у режији Здравка Шотре, па поново епигонско остварење нове љубавне романсе *Грех њене мајке* (2009).³⁴⁹ Од свих ових серија највећу популарност и гледаност постигле су серије *Рањени орао* и *Село гори, а баба се чешља*.

Иако се оквир нашег истраживања завршава на крају прве деценије 20. века, ради употпуњавања слике о снимљеним серијама поменућемо још неколико пројеката којима је РТС најавила богату и разноврсну продукцију. Почетком друге деценије 20. века снимљена је још једна епигонска серија у жанру љубавне романсе *Непобедиво срце* (2010/2011), затим драмска серија о сефардским Јеврејима *Мирис кише на Балкану* (2010), драмска серија *Војна академија* (2011), трилер серија *Јагодићи* (2012) и драмска серија *Равна гора* (2013). Најбољи квалитет (према критеријумима: режија, глума, интерпретација, обрађена тематика) поседују серије *Цвет липе на Балкану* (2011) по литерарном предлошку Гордане Куић и *Монтевидео, бог те видео* (2012) Драгана Бјелогрића, једна сентиментална, носталгична, лирска приповест о фудбалу и 30-им

³⁴⁹ IMDb, Internet Movie Database, доступно на: http://www.imdb.com/?ref=nv_home, датум приступа 22.07.2013.

годинама 20 века. Такође, серија *Војна академија* донела је значајно продукцијско освежење.

Овај кратак преглед, који не обухвата целокупну продукцију ТВ Београд и РТС-а, показује да је јавна државна телевизија, а касније јавни сервис, и у најтежим годинама производио ТВ серије. Неке од њих су неуспешне, без доброг одзива код публике и код критичара, неке су постигле изузетну гледаност, а критичари им нису били наклоњени, а неке су се допале и публици и критичарима. Неке су настајале по инерцији, поједине су одраз препуштања тржишту, а понеке су политички инструментализоване. Међутим, има и оних које пружају огромно уживање у оригиналности, експресивности и изванредним интерпретацијама.

Као најзначајнији део телевизијске популарне културе, телевизијске серије много говоре и о времену које представљају, и о времену у коме су снимљене, и о публици. Продукцију која траје сада већ 55 година неозбиљно је игнорисати и постављати у забавне оквире телевизијског медија. ТВ серије уистину могу да забаве публику, али нису само то, или, тачније, најмање су забава. Оне су важан дискурс о историјским, друштвеним, политичким и културним мрежама значења. Више од тога, као аутентични говор телевизије, на њих је могуће применити уметничке критеријуме на исти начин на који је то пре формирања телевизијске серије као посебног жанра примењивано на филм.

2.7 Телевизијска серија: популарни телевизијски жанр

Појам *жанр* потиче из француског језика и означава тип, врсту, род. То је дистинктивна категорија. Жанр заправо упућује на чињеницу да је могуће применити одређене категорије на различите текстове. Теорија жанрова је првобитно била важан део теорије књижевности, а затим музике, филма и новинарства.

За разлику од филма који је брзо ушао у академске кругове са врло високим уметничким претензијама, телевизијска серија остала је дуго у засенку као ефемерни

телевизијски производ.³⁵⁰ Зато овај изворни телевизијски жанр није дуго проучаван. Сматран је својеврсним *ниским жанром* попут некадашњег књижевнотеоријског поимања комедије у односу на трагедију као *високи жанр*. Како је то почетком 90-их година 20. века добро уочила Џејн Фојер, карактеристике телевизијских и филмских дела у домену оног што означавамо као *добро* не кореспондирају са жанровским категоријама *доброг* у оквирима литерарних студија.³⁵¹ Оваква дела не припадају литератури, већ популарној култури која је заснована на нешто другачијим обрасцима.

Иако је на самим почецима и у свету и код нас телевизијска серија подсећала на позориште а онда више на некада популарне *романе у наставцима*, технолошки развој телевизије управљао је у великој мери развојем овог популарног жанра. Као што је у претходном поглављу објашњено, код нас се усталила једноставна подела на уже драмске и шире хумористичке облике телевизијске серије као посебног жанра. Овде треба споменути да се понекад у англосаксонском научном миљеу успоставља разлика између серија и серијала,³⁵² док у српском језику таква разлика не постоји у оном смислу који је важан за телевизијску серију као популаран телевизијски жанр. Међутим, у ширем академском кругу постоје разноврсни поджанрови телевизијских серија. То су, на пример, по једној класификацији: ТВ драма (драма у ужем смислу, вестерн, акционе серије, криминалистичке серије, научно-фантастичне серије, серије о болницама, мини-серије, документарне драме, тинејџерске серије, костимиране драмске серије, постмодерне драмске серије), сапунске опере (сапунице, теленовеле) и комедије (скеч комедије, ситуационе комедије).³⁵³ Видљиво је да је појам ТВ драме постао много разуђенији у односу на класификацију телевизијских форми коју је некад предлагао Рејмонд Вилијамс.

³⁵⁰ Први рад који уопште уводи жанр у телевизијске студије јесте Newcomb, H., *TV: The Most Popular Art*, Anchor Press, Doubleday, 1974.

³⁵¹ Feuer, J., „Genre study and television”, у: Allen, R. (yp.), *Channels of Discourse, Reassembled: Television and Contemporary Criticism*, Routledge, 1992, доступно на: http://books.google.rs/books?id=3Zjzq7uD53oC&source=gbs_navlinks_s, датум приступа 04.08.2013.

³⁵² Серија се обично односи на исте карактере, теме, флекси-наративност и заокружене приче у току сваке епизоде као што су *Friends*, док серијали упућују на већу отвореност, повезаност наративних сегмената, континуираност и приврженију публику, као што су *Neighbors*. Bednarek, M., *The Language of Fictional Television: Drama and Identity*, Continuum, 2010. Међутим, ова разлика није сасвим добро објашњена нити сврсисходна, а није примењива на све телевизијске производе серијског карактера нити локалне посебности серијских програма. Тако, на пример, наша домаћа ТВ серија *Оно као љубав* има одлике серије у горенаведеном објашњењу, али није приказивана 10 година, што је типично за комерцијалне продукте великих компанија. С друге стране, серија *Грлом у јагоде* у свакој епизоди има по једну заокружену причу, али свакако не припада ни једном типу овакве врсте серија.

³⁵³ Creeber, G., Miller, T., Tulloch, J. (yp.), *The Television Genre Book*, British Film Institute, Palgrave Macmillan, London, 2009.

Код њега је било свега 3 врсте драме 70-их година, а по новој класификацији има их 11, напомињући да је то само један тип програма.³⁵⁴ Постоје и другачија разврставања. На пример, анализирајући само сапунске опере у Европи, Тамара Либс и Соња Ливингстон закључују да то није искључиво увезени амерички жанр и да постоје *колективне сапунице* чији је фокус неколико породица, *династичке (патријархалне)* чији је фокус једна породица и *диадичке (бинарне) сапунице* чији су фокус различити парови.³⁵⁵ Али ниједна од ових класификација није пресудна за разумевање телевизијске серије као популарног телевизијског жанра. На филм је лакше применити жанровске класификације него на телевизију, што је приметила Џејн Фојер. Полазећи од њеног закључка да „анализа жанра није парадигматски делотворна када се примени на телевизију као када се примени на филм или књижевност”³⁵⁶ и Мителовог објашњења да гледалац зна одмах шта је то што гледа без неопходности да дубље улази у сам појам жанра,³⁵⁷ јасно је да стечено искуство примања телевизијских садржаја унапред лако диференцира серију од вести или квиз од реклама. Чак и само време приказивања, на пример *ударни термин*, указује већ на сам жанр телевизијске серије. Такође, у овом случају и дужина емитовања представља важан елеменат препознавања, јер су постојале серије (сапунице) код којих је гледалац могао направити вишемесечну па и вишегодишњу паузу, и након тога опет би на телевизији могао да гледа исту серију и прати исту фабулу.³⁵⁸ На тај начин се Аристотелов појам *мимезиса* (као подражавања стварности) из телевизијског текста транспонује на живљење живота уз један телевизијски жанр. Сходно томе, жанр се може разумети као „результат стратегије мимезиса” и „облика репрезентовања”,³⁵⁹ али свакако га не би требало посматрати, бар не у студијама популарне телевизије, као *фиксирани ентитет*. Жанр је у савременим изучавањима постао „део ширег система означавања” који укључује

³⁵⁴ Погледати запажања Хелене Поповић: Popović, H., „Popularni televizijski sadržaji kao refleksija savremenog života”, *Holon*, 2 (3), 2012, стр. 18–43.

³⁵⁵ Liebs, T., Livingstone, S., European soap operas: the diversification of a genre, LSE research online, London, 1998, доступно на: http://eprints.lse.ac.uk/402/1/European_soap_operas_EJC_1998.pdf, датум приступа 03.07.2013.

³⁵⁶ Наведено према Мител., Џ., „Културолошки приступ теорији телевизијских жанрова”, *Трећи програм Радио-Београда*, бр. 150, 2011.

³⁵⁷ Mittell, J., *Genre and Television: From Cop Shows to Cartoons in American Culture*, Routledge, 2004.

³⁵⁸ Познат је пример телевизијске сапунице *The Guiding Light* која је почела да се емитује на радију 1937, а на телевизији је у 56 сезона емитована од 1952. до 2009. године. IMDb, Internet Movie Database, доступно на: http://www.imdb.com/?ref=mv_home, датум приступа 22.07.2013.

³⁵⁹ Cawelti, J., *Mystery, Violence, and Popular Culture: Essays*, Popular Press, 2004, доступно на: http://books.google.rs/books?id=oUinxW6d1e8C&source=gbp_navlinks_s, датум приступа 22.07.2013.

комбинацију „креативних, технолошких, индустријских, институционалних и рецепцијских пракси.”³⁶⁰ То указује на важну везу између произвођача текста, самог текста и његове публике у складу са теоријским достигнућима теоретичара културних студија. Дакле, „текст садржи неке елементе који нам помажу да га сврстамо у одређени жанр, публика препознаје жанрове и нешто од њих очекује, а институција која производи текст користи идеју жанра да би свој производ продала публици.”³⁶¹

Гледање телевизијских серија представља културну и социјалну праксу. Зато Мител полази од телевизијских жанрова као од *културних категорија*. „Жанрови су културни производи, конституисани медијским праксама и подвргнути сталним изменама и редефиницијама.”³⁶² Критикујући приступе телевизијским жанровима засноване на књижевној и филмској теорији жанра, Мител се залаже за нови дискурзивни приступ жанру.

2.8 Телевизијска серија као специфична дискурзивна пракса

Телевизијске серије као популарни телевизијски жанрови не могу се посматрати кроз неку врсту унутрашњег приступа само као текстови, али ни као изоловани контекст уз примену спољашњег приступа. Зато Мител сматра да је жанрове најкорисније и најадекватније схватити као дискурзивну праксу „која дефинише жанрове, поставља границе њиховим значењима и одређује њихову културну вредност.”³⁶³ Он се у својим разматрањима надовезује на Фукоове појмове дискурзивне формације (творевине), генеалогije и археологије. Избегавајући класичне појмове науке или теорије, а покушавајући да не искључи постојање одређених конвенција, Фуко је увео појам дискурзивних творевина као правилности „(поредак, корелације, положаји, функције,

³⁶⁰ Edgerton, G., Rose, B., „Introduction: Television Genres in Transition”, Edgerton, G., Rose, B., *Thinking Outside the Box: A Contemporary Television Genre Reader*, University Press of Kentucky, 2005, доступно на: http://books.google.rs/books?id=C3l52eP968QC&source=gb_s_navlinks_s, датум приступа 22.07.2013.

³⁶¹ Ђурић, Д., „Кратак увод у студије телевизије”, *Трећи програм Радио-Београда*, бр. 150, 2011, стр. 15.

³⁶² Mittell, J., *Genre and Television: From Cop Shows to Cartoons in American Culture*, Routledge, 2004.

³⁶³ Мител, Џ., 2011, стр. 24.

преображаји)” које се могу успоставити међу „објектима, типовима исказивања, појмовима, тематским изборима.”³⁶⁴ Како је трагао за полазиштем и исходиштем човека и света, темом која је толико дуго присутна у историји људског знања, Фуко се не задовољава ни позитивном ни онтолошком ни феноменолошком археологијом, већ иницира нову, другачију *археолошку епистемологију* и на помало неочекиван начин повезује свет, човека и идеје.³⁶⁵ За разлику од историје, археологија знања покушава да „одреди дискурсе у њиховој специфичности” и различитим *модалитетима*, она истражује „правила дискурзивних пракси својствене појединачним делима, који њима понекад управљају и господаре у потпуности, а понекад само делимично.”³⁶⁶

Пошто је Фукоова мисао комплексна и дотиче више истраживачких поља, то су је многи проучаваоци често користили. Тако и Мител, у разумевању телевизијског жанра, полази од Фукоове дискурзивности и успоставља добру основу за проучавање културно конституисаних и променљивих категорија. Такве категорије су телевизијски текстови. Они не могу бити ни стабилни ни чврсти нити јасно ограничени „објекти анализе”, већ „примарно место жанра”, али се такође не могу проучавати изоловано, већ искључиво у повезаности са „индустријским праксама” и „понашањем публике.”³⁶⁷ Иако ће се у анализама појавити разноврсни дисконтинуитети, па је могуће утврдити „генеричке дефиниције”, *значења* и *хијерархије* у много ширем друштвеном оквиру. Како се то може учинити? Поново је актуелизована Фукоова генеалогичка категорија којом треба прикупити што више дискурзивних примера:

„Потребно је да се усредсредимо на ширину дискурзивних исказа око било ког датог примера, мапирањем многих артикулација жанра, колико год је то могуће, и њиховим смештањем у шире културне контексте и односе моћи. На пример, ако истражујемо квиз као жанр, треба да гледамо изнад појединачних места као што су текстови или производна пракса.”³⁶⁸

³⁶⁴ Фуко, М., 1998, стр. 43.

³⁶⁵ (...) археологија треба да настоји да открије човеково присуство у непосредно датом свету у који он пушта корен. Тај свет је, разуме се, већ заогрун рухом идеја (...) Човек, за њега, представља само појам *човек*, непостојану фигуру у привременом систему појмова, тј. коначно биће које постоји само дотле док га систем призива (...) Дифрен, М., „Археолошка епистемологија”, *Култура*, бр. 21, 1973, стр. 170.

³⁶⁶ Фуко, М., 1998, стр. 151.

³⁶⁷ Мител, Ц., 2011, стр. 24.

³⁶⁸ Исто, стр. 25.

И заиста, ово Мителово објашњење и упутство шта радити са телевизијским жанровима следи један логичан пут којим се у анализирању прво жанр смешта у шири оквир културних и социјалних пракси, а онда се проучава како текстуалне компоненте конституишу жанр, те се тако поново посматра читав ток стварања значења од производње до рецепције и променљивих односа моћи, али не на апстрактном нивоу.

Зато се као најкориснија у проучавању телевизијских серија, које до сада нису биле занимљиви истраживачки ресурс јер су одлагане у забаву, указује дискурзивна анализа, односно у новије време више критичка анализа дискурса коју је иницирао Ван Дијк. Она се не задржава само на лингвистичким обележјима језика, већ се темељи на друштвеним феноменима. Зато Ван Дијк сматра да је кључно полазиште ове анализе „природа друштвене моћи и доминације.”³⁶⁹ Будући да су односи моћи врло комплексни и нису дати као такви, подложни су критичком преиспитивању, те је потребан *мултимодалан* и *мултидисциплинаран* приступ.³⁷⁰ Од шест најважнијих поља истраживања критичке анализе дискурса, врло је занимљива и иновативна анализа *мултимодалности и нових жанрова*. Та анализа се усредсређује на производњу и потрошњу у испреплетености мултимодалних жанрова, глобалних корпорација и семиотичких технологија. Како је то Ван Лувен добро запазио, критичка анализа дискурса „помера се ка експлицитнијем дијалогу између друштвене теорије и праксе, богатијој контекстуализацији, већој интердисциплинарности и јачој пажњи на мултимодалности дискурса.”³⁷¹ Међутим, у проучавању серија веома је важан и политички дискурс са различитим стратегијама које се могу у њему препознати. Методе, тј. приступи који су корисни за детаљно проучавање дискурзивних пракси телевизијске серије јесу *дискурзивно-историјски приступ* (веза између поља акције, односно жанрова, дискурса и текста) и *дијалектичко-релациони приступ* (елементи доминације, диференцијације и отпора).³⁷² Овај други промовише

³⁶⁹ Van Dijk, T., „Principles of critical discourse analysis”, *Discourse Society*, вол. 4, бр. 2, 1993, стр. 249–283, доступно на: <http://www.discourses.org/OldArticles/Principles%20of%20critical%20discourse%20analysis.pdf>, датум приступа 23.12.2013.

³⁷⁰ Критичка анализа дискурса, за разлику од дискурзивне анализе која је почела са применом доста раније, успоставља се почетком 90-их година 20. века. Wodak, R., Meyer, M., *Critical Discourse Analysis: History, Agenda, Theory, and Methodology*, у: Wodak, R., Meyer, M. (ур.), *Methods for Critical Discourse Analysis*, SAGE Publications, 2009, доступно на:

http://www.sagepub.com/upm-data/24615_01_Wodak_Ch_01.pdf, датум приступа 10.08.2013.

³⁷¹ Исто.

³⁷² Исто.

највише Норман Феркло који сматра да се дискурс, као елемент социјалне праксе, појављује у три аспекта: жанрови (начини деловања), дискурси (начини репрезентовања), стилови (начини живота/постојања).³⁷³ Он у критичкој анализи дискурса користи појам *semiosis* (стварање значења), па често говори и о критичкој семиотичкој анализи.³⁷⁴

Полазећи од мишљења да критичка анализа дискурса више баштини традицију херменеутичара, него аналитичко-дедуктивни оквир,³⁷⁵ корисна је за проучавање серија. Њена разноврсност поља и метода истраживања омогућује шири и дубљи захват одабране тематике. Но она није потпуно другачија метода од анализе дискурса, тј. од дискурзивне анализе. Могло би се рећи да је само један њен различит облик.³⁷⁶ Чак се у многим радовима ни не прави диференцијација између ове две методе. Такође, оне су једне од могућих анализа које користе дискурс/значење/идеологију будући да се у многим анализама баштине заједничка исходишта структуралистичког и постструктуралистичког дела културних студија. Зато у истраживању серија, баш из разлога што су дуго остале маргинализовани истраживачки ресурс, потребно је комбиновање са семиолошком, етнографском, наративном и најшире заснованом културном анализом,³⁷⁷ односно умрежавањем различитих метода и урањањем у делове културног памћења.

Да би се телевизијске серије као жанрови популарне телевизијске културе и као специфичне дискурзивне праксе анализирале, као што је наведено на почетку овог рада, изабрано је шест домаћих телевизијских серија: *Више од игре*, *Отписани*, *Грлом у јагоде*, *Љубав на сеоски начин*, *Бољи живот*, *Рањени орао*. Кључни принципи одабира ових ТВ серија односе се на временски оквир премијерног приказивања, време радње, типологију и

³⁷³ Fairclough, N., *Analysing Discourse. Textual analysis for social research*, Routledge, London, 2003, доступно на: http://www.fd.unl.pt/docentes_docs/ma/amh_ma_4763.pdf, датум приступа 10.08.2013.

³⁷⁴ Fairclough, N., Jessop, B., Sayer, A., *Critical Realism and Semiosis*, Paper presented to International Association for Critical Realism Annual Conference, Roskilde, Denmark, 17–19th August 2001, доступно на: http://www.criticalrealism.com/archive/iacr_conference_2001/fairclough_scsrt.pdf, датум приступа 10.08.2013.

³⁷⁵ Wodak, R., Meyer, M., 2009.

³⁷⁶ На овај начин је то представила и Лили Хулијарки у једном свом поглављу: Chouliaraki, L., „Discourse analysis”, у: Bennett, T., Frow, J. (yp.), *The Handbook of Cultural Analysis*, SAGE Publications, London, UK, 2008, стр. 674–698, доступно на: [http://eprints.lse.ac.uk/21564/1/Discourse_analysis_\(LSERO_version\).pdf](http://eprints.lse.ac.uk/21564/1/Discourse_analysis_(LSERO_version).pdf), датум приступа 23.12.2013.

Такође, о критичкој анализи дискурса као о једном делу свеобухватне дискурзивне анализе говори и студија: Jørgensen, M., Phillips, L., 2002.

³⁷⁷ Ова анализа поима се као надређени појам различитим пољима/приступима проучавања, и произилази из културних студија (а односи се на различите интерпретације улоге културе у формирању друштва након културолошког обрта). Њу заговара Тони Бенет. У заједничкој књизи зато су заступљени различити аутори који бар у неком елементу дотичу поље културних студија. Bennett, T., Frow, J., *Handbook of Cultural Analysis*, SAGE Publications, 2008.

предмет радње, као и на позитиван однос публике према овим телевизијским остварењима.

Трећи део

3. Студије случаја

3.1 *Више од игре* – од паланачког ка варошком грађанском животу

Телевизијска серија *Више од игре* произведена је 1976. године, али је једно време стајала у бункеру јер се тадашњим цензорима није допадало представљање српске буржоазије.³⁷⁸ Премијерно је емитована од 17. априла 1977. до 12. јуна 1977. године.³⁷⁹ Приказивана је недељом у 20.00 након *Дневника*. Резултати теренске анкете *Дневног барометра* на репрезентативном узорку становника Србије без покрајина старијих од 10 година показују да је од скоро четири милиона становника Србије без покрајина, готово два и по милиона пратило серију, као и да су неке епизоде надмашиле гледаност *ТВ Дневника*.³⁸⁰

Сценарио је написао Слободан Стојановић, режирао ју је Здравко Шотра (био је и сарадник на сценарију), а музику је компоновао Војкан Борисављевић.³⁸¹ Снимана је филмском техником.³⁸² Главне улоге су остварили Петар Божовић (Данило Живић), Никола Симић (Гуливер), Павле Вуисић (Лека Банкрот), Жика Миленковић (начелник Васић), Мића Томић (Давидовић Шмрк-Шмрк), Михаило-Бата Паскаљевић (шпијун Буда), Милош Жутић (наратор и др Душко Настић), Властимир Ђуза Стојиљковић (апотекар Бели), Слободан Алигрудич (агент), Иван Бекјарев (новинар), Љиљана Драгутиновић (Милица Живић), Зоран Радмиловић (Миша Шљивић), Војислав Воја Брајовић (Бечић),

³⁷⁸ Као објашњење зашто је серија једно време стајала у бункеру и зашто није пуштана у програм, Новаковић наводи да се то десило и због једне раније серије (*Филип на коњу*) „која им је показала да, у том напетом друштвено-политичком тренутку, није нимало захвално подржавати ауторске пројекте и шалити се са историјом.” Новаковић, С., 1984, стр. 51.

³⁷⁹ Репризирана је неколико пута. За сваку серију постоје подаци до 1995 (захваљујући *Водичу* Бојане Андрић) и од 2003 (када је уведено електронско мерење гледаности) захваљујући Центру за истраживање јавног мњења, програма и аудиторијума, док се до броја реприза у другој половини 90-их година 20. века и у прве две године 21. века врло тешко може доћи. Дакле, ТВ серија *Више од игре* репризирана је 1979, 1988/1989, 1990. године, а затим 2006, 2007, 2010 и 2012.

³⁸⁰ Тимотић, М., Гледаоци о серији *Више од игре*”, *Резултати истраживања програма*, бр. 16, Центар за истраживање програма и аудиторијума РТБ, Београд, 1977.

³⁸¹ Овде свакако треба поменути и друге који су заслужни за целину пројекта: камера – Драган Манчић, сцена – Борислав Њежић, костим – Јелисавета Гобецки, монтажа – Петар Аранђеловић, уредник – Љубомир Радичевић и др. Андрић, Б., 1998.

³⁸² Снимљена на двоинчној траци Q формата магнетоскопа. Исто.

Никола Милић (Цвикераш), Слободан Ђурић (Костоломац), Велимир Животић (Светозар Животић), Весна Малохоџић (Симона Шљивић) и др.³⁸³

Серија има 9 епизода (*Градина*, *Раднички – Грађански*, *Утакмица*, *Јака љубав*, *Бабица*, *No pasaran*, *Шипак*, *Парастоси*, *Више од игре*) и прати дешавања од 1931. до 1941. године у једној српској паланци под измишљеним (а врло пријемчивим) називом Градина. Састављена је од 3 дела који се организују око кључних историјских догађаја: годину 1931. обележавају диктатура и велика економска криза, годину 1937. ширење радничког покрета, али и ширење нацизма и фашизма, годину 1941. рат и револуција.³⁸⁴ Ови важни и слојевити догађаји остављају трага у животима обичних људи у једној обичној варошици, и управо тиме бави се ова серија. То је покушај детектовања грађанског слоја српског друштва пред Други светски рат и револуцију (у којој је тај слој дефинитивно нестао), али и формирање комунистичког миљеа и мишљења, као и идеолошког поларизовања међу грађанима.

Прва епизода *Градина* учествовала је на Смотри ТВ програма земаља чланица Интервизије – Телефорум 1977, а седма епизода *Шипак* на фестивалу у Порторожу 1976. године. *Више од игре* класификована је као драмска серија. Радња се великим делом одвија у екстеријеру на отприлике 65 објеката, а захваљујући филмској техници снимања Здравко Шотра није потрошио сав новац предвиђен за овај пројекат.³⁸⁵



³⁸³ Целокупну глумачку поделу погледати на: IMDb, доступно на:

http://www.imdb.com/title/tt0181132/fullcredits?ref=tt_cl_sm#cast, датум приступа 23.12.2013.

³⁸⁴ Андрић, Б., 1998.

³⁸⁵ „Они су мене терали да у *Више од игре* снимам електронски, значи са репортажним колима (...) На крају се испоставило да се и филмски може радити исто тако, за исте паре, чак сам и уштедео, у оно време 50 милиона и једну епизоду сам им направио више него што је било предвиђено, тако да смо уштедели у ствари две епизоде.” Лазић, Р., интервју са Здравком Шотром, у Лазић, Р., *Естетика ТВ режије*, РТС, Телевизија Београд, 1997, стр. 310.

Фотографија 1, *Сниматељ Драган Манчић и редитељ Здравко Шотра за време снимања ТВ серије Више од игре*, S0068026, <http://tvarhiv.rts.rs/wwdok/Kasete.htm>

3.1.1 Наративна анализа

Више од игре је прича о десет година живота обичних грађана у малој паланци званој Градина. То доба постаје право и основно обележје наратије, будући да она организује „наше разумевање времена.”³⁸⁶ На који начин ова прича покушава да нас убеди у сопствену истинитост и запоседне наше време? Прво, уводном шпицом уз музичку пратњу и смењивање цртежа који представљају главне протагонисте и сегменте из живота вароши, гледалац бива позван да упозна свет иза тих цртежа, чему доприноси музика делујући препознатљиво и локално, а истовремено далеко, бајковито и универзално. Затим следи кратки приказ саме вароши у далеком плану, где се види црква и кровови кућа, а онда и приказ улица. Друго, овако направљена уводна шпица не би имала исти снажан ефекат да у структуру серије није уведен наратор. Као темељни аспект сваког приповедачког текста, наратор нам помаже у разумевању таквог представљеног света. У овом случају, наратор је хомодијегетичан и његова фокализација је шира у односу на перспективе других учесника радње. Он зна више и то *више* преноси гледаоцима. Али он не зна све (није традиционални свезнајући приповедач), те одређени токови радње остају сасвим отворени за тумачење гледалаца. Треће, изузетно је важна дистанца која је успостављена дистинкцијом између дијегетичког времена (времена приче) и приповедног времена (времена из кога се приповеда). Ово друго време није фиксирано јер се везује за премијерно приказивање серије, а затим и за свако репризно емитовање, чиме дистанца постаје све већа и већа. Време приче је из тог разлога све даље и даље, што ће посебно бити занимљиво у начину на који ову серију доживљава данашња публика.

Наратор причу почиње исцрпним и детаљним описом паланке, уз који се смењују различите визуелизације пратећи оно о чему наратор прича:

³⁸⁶ П. Абот то врло једноставно објашњава: „Пошто смо једина бића на Земљи која говоре и поседују свест о протицању времена, разумљиво је што поседујемо и механизам помоћу кога можемо изразити ту свест.” Abbott, P., *The Cambridge Introduction to Narrative*, Cambridge University Press, 2002, стр. 3.

„Градина је варош у Србији. Среско место још од обреновићевских времена. А варош у Србији, знало се: чаршија са сто дућана, гимназија, пет меахана и апсана. На првом бројању одмах после оног поганог рата избројано је овде око 2000 кућа и преко 10.000 глава. Не зна се поуздано откуд граду ово име. Да л’ по многим и цветним баштама око кућа, њих овде зову градине, ил’ по руинама старе немањићске утврде која се у летописима помињала као Градац. Градина је три пута горела. Па опет, ево, ту су и гимназија са сокраном и две цркве, стара и нова, начелство и примиритељни суд, основано одавно барабар с државом да мири и кроти увек кавкадине Градинаре и нагони их даштују власт и поредакцаба. Због тога је ваљда још Милош дао да се овде сазида велика апсана, а потом се сваки владар трудио да још мало догради и дозида ову ледну кућу са које се лед најкасније топи. Гробље је горе изнад града у Миљковима, али и оно размеђено чичком и бодљикавом жицом на српско, циганско, швапско и два робијашка, мушко и женско. Овамо се стизало друмом и пругом. Железничка пруга се завршавала слепим колосеком. Ко је хтео даље на исток, морао је да се сналази и, богами, наоружа. Градина није заостајала за осталим српским варошима ни у чему, а по многоме је и предњачила. Међ’ првима је имала електричну централу и првог испитаног мајстора за струју, Ђорђевића. Он се пред рат и одмах после њега уздигао до великог газде, његова се слушала и у Београду. Имање му није било мало: рудник, два млина, коржара и ваздан талона у банкама. Увече би Градинари, и стало и младо, излазили на корзо. Е, тај корзо, лепа летња врела, двеста десет корачаја тамо, двеста десет овамо, средином улице младеж, тротоаром стареж, да видиш и да те виде. Раденици, мајстори, калфе, шегрти, надничари свили су се у инат и упркос кундаку и обзнани око друштва „Васа Телагић” да терају своје црвено онако како могу и умеју. Предео је миран, земља издашна, а народ ради. Само жита убрало се ове ни по чему особите 31. године преко 6000 вагона. Из виногорја по тврдом са мало мукe нацедило се 40.000 акова вина, сваком домаћем и госту по литра на дан, а опет претекао онолико. Па опет више гладних по ситих. Овде је ницао и разни човек, хајдук, жандарм, домаћин, распикућа, лажов и поузданик, богомољац и антихрист, један уз другог и један у другом. Од старе знамените и надалеко извикане куће Шљивића ево претекао само он, ражаловани официр и кавалир Михаило Миша Шљивић. Имао је најбоље пастухе у Србији. Жарио и палио на престоничком тркалишту. Његова невеста Симона, довео је из Француске у којој је видао ране, била је прва жена која је уздала сулке на београдском хиподрому. После победничког рата најурили су га, кажу, због пустакула и непокорности из војске. Свако мудар му се радије склањао с пута него пркосио и ширио. Да л’ истину или бајку, не знам, да се једном чак и младом престолонаследнику и потоњем краљу испречио и забранио да уђе у италу и помилује коња победника. Круниле су се и тањиле старе куће. Од Ђопићевих остао Лека. Големо је било то имање. Леки је требало 20 година да га раскући, а умео је да троши, арчи и чашћава. Најдуже је задржао ледару, па су за њим каскали и кафеџија и сладоледџија и деца у улици. Нема детета у Градини које није обрадовао бата Лека. Биоскоп је држао Лекин венчани кум Гуливер. Драго брбљиво чељаде, а човек још какав кад треба. Журио је увек испред свих. Отуда се његовим суграђанима чинило да је мало ћакнут, на

своју руку. Градина је имала и штампарију, Бразда. Њу је у мираз добио Вага Толубовић уз другу жену, удовицу старог штампара. Штампарију помињемо сад на почетку наше приповести јер се у њој зачовечио Данило Живић, Данилче, један од јунака нашег сећања. Фудбал се у Градини заиграо одмах после рата. Одмах је освојила младеж која је у лоптању, у овој борилачкој игри нашла нешто више од пуке бесмислице и разбистриге. Јест нешто у том лоптању што је слика света, не би иначе тако брзо и изгледа заувек заробила и освојила милионе људи. И овде се као другде, као увек основаше два лоптачка друштва – Раднички око Славка Цвијерића и Драгићеваца и Грађански око Касине и апотекара Белог. И народ се поделио у два табора. Почела је игра. Да ли само игра? Можда и нешто више од игре. Ливаду на којој се играо фудбал поклонио је младежи бата Лека Ћопић. Прву кожану лопту изгледа да је ипак донео апотекар Бели кад се вратио из Швајцарске у коју су избегли његови за време рата. Испрва су лопту петицу пунили надуваном говећом бешиком, а дечаци су се сналазили како знају и умеју. Извештили су се у прављењу крпењача од гумених чарапа.”

Гледаоци су се након овог детаљног наративног увода у потпуности упознали са јунацима серије који им на овај начин постају одмах блиски. Визуелни кодови добро су организовани око свих централних наративних делова. Визуелно репрезентовање прати наглашену наратију. У првој епизоди почиње и сам заплет радње, јер се наслућује да се догодило убиство, а не природна смрт, што треба открити.

Прва епизода завршава се поново уз нараторов глас:

„Ето, тако ће осванути духови тридесет прве у Градини: и шега и бес и дечије изгарије и немир, страх, убијање. Једно без другог нити су могли нити ће изгледа моћи.”

Нараторов глас се чује у скоро једној четвртини прве епизоде. Наратор се не види, говори из *off-a* а не директно у камеру, и неколико пута постаје коментатор одиграних догађаја. Чини се да је превише искоришћена класична наративна стратегија, али је баш она заслужна за „вештину освајања наративног света и владања њиме.”³⁸⁷ Да серија почиње баш онако како је написано у сценарију, наративни свет не би ни упола био овако богат као што је то постао увођењем наратора и приказивањем главних јунака.

Наративна мрежа гради се око централног мотива, фудбалске утакмице. Та игра лоптом поставља темеље класичне драмске структуре у којој је агон неизбежан. Борба се

³⁸⁷ Поповић, Т., *Стратегије приповедања*, Службени гласник, Београд, 2011, стр. 7.

мора водити, јер је она саставни део људског живота. Међутим, у специфичним историјским околностима, агон бива далеко израженији. Прича о игрању фудбала има своје јунаке: главне и споредне, унутрашње и спољашње, укључене и изопштене, ординарне и чудне, индивидуалне и колективне.



Фотографија 2, Војислав Брајовић, Слободан Ђурић и редитељ Здравко Шотра на снимању ТВ серије *Више од игре*. Аутор, Дејан Митровић, S0041192, <http://tvarhiv.rts.rs/wwdok/Kasete.htm>.³⁸⁸

Сви они, мање или више, учествују у игри, односно у ономе што је много више од игре. Они живе, боре се или за очување сопствених идеала и илузија или за насилно наметање другачијих или за разумевање доласка новог времена и нових вредности. Ту су присутни радници, сељаци, занатлије, официри, жандарми, начелници, агенти, комунисти, затвореници, етничке мањине, жене, окупатори и др. Али главни јунак ове приче је Данило Живић. Млад и поштен момак, комуниста. Наративни аспекти око којих се његов лик гради умногоме подсећају на типичне функције из Пропове *Морфологије бајке*.³⁸⁹ Он има снажне противнике које покушава да победи, али има и помагаче и дариваоце и

³⁸⁸ Погледати Прилог 6.

³⁸⁹ На пример, деловање главног јунака ове приче може имати следеће функције: *јунаку се изриче забрана, јунак напушта кућу, јунак се враћа, јунак ослобађа заробљеника, јунак и његов противник ступају у непосредну борбу*. Проп, В., *Морфологија бајке*, Просвета, Београд, 1982.

жељену девојку. Он на крају не умире, што је веома важна одлика главног јунака у структури сваке бајке. Али насилна смрт је присутна у овој серији и она ипак није бајка са правим срећним крајем. Завршетак у фикционалном свету мале паланке представља само предах и увод у оно што ће доћи у наредним епизодама, а то су према Лекином предвиђању црни дани.

Сем наратора, богатству, сложености и дубини исприповеданог паланачког искуства пред катаклизмичне године Другог светског рата доприносе спретно извајани ликови, који, баш зато што се чине поновљивим, остају сасвим непоновљиви. Такав је пример типичног полицајца, који беспоговорно слуша наредбе надређених, било да је то Шмрк-Шмрк или Буда шпијун или Немац Милер или агент антикомунистичког одељења или начелник Васић. Њихове одлике нису само локалне, паланачке, везане искључиво за ову серију. Оне су карактеристичне за многе наративне структуре књижевних, позоришних, серијских и филмских дела. Међутим, у односима са другим ликовима у драматичном времену, њихове улоге надрастају типичност и поновљивост. У изградњи сложених драмских односа учествују ликови необичних људи, чудака. Два од њих су кумови, Лека Банкрот и Гуливер, а трећи је Миша Шљивић. Лека је потрошио свој иметак, његова је лоза у паланци цењена, боем је и видовит је, али изнад свега пркосан. Символ паланачких играрија не остаје само фудбалска утакмица већ и шипак мртвог Леке упућен Немцима који улазе у Градину. Гуливер је спадало, главни човек биоскопа, вичан речима и покретима, такође пркосан. Тај пркос се, за разлику од Лекиног невербалног визуелног кода, исказује у непреводивој псовци *опрем добро* која је упућена Немцима.



Фотографија 3, Никола Симић у ТВ серији *Више од игре*, S0041026,
<http://tvarhiv.rts.rs/wwdok/Kasete.htm>

Ражаловани официр Миша Шљивић представља највећег чудака који чини све оно што други, чак и најхрабрији, никада не би учинили: не дозвољава престолонаследнику да помилује коња зато што има кијавицу, иступа са комунистима иако комуниста није, носи жуту траку са Циганима, јуриша са сабљом на коњу на немачку патролу и свесно гине. Иза овог манифестног нивоа, латентна значења визуелног представљања издвојених делања ових јунака пренаглашено конструишу класичне епске хероје који се на различите начине (а кроз редефинисане културне обрасце борбе између Давида и Голијата) супротстављају много јачем непријатељу. Политика визуелног репрезентовања у складу је са ревитализацијом познатог епског кодекса. За разлику од епских јунака, Ђорђевић представља класичног капиталисту који брани сопствени положај, ауторитет и новац чак и у несрећним временима. Али и он је само модерна верзија антијунака из епског света. Уз много наративних детаља, на неколико временских планова (који се у наративу протежу симболичком путањом дубоко у прошлост и далеко у будућност) и у једном, само наизглед, затвореном паланачком простору, сви они заједно чине целину овог значајног

наративног дискурса. Или, како је то добро запазио С. Франић, „стварни, тј. колективни јунак серије у целини је не толико паланка у свом правом издању, колико само време које суштински утиче на понашање сваког актера серије, а које кроз судбину већ споменутог Данила досеже и своје планетарне димензије.”³⁹⁰

3.1.2 Дискурзивна анализа

Доба у коме је снимана серија *Више од игре* обележено је све већим слабљењем централистичке власти и јачањем република. Након Устава из 1974. године било је присутно само лабаво федералистичко устројство и крхко самоуправно повезивање.³⁹¹ Међутим, иако је била видљива велика промена унутар најважнијег политичког дискурса и очигледни пут конфедерализма у распад заједничке државе, подсећања на оно што су тековине револуције и темељи те државе реафирмисало се највише у домену визуелног симболичког. После познатог Устава који је легитимисао националне захтеве република и покрајина, снимљени су филмови *Ужичка република* (1974), *Отписани* (1974), *Црвена земља* (1975), *Девојачки мост* (1976), *Повратак отписаних* (1976), *Акција стадион* (1977), *Хајка* (1977), *Двобој за јужну пругу* (1978), *Бошко Буха* (1978) и у свима њима се производе сви познати партизански симболи и митови. *Отписани* су снимљени према истоименој серији о којој ће бити речи касније. Такође, већина ових филмова реализована је као серије. У то време сличне партизанске и комунистичке ратне лајтмотиве налазимо и у драмским серијама *Песма* (1975) и *Салаш у малом риту* (1975).

На први поглед, серија *Више од игре* не излази из оквира официјелног дискурса борбе против спољашњих и унутрашњих непријатеља и слављења комунистичких идеала. И у њој се говори о тешкоћама опредељења за правду, слободу и једнакост оличеним у новој комунистичкој идеологији у сумрак старог режима и друштвеног поретка. И овде су

³⁹⁰ Франић, С., „Чак и – више од игре”, у: *Више од игре* Слободана Стојановића, *ЈУ филм данас (југословенски филмски часопис)*, год. 6, бр. 1/2, 86/87, 2008, стр. 17.

³⁹¹ Јачање националних држава и националистичких аспирација слабило је економију, културне и политичке везе и уводило у разноврсне размирице и сукобе. „Устав из 1974. је успоставио систем који регенерише национализам, дајући импулсе изградњи концепције националних држава у склопу Југославије, које су се ослањале, при томе, на тенденције федерализације партије. Искуства Хрватске из 1971. и Косова из 1968. и 1981. сувише су упечатљив доказ за овакво тврђење.” Петрановић, Б., књ. 3, 1988.

присутни издајници и правоверни. И овде се слави почетак револуције и комуниста као натчовек новог света. Али то је само једна страна ове изузетно успеле серије. Чињеница да је једно време била у бункеру³⁹² (чак у доба када је слабљење свих полуга власти већ било евидентно) наговештва и неке пукотине у широко заснованом социјалистичком дискурзивном пољу. Прво, то је приказ српске буржоазије у типичној српској варошици у периоду између два светска рата. Он је визуелно сасвим добро уобличен. Друго, ово је прва значајна играна прича о фудбалу.³⁹³ Постоји мноштво сцена које приказују фудбалску игру. Треће, у серији је представљена широка лепеза најразличитијих ликова³⁹⁴ која у гледаоцу ствара илузију да их исте такве среће на улицама свог града, што упућује на закључак да је ово и приповест о менталитету снимљена у маниру добре нушићевско-доманићевске визуре. Четврто, доминација нараторовог гласа постаје готово пресудна и на естетском и на рецепцијском нивоу, мада су они често повезани јер естетски доживљај не сме бити ограничен само на школоване критичаре и теоретичаре. Пето, у космополитске комунистичке симболичке оквире инкорпорирана је српска културна традиција, што није било карактеристично за ранија остварења (бар не на овакав начин). На пример, активира се архаични речник: чаршија, дућан, механа, апсана, соколана, стареж, младеж, кундак, пастух, чељаде, кавалир, пустаклук, штовати, арчити, кавгацни, разни човек итд. Семантичко-синтаксички спојеви, архаизми и коришћене синтагме у наративу упућују на раније време, карактеристично за Србију ослобођену од Турака а под влашћу краљевских династија. Помиње се кнез Милош и обреновићевско време, игра се коло, певају се и свирају народне песме, ревитализује се епски јунак Марко Краљевић, рецитије се Његошев *Горски вијенац*, *Отаџбина* Ђуре Јакшића и *Светли гробови* Јована Јовановића Змаја, дакле, романтичарски дискурс српске националне свести. Истовремено, у овај епско-романтичарски корпус укључени су и елементи православне вере који су, у

³⁹² Квалитет серије и неподобност владајућем дискурсу истиче Новаковић: „Одлична серија Слободана Стојановића *Више од игре*, у надахнутој режији Здравка Шотре, чекала је у бункеру боље дане да би се појавила на програму, скромно најављена, тек 1977. године, доживљавајући при том прави тријумф.” Новаковић, С., 1984, стр. 56.

³⁹³ На овом месту треба подсетити на мелодрамску носталгичну причу о фудбалу у режији Драгана Бјелогрића која је снимана 35 година касније, а где се приказује исто међуратно време. Та ода фудбалској игри у међуратном периоду започета је серијом *Више од игре*. О могућим значењима првог дела *Монтевидео* видети детаљније у: Симеуновић Бајић, Н., „Наративне матрице и дискурзивне праксе филма *Монтевидео*, *Бог те видео!*: простор, време, колективни идентитет”, *Култура*, бр. 134, 2012, стр. 141–151.

³⁹⁴ Занимљив је податак да већ у првој епизоди гледаоци упознају скоро све учеснике у радњи (њих више од 50). Андрић, Б., 1998.

атеистичком комунистичком миљеу, били на више начина дискредитовани као симболи претходног државног и друштвеног устројства.

Вредност ове драмске серије (иако су је често дефинисали и као хумористичку) јесте у изванредним вербалним лексичким поигравањима, али и у мноштву невербалних кодова које камера успева да забележи. У споју драмских, трагичних и комичних елемената ово телевизијско остварење на врло софистицирани начин бележи сукобе различитих снажних дискурса. Два најснажнија представљена су у самим називима фудбалских клубова: *Грађански* (симбол старог света на измаку) и *Раднички* (симбол новог поретка и времена). Именовање је веома важан аспект фикционалног света јер неретко упућује на миметичко приказивање изванфикционалног света. Зато су првобитни називи Бунар-варош и Буна-варош из оригиналног сценарија замењени пријемчивим називом Градина који по значењу и звучности у потпуности одговара приказаном паланачком свету. По свој прилици, то је Шотрина заслуга јер је он био сарадник на сценарију. Као и назив места, и наратор је накнадна интервенција у сам сценарио, што је имало врло позитиван уметнички ефекат.³⁹⁵ Имена и надимци главних и споредних ликова употпуњавају жанровску мешавину разнородних елемената, с једне стране, и друштвене сударе старог и новог, с друге стране: презиме Живић упућује на живот (његова жена је бабица, што само доприноси симболима рађања новог и другачијег); Лека Банкрот (губитак велике имовине); апотекар Бели (бело као мантил и лекови), Шљивић (шљива – мотив из унутрашњости Србије), Цвикераш (мудрост); Костоломац (снага и здравље), Гуливер (згоде и незгоде на животном путовању), Табанаш (дуго и много ходати, понекад узалудно). У њиховим надимцима, као и у карактерима које осликавају, мешају се стално комично и трагично. Пренета атмосфера је, из тог разлога, не хладна иако тешка и не смртна иако смрти има, него топла људска драма малог обичног човека. И то је врло исправно запазио Стојићевић:

„Слободан Стојановић је показао да је у тешким временима могуће помирити различите идеологије око истог циља, ако је циљ заиста исти. Оно што је

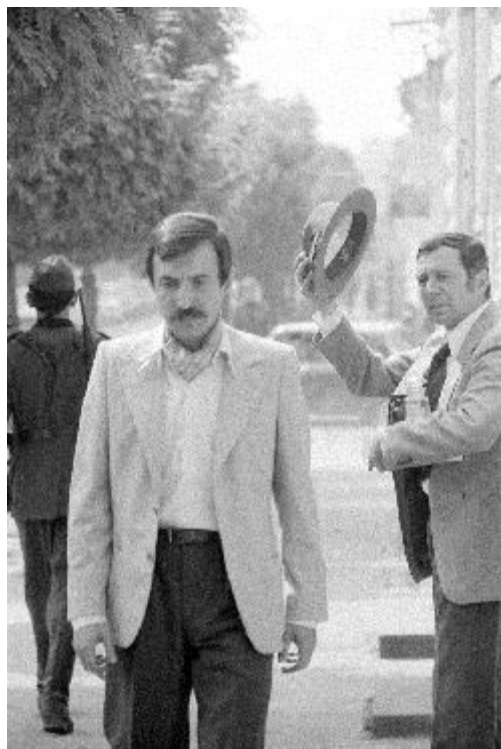
³⁹⁵ О значају уводног дела, као накнадне интервенције у сам сценарио, говори и Милан Никодијевић: „Кажу да се на часовима драматургије и дан-данас он изучава као најбољи пример како започети причу у оваквој играној структури.” Никодијевић, М., „Шта је после било?”, у: *Филмско и ТВ стваралаштво Слободана Стојановића*, Народна библиотека Илија М. Петровић, Пожаревац, 2012, стр. 40.

добро, узвишено у човеку он је умео да изрази без патетике, а лоше да назначи без мржње: исмејемо га (али топло) уместо да га убијемо.”³⁹⁶

Међутим, за овакво сликање људске душе и духа у смутним временима и на локалном нивоу није заслужан само Стојановић, већ читава екипа окупљена око серије, а понајвише режисер и глумци који су својом глумом створили овако успелу и богату изражајност. Њу чини мноштво детаља који се организују око фудбалске игре, тј. око онога што је много више од игре – граница између слободе и неслободе, живота и смрти.

Како радња серије одмиче, конфликти се заостравају, подела међу Градинарима бива експлицитнија, идентитети се мењају, али на дискурзивној равни и даље све остаје симболички мотивисана игра маскирања и демаскирања, преображаја, динамике и сталног сложеног одношења међу различитим нивоима значења. У том широком опсегу једног својеврсног тоталитета маргиналних одсецака из живота паланке, израњају из подтекста поигравања појавностима и стратегије очаравања. Тако су организоване сцене у којима Шљивић носи жуту траку и са Циганима иде кроз варош, затим она у којој изазива на двобој немачког војника – окупатора, сцене у којима Гуливер псује док фотографише Немце и док пушта филм, али и кад носи таблу уз стално понављање реплике „Ја сам онај који је псовао војску великог немачког Рајха!” Иако се чини на основној равни ишчитавања да је Шљивић ушао у смрт намерно а бесмислено, у дубоком епском континууму овај пораз је трансформисан у код часне јуначке смрти, који између две антитетичне могућности витезу налаже само једну, а она никада не може бити компромисно решење.

³⁹⁶ Наведено према: Оташевић, Б., „Слободан Стојановић, ТВ класик”, у: *Филмско и ТВ стваралаштво Слободана Стојановића*, Народна библиотека Илија М. Петровић, Пожаревац, 2012, стр. 45.



Фотографија 4, Зоран Радмиловић и Властимир Ђуза Стојиљковић у ТВ серији *Више од игре*, S0041048, <http://tvrhiv.rts.rs/wwdok/Kasete.htm>

Гуливерови витешки гестови су другачији, али у онтолошком поретку и невидљивој правди заправо исти. Они су садржани у игри моћи и немоћи у којој онај немоћнији прибегава једином свом оружју – речима, и једином избору неприхватања међукултурног комуницирања у одсудном времену.

Ако Данило Живић представља центарфора у фудбалском и идеолошком тиму, онда Миша Шљивић јесте прави пример конектора и посредника између старог и новог друштвеног устројства. Он на једном месту каже докторовом брату, који се крије у штали, да ако није лопов онда је сигурно комуниста, а на другом да је познавао Димитрија Туцовића који је паметан човек, само што га он никад није разумео. Међутим, он веома добро разуме патриотизам и идеале слободе и отпора. Из тог разлога њему је много ближи Данило него начелник Васић који ће постати колаборациониста. На његову изјаву „Боље жив магарац, него мртав лав” он одговара: „Ту пословицу су и измислили магарци. Лако је магарцима да буду паметни.” И у овом симболичком поретку који поседује привремени

срећни крај, Градинари постају прави лавови у борби против великог немачког Рајха.³⁹⁷ Тако се на свим визуелним плановима ове драмске серије евоцирају епски обрасци (морална снага, јуначки чин, издаја, бескомпромисна логика живота), али се по први пут на ефектан начин уз коришћење слика грађанског слоја друштва и његовог живота, нивелишу оштри резови између сукобљених страна и пружа могућност да се репрезентује и оно што је било пре установљења комунистичке идеологије.

Како се наговештава оно што долази након краја наратије у овој серији? Раднички јесте победио, основана је прва партизанска чета, Градина је ослобођена, Васић је „добрио по туру”, играло се коло, звонило је звоно на цркви и остала је заједничка фотографија Градинара, али једно значење у хоризонту очекивања овог преурањеног краја фикционално се помера ка Лекином видовитом мапирању ратних недаћа. Иза осмеха ипак остаје горки укус немогућности да једну малу паланку заобиђу глобална дешавања.

Конститутивни оквир ове дискурзивне творевине структурише се тако око историјски задатих координата, у којима локалне конвенције тешко опстају у условима глобалног превредновања и то је најпотреснији скривени део наметања доминантног дискурса који је увек много више од игре моћи.

3.1.3 Ка конструкцији варошког идентитета

Када се помене израз *паланачки*, у свести већине људи активираће се негативне конотације. Оне су у вези са оним што се у општеприхваћеном свакодневном речнику и расправама обележава као *малограђанштина* и/или *провинцијализам*. То је симболика ускогрудости, затворености, површности, тренутности, пасивности. За негативна значења паланке вероватно је најзаслужнија студија Радомира Константиновића *Филозофија*

³⁹⁷ Да ово читање није погрешно и да ова врста предоченог отпора није иста као у партизанским филмовима, говоре следеће реченице: „То разумевање локалне средине, та осетљивост за врлине и мане народног менталитета, до пуног изражаја дошли су (...) по многим мишљењима, нарочито из публике, у једној од најбољих икад снимљених серија у Југославији – *Више од игре*. У сваком гледању, а реприза је било досад неколико, доказују се старе вредности, али и откривају нове при новом *читању*. Тако Слободан Стојићеве пише да је приказивање серије у време кад нас је 1999. године походио НАТО-ов *Милосрдни анђео* наш гледалац ту видео себе управо у тренуцима када је изгледало да ће непријатељска сила да згроми. Као некад са гусала, као песма нас је одржала...тако је тих месеци та серија уздизала клонуле, засмејавала смрктеле, разјашњавала непријатељске медијске заврзламе и замке, иако је радња смештена у неко друго време.” Исто, стр. 45.

паланке која је већ скоро пола века једини познати уџбеник о схватању живота и идентитета паланке. То схватање није ни географско ни историјско, јер се он бави само духовним продуктима паланке, а не њеним стварним опипљивијим разлозима настанка и развоја. Сама реч *паланка* потиче од турцизма *palanka* (fr. *palanque*, мађ. *palank*) и означава мало војно утврђење од палисада или кулу стражару. У каснијој еволуцији значења, паланка је почела да означава насеобину која није нити село нити град, већ нешто између – варош, варошица, касаба. Управо та недефинисаност побудила је филозофско мишљење Радомира Константиновића да од типа насеља створи симбол посебне врсте идентитета, менталитета и духовног проживљавања. Он паланку назива једним *затвореним светом*, али и *судбином* па и *злим удесом* где не постоје промене и преображаји, већ ставови и стилови у којима нема места за изражавање субјективности и индивидуалности. Он покушава да сагледа паланачки дух као дух „једнообразности, пре свега, дух готовог решења, обрасца, веома одређене форме.”³⁹⁸ Дакле, у конструкцији паланачког идентитета надјачава опште, објективно, затворено и пасивно над појединачним, субјективним, отвореним и активним. Паланка се супротставља могућностима које нуди свет изван паланке.

У анализираној серији оваква конструкција може се само делимично применити. Овде нису присутне искључиво негативне асоцијације на мали учмали затворени свет, већ и сасвим позитивне које извиру из тоpline оживљених ликова, чак и онда када они поседују лоше људске особине. Зато се опредељујемо за термин *варош*. Полазећи од разликовне базе обликовања сваког идентитета, требало би утврдити шта је то што варош и њен идентитет диференцира у односу на идентитет града или села. Варош у економско-просторно-културном смислу има више од села,³⁹⁹ а мање од града. Она може задовољити већи број потреба својих житеља од села, али ипак мање од града, јер велики град најчешће има и најразвијенију инфраструктуру. У вароши постоји одређено

³⁹⁸ Константиновић, Р., *Филозофија паланке*, Нолит, Београд, 1981, доступно на:

<http://www.rastko.rs/antropologija/rkonstantinovic/rkonstantinovic-palanka.html>, датум приступа 13.10.2013.

³⁹⁹ Села у Србији у првој половини 20. века била су врло заостала у квалитету живљења. Куће су биле мале и трошне, у њима је живело много људи, храна је била оскудна, а понекад се обитавало у истом простору са стоком: „Жалосно стање на селу представљало је бременито наслеђе Краљевине Југославије – резултат сиромаштва, непросвећености, патријархалних схватања али и специфичног менталног склопа сељака, осуђених на живот на земљи и од земље, који су далеко више бриге и напора улагали у унапређење економије свога домаћинства него у уређење животног простора и подизање квалитета личног живота.” Добријевић, И., „Слика једног друштва животне прилике на српском селу 1945–1955”, *Историја 20. века*, стр. 145.

административно, комунално и просторно уређење. Постоје институције. Не познају се сви становници, али ипак не постоји могућност да се бар једном нису срили, као што је то скоро правило у великом граду. Варош тежи уједначавању и концентрисању на једну главну улицу у којој се одвија јавна страна живота, али се и о приватној страни живота истакнутих и неистакнутих житеља зна поприлично, јер се гласине⁴⁰⁰ у руморном начину комуницирања стално обликују и шире.

Варошки идентитет конструисали су у великој мери писци српског реализма. Код многих од њих та конструкција је обојена негативностима и поклапа се са познатим Константиновићевим обрасцима, па се у неким примерима показује како је „паланачки дух једно од погубних, али и неизбежних посљедица лошег државног управљања, упропашћене економије, неизграђеног школског система, те поремећених и неутемељених моралних вриједности.”⁴⁰¹ Дакле, овде се критика за мањкавости варошког идентитета који је обременен паланаштвом усмерава према владајућим елитама које у претходним историјским периодима нису улагале довољно труда у унапређење друштвеног развоја вароши, те она већ веома дуго опстаје као продукт еманципованијег села и никад у потпуности досегнуте праве урбанизације града. Међутим, интересантно је погледати каква су запажања живота српске вароши из угла странца баш у време које приказује и анализирана серија. У свом раду о једној француској породици у Србији, Владимир Цветковић износи драгоцене податке о животу Смедеревске Паланке 30-их година 20. века. Коинциденција је да се говори о вароши која и у свом имену носи назив *паланка*. У Србији је то случај са још неколико провинцијских градића: Бачка Паланка, Брза Паланка, Бела Паланка. Смедеревска Паланка је оживела након успостављања железничког саобраћаја и отварања фабрике за производњу и поправку вагона. Но, из доста развијеније Француске, француској породици Плејуст није било нимало једноставно да се навикне на нове услове живота. „У то време, Паланка је била типична србијанска варошица, блатњавих улица и са неколико низова једноличних приземних кућа чију је визуру нарушавало тек неколико виших зграда: велика црква, Среско начелство, Суд и неколико

⁴⁰⁰ По објашњењу комуниколога, гласине јесу један од најстаријих начина комуницирања „које се распростиру од уха до уха” те се у пракси показало „да су поруке које се руморно комуницирају биле итекако веродостојне и значајне за живот и активности ужих и ширих друштвених група.” Радојковић, М., Милетић, М., *Комуницирање, медији и друштво*, Stylos, Нови Сад, 2005, стр. 67.

⁴⁰¹ Максимовић, Г., „Идентитет града у прози Стевана Сремца”, *Зборник Матице српске за књижевност и језик*, вол. 60, бр. 1, 2012, стр. 111.

лепших кућа у власништву локалне елите – лекара, трговаца и адвоката.”⁴⁰² Такође, из овог рада сазнајемо да су куће поседовале мало намештаја и покућства, да аутомобил није вредело имати јер се често заглављивао те је корисније било имати коње и фијакер, да се устајало у занатлијским породицама прилично рано, да су гајене само најједноставније и најпознатије врсте поврћа, да се морска риба скоро уопште није могла набавити, да су ретко прављене чак и једноставне посластице, да су деца на гардероби имала закрпе итд.⁴⁰³ У приказаном фикционалном свету серије, гледаоци не виде блатњаве улице, оскудан намештај и сиромашну исхрану, чак се и торте једу, а аутомобили врло лако пролазе улицама Градине. Оно што приближава стварни историјски приказ и фикционалност серије јесте ношење такозваног *грађанског одела* које је било карактеристично „за танак слој бољестојећих грађана попут трговаца, лекара, адвоката и официра.”⁴⁰⁴ Одело постаје симбол уоквиреног историјског времена и грађанског слоја српског друштва, који је свој пуни процват доживео пред Други светски рат. Занимљиво је што је серија покушала да повеже варошки (а не толико критиковани паланачки) дух са идентитетом грађанског слоја, будући да се фикционални књижевни свет, који је представљао грађанску класу, најчешће заснивао на престоничком животу.⁴⁰⁵ И у историјским радовима помињу се симболи грађанских (најчешће престоничких) домова који су због припадања идеолошком и класном непријатељу неретко уништавани: грађански ормар за књиге, клавир и уметничке слике.⁴⁰⁶ Тако је у серији приказана француска читаоница, што се може тумачити као један од главних симбола грађанског света који је доласком нове комунистичке власти скоро сасвим нестао.

Иако идеализована слика Градине са свим својим установама, грађанском класом и новонастајућим радничким слојем само у неколико аспеката црпи снагу из стварних животних прилика, она ипак значајан нагласак ставља на људе и промене у њиховим варошким идентитетима, насталим услед продора великих и снажних идеологија које је

⁴⁰² Цветковић, В., „Свакодневица француске породице Плејуст у Србији и Југославији, 1934–1949”, *Токови историје*, бр. 1–2, 2007, стр. 26.

⁴⁰³ Исто.

⁴⁰⁴ Исто.

⁴⁰⁵ На пример, то су романи *Ходочашће Арсенија Његована*, *Лагум* и *Пријатељи*. Сви говоре о умирању грађанског слоја друштва у новом социјалистичком поретку. Видети детаљније у: Манић, Ж., „Промене у послератном Београду према романима наших писаца”, *Теме*, вол. 36, бр. 3, 2012.

⁴⁰⁶ Погледати детаљније образложење у: Милићевић, Н., „Грађански орман за књиге – културно наслеђе и обликовање новог идентитета српског друштва 1944–1950”, *Токови историје*, бр. 3, 2006.

једна мала средина морала да прогута на овај или на онај начин. Слободан Стојановић је пишући сценарио веома добро умео да у формирање ликова унесе неопходне елементе, баш оне које од њих стварају наше суседе, познанике, надређене и подређене, чудаке, драге и мање драге варошке јунаке. Зато су и споредни и главни јунаци у потпуности заокружени. То је веома прецизно и добро запазио С. Франић:

„Пуштајући своје јунаке да проговоре језиком који им је примерен и да раде оно што су наумили без ма каквих унапред смишљених отежавајућих или пак олакшавајућих околности, Слободан Стојановић је свакоме од њих приступио као да му је овај род најрођенији, омогућујући тако свакоме од њих да оно што жели или има да каже и изрази, манифестује и испољи до краја.”⁴⁰⁷

Међутим, конструкција појединачних варошких идентитета ни у ком случају не би могла бити изведена на овако целовит и богато извајан начин да расподела глумачких улога није била баш оваква. Глумци су учинили онај најбитнији корак у приближавању варошких јунака гледаоцима. Зато се заиста можемо запитати како би приказани варошки свет изгледао да Данила Живића није глумио тада млади Петар Божовић, начелника Васића – Жика Миленковић, Мишу Шљивића – Зоран Радмиловић, агента – Слободан Алигрудић, шпијуна – Бата Паскаљевић, а Гуливера – Никола Симић и Леку Банкрота – Павле Вуисић.⁴⁰⁸ Оваква врста питања није смислена у вези са многим серијама у којима је расподела глумачких улога могла бити другачија, а у неким случајевима чак и врло пожељна.

⁴⁰⁷ Франић, С., 2008, стр. 17.

⁴⁰⁸ Постоје сведочења о томе да је Павле Вуисић много пио, да се са њим тешко сарађивало, да је играо сцене на своју руку а не баш онако како је од њега захтевано и да је глуму схватао неозбиљно, као нешто што мора урадити а не као свој први позив. Није се добро слагао са Чкаљом, због чега је наводно Чкаља одбио улогу у серији, а добио је Никола Симић. Међутим, глума Павла Вуисића је обележила филмску и телевизијску уметност у Србији и Југославији у другој половини 20. века, јер је он би глумац за крупни кадар и „његово лице је била особена географија”. Погледати више у: Ђуричић, А., *После фајронта: књига о Паји*, VBZ, Београд, Загреб, Сарајево, 2009.



Фотографија 5, Бата Паскаљевић у ТВ серији *Више од игре*, S0041271,
<http://tvarhiv.rts.rs/wwdok/Kasete.htm>

Из тог разлога симпатични су и припадници нестајућег грађанског слоја, иако су у многим другим остварењима из југословенског периода они сликани са доста оштрих негативности. Посебно симпатични су јунаци новог времена и долазећег комунистичког поретка. Али најквалитетнији део ове занимљиве приче јесте изванредна мера⁴⁰⁹ која је успостављена између написаног сценарија, унетих интервенција (уводни наративни део, измењен крај, промењено име вароши), режије, глуме, костима, сценографије и музике. Сем тога, употпуњавању дискурзивног догађаја доприноси време у коме је серија снимљена, време о коме говори и време у којем се гледа. Дакле, закључујемо да значења, конструкцију идентитета, дискурсе, не можемо тражити само у једном елементу већ у читавој историјској вертикали и променама унутар друштвених, економских и политичких

⁴⁰⁹ Ова мера није намерно баш тако распоређена, те се још једном показује да је ТВ серија важна дискурзивна пракса која настаје чак и у сваком репризном приказивању, а не само у продукцији и постпродукцији. Ево како Здравко Шотра објашњава своје учешће у стварању серије: „*Више од игре* сам направио овако: покојни Радослав Новаковић, режисер и професор, требало је то да ради. Вероватно је био већ у годинама када је схватио да је то превелики посао за њега, па је он то одбио, али су већ били заказани термини за снимање, па су нудили још неком, па он каже не свиђа му се, па онда каже ајде ти Шотра. Мене за 40 година овде нико никада није питао ни за какво мишљење.” Интервју са Здравком Шотром, у Лазић, Р., *Естетика ТВ режије*, РТС, Телевизија Београд, 1997, стр. 311.

матрица. Варош није остала затворена према глобалним дешавањима. На њих је одговорила на неколико различитих начина, мада се може учинити да су у питању само два супротстављена начела. Суштина ове локализоване глобалне игре је у Цвикерашевом исказу: „Знаш ме, Светозаре. Знам те, Светозаре.” Или, на питање зашто је важно приказати локални свет са малим обичним људима у којима се велика збивања одражавају и преламају, као одговор могу послужити речи Андреја Тарковског: „Велике ствари су пролазне, мале су вечне.”⁴¹⁰



Фотографија 6, Велимир Животић, Драгослав Илић и Жика Миленковић у ТВ серији *Више од игре*, S0041287, <http://tvarhiv.rts.rs/wwdok/Kasete.htm>

⁴¹⁰ Наведено према: Перишић, П., „*Више од игре*: комично и трагично као елементи драмске форме у ТВ серији Слободана Стојановића *Више од игре*”, у: *Филмско и ТВ стваралаштво Слободана Стојановића*, Народна библиотека Илија М. Петровић, Пожаревац, 2012, стр. 53.

3.2 *Отписани* – урбани хероји рата

ТВ серија *Отписани* снимљена је према сценарију Драгана Марковића, а у режији Александра Ђорђевића. Музику је компоновао Миливој Мића Марковић (познат по џез музици). Снимана је црно-белом техником. Главне улоге су остварили Воја Брајовић (Тихи), Драган Николић (Прле), Предраг Мики Манојловић (Паја), Александар Берчек (Мрки/Џиби), Чедомир Петровић (Зрики), Стево Жигон (Кригер), Рудолф Урлих (Милер) и др. Серија је произведена 1973/1974. године у копродукцији Телевизије Београд и Централног филмског студија Кошутњак, а премијерно је емитована од 24. априла до 17. јула 1975. године. Репризирана је 1980, 1989. и 1994. године.⁴¹¹ Након 2003. године када је успостављен електронски систем мерења гледаности, серија је репризирана 2006, 2009, 2011. у вечерњим терминима и 2014. године у јутарњем термину. Радња серије смештена је у окупирани Београд и прати акције групе скојеваца док од гимназијалаца постају врло искусни диверзанти, и налазећи се на немачким листама за уклањање неподобних морају бити *отписани*. Али *отписани* ипак опстају током читаве серије од 13 епизода⁴¹² као врло жилави и изверзирани илегалци који наносе велике штете окупатору.

По успеху на иностраним фестивалима посебно су се истакле осма епизода *Поштар* (учествовала је на следећим фестивалима Порторож 1975, ЕБУ 1975, Москва 1975, Монте Карло 1975, Холивуд 1975, Кан 1975, АБУ Куала Лумпур 1976) и прва епизода *Болница*, једина снимљена у колору (добила је награду на Фестивалу светске телевизијске продукције у Холивуду).⁴¹³ По жанру *Отписани* представљају прву драмску акциону серију. О томе како нису постојали узорци за снимање овог жанра и колика је била важност инвентивности и упорног рада говори сам режисер: „Ми смо веома тешко

⁴¹¹ Андрић, Б., 1998.

⁴¹² Прва епизода носи наслов *Болница*, друга *Гаража*, трећа *Издајник*, четврта *Штампарија*, пета *Печурке*, шеста *Канал*, седма *Бањички логор*, осма *Поштар*, девета *Паја Бакиши*, десета *Влада Рус*, једанаеста *Провала*, дванаеста *Рањеници*, тринаеста *Бродоградилнице*.

⁴¹³ У свим интервју Александар Ђорђевић жали што се услед сложених продукцијских и међуљудских односа није могло све снимити у колору: „А о томе и да не причам, јер ми смо из наших глупих разлога снимили само прву епизоду у колору, а све остало у црно-белој техници. И рецимо, за 52 до 53 милиона, колика би била разлика, изгубили смо могућност да целу серију богато продамо у свим могућим телевизијама.” Разговор са Александром Ђорђевићем о серији ‘Отписани’, *РТВ теорија и пракса*, 1975, стр. 148.

порађали серију која, у нашим условима, није имала ни традицију, ни некаква прихватљива решења.”⁴¹⁴



Фотографија 7, Александар Аца Ђорђевић и генерални директор РТБ-а Милан Вукос у паузи снимања ТВ серије *Отписани*, S0022806, <http://tvarhiv.rts.rs/wwdok/Kasete.htm>

Сценарио је према сопственој књизи *Отписани* писао Драган Марковић, новинар и уредник.⁴¹⁵ Њега је приватно веома занимала историја борбе Београђана против немачких окупатора. У предговору књиге, у духу идеологизованог слављења нових ослободилаца и револуционара који су крчили пут светлој будућности, пише:

„*Отписани* су, по свему, интересно, објективно и корисно штиво за васпитавање садашњих и будућих генерација на светлим ослободилачким и револуционарним традицијама прогресивних снага наших народа и народности. Књига представља значајан допринос упознавању са борбом и жртвама које су комунисти и родољуби Београда и целе наше земље дали у борби против окупатора и домаћих издајника, у току народноослободилачког рата и социјалистичке револуције, да би извојевали слободу.”⁴¹⁶

Дакле, ако је ова књига оцењена као педагошко штиво, онда се може претпоставити да је цео пројекат стварања оваквог типа серије заправо васпитни задатак да би се младе генерације научиле револуционарним и ослободилачким идејама. Међутим, овај задатак

⁴¹⁴ Исто, стр. 144.

⁴¹⁵ На самом почетку своје књиге, Марковић је записао: „Зашто сам књизи дао име ОТПИСАНИ? Првих дана устанка 1941, окупатор у Београду драстично се обрачунавао са борцима Ослободилачког покрета: хапсио је, стрелао, вешао. ‘Они морају бити отписани’ – захтев на који сам наилазио у више наредби Гестапоа.” Марковић, Д., *Отписани*, Слобода, Београд, 1974, стр. 14.

⁴¹⁶ Качавенда, П., Предговор, у: Марковић, Д., *Отписани*, Слобода, Београд, 1974, стр. 11.

није у потпуности извршен, што ћемо коментарисати касније. Оно што је мало познато јесте чињеница да писац књиге није био вичан писању сценарија, посебно не дијалога, па је екипи серије у помоћ прискочио Синиша Павић. Марковић „је пристао под условом да се не прави ту много рекламе. И он је остао до краја као једини аутор, али главни посао тог финог дијалога, међу клинцима, чак и мало посавременењеног жаргона и београдског мангуплука урадио је Синиша Павић.”⁴¹⁷ *Отписани* су први прави млади урбани хероји и то је оно што их највише издваја у односу на сличне ратне приче.

3.2.1 Наративна анализа

ТВ серија *Отписани* класичан је пример наративно заокружених целина које повезује неколико ликова и једна централна тема диверзантских акција које извршавају скојевци по задацима Партије. Сви задаци су врло сложени и опасни, али се морају извршити јер у супротном Немци коначно и свеобухватно побеђују. На пример, врло сложене су акције напада на велику војну гаражу, упада у немачку телефонско-телеграфску централу, дизања у ваздух складишта муниције, дизања у ваздух оклопног воза, напада на логор тенковске јединице, борбе на бродоградилишту. Наративни дискурс је организован око четири централна субјекта: скојевци диверзанти, спољашњи немачки непријатељи, унутрашњи издајници и колаборационисти. На тај начин положај отписаних бива двоструко тежак јер се непрестано налазе практично у сендвичу између два неупоредиво моћнија ратна агенса: једног спољашњег и једног унутрашњег, који су персонификовани у низу различитих ликова. Они су понекад индивидуализовани као, на пример Кригер, или колективизовани као многобројни немачки војници који у диверзантским акцијама страдају. И сами наслови епизода упућују на затворене просторе у које је тешко ући, а још теже изаћи у окупираном Београду: *Болница, Гаража, Штампарија, Канал, Бањички логор, Бродоградилиште*. Остали називи постају симболи у наративном свету урбаног омладинског херојства: *Издајник, Поштар, Паја Бакшиш, Влада Рус, Провала, Рањеници, Печурке*. Почетак наратије смешта се у временски оквир

⁴¹⁷ Исто, стр. 102.

историјског почетка припреме отпора окупаторским снагама крајем јуна 1941. године после напада нацистичке Немачке на СССР. Тај напад коментаришу скојевци и симболично објављују смрт Хитлера испијајући алкохолно пиће у ту част.

Већ сам почетак прве епизоде доноси узбуђење и акцију. Појављује се младић са пиштољем кога јуре три немачка војника. Иза капије су Мрки и Тихи. *Отписани* званично почињу исказом једног старијег човека који након те прве пуцњаве каже: „Почело је, сине.” Онда следи уводна шпица са мноштвом акционих детаља и енергичном музиком која те детаље прати. У првој епизоди важан наративни репер представља сцена у којој немачки војник, након младићских враголија на степеницама, удара Прлету шамар од кога он пада. Као обећање да ће то вратити, формира се читава једна наративна стратегија састављена од низа прича које кроз целу серију описују како група скојеваца враћа дугове осиионим немачким окупаторима. Они су на почетку непознати, али по директивама Комитета извршавају многе специјалне задатке, чиме себи обезбеђују нови статус.

Наративни ток прати време доласка немачких снага и њиховог заузимања престонице, с једне стране, и моменте диверзантског отпора као радикалног одговора на освајање града и целе земље, с друге стране. Наративни ток је уско повезан са конструкцијом амбијента окупираног Београда која је успостављена кроз читав репертоар места/симбола на којима се битке добијају и тиме производе атмосферу сврсисходности отпора непријатељу и домаћим издајницима. Наративна структура је испреплетана густом мрежом динамичких мотива што покрећу и одржавају радњу (акције, рањавања, страдања, убијања, прерушавања, планирања, развијања идеја, распознавања, откривања, сакривања). Међутим, шири дискурзивни однос према гледаоцу у фикционалном свету ове серије темељи се на есенцијалним друштвеним вредностима, индивидуалном и колективном моралу у ратним условима. Иако овде приповедач није видљив, наративно умеће изведено је у креирању натурализованог приповедног света. Наративитет ове приповести осваја гледаоца управо у сталном организовању тематске и псеудофактичке напетости. Смисао акционог жанровског претекста добија свој пуни смисао, а пошто снага главних јунака не опада, гледаоцима се не оставља простор за празна места текста која је потребно попунити. Свака сцена води ка логичном избору праве стране. Овде је на делу јасна хармонизована комбинација визуелних кодова у задатом жанровском акционом оквиру. Дакле, *жанровска парадигма* постављена је и изведена чврсто. Политика

визуелног представљања заснована је на бинарној симболичкој функцији црно-белог света у коме акције дуго трају и доносе неопходно разрешење сукоба, а где *црни* свет има огромне губитке. У *белом* делу наративног света такође има смрти и она главне јунаке боли, што их ипак чини људима а не надљудима. Диверзантске акције нису немотивисане и постављене само као динамички наративни елементи, већ су оне у функцији успостављања вишег моралног и праведног поретка у коме млади људи проналазе смисао.



Фотографија 8, *Васа Пантелић, Стево Жигон и Столе Аранђеловић у једној сцени ТВ серије Отписани*, S0023234, <http://tvarhiv.rts.rs/wwdok/Kasete.htm>

3.2.2 Дискурзивна анализа

ТВ серија *Отписани* уклапа се у општепознати и често произвођени дискурс социјалистичке праведне револуције и борбе како против спољашњих непријатеља (окупатора) тако и против домаћих издајника и колаборациониста. У њој се препознаје манихејско устројство света. Пре ове серије у тај дискурс су се уклапали многи партизански ратни филмови. Серија је снимана 1973. и 1974. године. Питање које се логично намеће јесте зашто је баш у то време произведена ова серија, будући да су пре ње приказиване серије *Дипломци*, *Леваци*, *Камионџије*, *Љубав на сеоски начин*, *Људи и папагаји*, *Мајстори*, *Музиканти*, *Од сваког кога сам волела*, *Рађање радног народа*, *Рођаци*, *Цео живот за годину дана*, *Црни снег*, *Огледало грађанина Покорног*, *Десет заповести*, *Грађани села Луга* и остале које померају фокус на друге дискурсе, а неке су врло софистицирана критика плодова револуције. Одговор је можда могуће пронаћи у друштвеном и политичком контексту времена које је претходило производњи ове серије.

Привредни раст је крајем 60-их година почео да стагнира, тако да је пораст запослености пао на само 1% током периода 1966–1970.⁴¹⁸ Била је неопходна привредна реформа, али се она тешко изводила. Велики проблем је представљала и светска нафтна криза која је захватила развијене земље 1973. и 1974. године. На политичком пољу, владајућа југословенска елита ушла је у кризу због све јачих националистичких захтева (између осталих *Декларација о називу и положају хрватског књижевног језика* 1967. и демонстрације на Косову у новембру 1968. године).⁴¹⁹ Сукоби око федералистичког унитаризма и децентрализованог конфедерализма на крају су резултирали стварање новог Устава из 1974. који је омогућио тихо нестајање визије о заједничкој снажној југословенској држави. Почетак 70-их година Желимир Жилник је означио као доба *рестаљинизације*. Заправо читаву декаду он назива „декадом рестаљинизације у којој се умјетно обнавља језик партијског, стаљинистичког стезања из педесетих.”⁴²⁰ А то је уско повезано са економском ситуацијом, односно са нафтном кризом која је увела Југославију у тежак и дуг период дужничке кризе и зависности од међународних монетарних институција. На светској политичкој сцени полако се уводи неолиберални капитализам подржан десничарским политичким снагама.⁴²¹ Окретање традиционализму, конзерватизму и десничарским националистичким идејама видљиво је 70-их година у Југославији. „Ријеч је о окретању *традиционалним сентиментима, од национализма до неког културног традиционализма*, укратко о окретању конзервативним културним вриједностима и њиховом политичком изразу, национализму.”⁴²²

У оваквој атмосфери прилично се заборављало шта су тачно тековине револуције и због чега је заједничка социјалистичка држава братства и јединства формирана. Мада до обичног народа нису стизале многе информације о југословенској политичкој кризи, већ је две деценије од завршетка рата било довољно да доста тога избледи или постане мање важно. Зато је изгледа био прави тренутак да се сними амбициозна акциона серија

⁴¹⁸ „Смањивање инвестиција и инфлације, као и пораст доходака запослених, имало је за последицу прво опадање запослености после ослобођења. Из објављених података види се да је половином 1968. године око 400.000 Југословена радило ван земље, а у наредним годинама одлив радне снаге у развијене индустријске земље западне Европе се повећао.” Петрановић, Б., књ. 3, 1988, стр. 382.

⁴¹⁹ Исто.

⁴²⁰ Буден, Б., Жилник, Ж., *куда.орг* и остали, *Увод у прошлост*, стр. 24, доступно на: <http://www.znaci.net/00003/582.pdf>, датум приступа 23.12.2013.

⁴²¹ Исто.

⁴²² Исто.

Отписани, у коју су уложена велика финансијска средства.⁴²³ То је био успешан пројекат и садржао је баш све предуслове за квалитетну телевизијску серију (по Миодрагу Илићу): добар сценарио; вештину аутора да сагледа сваку епизоду као целину за себе, „да је смести у контекст целовите приче и да остане доследан свом виђењу ликова од почетка до краја”; доследност редитељског поступка (јединство стила у вођењу радње); савестан и предан глумачки рад; ликовна опрема (сценографија, костими, реквизита, маска); финансијска база и солидна организација производње.⁴²⁴ Свака епизода представља целовит комуникативни догађај и заокружену дискурзивну праксу. Свака епизода је вешто вођена узбудљиво-акционим операционализацијама које дозвољавају главним јунацима да покажу своју храброст и домишљатост. У новоуспостављеном окупаторском друштву млади диверзанти су искључени, али су зато укључени у имагинарни будући слободни простор. Они крше забране и проналазе пукотине окупаторског поретка. Значењски генеративни систем ове серије заснован је на устаљеној схеми дискурзивних исказа: нарушени ред – изабрани хероји који се сваки пут изнова афирмишу – опасност – скоро немогуће изведена праведна мисија – задовољење и смирење – привремено успостављен ред. Драматичност, динамика и кулминације помоћне су технике индексирања неопходних диверзантских револуционарних људских особина. Прле, Тихи, Мрки, Паја, Зрики и други *илегалци* на окупираним престоничким улицама покушавају да успоставе симболички виши и бољи поредак. Лепи, паметни, племенити и храбри млади људи који су у сталном динамичком одношењу идеје, задатка, речи, акције и одговорности, на прагматичном нивоу треба да послуже као узор и конекција са колективним памћењем југословенских народа и народности.

⁴²³ Да је серија била скупа и амбициозна наводи Новаковић. Новаковић, С., 1984. А да је било више него довољно новца за снимање серије наводи у интервјуу њен режисер, Александар Ђорђевић. Интервју са Александром Ђорђевићем, у Лазић, Р., *Естетика ТВ режије*, РТС, Телевизија Београд, 1997.

⁴²⁴ Илић, М., 2006, стр. 47.



Фотографија 9, *Воја Брајовић, Драган Николић и Мики Манојловић у ТВ серији Отписани*, S0022779, <http://tvarhiv.rts.rs/wwdok/Kasete.htm>

Међутим, како то обично бива са сваком дискурзивном формацијом, која није сасвим непроменљива и заокружена структура, знање о народноослободилачкој борби потенцијално произвођено кроз општепознате социјалистичке и револуционарне дискурсе, ипак се не одржава на унапред задат начин. Идеолошки хоризонт овде се некад имплицитно а некад сасвим експлицитно помера на другачије вредности. Као друштвена последица, може се у првом реду узети у обзир структурирање и признавање значајних урбаних егзистенција у ненаклоњеним историјским условима. Овде није центрирано питање опстанка бораца на отвореном терену, на киши, снегу, леду и под безбројним и бескрајним физичким препрекама (што је карактеристично за партизанске филмове и ратне спектакле), већ једна лагоднија визија урбане слике света. Баш то је још у време премијерног емитовања приметио СУБНОР и посебно истакао Коста Нађ.⁴²⁵ Урбана слика света јесте репрезентовање окупираних и скривених урбаних простора Београда. У Башларовом тумачењу,⁴²⁶ простори нису празни – они поседују одређене особине, они нам говоре и ми их осећамо.⁴²⁷ Човек у простору проналази смисао живљења, јер је он „као

⁴²⁵ Ово у својим одговорима наводи Александар Ђорђевић: „А што је најинтересантније, рецимо, прво реаговао СУБНОР, врло непријатно, чак је Коста Нађ дао једну изјаву, коју сам ја схватио, шта сад неко ту покушава да измисли како су људи из градског отпора били важнији него ми који смо крварили на фронту и планинама.” Интервју са Александром Ђорђевићем, у Лазић, Р., 1997, стр. 104.

⁴²⁶ Башлар, Г., *Поетика простора*, Култура, Београд, 1969.

⁴²⁷ У једном свом предавању из 1967. године које је као текст објављено тек након његове смрти, Мишел Фуко поетично објашњава Башларово виђење простора: „то је простор лак, етеричан, прозиран, или пак простор мрачан, храпав, претрпан; то је простор висина, простор врхова, или напротив простор дна, блата, простор који тече као изворска вода, простор који може бити непомичан, стаменит као камен или као кристал.” Фуко, М., *Хрестоматија*, приредили Миленковић, П., и Марковић, Д., Војвођанска социолошка социјација, Нови Сад, 2005.

ејдетска слика уписан у архетипски слој свести на граници са несвесним и побуђује се у самом чину стварања.”⁴²⁸ Гледајући из овог угла, урбани простори Београда, отворени и затворени, постају у серији значењски маркери формирања једне субкултурне илегалне групе која модификује вредности припадања граду у једном одсудном времену.

3.2.3 Конструкција урбаног идентитета отпора

Од идеје Освалда Шпенглера да је историја културе и света заправо историја града,⁴²⁹ преко тезе Анрија Лефевра да је град „отисак друштва у простору”⁴³⁰, односно „материјални и симболички одраз датог друштва”,⁴³¹ и Басановог закључка да „урбани типови и њихови индивидуални и колективни актери поименце изграђују идентитет који даје смисао њиховој акцији”,⁴³² урбано је постало темељно обележје формирања колективног и индивидуалног идентитета у савременом свету. Урбана просторност је једна од главних одлика живота људи у савременој култури. Урбанизација, као последица модернизације и индустријализације, изродила је нове обрасце понашања и нове могућности људског испољавања како у свакодневици тако и на креативном нивоу. Урбани простор је, између осталог, означен артифицијелношћу и визуелизацијом. Припадање новом уређенијем простору, различитом и готово сасвим супротном од природног руралног окружења, може изнедрити урбани идентитет, подржан друштвеном групом која гради културно памћење.⁴³³ Чак и да не постоји никаква намера ни у сценарију нити у режисерском умећу да се реконструише Београд у ратним годинама, у самом смештању радње у овај град већ се помаља конструисање његовог идентитета. Али не само то, у структурном смислу, централна позиција издвојених актера упућује на конструкцију идентитета ове илегалне групе младих људи.

⁴²⁸ Детелић, М., „Ка поетици простора у српској усменој епици”, *Књижевна историја*, вол. 23, бр. 85, 1991, стр. 7.

⁴²⁹ Шпенглер, О., *Пропаст Запада*, Књижевне новине, Београд, 1990.

⁴³⁰ Наведено према: Kišjuhas, A., „Dinamika društva kao urbana dinamika: ka obnovi urbane sociologije”, *Diskrepancija*, вол. 8, број 12, 2007.

⁴³¹ Наведено према: Грбин, М., „Лефеврова мисао у савременој урбаној социологији”, *Социологија*, вол. 55, бр. 3, 2013.

⁴³² Басан, М., „За одбрану урбане социологије: једанаест теза”, *Социологија*, вол. 43, бр. 4, 2001, стр. 351.

⁴³³ Симеуновић Бајић, Н., Мајдаревић, А., „Стварне и симболичке историјско-географске одлике Булевара краља Александра: студија случаја сече платана”, у: Божић, С., *Историја и географија: сусрети и прожимања*, ИНИС, Београд, 2014.

Какав је Београд у времену које је приказано у серији? То су ратне године у којима је Београд по ко зна који пут у својој дугој историји страдао. Немачко бомбардовање 6. априла 1941, а затим и савезничко бомбардовање 16. и 17. априла 1944. уништили су град у непроцењивом обиму. Град је губио свој лик и свој дух. Подсетићемо да је Београд био престоница од времена Деспота Стефана Лазаревића, а пре почетка Другог светског рата главни град велике заједничке државе Краљевине Југославије. У њему су се у архитектонском и културном смислу укрштале оријенталне и европске струје.⁴³⁴ Интензивно се град развијао и интензивно се повећавао број становника после 1890. године. Па ипак, пред почетак Другог светског рата Београд је имао свега око 300.000 становника,⁴³⁵ што се бар на овој компаративној равни не може мерити са великим градовима света. Међутим, оно што чини урбане вредности једног града није само број становника, већ стедиште политичких, економских, културних и социјалних кретања. Београд је све то већ имао. А онда су га немачке нацистичке снаге окупирале. И то је исходна ситуација обликовања нове прогресивне субкултурне илегалне групе која започиње диверзантске акције. То су првенствено млади мушки идентитети⁴³⁶ (али се не инсистира на њиховој физичкој снази, већ на интелектуалној и духовној надмоћи). Они први пут у конструкцијама ратне прошлости постају прави урбани хероји рата. Да би се то успешно постигло, визуелни и аудитивни ефекти су веома важни. Прво, они су веома лепо обучени (чисти, уредни, обријани) и уопште не подсећају на раније партизанске диверзанте. Друго, њихов говор садржи елементе помодног жаргона, што није карактеристично за провинцију, друге делове Србије или Југославије, и руралне крајеве. Треће, превелики број немачких симбола у многим сценама ствара пријемчиву антитетичну слику добрих и лоших актера. Добри су, уз то лепо, паметни, интелигентни,

⁴³⁴ Ево како су, на пример, изгледали стамбени делови Београда почетком 20. века: „Стамбени амбијенти и улични потези настали у овом периоду најчешће су били изграђивани с малим приземним једнопородичним кућама и вишепородичним приземним зградама са стамбеним јединицама које су се низале у заједничким двориштима. Поред њих, биле су заступљене једносратне зграде с мањим бројем станова.” Ротер Благојевић, М., Николић, М., „Значај очувања идентитета и аутентичности у процесу урбане обнове града: улога стамбене архитектуре Београда с краја 19. и почетка 20. века у грађењу карактера историјских амбијената”, *Наслеђе*, 124

⁴³⁵ Божићковић, В., „Београд као саобраћајни чвор”, *Годишњак града Београда*, 1972.

⁴³⁶ Лик Марије уведен је тек у наставку серије под називом *Повратак отписаних*, која је снимљена колор техником. У *Отписаним* постоје женски ликови, али они не вуку конце радње. То чине искључиво мушки ликови. Девојке и жене не подсећају на класичне јунакиње партизанских ратних филмова. И на тој равни препознаје се разлика између руралније, стихијске, физички напорне борбе у овим филмовима и сасвим једног урбаног одговора на ратна дешавања описана у серији.

спретни и храбри. Али они нису сасвим безгрешни и без мана. Зато је изведено допуњавање карактерних особина Прлета и Тихог.⁴³⁷ Они су изнад свега деца града, престонице, Београда. Велики отпор окупатору изједначава њихов идентитет са идентитетом града. Заправо, у овом ратном амбијенту, постоји само један идентитет Београда, а то су они – млади илегалци. Дискурзивност овакве визуелне пројекције ствара једно релевантно друштвено значење: без урбаних хероја рата Београд би сасвим изгубио свој идентитет. У културном памћењу он више као такав не би постојао. Ово је стапање идентитета града и идентитета једне групе људи која се бори против покушаја да се том граду одузме пређашњи идентитет. То се може тумачити не само као стварање социјалистичког града који не би више био класно заснован и покорен већ и као ода ранијој историји Београда у којој су све управе оставиле понеки траг. И сви ти трагови изнедрили су архислојеве у формирању урбаних савремених ратних хероја. Зато је у овој серији могуће препознати еволуцију визуелног језика од рањених, болесних, прљавих, гладних партизана у претходним филмовима и серијама ка уредним, префињеним урбаним момцима и *мангупима*, чиме се помера значењско тежиште у смеру другачијег организовања ратних кодова, што показује променљивост дотадашњих визуелних значењских система. Серија је скоро у потпуности ослобођена круте комунистичке идеологије.

⁴³⁷ Анализирајући *Отписане*, Ђорђевић критикује сопствено остварење баш на нивоу испољавања личних расположења и вредности: „Али том дијалогу не би шкодило, ја сад то мислим, да има мало више вредности у самом тексту, да не буде само један обичан акциони дијалог већ да садржи и једну литерарну вредност... То публика и критика и те како осећају; требало би да неки пут, глумци искажу и нека своја стања, схватања, размишљања, дилеме.” Разговор са Александром Ђорђевићем о серији ‘Отписани’, *РТВ теорија и пракса*, 1975, стр. 146. Слично о Ђорђевићевом остварењу каже и Сениша Павић: „Пре *Врућег ветра* он је у *Отписанима* достигао свој редитељски врх. И у погледу кадра, и монтаже, и визуелне атракције, али је дијалог који сам му ја писао, на неки начин одлазио у други план. Био је ефектан али у сенци акције. Тачно по законима жанра.” *Сениша Павић, с.р.*, РТС, Београд, 2009, стр. 60.

3.3 *Грлом у јагоде* – послератни *bildungsroman* једне генерације

ТВ серија *Грлом у јагоде* произведена је 1975. године у режији Срђана Карановића, а по сценарију Срђана Карановића и Рајка Грлића. Музику је компоновао Зоран Симјановић, а главну улогу одиграо је Бранко Цвејић (Бане Бумбар). Сем њега, значајне улоге (могу се исто означити као главне) остварили су: Гордана Марић (Гоца), Александар Берчек (Глупи Ушке), Предраг Мики Манојловић (Мики Рубироза), Богдан Диклић (Боца Чомбе), Данило Бата Стојковић (Банетов отац), Оливера Марковић (Банетова мајка), Рахела Ферари (Банетова бака). Серија је премијерно емитована од 4. августа до 6. октобра 1976. Репризирана је 1981. и 1994. године,⁴³⁸ а затим 2003. и 2006. у вечерњим терминима, 2007. у подневном термину, а 2010. и 2012. у јутарњем термину.⁴³⁹ Серија је добила награду на Фестивалу ЈРТ у Порторожу 1976. и награду CIDALC (Међународни комитет за ширење уметности и литературе путем филма).⁴⁴⁰ Серија има 10 епизода и прати одрастање Банета Бумбара и његових пријатеља у периоду од 1960. до 1969, те је свака епизода везана за по једну годину. Прва епизода је *Став о глави*, друга *Живот пише романе*, трећа *Пут у Рио*,⁴⁴¹ четврта *Окретне игре*,⁴⁴² пета *Оне ствари*,⁴⁴³ шеста *Спољни изглед*, седма *Нервоза срца*, осма *Часови вожње*, девета *Глава – писмо*, а десета *Дим из димњака*.

Серија је ауторски пројекат групе младих људи и производ Редакције Другог програма у време када су редакције два програма ТВ Београд биле раздвојене, те је тада долазило до неке врсте креативног надметања. Директор Другог програма био је Боровоје Мирковић,⁴⁴⁴ познат по емисији *Бела књига*, где су му саговорници били неки од најпознатијих људи у свету. По речима самог режисера Срђана Карановића, Мирковић је

⁴³⁸ Андрић, Б., 1998.

⁴³⁹ Центар за истраживање јавног мњења, програма и аудиторијума РТС.

⁴⁴⁰ Андрић, Б., 1998.

⁴⁴¹ Епизода учествовала на фестивалу у Порторожу 1976. године. Исто.

⁴⁴² Епизода учествовала на фестивалу у Порторожу и на Смотри ЕБУ 1976. године. Исто.

⁴⁴³ Епизода учествовала на фестивалу у Порторожу 1976. и у Монте Карлу 1977. Исто.

⁴⁴⁴ „За њега је речено да је био младић пребогате зрелости и зрео човек пребогат младошћу и да су старији од њега могли да усвоје искуство, а млађи полет.” *Председници од 1972. године*, УНС, доступно на: <http://uns.org.rs/sr/o-nama/organizacija/president/Predsednici.html>, датум приступа 21.10.2013.

1973. године предложио да се уради једна серија о младима. Све остало било је препуштено младим људима. Карановић и Грлић су спремали серију годину дана. „Асистент у скупљању разног материјала био нам је Бранко Цвејић, који у серији игра главни лик Банета Бумбара. За њега смо писали ту улогу. Разговарали смо са мамама, татама, теткама, бакама, како се живело шездесетих (...)”⁴⁴⁵ У серији су коришћени архивски материјали, снимање⁴⁴⁶ је трајало око седам месеци на 140 локација⁴⁴⁷, изабрано је неколико младих и још неафирмисаних глумаца, хонорари нису били велики и серија је била јефтинија у односу на неке друге из тог периода.⁴⁴⁸ Серија је до данас остала као не једна од, него управо најоригиналнија серија коју је ТВ Београд реализовала. Зато је Новаковић у својој студији написао да се она појавила „као из неког другог света.”⁴⁴⁹



Фотографија 10., *Сцена из једне од епизода популарне серије Грлом у јагоде. Гимназијалци Гоца и Бане Бумбар*, S0000001, <http://tvarhiv.rts.rs/wwdok/Kasete.htm>

⁴⁴⁵ Тирић, С., „Бане Бумбар постао легенда”, интервју са Срђаном Карановићем, *Српска дијаспора: интернет новине српске*, 24.08.2003., [http://www.srpskadijaspора.info/vest.asp?id=3595](http://www.srpskadijaspورا.info/vest.asp?id=3595), датум приступа 12.11.2011. На другом месту постоји детаљније објашњење како су аутори скупљали материјал: „Залар је био извор за делове о гитари, Грлић и ја смо искористили бављење киноаматеризмом, интервјуисао сам мог оца како је живео у шездесетим, Зора Кораћ нам је помогла о детаљима о Пешти и Новом Саду, Цвејић је у старим бројевима *Политике* налазио вести које бисмо убацили као цаку у дијалогу. Моду смо пажљиво студирали и сценографију. Много труда смо уложили у тражење фиће који се отвара на споља, па кримки, ципела са специјалним шнирањем, па џемпера од буклеа.” Тирић, С., „Одрастање Банета Бумбара”, *Време*, бр. 656, 31.07.2003, <http://www.vreme.com/cms/view.php?id=347018>, датум приступа 12.11.2011.

⁴⁴⁶ Бранко Цвејић се сећа и атмосфере са снимања: „На снимању је створена тако добра атмосфера, сви су радили са огромним ентузијазмом, што није чест случај код глумаца (...) Дивно је што је Карановић писао сценарио за одређене глумце, тачно је имао у глави и Оливеру и Бату, а и мене.” Ставрић, Љ., „Занат код Виктора Старчића”, интервју са Бранком Цвејићем, *НИН*, 21.08.2003, <http://www.nin.co.rs/2003-08/21/30428.html>, датум приступа 12.11.2011.

⁴⁴⁷ Тирић, С., 2003 (b).

⁴⁴⁸ „Мислим да је од свих популарних серија била најјефтинија. Пре свега зато што су је радили млади људи, па смо самим тим имали и слабије хонораре. Знам да смо се мучили, довијали и смишљали како да правимо спектакуларне сцене за мале паре (...)” Тирић, С., 2003 (a).

⁴⁴⁹ Новаковић, С., 1984, стр. 51.

3.3.1 Наративна анализа

ТВ серија *Грлом у јагоде* има наизглед сасвим једноставну фабулу: младић Бранислав Живковић (Бане Бумбар), рођен 1945. године, пролазећи кроз средњошколско и факултетско образовање покушава да *постане човек*. То је период од 1960. до 1969. године. Дакле, на првом појавном нивоу овог наративног света, то је само једна обична прича о сазревању, као што је то у духу немачке традиције *bildungsroman*, тј. роман формирања, образовања, социјализације. Реч је о путу који, од себе до себе (а кроз сложене односе са друштвом), прелази млад човек, да би након многих погрешака и лутања, постао зрео човек. „Развој личности и интеграција су комплементарне и конвергентне путање, и на тачки њиховог сусрета и равнотеже налази се пуна и двострука епифанија смисла, односно зрелост. Када се то достигне, наратија је испунила свој циљ и може мирно да се заврши.”⁴⁵⁰ Али да би се наратија мирно завршила, потребно је утврдити који све елементи сачињавају њен ток. Наративни дискурс ове серије заснован је на изузетно сложеној наративној структури. Будући да је основна линија приповести врло једноставна, позната, обична, животна, логично је да је од почетка до завршетка морају пратити комплекснији наративни чиниоци. Прво, свака епизода је једна заокружена и сасвим испуњена наративна целина везана уз догађаје само једне представљене године. Свака епизода садржи исту реченицу „Те давне 196...” и тиме хронолошки предочава значајне светске и југословенске историјске догађаје. Свака епизода прати социјализацију Банета Бумбара првенствено, а затим и његових другова, девојака, сестре и повремене девојке Гоце. У свакој епизоди постоји комбинација фактографије, документарности, псеудофактографије, наративног оквира и фикционалности. Поред тога, постоји и оно што би се могло назвати псеудодокументарношћу или изванфилмским светом у коме јунаци коментаришу филмску причу у којој учествују.⁴⁵¹ Друго, у наративној структури ове серије веома значајно место заузима наратор који је и сâм јунак приказаног наративног света. И више од тога, његова наративна функција је аутобиографска. Он је главни јунак

⁴⁵⁰ Морети, Ф., „Bildungsroman као симболичка форма”, *Реч: часопис за књижевност, културу и друштвена питања*, бр. 60, 2000, стр. 428.

⁴⁵¹ Прави пример такве псеудодокументарности је када Мики Рубироза говори у камеру о Југославији као о једном великом селу и каже: „Не знам, можда ћете ово избацити.”

од кога потичу и ка коме иду сви токови радње. Но, он ипак није највиши наративни ауторитет, јер постоје делови наратије који су најшири оквир исприповеданог фикционалног света и у којима се о Бумбару говори у трећем лицу.⁴⁵² Сем главног наратора, уведени су и други споредни приповедачи са функцијом да допринесу општој наративној атмосфери. Приповест је понекад заснована и на класичним обрасцима свезнајућег приповедања. Треће, постоји јасан хронолошки редослед погледа у прошлост у исприповеданом искуству (иако је оно обogaћено великим бројем ретроспекција и антиципација). Четврто, драмски елементи нису само драматични, већ су и тужни и смешни, па је и то део структуре који учествује у оживљавању стварног живота једног обичног младог човека 60-их година 20. века. Пето, ритам наратије је изузетно добро погођен и утемељен на носталгичној чежњи за прошлошћу и несталом младошћу. „Младост је и нужно и довољно одређење ових јунака.”⁴⁵³ Шесто, односи међу осликаним ликовима нису једнозначни и праволинијски, већ сложени и динамични. Седмо, стално смењивање фотографија, архивских снимака, графичких приказа одређених порука и коментара, музичка пратња и уобличени кадрови, творе прави дневнички запис који у потпуности заокупља пажњу гледалаца. Из претходно наведеног, јасно се може уочити иновативност у компоновању наративне структуре која постаје кључна за успех ове серије. Даље, увод у сваку епизоду заснован је на антитетичном одношењу великих догађаја на историјској позорници и малих дешавања из личног живота. Само то сударање великог надличног и малог личног света уз накнадна пропитивања увек иде у корист значаја и значења овог другог.



⁴⁵² На пример, када се Рубироза појављује у првој епизоди у улози наратора који описује Бумбара, а након њега професор који такође говори о главном јунаку.

⁴⁵³ Исто, 418.

Фотографија 11, *Серија Грлом у јагоде*, S0001934,
<http://tvarhiv.rts.rs/wwdok/Kasete.htm>

Какав је главни јунак који прича своју аутобиографију? Он је потомак грађанске породице, дечак кога су одмалена много терали да једе, живи са родитељима, полусестром и бабом у Београду; неспретан је, заљубљив, осредњи у свему, неталентован, укратко: обичан да обичнији не може бити. И цео један важан део његовог живота, уоквирен наративним плановима, сасвим је обичан пут од дечака до зрелог човека у времену социјализма, у Југославији, на Балкану. Међутим, већ ове одреднице *социјализам*, *Југославија*, *Балкан* нису ординарне, већ врло дискурзивне. Њима ћемо се бавити у следећем поглављу. Бане Бумбар, интрадијегетички и хомодијегетички приповедач овог наративног света,⁴⁵⁴ причајући причу о себи осмишљава сопствени живот. Та прича нема никакве оштре драмске резове, нема трагичних конфликта и разрешења, али је услед те своје природности и блискости стварном животу, високо катарзична. Иако фразеологизам *ићи као (с) грлом у јагоде* упућује на неприпремљеност за неки посао, нешто што се ради без размишљања, неспремно, нагло и брзоплето, ипак зрелост коју крај оваплоћује подразумева рационализовање прошлости, садашњости и будућности. На такву животну рационализацију покреће прва визуелна представа у уводној шпици пре информација о серији и пре основне говорне наратије: то је фотографија човека који држи дете у наручју међу људима на улици.

3.3.2 Дискурзивна анализа

Да бисмо покушали да откријемо нека од значења ТВ серије *Грлом у јагоде*, морамо поново поћи од времена у коме је снимана, од времена о коме говори и времена у коме је репризирана. Као што смо већ поменули, серија је снимљена у време када су постојале две Драмске редакције у ТВ Београд. Она је део Другог програма, на коме су уредници били Предраг Перишић и Јован Ристић, који у то време почињу да „окупљају неке нове ауторске и извођачке снаге, покушавајући да пруже шансу продору једног

⁴⁵⁴ Ову класификацију је увео Жерар Женет према наративном нивоу (интрадијегетички и екстрадијегетички наратор) и према учешћу у причи (хомодијегетички и хетеродијегетички наратор). Погледати у: Волш, Р., „Ко је приповедач”, *Реч: часопис за књижевност, културу и друштвена питања*, бр. 56, 1999.

сасвим различитог сензибилитета и настојећи да напусте устаљене токове забаве и хумора, неговане дотад на Првом програму, подржавајући смелије експерименте (...).⁴⁵⁵ То раздвајање Драмске редакције представљало је најплодотворнију фазу играног програма. Могуће је да ова серија не би никад била произведена да иницијатор дела о младима није био тадашњи директор Другог програма Бора Мирковић, и да Карановић није имао потпуну слободу да осмисли такав један пројекат. Снимљена је само две године након *Отписаних* и донела је потпуно нову атмосферу. Њена тема није ратна, већ сасвим мирнодопска, иако постоје сцене у којима су приказана ратна дешавања као део документарности (Београд након шестоаприлског бомбардовања) и псеудо-документарности (учешће Банетових родитеља у ослобођењу). Стеге централистичког управљања државом попустиле су посебно након Устава из 1974. године, али су све до Титове смрти ипак опстајали дискурси поштовања вредности на којима је заснована Југославија (братство и јединство, самоуправљање, тековине револуције, изградња земље итд.). Експлицитна цензура је постојала (али се она ни у ком случају не може поредити са обимом у другим комунистичким земљама),⁴⁵⁶ док су имплицитна цензура и самоцензура такође постојале, само што су се из године у годину смањивале, па је слобода говора и слобода уметничког изражавања полако освајала све већи простор. У овој серији цензурисан је део о студентским демонстрацијама 1968. године у Београду, у коме полицајци туку студенте.⁴⁵⁷ Пошто су студентске демонстрације биле први озбиљан одговор неслагања једног дела друштва са развојем самоуправног југословенског социјализма и формирањем нове класе — бирократске буржоазије,⁴⁵⁸ која је својим понашањем и моћи срушила мит о бескласном друштву, сасвим је било очекивано да се након седам година у једном телевизијском делу не сме подсећати на та дешавања. Међутим, колико је те 1968. године и даље била снажна комунистичка и радничка

⁴⁵⁵ Новаковић, С., 1984, стр. 48.

⁴⁵⁶ Ово је већ објашњено на примеру само једног званично забрањеног филма, као и на разумевању специфичног односа према Западу који је Југославија формирала одмах након завршетка рата.

⁴⁵⁷ Због тога је Карановић одлучио да и из архивског дела искључи помињање демонстрација, због чега су му касније многи замерали. Погледати у: „Занат код Виктора Старчића”, интервју са Бранком Цвејићем, *НИН*, 21.08.2003, доступно на: <http://www.nin.co.rs/2003-08/21/30428.html>, датум приступа 21.10.2013.

и у: Ћирић, С., 2003 (b).

⁴⁵⁸ „Студенти су бирократију нападали и у другим видовима отвореног обраћања јавности, у транспарентима и слоганима: *Доле кнежеви социјализма, Доле црвена буржоазија, Бирократијо – к себи руке од радника, Радници се савијају – бирократи уживају*, а ту је и парола која можда најбоље сведочи о природи читавог покрета: *Боримо се за бољег човека а не за бољи живот*.” Јаковљевић, Б., „Људски је уживати, зар не? Јун 1968, ‘Коса’, и почетак краја Југославије”, *Реч*, бр. 75, 2007, стр. 104.

идеологија међу младим људима говори чињеница да је овај „студентски покрет избегавао директан идеолошки сукоб са режимом” и залагао се за „повратак изворној револуционарној традицији југословенског радничког покрета”, уместо да захтева грађанско друштво и слободно политичко организовање.⁴⁵⁹ Дакле, чини се да је сем помињања студентских демонстрација све остало у серији било примерено за афирмацију владајућег југословенског дискурса. Но да ли је баш тако? У десетој епизоди Бане Бумбар покушава да уђе у партију да би од тога имао користи. Значење овог утилитаризма не остаје само у оквирима развоја Банетове личности, већ се проширује на друштвени контекст привилегија које је доносило чланство у Комунистичкој партији. Иако то није могла бити намера аутора, време је показало да је ова дискурзивна пракса остала витална не само у једнопартијском него и у вишепартијском систему у Србији, али и у другим југословенским републикама.

Оно што је карактеристично за потенцијална значења ове серије јесте да је дискурзивно поље врло широко и врло детаљно уобличено. То је покушај да се у целини захвати један период сазревања младог човека у социјалистичкој Југославији на Балкану. Изабрана је баш ова деценија јер је она била важна у одрастању чланова екипе и глумаца ове серији. Биле су им много ближе него 50-е које су ипак носиле нешто другачији сензибилитет.⁴⁶⁰ А 70-е су биле савремене времену снимања, па нису узете у обзир као сирова презентација актуелности. Иако је главна тема одрастање једног обичног момка, све што је репрезентовано на један ненаметљив начин институционализује вредности тадашњег друштва: било је довољно новца, довољно слободног времена, у образовном систему је физичко васпитање (бављење спортом) било веома важно, породица се у довољној мери поштовала, држава је била позната и поштована у свету, посао се брзо проналазио, рокенрол је створио нову културу, фића је био *ауто снова*, стан се добијао од предузећа, брак се оснивао у општини пред два сведока. Међутим, ништа од овога побројаног није представљено кроз искључиву идеализовану и идеологизовану визуру. Напротив, обрађен је толики број детаља који указују на тешкоће живљења у социјалистичкој друштвеној стварности. На пример, сцене из десете епизоде (делови *О*

⁴⁵⁹ Исто, стр. 106.

⁴⁶⁰ Карановић прича о свом односу према овој деценији: „Несвесно смо мистификовали то време, па оно делује дивно, божанствано и без проблема. И могу да кажем, из данашње перспективе, да сам врло срећан што сам одрастао у тим шездесетим годинама.” Ћирић, С., 2003 (b).

становању и *Како је Бане становао 1945–1969*) на комичан, али и прилично реалистичан начин описују облике становања и потрагу за сопственим станом у време када се и даље дешавала велика миграција из села у град, те понекад и сељаци са вилама могу да уруше станарско право. С друге стране, постојао је велики број оних као што је Мики Рубироза, који је са новцем зарађеним у западној Немачкој изградио кућу у Миријеву. Неки су више, неки мање успели у животу, баш онако како то бива са припадницима било које генерације. Бане је морао једном да одрасте. Нашао је посао, треба да оснује породицу јер ће тако лакше добити стан – животна је прича осредњег припадника југословенског друштва. Толика доза једноставности и ненаметљивости избија из сваке сцене да изгледа скоро немогуће створити филозофију обичног живота у обичним 60-им годинама на увек, ипак, скрајнутом Балкану. То је постигнуто употребом визуелних кодова који комбинују на врло кохерентан начин мноштво различитих значењских јединица унутар ширег дискурса ове серије. Зато је на основу увида у серију могуће анализирати и шире друштвене процесе. Карановић је са целом екипом успео да створи једноставну носталгичну причу о једној генерацији коју може гледати свака генерација, јер је суштина у конкретном, ситном и обичном, а не у апстрактном и нејасном. И вероватно је повод за овакав начин реализовања серије Карановић пронашао у свом искуству из Лондона:

„Гледајући те филмове и са тим људима, те 1965. год. сам почео да откривам жанр и да мењам мишљење о апстрактном, интелектуалном и нејасном. Сазнавао сам да ме не мора бити срамота (као међу мојим филмским друштвом у Београду) када се човек у биоскопу смеје, плаче, узбуђује, забавља. Увидео сам да све то није само сиротињска забава и да је то и те како тешко направити.“⁴⁶¹

У сваком времену може се пронаћи оно што је смешно и што је тужно. Треба репрезентовати нешто између две крајности. Југославија није била ни најбоља ни најгора земља на свету. Друштвене последице постојања одређеног поретка доминантних дискурса пројектују се у понашању обичних људи. Оне не морају бити ни по чему искључиве и то је оно што је серија *Грлом у јагоде* покушала да покаже. Носталгија је у

⁴⁶¹ Николић, М., „Ауторска храброст (интервју са Срђаном Карановићем)”, *Књижевност*, бр. 12, 1983, стр. 2154.

неповратној младости, а не првенствено у 60-им годинама прошлог века.⁴⁶² Каснија дешавања распада заједничке земље, ратова, транзиције, унели су нова и другачија значења, те се референтно поље померило на ову деценију (а не на онтолошку заснованост и феноменолошко испољавање младости) као последње време лепоте и слободе у југословенској стварности које се више не може досегнути. Инсистирање на реалном приказу исечака из живота подржано мозаичком визуелном структуром уз коришћење метафоричке и метонимијске слике, допринело је хармонизацији наративног света ове серије и дискурзивних значења која су редефинисана у смеру некадашњег југословенског благостања, среће и мира. Велику улогу у производњи овог значења имала је музика Зорана Симјановића. Он је компоновао једну *европску тему*,⁴⁶³ али је до те мере тај звук постао носталгичан и универзалан да, чим се чује, асоцира на сваку и свачију прошлост. Музика и визуелни елементи усклађени су са оним што се у серији говори и о чему се говори, те *Грлом у јагоде* користе високо естетизоване политике визуелног репрезентовања. Овде је визуелно у функцији идеологије чије су карактеристике помирење и кретање напред, а не гледање у прошлост и заговарање конфликтности, односно наметање избора између две супротстављене стране, што је главно обележје многих филмских и серијских остварења из југословенског времена. Та промена визуелне парадигме ка мирном, уобичајеном, слободном животу који без великих потреса прелази из фазе и фазу и сасвим подсећа на стварност, учинили су да ова серија поседује најмањи спектар потпуно диспаратних полисемичних значења; тако постаје и остаје пријемчива за различите групе публике.

⁴⁶² Ово је могуће тврдити на основу узраста аутора и глумаца који су описивали године своје младости (оне су стицајем околности баш биле 60-е, али су могле бити 70-е или 80-е, па би на сличан начин могао да се погоди сентимент, јер је поента у чежњи за младошћу). Такође, тадашњи директор Другог програма је тражио да се сними серија о одрастању генерације којој је припадао Карановић. Наравно, 60-е јесу биле посебне што су ипак по многим параметрима представљале „врхунац послеријатног Златног доба, друштвеног и социјалног развоја темељена на мјешавини господарског благостања, политичке стабилности, благодати социјалне државе и послеријатног baby booma, који ће завршити рецесијом, нафтним шоком и сломом Bretton Woods система почетком седамдесетих година.” Batović, A., „Šezdesete: godine koje su promijenile svet”, u: Katalog izložbe, Državni arhiv u Zadru, Zadar, 2012, стр. 5.

⁴⁶³ Овако о искуству компоновања музике за серију *Грлом у јагоде* говори Зоран Симјановић: „Био сам на великим мукама. Имао сам трему и због тога што уредници нису имали поверења у мене, предлагали су Бату Ковача. На велико инсистирање Срђана Карановића добио сам посао. Морао сам да направим нешто што ће да оправда његово инсистирање и да запустим уста уредницима.” Ћирић, С., „Музике за сећање (интервју са Зораном Симјановићем)”, *Време*, број 791, 2. март 2006, доступно на: <http://www.vreme.com/cms/view.php?id=444846&print=yes>, датум приступа 21.10.2013.

3.3 Конструкција урбаног генерацијског идентитета

У својој бриљантној студији *Generation 1914* Роберт Вол (Robert Wohl) закључује да је пресудни чинилац генерацијске свести један општи референтни оквир који обезбеђује прекид прошлости и касније служи као демаркациона линија, раздвајајући припаднике једне генерације од неке друге.⁴⁶⁴ По његовом мишљењу овај оквир је обележен најчешће неким важним историјским догађајима, епидемијама, недостатком хране, економским кризама, ратовима.⁴⁶⁵ Други теоретичари наглашавају значај појаве буржоазије, пролиферације идеологије, појачане друштвене динамике, улоге масовних медија, већег броја студената итд. Као и све друге врсте идентитета, и генерацијски идентитет је производ модернитета. У традиционалним друштвима у којима је заједница била ауторитет, питање *Ко сам ја?* није имало посебног значаја.⁴⁶⁶ Анализирајући серију о генерацији која је стасала 60-их година 20. века, могуће је препознати две (у неким тренуцима) супротстављене идеје: прва је повезана са откривањем настајућег генерацијског урбаног идентитета, а друга са формирањем индивидуалног идентитета Банета Бумбара, који треба да *постане човек* без обзира на време у коме живи и на окружење у коме се налази. Дакле, на једном нивоу ово је симболичка конструкција прве послератне генерације (оне рођене 1945/46), а на другом репрезентација личне животне мисије једног момка који постаје зрео човек. Свака генерација носи своја специфична обележја:

„Генерација је реална друштвена група, оквир самоописа појединца и категорија за сређивање прошлости (...) Припадати генерацији значи суделовати у истим збивањима, реалним и исконструисаним (...) Нема генерације по себи, него се генерација формира у односу према другим генерацијама. Генерација је нарочита комбинација биологије (доби) и културе (вредности). Генерације се разликују према: старости, искуству и тумачењу проживљеног искуства. Код

⁴⁶⁴ Wohl, R., *Generation 1914*, Harvard University Press, 2009, доступно на:

http://books.google.rs/books?id=85almi-c6ecC&source=gbs_navlinks_s, датум приступа 21.10.2013.

⁴⁶⁵ „Они који су преживели рат, никада нису били у стању да се ослободе мисли да је у августу 1914. нестало један свет а родио се други.” Исто.

⁴⁶⁶ Одговори на евентуална постављена слична питања „су били дани кроз повезаност религијског свјетоназора и свакидашњег живота у *заједници*.” Cifrić, I., Nikodem, K., „Socijalni identitet u Hrvatskoj. Koncept i dimenzije socijalnog identiteta”, *Socijalna ekologija*, вол. 15, бр. 3, 2006, стр. 176.

породичних генерација, у средишту је однос предака и потомака, а породица је носилац вредности. Изван породице, као елемент друштвене структуре, генерација је заједница вршњака.⁴⁶⁷

Шта обележава прву мирнодопску генерацију? Ова генерација није ни у најранијем детињству доживела рат. То је оно што их разликује од других генерација које су доживеле рат у најранијем детињству, у детињству, у младости, у зрелом добу или у старости. Они су рођени и стасали у Београду, главном граду Србије и тадашње заједничке социјалистички уређене државе Југославије. Њихово детињство је обележено годинама у којима су се осећале последице рата и устројства новог државног поретка, али и огромне брзе изградње земље и развоја привреде. Урбанизација и индустријализација подстакле су миграције житеља из руралних крајева у градове, а посебно у Београд који је већ почетком 60-их година имао близу милион становника.⁴⁶⁸ То је и доба продора културних вредности Запада, посебно Сједињених Америчких Држава. Млади су носили сличну одећу, слушали исту музику, гледали исте филмове, пратили глобалне популарне трендове. Бумбар, Ушке, Рубироза, Гоца, Лепа и други, представници су те прве београдске мирнодопске генерације која је осетила понешто од златног доба социјалистичке државе благостања. Неки од њих, као на пример Мики Рубироза, схватио је да се благостање налази негде другде, па је отишао у Немачку. Међутим, сви они су одлазили на иста београдска места и творили сопствени урбани омладински идентитет. Зато је у серији коришћен сленг, али и мноштво пословичних мудрости и префињених језичких доскочица. То су били симпатични београдски мангупчићи које није дотицало сиромаштво и глад. Они нису представљали ни поткултуру нити контракултуру, већ једноставно дружину вршњака која је, сем одласка у школу и на факултет, испуњавала своје свакодневно време различитим активностима примереним том узрасту.

⁴⁶⁷ Куљић, Т., *Социологија генерације*, Чигоја, Београд, 2009.

⁴⁶⁸ Миљковић, Д., „Досадашњи развој, проблеми и основне концепције будућег развоја Србије”, *Годишњак града Београда*, 1964/1965, стр. 27–76.



Фотографија 12, Светлана Кнежевић и Мики Манојловић у ТВ серији *Грлом у јагоде*, S0047731, <http://tvarhiv.rts.rs/wwdok/Kasete.htm>

Како се у генерацијски дискурс 60-их уклапа животни пут Банета Бумбара? Рођен је у другом браку своје мајке Оље и првом браку свога оца Срете, који није успео да заврши студије економије а дошао је у Београд из Сарајева *трбухом за крухом*. Живео је у првим годинама свог детињства на Старој Карабурми, познатом радничком насељу, у стану (а то је заправо био кућерак без купатила) првог и покојног мужа његове мајке. Своје најбоље дечачке и младићске године провео је у двоипособном стану у Крунској улици, која се тада звала Улица пролетерских бригада. Отац се обраћао ташти са *Ви*, јер је она често била буржоаско-снобовски расположена. Тада се још увек старијима на улици говорило *Љубим руке*. Бане је био оптерећен својом ухрањеношћу, а читав његов *bildungsroman* испуњен је различитим личним пропитивањима, странпутицама и поукама. Кроз реперзентовање развоја његове личности, афирмишу се занимљиви не само индивидуални него и друштвени догађаји: спорт, уметност, путовања, рокенрол, мушко-женски односи, облачење, куповина фиће, добијање стана, женидба. Сви ови догађаји могу се тумачити као друштвене праксе карактеристичне за урбану београдску омладину. Али неке од њих ипак могу припадати и другачијој омладини и другом времену. Међутим, оно што је изванредно изведено као превазилажење сукоба два дискурса, а кроз тему коначног Бумбаревог сазревања, јесте његова женидба другарицом Биљком. Сучељавање његовог трагања за идеалном правом љубављу уз генерацијско поимање брака и

наметнутог социјалистичког принципа *бодовања* супруге и деце, ни по чему нису наговештавали да би се то размимоилажење могло превазићи у симболици круга и дима. Наиме, Бане коначно схвата (иако врло тешко и болно) да се не може кретати од општеприхваћеног почетка, да се то треба променити, иако је будућност на таквој путањи такође неизвесна. За такав став је послужила песма *Темељи* пољског песника Леополда Стафа, коју рецитије Биљка:

„Градио сам на песку

И срушило се.

Градио сам на стени

И срушило се.

Градећи сада почећу

Од дима из димњака.”⁴⁶⁹

Да би Бане почео да гради дом од дима из димњака, морао је дуго да се вози у круг. И то није само она возња у круг са Биљом у фићи пре прве одлуке о венчању и после друге одлуке о венчању, већ је то симболика свих претходних мањих животних кругова, и оног највећег — животног, и оног судбинског, и оног историјског. Тиме се слави обичан живот који пролази кроз неколико мена, али се наглашава да је природни след догађаја брак и стварање породице. То је кулминативни тренутак наратије који, поткрепљен фино естетизованим визуелним садржајима у свој својој симболичкој пуноћи (фића, круг, море), носи опуштање и препуштање лепој будућности. Неко би могао помислити да је ово типичан конформизам, опросечење, антихеројство, невелико дело, малограђанско понашање, традиционализам, неурбани дух.⁴⁷⁰ Међутим, да би носталгична прича и „сликовница безбрижне генерације”⁴⁷¹ била успешна, у њој је неопходно оваплотити срећан крај. Из тог разлога публика након ове серије никад није прихватила филм *Јагоде у*

⁴⁶⁹ Стаф, Л., „Темељи”, у: Вујичић, П. (прир.), *Савремена пољска поезија*, БИГЗ, Београд, 1985.

⁴⁷⁰ Као одговор побројаним идејама, могао би стајати Биљкин исказ: „Људи су бескрајно нескромни.”

⁴⁷¹ Мунитић, Р., *Адио, југо-филм*, Српски културни клуб, Центар филм, Београд, Призма, Крагујевац, 2005, стр. 242.

грлу који на мрачан и деструктиван начин описује шта се десило са том истом генерацијом, што у многим својим интервјуима наглашава режисер и један од сценариста Срђан Карановић. Задовољство у тексту публика је очигледно пронашла у добро конструисаној визуелизацији чежње за младошћу која је срећно ушла у следеће доба.

3.4 Љубав на сеоски начин – хумористичко представљање *руралности*

ТВ серија *Љубав на сеоски начин* произведена је 1970. године у режији Драгослава Лазића, а по сценарију Душана Савковића. Главне улоге су остварили Драган Зарић (Милорад), Миодраг Петровић Чкаља (стриц Гвозден), Жика Миленковић (Цветко), Живка Матић (Стамена), Ратко Сарић (деда Паун), Милка Лукић (Јагода), Призренка Петковић (Радмила),⁴⁷² Бранка Митић (Николија), Силвана Арменулић (певачица Рада), Ева Рас (Розика) и др. Серија је снимљена црно-белом техником на једноинчној траци С формата магнетоскопа, а премијерно је приказивана од 9. августа 1970. до 27. септембра 1970. године. Репризирана је 1981. и 1990/1991,⁴⁷³ а на почетку 21. века два пута 2006. године у јутарњем и подневном термину, и 2012. поново у јутарњем термину.⁴⁷⁴ То је прича о сеоском младићу кога породица жели да ожени богатом удавачом, али он не жели љубав из рачуна, већ трага за правом љубављу. Иако у техничком смислу испод неких каснијих остварења, где се у појединим сегментима једноставно осећа та старост технике која је коришћена, занимљиво је да је у последњим репризним емитовањима ова серија била најконкурентнија новијим јер је према уделу у гледаности (SHR)⁴⁷⁵ остварила веома добре ефекте код гледалаца (36,7%).⁴⁷⁶ Серија има 8 епизода: *Просидба, Супарник, Прељуба, Потера, Розика, Киднаповање, Развод, Мираз*.

⁴⁷² Призренки је ово једина улога коју је случајно добила када је имала 17 година, а након тога је завршила студије у Румунији и започела каријеру оперске певачице. Сада живи у Холандији.

⁴⁷³ Андрић, Б., 1998.

⁴⁷⁴ Центар за истраживање јавног мњења, програма и аудиторијума РТС.

⁴⁷⁵ Ово није просечна гледаност по минути, већ удео гледаности емисије у гледаности телевизије.

⁴⁷⁶ Извор података: Nielsen Audience Measurement и Центар за истраживање јавног мњења, програма и аудиторијума РТС. Подаци се односе на становништво Србије без Косова и Метохије, старо 4 и више година, односно на популацију од 7.030.479 становника. Узорак чини око 2.500 лица у око 800 домаћинстава у којима су инсталирани пиплметри.

3.4.1 Наративна анализа

Наративни дискурс овог телевизијског остварења, наговестили смо, није сложен. Уколико се наратив схвати као „репрезентовање једног или серије догађаја”,⁴⁷⁷ ово би било хронолошким редоследом представљање неколико повезаних догађаја из сеоског живота окупљених око централне теме женидбе. Нема наративног оквира, нема наратора који нас уводи у причу и коментарише догађаје. Нарација (лишена мноштва наративних елемената са којима смо се упознали у претходним серијама) тече једноставно, праволинијски, питко. Она је заснована на хумору и често коришћеној теми у књижевним (усменим и писаним) и позоришним делима – женидби. У кјеркегоровском смислу, прелазак из самачког у брачни живот може се означити *граничном ситуацијом* која је испуњена стрепњом и *или–или* односом.⁴⁷⁸ Међутим, у овој серији приповест није реализована на озбиљан филозофски начин, него на врло елементаран хумористички начин и потенцира смехотворно пропитивање традиционалне друштвене праксе успостављања *брака из рачуна*. Ипак, прича није изведена у стилу Стеријине *Удадбе и женидбе*, која „критички разобличава” *малограђанске* бракове „из интереса и без имало емоција, што за последицу има брачну нетрпељивост, пакосно уједање и узајамну мржњу разочараних супружника.”⁴⁷⁹ Догађаји су организовани око сеоске женидбе, где сетакође подразумева нека врста неписаног уговора међу породицама и као таква задржала се по селима у Србији и након Другог светског рата у новом социјалистичком поретку. Наравно, уговор понекад може звучати преозбиљно и тенденциозно, будући да за склапање брака није увек тражен мираз или нека друга материјална корист, већ потреба да се лоза продужи, да се изабере добра девојка из *поштене куће* (и генетски подобна у стилу *гледај мајку – жени ћерку*), да се ожене и сиромашни младићи у забаченим крајевима или да једноставно не прођу године предвиђене за женидбу у патријархалној средини.

⁴⁷⁷ Abbott, P., *The Cambridge Introduction to Narrative*, Cambridge University Press, 2002.

⁴⁷⁸ Анализирајући Кјеркегорову идеју стрепње, Николај Тимченко каже: „Човек је биће чија су најбитнија својства: стална помисао на смрт, брига за властиту егзистенцију, страх од свих – и веома разноврсних односа у које човек ступа са другим људима и светом око себе.” Тимченко, Н., „Серен Кјеркегор: појам стрепње”, *Култура*, бр. 15, 1971, стр. 182.

⁴⁷⁹ Максимовић, Г., „Комедиографски смијех Јована Стерије Поповића”, *Зборник Матице српске за књижевност и језик*, вол. 54, бр. 1, 2006, стр. 20.

Како тече ова сеоска прича? Почиње класичним директним увођењем у наративна збивања *in medias res*: стриц Гвозден са девојчиним оцем Цветком договара се о заснивању брака између Милорада и Радмиле. Заплет настаје када Милорад декларативно исказује став о томе да се неће женити зато што то други желе и зато што су тако сви пре њега радили, него да ће се женити сâм и онда када буде схватио да је пронашао праву љубав. Оно што га у очима сељака чини смешним са недовољно мушкости јесте његова опсесија шивењем и сингер-машинама, што је третирано као искључиво женски посао. Радња се развија у сукобима између његових хтења и моћи, између *ајдучке фамилије* и нежног срца, између патријархалног и новог времена, између села и града. А све то је прожето лепим хумором, пријемчивим за најшири круг гледалаца. Уз помало карикиран говор поморавских села, мноштво динамичких мотива (бежање, сакривање, јурење, киднаповање, играње), музичке делове, добро организоване дијалоге, гестове, мимику, покрете, нарација постаје главна функција смешне стране сеоског живота. Крај је, након многих перипетија, ефектан и срећан: Милорад и Радмила се узимају, али не због *трговине са живи људи*, него из љубави која се у међувремену родила између њих двоје. На први поглед делује да је све сувише једноставно и антиинтелектуално, без дубине и замишљања над приказаним светом. Међутим, баш зато што све изгледа природно и мами смех, то је било најтеже извести. Серија је погодила све оно о чему је писао Бергсон када је објашњавао елементе смешнога: смех је друштвен, припада групи, има одјек, често је ограничен датом културом и језиком, супротан је узбуђењу.⁴⁸⁰ Зато се догађајима, дијалозима и покретима из овог наративног света не би могли смејати говорници другог језика, чак ни у најбољем преводу. Смех, као основна подлога приказаног наративног света, у овом телевизијском остварењу извире из заједничке сеоске културе, менталитета, дијалекта, општег стања нације и времена које предочава. Да ли зато што се нарави у Србији споро мењају или зато што је глума изванредна, тек ово је уистину једна од најсмешнијих хумористичких серија Телевизије Београд.

⁴⁸⁰ Бергсон, А., *О смеху*, Vega media, Нови Сад, 2004.



Фотографија 13, *Гвозден се купа*, www.youtube.com/playlist?list=PL8034B6356673A357

3.4.2 Дискурзивна анализа

Када се рекапитулира целокупан историјски и друштвени развој села у Србији од послетурских до социјалистичких југословенских времена, изгледа да је село, понекад ненамерно а понекад намерно, остајало скрајнуто на рубовима државне управе, иако је баш оно било заслужно да у многим тешким временима опстане на минималној егзистенцији. Штавише, за време дуге турске окупације владавине, једино је село сачувало заједничку усмену културу и етнос.⁴⁸¹ У варошима и градовима из којих су се Турци најкасније повукли, „варошани, будући да се Турски носе и по Турском обичају живе, а уз

⁴⁸¹ „Српско село као друштвено-географска и историјска заједница и његово становништво изнело је на својим плећима, а посебно у Првом и Другом српском устанку, тешко историјско бремене, јер је српско село било и остало у свим епохама чувар и носилац српског етничког бића, не само у минулим епохама него и у савремено доба.” Влаховић, П., „Село у Србији у XIX веку”, *Гласник Етнографског института САНУ*, књ. XLIV, 1995, стр. 280.

буне и ратове или се затворе с Турцима у градове, или с новцима бјеже у Њемачку... не само што се не броје међу народ српски, него ји народ још и презире.”⁴⁸²

Специфичне историјске околности сталне турске или аустроугарске власти, у којој су градови припадали странцима, имало је за последицу релативну самосталност села бар у очувању српства које је било веома важно у борбама за ослобођење и стварање модерније националне државе. Познато је да су на овим просторима ратове били чести, па су и сељаци морали бити мобилизовани. То је врло негативно утицало на производњу хране, али и на стално заостајање села које је тешко задржавало сопствену виталност.⁴⁸³ У новој заједничкој држави, Краљевини Срба, Хрвата и Словенаца, а онда и Краљевини Југославији, покушало се са спровођењем аграрне реформе која није била у потпуности реализована: „Индустрија није успевала да запосли вишак сељачког становништва, а на другој страни да снабде село индустријским и агротехничким мерама.”⁴⁸⁴ Село је остајало непросвећено, скрајнуто, без струје, без доступних информација, а онда је поново наступио рат и још горе од тога, грађански рат у коме су се неуки сељаци делили на четнике и партизане. Након рата, наступиле су нове прилике и тешкоће:

„Аграрна реформа, откуп, насилна колективизација, земљишни максимум, прекомерно опорезивање, забрана продаје иметка, политика цена, брутални обрачун са кулацима и свима онима који су покушали да се супротставе немилосрдној репресији – биле су само неке од мера које су пратиле социјалистичку модернизацију.”⁴⁸⁵

Међутим, неоспорна је чињеница да је та репресивна модернизација ипак допринела у областима здравства и просвете. Такође, већина села је добила електрификацију и асфалтиране путеве. У многим селима саграђени су домови културе који су постали стециште и центар културних збивања.

⁴⁸² Овако је писао Вук Стефановић Караџић о времену у коме Србија није имала других људи осим сељака. Наведено према: Исто, стр. 283.

⁴⁸³ На пример, Петрановић наводи податке да је најкритичније било у другој години Првог светског рата јер је тада наступила „најкритичнија фаза исхране људи и стоке.” Петрановић, Б., *Историја Југославије*, књ. 1, Београд, Нолит, 1988, стр. 56.

⁴⁸⁴ Исто, стр. 63.

⁴⁸⁵ Добријевић, И., „Слика једног друштва. Животне прилике на српском селу”, *Историја 20. века*, бр. 2, 2011, стр. 144.

Зашто је снимљена једна хумористичка серија о сеоском животу 1970. године? Одговор се може пронаћи у стваралачком путу режисера Драгослава Лазића. Он је потекао из једне радничке и сељачке породице, па је детињство проводио на селу код бабе, деде и осталих рођака.⁴⁸⁶ Тај осећај везаности за село који га је пратио од детињства представља први разлог, док је други садржан у наметаној социјалистичкој револуционарној идеологији и цензури. Слично неколицини других аутора који су окарактерисани као припадници *црног таласа*, његови играни и документарни филмови *Задушнице* (1963),⁴⁸⁷ *Топле године* (1966), *Сирота Марија* (1967) и *Угаљ* (1969)⁴⁸⁸ наишли су на велики отпор ауторитета у тадашњој филмској индустрији и владајућој елити. Приказани детаљи из социјалистичке стварности 60-их година 20. века били су мање лепи и са више веризма. Због тешкоћа које су га пратиле у снимању филмова, он је отишао на телевизију и почео да снима серије. Своје претходно филмско знање применио је на нови телевизијски медиј и то комбиновање изродило је оно што он назива динамиком и микропокретом.⁴⁸⁹ И заиста је у серији *Љубав на сеоски начин* мимика лица изузетно изражајна, а најизражајнија је код глумца Миодрага Петровића Чкаље. Сем тога, важна је употреба говора поморавских села, мада мало пренаглашена и карикирана.⁴⁹⁰

Лазић је изабрао једну конвенционалну али занимљиву причу која није била у сукобу са доминантним владајућим дискурсима, иако се помиње неколико друштвених пракси карактеристичних за то доба које су болне и за сељаке и за раднике (као што је, на

⁴⁸⁶ Лазић је у сељацима проналазио неопходну духовитост која му је касније послужила као идеја водиља за хумористичке серије: „И ти људи су били јако духовити. То је на мене оставило траг и та моја линија се касније изразила кроз телевизију, кроз хумористичке серије. Сви питају, зашто село, зашто хумор итд., а у ствари то је та нека линија која вуче од детињства, и која најјачи утицај има на касније стваралаштво.” Лазић, Р., интервју са Драгославом Лазићем, у Лазић, Р., *Естетика ТВ режије*, РТС, Телевизија Београд, 1997, стр. 372.

⁴⁸⁷ Овај документарни филм је забрањен, а у тадашњем жирију био је књижевник Оскар Давичо. „Био је у жирију, у цензури када је забрањен мој филм *Задушнице*, и он је рекао да сам ја аранжирао то на гробљу, да сам ја скупио просјаке иако сам ја аутентично снимао наше сељаке, ни један једини детаљ нисам ја унео режирајући. Ја сам само са сниматељем, водећи га буквално, често за рамена држећи га и усмеравајући га на одређене детаље, снимао оно аутентично што се догађа.” Исто, стр. 373.

⁴⁸⁸ Лазић говори о непознатим детаљима једне велике кризе и свом филму који је ту кризу описивао. „То је један филм који говори о затвореним рудницима. То је била једна стравична криза. Прва велика криза у земљи, када су ти људи били потпуно заборављени. И ми смо то снимали. Ја изузетно волим тај филм. Тај филм је анатемисан. Много ме је коштао даљег рада.” Исто, 373–374.

⁴⁸⁹ „Рано сам схватио да је телевизија, пре свега, крупни план и да у телевизији, микропокрет игра већу улогу него на филму (...) У серијама од почетка је било основно: мора бити покрет, мора бити крупни план, јер очи глумца су оно што најјаче и највише говори.” Исто, 381.

⁴⁹⁰ Овај говор је много касније користио Радослав Бајић у својој серији *Село гори, а баба се чешља*, што се показало веома ефектним.

пример, велики порез и посао *преко везе*). Слика сељака је наглашено хумористичка и помало идеологизована. Сви су они чисти, уредни, здрави, мудри, имају богат иметак, традиционално опремљене куће. Због тога није тешко уочити како визуелни кодови *раде* у сврху политике неутралности и незадирања у сложене друштвене ситуације. Нигде не постоји приказ тешког физичког рада на селу; гледаоци не виде ни њиву, ни шталу, ни свињац, ни магазу. Визуелна парадигма се не бави у то време присутним сиромаштвом на селу. Чини се да сељаци заиста уживају и да немају конкретних животних брига. Целокупно визуелно окружење лишено је реалистичности сеоског амбијента и сведено на типичне хумористичке ликове и ситуације. Уз то је доста простора посвећено новокомпонованој народној музици. Иако је град приказан као супротност селу, са другачијим друштвеним односима и новоуспостављеним моралом, то је првенствено у функцији победе коју треба да однесе село. Дакле, поетизована хумористичка прича о љубави која ипак хоће *ове жуљевите руке*, производ је редитељевог заокрета у стваралачком опусу и уклапања у дискурс културних потреба обичног народа, „који се већ увелико исказивао, путем радија и телевизије, кроз *новокомпоновану народну музику*.”⁴⁹¹

3.4.3 Конструкција руралног идентитета

Конструкција руралног идентитета заснована је на фолклорном руралном наслеђу, модернијем духу који продире из града у село и на преиспитивању традиционалних елемената маскулинитета. Сељаци у овој серији врло подсећају на ликове из различитих усмених књижевних дела. Њихове уочљиве особине су надмудривање, хвалисање, преувеличавање, свађалаштво, упорност, завист, домишљатост, духовитост. Међутим, они нису приказани као лаковерни и глупи, већ кроз визуру посебне сеоске филозофије која је утемељена на традиционалним принципима. У њима постоји страх од раскидања са добро познатим системом дотадашњег живота на селу. Зато се плаше да *не пукне брука*, да девојке не остану уседелице, да село не *испира уста*, да се лоза не *угаси*. Заправо, тежња да се лоза продужи јесте суштина руралне животности. У томе љубав не игра главну улогу, већ очекивани назори породице и виши циљеви који треба да обезбеде материјално

⁴⁹¹ Новаковић, С., 1984, стр. 47.

угоднију будућност. Стога је ново модерније време продрло у село те момак за женидбу, Милорад, неће више да живи „у Први српски устанак” и неће да учествује у насилној радњи у којој је потребно зарад одржавања традиционалног сеоског породичног поретка, да се „живи људи са швајс-апарати ... швајсју”.⁴⁹² Његов маскулинитет је у очима породице и будућих пријатеља проблематичан, јер је опседнут шивењем и шиваћим машинама, пије кабезу, а поред тога још и *гута* љубавне романе који су бег од стварности. Породица сматра да само у таквим романима љубав постоји. Све време Милорад са собом носи роман *Песма мртвим љубавницима* Хелен Симпсон, што уистину представља прави продор популарне литературе и популарне културе у село. То је филмовани роман у коме се налазе фотографије из енглеског филма снимљеног 1948. године о љубавницима из 17. века. Но, Милорадов маскулинитет уопште није проблематичан у сусрету са женским ликовима. Он је представљен као предмет женске еротске жеље. Милорад се стално одупире и породици и женама са којима долази у контакт у току свог бега од женидбе, понављајући: „Хоћу да мућкам с ову моју главу, а не с туђу.” Његов одлазак у град и потеря породице за њим дозвољавају репрезентовање односа рурално – урбано, у коме ова друга позиција мора бити побеђена. Кулминативни моменат је онај у коме је Милорад у градском оделу, иако скоро сасвим отргнут од града и градског духа, у потрази за послом у фабрици. Музичка пратња песме *Човек као ја* Арсена Дедића чини лирски амбијент сцене на рингишпили, где Милорад очаран Розиком одлучује да је запроси. Иако изгледа да ће ови поетични моменти са најмање хумора имати збиља срећан крај, наступа прво и право љубавно отрежњење. Розика није поштена и искрена Радмила која га воли и не могу је занети обећавајућа светла Париза понуђена од хвалисавца Живорада, копача тунела кроз које треба да прође метро. Разочаран, Милорад се након своје градске авантуре враћа у село. Он јесте од лозе *ајдучке*, ал’ је *мек као памук*, па га ипак морају хајдучким методама приволети на женидбу. Обе породице се удружују да га киднапују, али као спасилац појављује се Радмила, те се он коначно уверава у њену и у своју љубав.

Значење социјалистичког доба производи се кроз представљање града, рада у фабрици и приредбе у сеоском дому културе са темом из народноослободилачког рата, а која се претвара у карикатуралну ситуацију разоткривања прељубе. Понека употреба

⁴⁹² *Швајс-апарат* је апарат за заваривање и овде је употребљен као метафора за вештачко и грубо прилепљивање делова одређеног материјала.

обраћања *другарице и другови* такође употпуњује подсећање на то време. Међутим, све остало је ослањање „на онај народни тип глумца, из некадашњих *комада са певањем*, способним да једноставном и духовитом говорном фразом дочара сву пластичност задатог лика.”⁴⁹³ Значење и значај хумористичке серије о сеоским згодама и незгодама црпи своју снагу из фолклорног руралног наслеђа и намењено је пре свега обичним људима који желе да се забаве и смеју гласно у друштву.

⁴⁹³ Исто, стр. 56.

3.5 *Бољи живот* – најава крупних друштвених, политичких и економских превирања

ТВ серија *Бољи живот* настала је у режији Александра Ђорђевића, Михаила Вукобратовића и Андрије Ђукића, а по сценарију Синише Павића. Сарадница на сценарију је била Љиљана Павић. Музику је компоновао Војислав Костић. Главне улоге су остварили Марко Николић (Драгиша Попадић, надимак Гига Моравац), Светлана Бојковић (Емилија Ема Попадић), Борис Комненић (Александар Саша Попадић), Лидија Вукићевић (Виолета Вики Попадић), Драган Бјелогрић (Слободан Боба Попадић), Јелица Сретеновић (Ковиљка Кока Станковић), Аљоша Вучковић (Иво Лукшић, доктор), Војислав Воја Брајовић (Терминатор), Горица Поповић (Дара), Јосиф Татић (Јатаганац), Снежана Савић (Нина Андрејевић) и читава плејада тадашњих познатих српских и југословенских глумаца. Први циклус је сниман од 1986. до 1988. године, а други 1990. и 1991. године. Први део првог циклуса емитован је од 10. јануара 1987. до почетка лета, док је друга сезона почела с јесени и трајала до лета 1988. суботом после *Дневника 2*.⁴⁹⁴ Други циклус је емитован од 21. октобра 1990. до 16. јуна 1991. године. Реализован је и филм у копродукцији Авала филма и Телевизије Београд и приказан на фестивалу у Нишу 1990. Првих 26 епизода режирао је Михаило Вукобратовић са Александром Ђорђевићем, а остале епизоде са Андријом Ђукићем.⁴⁹⁵ Други циклус потписује Михаило Вукобратовић сам. Серија је снимљена у колору на једноинчној траци С формата магнетоскопа.⁴⁹⁶ Након *Позоришта у кући*, ово је била друга велика серија, или како би то рекао један од њених редитеља Александар Ђорђевић — *мамутска серија*, тако да у том послу „више није питање способности умећа, него физичке кондиције.”⁴⁹⁷ Укупно у скраћеној верзији, *Бољи*

⁴⁹⁴ „Циклус је садржавао 53 епизоде. Емитовање је почело 10. јануара 1987. године и до летње паузе емитоване су 24 епизоде. После паузе емитовање је настављено 5. септембра 1987. Приликом репризирања, пред почетак емитовања другог дела серије, овај део је премонтиран, скраћен на 47 епизода и тако емитован у континуитету од 6. јануара 1990. Сачувана је друга, скраћена верзија.” Андрић, Б., 1998, стр. 748. Како је изгледао ТВ програм, може се погледати у Прилогу 3.

⁴⁹⁵ Погледати Прилог 4. и Прилог 5.

⁴⁹⁶ Андрић, Б., 1998.

⁴⁹⁷ Интервју са Александром Ђорђевићем, у Лазић, Р., *Естетика ТВ режије*, РТС, Телевизија Београд, 1997, стр. 103.

живот има 82 епизоде и представља последњу велику југословенску серију. Од серије је 1989. године направљен филм у режији Михаила Вукобратовића, а драмски текст неколико првих епизода могао се купити ка киосцима као појединачно штампано издање.



Фотографија 14, Борис Комненић, Лидија Вукићевић, Марко Николић, Драган Бјелогрић и Светлана Бојковић у ТВ серији *Бољи живот.*, Аутор, Данило Цветановић, S0032416, <http://tvarhiv.rts.rs/wwdok/Kasete.htm>

3.5.1 Наративна анализа

По наративном простору у који су смештени јунаци, ова серија се надовезује на *Отписане* и *Грлом у јагоде*, будући да се радња највећим делом дешава у урбаној средини, у Београду. Велики део приказаног времена који је посвећен породичном дому подсећа унеколико на серију *Позориште у кући*. Наративни свет није сложен у смислу примењених наративних техника и комбинације различитих елемената, али је услед мноштва прича које произилазе једна из друге и шире се све више, укључујући огроман број актера, овде видљиво право подржавање природне *логике догађаја*.⁴⁹⁸ Фабула је реалистична, спроведен је хронолошки редослед, мотивација је доследно изведена, а обликовање садржаја реализовано уз све могућности понављања, акумулације, односа међу ликовима и трансформације.⁴⁹⁹ Прича са свим потпричама, надовезујућим причама, секундарним, терцијарним итд. (приче су организоване на неколико нивоа), ствара утисак животности и догађаја који се нижу *сада* пред очима гледалаца. Класични наративни

⁴⁹⁸ „Логика догађаја се може дефинисати као ток догађаја који читалац доживљава као природну појаву и који је у складу са светом.” Бал, М., *Наратологија*, Народна књига — Алфа, Београд, 2000, стр. 142.

⁴⁹⁹ Исто.

поступак заустављања приповедања на најзанимљивијем месту појачава тежњу гледалаца да се у следећем термину врате серији како би сазнали шта се даље збило. Нарација је посебно обogaћена дијалогом и сталним променама у односима међу актерима, пошто се на тај начин употпуњује недостатак динамике у екстеријеру, у макропростору, тј. на улицама града. Дакле, много више је приказан ентеријер (стан, кућа, школа, канцеларија, касарна, затвор, болница, казино, позориште, кафана, судница итд.), али је динамика у микропростору заснована на покретима, мимици, ефектним дијалозима и трансформацији јунака.

Нарација прати доживљаје породице Попадић, коју чине отац (пореком из унутрашњости Србије, тачније Поморавља), мајка (припадница грађанске угледне породице), старији син (свршени студент права), ћерка (глумица) и млађи син (гимназијалац). Сви чланови породице улазе у колоplet догађаја у којима се и сами мењају. Догађаји су лични, породични, партнерски, међуљудски, пословни, економски, културни, политички и у најширем смислу друштвени. Породица је суочена са финансијском кризом, иако је стан у коме живе (Емилијино наследство) велики и врло аристократски уређен. Припадајући грађанској породици, Емилија је професорка латинског језика, госпођа са отменим манирима која свира клавир.

Које препознатљиве догађаје прати ова серија? Драгиша има проблеме на послу, Боба има проблеме у школи, Виолети слабо иде почетак глумачке каријере, Александар тешко проналази посао, између Емилије и професора математике рађа се романса, док је између дугогодишњих брачних партнера на помолу развод; Саша лута између две девојке, треба да се жени једном, која има спонтани побачај, док друга дуго крије трудноћу од њега, рађа дечака, али се поновно зближавање са овом партнерком тешко остварује; Боба је заслугом мајке успео да матурира, директор Курчубић сналази се у свим новим околностима, Јатаганац је навикао да буде главни и да свуда доминира, секретарица Дара се развела, постоје услови за добијање теткиног наследства; Терминатор мора да постане подстанар, ујка Коста умире, Виолета се удаје, Боба се заљубљује у певачицу Нину, одлази у затвор, а затим у војску; Виолета и доктор се растају, Драгиша води своје колегинице у шопинг-туру у Солун, Саша је једно време био управник пропалог предузећа, а онда се предао картању; Љиљана долази из провинције да игра рукомет, Сања краде, лаже на сваком кораку и жели да постане глумица, мали Кокин син постаје

наследник бившег станодавца; Боба почиње да свира у оркестру и одлази на море, Кока и Саша се мире, Виолета и доктор одлазе у Африку, Попадићи настављају брачни живот. То су само неки од важнијих наратива ове серије. Иако су хронолошки побројани, уочава се хаотичност на сваком нивоу. Док ишчекујемо разрешење у породици Попадић, упознајемо споредне мање фабуле и личне приче. Све оне говоре о животним проблемима који се морају превазићи или решити, што понекад изгледа скоро немогуће. Већина проблема је условљена друштвеном кризом и недостатком новца. Али су многи детаљи испраћени финим хумором без обзира на сталну драмску напетост. Серија је означена као хумористичка, но ипак, она је ваљана мешавина смеха и драмске упитаности. Ликови који су оформљени, ситуације које су приказане, дијалог који је остварен – све је то учинило да овакво телевизијско остварење остане последња велика југословенска ТВ серија коју је пратила публика на читавој територији бивше Југославије. Ево како о серији која му је *најближа* говори писац сценарија Синиша Павић:

„То је жанр који мени одговара, та промена динамике, ситуација, развијање карактера, ликова, мада то није лако пратити, из ситуације у ситуацију, ту је веома битно памћење, да знаш шта је све било, рецимо у десетак ранијих епизода. Тако да сам за ову годину дана просто живео из дана у дан са свим тим ликовима. Били су нам присутни у кући, живели су са нама као чланови породице... живели смо интензивно сви заједно, бринули за њихове судбине, упадали с њима у конфликте, разрешавали их, као да се истински ради о нама најближим бићима из породице.”⁵⁰⁰

И заиста, ликови су толико животи и блиски нама који их пратимо, јер се сваки гледалац у том широко занованом свету међуљудских односа може поистоветити са неким. Популарност и општеприхваћеност њихових надимака потврђује фамилијарност коју публика према ликовима испољава.

⁵⁰⁰ Интервју из: *Вјесник Цетинске крајине*, 21.08.1998. Наведено према: *Синиша Павић, с.р.*, РТС, Београд, 2009, стр. 141.



Фотографија 15, *Јелица Сретеновић у ТВ серији Бољи живот*, S0001701,
<http://tvarhiv.rts.rs/wwdok/Kasete.htm>

Међутим, посматрајући визуелне кодове може се приметити извесна напетост између наратива и дискурса југословенства. Наиме, наратив прати симболички оквир заједничке државе (то се види кроз састав војног оркестра и кроз разрешење сукоба у војсци, или у пореклу докторове породице, тј. у глумцу из Хрватске Борису Дворнику), али нигде нема визуелног приказа појединих југословенских предела изван Србије. То се можда може објаснити недостатком финансијских средстава за снимање на неким другим локацијама, но то се могло учинити и на другачији начин: припремањем ентеријера или екстеријера за снимање који представља жељени амбијент. Изгледа да је овде реч ипак о превладавању новог дискурса дезинтеграције заједничке државе, што се може ишчитати из даље подробније анализе. Стога је одређење *последња велика југословенска серија* амбивалентно: у њој се на визуелном плану не конструише југословенство, али ипак то су последњи наративни позиви на заједничку стварност која је пред самим сумраком.

3.5.2 Дискурзивна анализа

Бољи живот је настао у изузетно напетом и турбулентном историјском периоду. То је било време коначног и трагичног распада заједничке југословенске државе, успона Слободана Милошевића у Србији, националистичког освешћивања у свим републикама, урушавања старог друштвеног поретка и рађања новог, време почетка дуге економске и политичке кризе. Оно што ову серију чини посебном јесте управо проницљиво детектовање свих наведених промена и процеса. Она није визионарска на начин

сарајевске ТВ серије *Топ листа надреалиста*, али је стално актуелна, те гледаоци имају утисак да се баш ништа није променило у друштвеној стварности.⁵⁰¹

Осврнућемо се на дешавања у Србији и Југославији у време настанка и приказивања ове серије. Као што је раније поменуто, распад Југославије почео је неколико година пре Титове смрти, тј. 1974. године када је Уставом практично легално показан пут осамостаљивању република и покрајина. Од тада је Југославија била само вештачким путем одржавана конфедерација. Након рецесеије коју је изазвала Нафтна криза и покушаја економских реформи почетком 80-их година под директивом светских финансијских институција, републике су 1986. године добиле и фискалну самосталност. Етничке, социјалне и политичке тензије су расле. Кључна прекретница у политици Србије десила се на Осмој седници Централног комитета Савеза комуниста Србије, одржаној 23. и 24. септембра 1987. На њој је успостављена Милошевићева доминација.⁵⁰² Први пут је овакав тип седнице пренешен у директном телевизијском преносу. Пре тога су рађени само одложени извештаји. У наредним годинама вршен је велики притисак на медијске институције да се приклоне Милошевићевом режиму: суспендовани су и отпуштани уредници и новинари, мењана је уређивачка политика, постављани су политички подобни људи.⁵⁰³ Самоуправни социјализам у Југославији се увелико распадао у другој половини претпоследње деценије 20. века. Последњи премијер СФРЈ Анте Марковић ступио је на власт 1989. године и покушао је да уведе земљу у економску транзицију, али је она толико била подељена политичко-етничким питањима да се након тог кратког привидно стабилизујућег периода дезинтегрисала у крвавим ратовима. Најтежи период Србија је доживела под Милошевићевом влашћу 1992. и 1993. године, када је забележена енормна

⁵⁰¹ У истраживању које је спровела ауторка ове дисертације, на питање да ли су радња, ликови и приказане ситуације у овој серији и данас актуелни у Србији, само 8,3% испитаника је одговорило да нису. Погледати детаљније у: Simeunović Bajić, N., „TV Series *Bolji život* (1987–1991): View from the Future”, у: Mitu, B., Branea, S., Marinescu, V., *Critical Reflections on Audience and Narrativity: New Connections, New Perspectives*, Ibidem Verlag, Stuttgart, 2014.

⁵⁰² Након бурне последње деценије 20. века коју је у Србији обележила Милошевићева владавина, општа и научна светска јавност била је преплављена тезама о томе да је он највећи кривац за распад Југославије и ратове на њеним просторима. Међутим, како се дистанца у односу на догађаје из 80-их и 90-их година повећавала, тако се у појединим делима почело преиспитивати који су најважнији фактори распада земље. А кривица је почела да се приписује не само Милошевићу, него и Туђману и хрватском национализму. Погледати у: Гибс, Д., „Извори југословенског ратног сукоба”, *Социолошки преглед*, вол. 35, бр. 3–4, 2001, стр. 177–211; Диклић, М., „Погледи из Хрватске на Осму седницу ЦК СК Србије”, *Социолошки преглед*, вол. 41, бр. 4, стр. 539–554.

⁵⁰³ Ставрић, Љ., „Супротно од мржње”, *Нин*, 01.02.2001; Милошевић, А., „Надежда Гаће”, *Статус*, 06.01.2010.

инфлација.⁵⁰⁴ Ако изузмемо године највеће инфлације, то је отприлике доба у коме је снимана и приказивана серија *Бољи живот*: доба историјских резова, странпутица, експанзије етничког насиља, хипертрофиране политике, друштвене хипокризије и неефикасне економије. И све је то, као позадина породичних и међуљудских односа, репрезентовано у овој серији. Произведена су многа значења дотрајалости старог политичког и економског поретка, надлазећа модерна времена обележена хипокризијом, незапосленост, непоштење, покушај да се човек у сваком времену снађе и преживи. Ујка Коста умире у салонској фотељи у згради која је након Другог светског рата конфискована његовој породици, и то представља симбол потпуног гашења грађанског света, који је бар у том антитетичком симболичком смислу опстајао у доба социјалистичке Србије и Београда. С друге стране, каменорезац Мацола прави монументалне погребне споменике и представља човека спремног за ново време, за транзицију, и за упуштање у различита пословна решења и трансакције. Певачица Нина Андрејевић својом појавом и *femme fatale* стилем на граници еротског успева да себи обезбеди више него пристојан живот.⁵⁰⁵ Курчубић је политички свакоме подобан и уме да поштује ауторитет. У војсци се представник сваке републике (изузев Македоније) бори за сопствену националну песму (дакле, тиме и за сопствену националну државу) и критикује све што долази из других република. У стечајном предузећу скида се соц-реалистичка слика, а поставља неутрална (а симболичка) мртва природа. Бескрајно дуго се састанчи. Службеници су често лењи. Социјалистички исказ *другарице и другови*, који је деценијама представљао иницијалну комуникативну праксу, замењује дискурс *даме и господо*. И многи други детаљи упућују на добро, циљано, свеобухватно репрезентовање не само промена него и аномалија у тадашњој југословенској друштвеној стварности.

А како је дошло до могућности да се то уопште репрезентује? Тадашњи уредник Војкан Миленковић тражио је од Павића да напише серију од 52 епизоде, јер је сматрао да су *Дипломци*, за које је Павић писао сценарио, добро изведени. Павић је хтео да одустане због бојазни од величине предвиђеног пројекта, али га је мотивисала супруга Љиљана.⁵⁰⁶

⁵⁰⁴ Детаљније у: Симон млађи, Ђ., „Економске реформе у Југославији – једно виђење споља”, вол. 55, бр. 1, стр. 104–128.

⁵⁰⁵ Занимљиво је запажање да су кафанске сцене са певачицама често коришћене у популарним телевизијским серијама и филмовима.

⁵⁰⁶ *Синиша Павић, с.р.*, РТС, Београд, 2009.

Касније је изјавио да му је то био веома тежак, можда и најтежи посао који је обављао за телевизију, јер су у почетку стизале само негативне критике:

„Никада нисам прочитао толико лоших жеља упућених мени и онеме што радим. Неко се веома потрудио да сруши преамбициозног Војкана Миленковића, преко градског комитета и неколико новинара, нападајући мегаломански пројекат у који се као у рупу без дна баца новац, иако ни сценарио није довршен (...) После четрнаесте епизоде појавио се први похвалан текст у новинама, са потписом Мирјане Голумбовске (...) А после петнаесте вратио се Неша Ристић, тада директор телевизије, из Великог Лаола и саопштио: ‘Вечерам ја у хотелу и одједном останем сам у сали, нестану и келнери. Сви отишли у салон са телевизором да гледају *Бољи живот*.’”⁵⁰⁷

И од тада *Бољи живот* представља вероватно најгледанију серију.⁵⁰⁸ Оно што је гледаоце везало за јунаке ове серије пре свега је живот са великим проблемима, али без зла и трагике. Друштвено-историјске и политичке промене рефлектују се кроз представљене актере који константно у себи задржавају људске вредности. Не праве и најбоље, али ипак људске вредности. Осим тога, и у *Бољем животу* (и у каснијим епигонским остварењима *Срећни људи*, *Породично благо*, *Стижу долари*) постоји нада у дословно *бољи живот* који ће ипак доћи, па срећан крај доживљавамо растеређујуће, катарзично и умирујуће. Тек у *Белој лађи* Павић је променио визуру ка постављању политике и политичких интрига у први план показујући да су прошла времена у којима се веровало (у Тита, у Милошевића, у демократију),⁵⁰⁹ те овде посеже за „убојитијим и делотворнијим средствима деловања на гледаоце – за карикатуром, пародијом, персифлажом, сатиром...”⁵¹⁰ Тако серија *Бољи живот* остаје слика умирања

⁵⁰⁷ Исто.

⁵⁰⁸ Павић наводи податке да је према проценама истраживачког центра београдске и загребачке телевизије ову серију гледало око 15 милиона људи. Постоје и подаци о томе да доласком Туђмана на власт тадашњи директор Телевизије Загреб није желео да емитује други циклус серије. Међутим, „суочио се са таквом лавином протеста да је морао да врати серију на програм. Али, са даном закашњења.” Исто, стр. 210.

⁵⁰⁹ „Ја припадам генерацији која је у много шта веровала. Веровали смо у Југославију, у слободу коју ће нам неко донети, у Тита, у социјализам, у самоуправљање... После распада Југославије, веровали смо да ће Слободан Милошевић нешто урадити за Србију, после 5. октобра 2000. веровали смо у нову власт, у демократију. У људске слободе и право...” Исто, стр. 161

⁵¹⁰ Оташевић, Б., „Вештина примењеног писања”, у: Исто, стр. 92.

југословенског социјалистичког друштва и весник нових другачијих времена, али и даље са људским ликом, са надом да ће после тешкоћа бити боље и лакше, са вером која одржава човека. Више од тога, она је створила нови жанр, породичну серију или, како би то рекла Бранка Оташевић, „програмску понуду за целу породицу.”⁵¹¹

3.5.3 Конструкција породичног идентитета

Породица као базична друштвена институција мењала је своје одлике и значења током претходних историјских периода. У Србији је до појаве класног друштва била заступљена породична задруга, па је преображајем задруге настајала патријархална породица,⁵¹² затим грађанска, а онда модерна.⁵¹³ Породични идентитет се мењао као и сама породица. Слика о породици свакако није била иста крајем 18. века и 200 година касније. Пошто се конструкција породичног идентитета заснива на субјективности и рефлективности, у најширем смислу може се тврдити да има онолико породичних идентитета колико има породица.⁵¹⁴ Како изгледа београдска породица Попадић у предвечерје распада Југославије? Она је састављена од пет чланова: двоје зрелих људи и троје одрасле деце, од којих старија деца никако да се отргну из породичног гнезда.⁵¹⁵ Ћерка се понекад понаша инфантилно, нерационално и пренаглашено емоционално. Насупрот њој, старији син делује хладно, тромо, смотано, немотивисано. А млађем сину (и најмлађем детету) сасвим пристају године у којима се одвија једна важна фаза карактеристична за већ помињани *bildungsroman*. Отац покушава да се постави као ауторитет, али му то не иде како би желео, нема контролу над породичним животом и из његовог говора избија *тешка мука*.⁵¹⁶ Он не успева да задржи добар партнерски однос са

⁵¹¹ Оташевић, Б., „Вештина примењеног писања”, у: Исто, стр. 90.

⁵¹² Новаковић, Н., „Теорије о настанку и структури породичних задруга”, *Становништво*, вол. XLIII бр. 1–4, 2005.

⁵¹³ Милић, А., *Рађање модерне породице*, ЗУНС, Београд, 1988.

⁵¹⁴ Benett, L., Wolin, S., McAvity, J., „Family Identity, Ritual and Myth: A Cultural Perspective on Life Cycle Transitions”, у: Falicov, C., J. *Family Transitions: Continuity and Change Over the Life Cycle*, Guilford Press, New York, 1998.

⁵¹⁵ То се назива трендом продуженог *социјалног детињства* и примећен је у европским друштвима баш 80-их година 20. века. Погледати детаљније у: Бобић, М., „Прекомпоновање брака, партнерства и породице у савременим друштвима”, *Становништво*, вол. 41, бр. 1–4, стр. 65–91, 2003.

⁵¹⁶ *Синиша Павић, с.р.*, 2009.

својом супругом, која тежи идеалнијем брачном животу, што сматра грађанским духом породице у којој је одрасла. Сем ове главне породице, конструисани су и односи у другим породицама и ниједна од њих није неокрњена неким проблемом. Заправо, све су пред неким типом распадања. Разводи постају актуелна и честа тема. Међутим, постоје и женидбе и удадбе. Но оно што је видљиво јесте општа слика породице у другој половини претпоследње деценије 20. века, која је врло угрожена друштвено-политичким променама, економском кризом и неразумевањем између партнера. Овде је пренета сасвим другачија атмосфера у односу на ону из серије *Грлом у јагоде* или серије *Љубав на сеоски начин*. Иако се све три завршавају срећно, *Бољи живот* има реалистичнији и нимало носталгичан крај. Родитељи, иако су то веома често прижељкивали, остају сами и поента је управо на суочавању са новонасталим породичним идентитетом. Ипак, пољуљане друштвене вредности јесу успеле да учине лабилнијим већ установљене породичне обрасце у београдској и југословенској стварности, али су основни елементи формирања савремене породице љубав, својеволјни пристанак, стрпљење и поверење ипак сачувани. Значење које би се могло ишчитати из овакве конструкције јесте вера у породицу као најзначајнији друштвени нуклеус из које све потиче и у којој се све завршава, па она може и мора бити довољно снажна да се одупре спољним иритантним факторима.

3.6 *Рањени орао* – ревитализација романсе и повратак грађанском рају

ТВ серија *Рањени орао* произведена је 2008. године у копродукцији Кошутњак филма и Радио-телевизије Србије. Премијерно је емитована од 22. децембра 2008. до 15. јануара 2009. Према литерарном предлошку истоименог романа Милице Јаковљевић (Мир-Јам),⁵¹⁷ режирао је и сценарио написао Здравко Шотра, у првој деценији 21. века публици веома познат редитељ. Продуцент је био Зоран Јанковић, костимограф Иванка Крстовић, а музику је компоновао Жељко Јоксимовић. Главне улоге су остварили Слобода Мићаловић (Анђелка), Иван Босиљчић (Ненад Алексић), Ненад Јездић (Гојко Марић), Драган Николић (Угљеша Кнежевић), Маринко Мацгаљ (Сафет), Војин Ћетковић (Томо Ђуровић), Јасмина Аврамовић (Ружа Алексић), Даница Максимовић (Савета), Наташа Нинковић (Вукица) и др. Репризирана је сваке наредне године: 2009, 2011. и 2012. у вечерњем термину, а 2010. у јутарњем. Међу 100 најгледанијих серија на свим телевизијама заузела је прво место.⁵¹⁸

У време када је роман пред Други светски рат излазио у наставцима и у време када је у више издања штампан од 1975. па до данас, *Рањени орао* је био увек веома читан. Уз љубавне јаде Анђелке Бојанић одрастале су генерације. То је било карактеристично и за друге романе исте списатељице. Здравко Шотра је добро препознао тренутак када ће филмски обрадити ово литерарно дело и претворити га у веома гледану серију од 17 епизода. Од снимљеног материјала 2009. године је реализован филм.

⁵¹⁷ Роман *Рањени орао* написан је много раније и био је последњи који је излазио 1940. и 1941. године у *Недељним илустрацијама* (новине излазиле од 1925. до 1941). Први пут је штампан као целовита књига тек 1975. године, пошто је као и већи број српских писаца из грађанског предратног доба, Мир-Јам била заборављена у новонасталом социјалистичком поретку.

⁵¹⁸ Погледати Прилог 8.



Фотографија 16, Војин Ћетковић, Слобода Мићаловић, Веселко Крчмар и Здравко Шотра за време снимања серије *Рањени орао*, S0047338, <http://tvarhiv.rts.rs/wwdok/Kasete.htm>

3.5.1 Наративна анализа

Оно што се прво мора нагласити јесте да постоји велика разлика у рецепцији књижевног и филмског наратива. То представља основну дистинкцију између читаоца и гледаоца. Читалац у свом *хоризонту очекивања*⁵¹⁹ има неупоредиво богатије могућности значења наративног света који му је предочен. Заправо, и он сам веома лако гради тај свет у складу са нефиксираношћу књижевног дела и креативном допуном самог читаоца. Такође, серија се може посматрати као текст коме публика придаје значења што је већ објашњено у овом раду. Међутим, додељивање улога одређеним глумцима, прилагођавање сценарија, избор наглашених места, костими, монтажа – све то чини да се наративни свет серије од наративног света књижевног текста некада много разликује. Зато ни у једној филмској верзији *Ане Каређине* она није баш онаква каквом ју је замишљао читалац који је у међувремену постао гледалац. Зато се може тврдити да су књижевни текст и филм (или серија) два одвојена и другачија наративна дискурса који са собом носе различита значења и различите хоризонте очекивања, што се могу донекле или се не морају уопште поклапати.

Нарација у овој серији обележена је прво једним наративним сегментом (пре почетка) и другим (после краја). Дакле, постоје својеврсни пролог и епилог. У прологу се упознајемо са малом Анђелком на крају *великог рата*. У епилогу пратимо настанак нове породице, при чему су симболи детињих играрија скоро исти: дечак и девојчица пуцкају

⁵¹⁹ Јаус, Х. Р., 1978.

ладолеже. Између њих је приказан наративни свет који прати судбину главне јунакиње Анђелке Бојанић. Она јесте главна женска фигура, али њено девојачко и женско искуство бива у овој серији предмет објективизације, јер патријархални режими уобличавања свакодневног искуства намећу мушкарце као агенсе, односно покретаче радње. То је прича о образованој, еманципованој и лепој девојци чије тешкоће настају оног тренутка када њен муж прве брачне ноћи схвати да она није невина. Он је одбацује и презире. Око ње се појављује неколико мушкараца са којима ступа у контакте. Они су сви потпуно различити. Привидни расплет једне брачне приче заправо је заплет следеће љубавне приче, пошто се у тужну и разочарану Анђелку на први поглед заљубљује пилот Ненад Алексић. Међутим, прича о унесрећеној девојци врло је сложена будући да се њен љубавни живот закомпликовао и појавом првог љубавника, за кога је сматрала да је мртав. Уз то, он је муж њене добре другарице са којом се дуго није видела. А муж који је презрео долази случајно у исти град као судија и постаје јој надлежни. У њу је заљубљен и старији велепоседник. Њен лик се развија у четири различите средине: у Београду, на мору, на селу, у Требињу. Након многих догађаја, Анђелка не може да нађе смисао и све је више чине несигурном и обележеном. Она успева да се, упркос изгубљене невиности уда за пилота Ненада, који је остао без једне ноге. Тиме сам наслов *Рањени орао* добија потпуно оправдање. Нарација се завршава срећно и на мелодрамски ефектан начин. Спајају се два обележена лика: Анђелка која у родно заснованом културном коду није телесно чиста девојка и Ненад који је телесно (и сасвим видљиво) оштећен, те је његова професионална каријера завршена. Најављена будућност реинтерпретира традиционалне вредности и маркира чврсте позиције жена и мушкараца у патријархалном свету, чиме депривира конституисање идентитета усклађених са отвореношћу и модерношћу времена која долазе.

3.5.2 Дискурзивна анализа

На почетку је потребно сместити настанак ове серије у друштвено-историјски контекст. То је било време у коме је дотадашњи председник Републике Србије, Борис Тадић, добио свој други мандат. Након парламентарних избора и дугих преговора међу

странкама, формирана је Влада коју је чинила коалиција За европску Србију, тј. Демократска странка и коалиција Социјалистичка партија Србије, Партија уједињених пензионера Србије и Јединствена Србија. Први пут након 90-их година 20. века и владавине Милошевића, у Владу је ушла његова некадашња странка. Након раста бруто друштвеног производа, у 2008. години дошло је до његовог пада због смањивања извоза и индустријске производње, тако да је финансијска и економска криза у том периоду захватила и Србију.⁵²⁰ Криза се продужила на наредних неколико година и још увек траје.

У првој деценији 20. века снимљени су филмови и серије различите тематике: од деструктивне социјалне стварности, трилера, идеолошких сукоба и приказивања последњег рата, преко враћања у дубљу историју, фантастике, комичних и љубавних елемената. У прилично богатој продукцији за мало српско тржиште, чини се да једна серија о љубавним недаћама и животу у грађанској Србији између два светска рата не може ништа ново донети. Међутим, како се то на интернет форумима, блогovima и веб-сајтовима може често прочитати, серија је донела неопходно освежење, будући да је публика била засићена тамним дискурсима (у складу са деструкцијама свакодневне друштвене стварности), који су почели у филмским и телевизијским остварењима гомилати бруталне насилне елементе од 90-их година 20. века.

Здравко Шотра и сам говори о томе зашто се окренуо оваквој теми: „Тај правац је мало модифициран, он прави мост према данашњем времену, јер то је прича о судбини једне жене која је сасвим прихватљива и вечна (...) Развод је тада још увек био нешто непожељно, ретко, али види се да долази ново доба, када жена тражи равноправност.”⁵²¹

Иако је давно снимио серију о грађанском животу између два рата (*Више од игре*), серија *Рањени орао* преноси другачију атмосферу и напетост није условљена спољним светским политичким дешавањима, већ личним животом и женским питањима. Шотра је заједно са глумцима пратио основну приповедну нит романа и није мењао значења која је Мир-Јам покушала да упише о том добу. Био је то први роман што описује девојку са изгубљеном невиношћу, па се то може тумачити као један корак даље у репрезентовању нових захтева модерне жене која не може бити лоша зато што у брак не уноси невиност и која мора својим моралним вредностима променити законе устајале културне средине.

⁵²⁰ Матковић, Г., Мијатовић, Б., Петровић, М., *Утицај кризе на тржиште радне снаге и животни стандард у Србији*, ЦЛДС, Београд, 2010.

⁵²¹ Миливојевић, С., „Имам више идеја него времена”, *ТВ ревија*, 24. јануар 2009.

Миљана Лакетић закључује да у овом роману има највише *оправдања и разумевања*. „Са *Рањеним орлом* је Мир-Јам завршила приче о свом једноставном свету који је имао много врлина и мана, онаком какав је био пре фашизма, нацизма, комунизма, социјализма, кокаколизма, глобализма.”⁵²² Поглед у даљу прошлост дозвољава да се она може приказати у идеологизованијем светлу, јер је временска дистанца већа и знање о том времену мање. Међутим, у Србији је данас знање о том времену слабо, не само због природне временске дистанце већ и услед дуго наметаног социјалистичког дискурса који је раскинуо готово све културне везе са претходном, предратном традицијом. Мир-Јам је била двоструко скрајнута: и као списатељица *лакших* љубавних романа и као жена из грађанске породице.⁵²³ Њена књижевност, означена као типично *женска*, никада није ушла у историју књижевности. Због специфичног еволутивног пута у сложеним друштвено-политичким околностима, *женска* књижевност је иначе била у другом плану, те је феминистичка традиција оформила гинеокритику како би реконструисала *женску* књижевност. Биљана Дојчиновић-Нешић то објашњава на следећи начин:

„Категорија рода се у гинеокритици користи за истраживање историјских и друштвених услова као и душевних процеса важних у настајању књижевних текстова које су писале жене. Она доприноси анализи жанрова, тема, мотива, ликова, симбола, то јест, бољем разумевању ове књижевности. Када је реч о поступку истраживања, категорија рода омогућава да се различите методе науке о књижевности усмере ка откривању онога што се сматра специфичношћу литературе коју су писале жене.”⁵²⁴

⁵²² Лакетић, М., *Мир-Јам: Обожавања и унижена*, Чигоја штампа, Београд, 2009, стр. 163.

⁵²³ „Била је најпопуларнија и најчитанија списатељица у Краљевини Југославији. Без званичног објашњења одбачена је са доласком партизанске власти. Није била једина, али многи су се прилагодили новом поретку и *стварању новог човека*. Она није иако је имала времена да то уради. Да ли је за време рата учинила нешто због чега је заслужила да буде одбачена? Није. Остала је доследна себи и свом времену.” Исто, стр. 7.

На сличан начин доследна свом времену остала је Рики Салом из романа и истоимене серије *Цвет липе на Балкану*, коју је изванредно одиграла глумица Наташа Нинковић. Слична грађанска обележја налазимо код јунака из дела Борислава Пекића и Слободана Селенића. Конструкција грађанског Београда ипак је заснована на неким чињеничним детаљима, а не само на измишљеној грађи талентованих писаца.

⁵²⁴ Дојчиновић-Нешић, Б., „Гинеокритика: истраживања женске књижевне традиције”, *Женске студије*, бр. 5/6, доступно на: <http://www.zenskestudije.edu.rs/izdavastvo/elektronska-izdanja/casopis-zenske-studije/zenske-studije-br-5-6/237-ginokritika-istrazivanja-zenske-knjizevne-tradicije>, датум приступа: 10.10.2014.

Ако у званичним научним књижевним истраживањима није добила значајно место, Мир-Јам је у домену популарне културе (на оба начина: и кроз популарну литературу и кроз филмске адаптације)⁵²⁵ код публике остварила улогу коју је имала у међуратном периоду, тј. у време штампања романа у наставцима.

3.5.3 Конструкција родних идентитета

Дистинкцију између пола и рода изнедрила су феминистичка истраживања и феминистички активизам. Премда је у почетку коришћен исказ *равноправност полова*, данас је пол сасвим изостављен, па се говори о *родној равноправности*.⁵²⁶ Другачије поимање пола и рода почело је 60-их година 20. века у оквирима феминистичке критике. Термин *род* уведен је уместо појма *пол*, јер он означава биолошку, анатомску и физиолошку дистинктивну категорију.⁵²⁷ За разлику од пола, род представља друштвену и културну категорију.⁵²⁸ Својства рода генеришу се у датим друштвено-историјским и културно-политичким околностима: „Тако се у контексту родних представљања мушкарцу приписују активност, предузимљивост, ауторитет, амбиција и иницијатива, а жени пасивност, послушност, емотивност, толерантност и помирљивост: мушкарац је, отуд, предодређен да доминира, жена да буде потчињена.”⁵²⁹

Баш оваква слика, само у нешто блажем облику, конструисана је у фикционалном свету серије *Рањени орао*. Пол изабраног партнера који треба да постане муж чврсто је заснован патријархалним црногорским дискурсом снажног мушкарца. Иако је он образован, његова еманципација није довршена, јер су његова перцепција и мисао ограничени женом у најтрадиционалнијем и најконзервативнијем схватању; дакле, женом која духовно и телесно беспоговорно током читавог свог живота припада мужу. Њен сексуални живот мора започети са њим, а његов се никада не доводи у питање. Анђелка је

⁵²⁵ До сада су направљене четири серије и два филма према романима Мир-Јам. Адаптирана су следећа дела: *Рањени орао*, *Грех њене мајке*, *Непобедиво срце*, *Самац у браку*.

⁵²⁶ На примеру српског језика, Јованка Радић каже да није реч искључиво о терминологији, „већ је на делу конструкција новог појма, са новим схватањима људске природе и међуљудских односа.” Радић, Ј., „Род у природи, граматички и друштву”, *Гласник Етнографског института САНУ*, вол. 58, бр 1, 2010, стр. 125.

⁵²⁷ Гордић Петковић, В., „Род, идентитет и социјалне улоге у настави књижевности”, *Темида*, 2012.

⁵²⁸ Мои, Т., „Шта је жена: пол, род и тело у феминистичкој теорији”, *Градина*, бр. 23, 2008, стр. 65–75

⁵²⁹ Гордић Петковић, В., 2012, стр. 115.

све време осећала ову дубоку друштвену патријархалну укорененост свог вереника, али се ипак надала да ће суочавање са истином бити много безболније и да ће он превазићи патријархалне брачне стеге. То се не догађа. Али се касније догађа нешто друго: поведен њеном лепотом и жељама других мушкараца за њом, и он пожели да је има као љубавницу, што још једном показује оштро раздвајање између тела и духа, односно дух и тело могу бити спојени једино уколико он уводи жену у сексуални брачни живот. Слично њему, први Анђелкин сексуални партнер такође полаже право на њено тело и њену личност зато што је био први, тј. зато што јој је он одузео невиност. Ни његов сексуални а ни брачни живот не доводи се у питање, тако да су у овом случају мушкарци моћни и владају женама у складу са патријархално уобличеним вредностима. Несразмерност између именовања главне јунакиње у овом наративном дискурсу и присвајања моћи доминантних мушких субјеката показује учинке консолидовања патријархалног морала. Значењске друштвене категорије конзервиране су унутар једнодимензионалности односа између доминације и субординације.



Фотографија 17, Слобода Мићаловић и Ненад Јездић у серији *Рањени орао*, S0047340, <http://tvarhiv.rts.rs/wwdok/Kasete.htm>

Сходно појединим деловима дискурзивног поља које гради ова серија, може се поставити питање да ли су наметнути патријархални оквири изведени до краја или се овде ипак осећа продор модерности и еманципације код оба пола. Својеврсну еманципацију показују Анђелкина другарица и будући други муж, пилот Ненад Алексић. Њу у извесној мери показују и старије жене које имају много разумевања за модерније трендове живљења. Њу показује и Сафет, иако из патријархалне породице обојене оријенталним

духом; он је испуњен емоцијама и нежношћу, опчињен лепотом жене попут песника, стога жену претвара у симбол просветљења. А Анђелку све мушке жеље чине несигурном и бојажљивом. Тешко јој је да се сама бори у свету који је уистину мушки. Иако је повод једног самоубиства, а и сама је рањена, ни са чим то није изазвала, сем сопственом моралном одговорношћу да не поклекне ни пред једним мушкарцем који до апсурда изражава свој маскулинитет и биолошку заснованост полних разлика. Тек у рањеном пилоту она ће пронаћи правог партнера, сасвим еманципованог, без грубе укореењености у патријархалним обрасцима мушко-женских и породичних односа. Тиме је на први поглед одана захвалност новом свету у коме је жена полако стицала своја права и своје место у друштву. Но, реч је само о првом, најпре видљивом нивоу значењских категорија ове серије. Поигравање динамиком између мушког субјекта и женског објекта упућује на симболички тоталитет очувања патријархалног поретка. „Пошто патријархалност представља *status quo*, најједноставније је да се посматра као нормално и непроблематично стање.”⁵³⁰ У таквом режиму, жена остаје објект, слика и симбол мушке утилитаризације, материјализације и доминације, те се, стога, имплицира елузивност родне равноправности.

Какве се промене у домену визуелног представљања могу очитовати у односу на претходне серије? Основна разлика препознаје се у коришћењу литерарног предлошка (љубавни роман) који је условио посебан нагласак на мирноћи тока радње, а не на акцији и брзом смењивању кадрова, па је заступљен велики број сцена у којима ликови разговарају шетајући заједно или седећи у дивном амбијенту. Дакле, пажња гледалаца усредсређује се на млада и привлачна лица протагониста, као и на њихове вербалне исказе, а онда и на невербални говор. Визуелна стратегија у функцији је жанра романсе. Зато се приказују лепи људи у складно одабраној гардероби и живописне разгледнице различитих предела (Јадранско море, Требиње, шумадијско село, Београд). Визуелно уживање је првенствено у идеализацији природе, ентеријера и људи. Али не само то. Важно је приметити да се визуелним симболима истиче како ова љубавна прича припада времену између два светска рата, те се то доба фетишизује конструишући грађанску

⁵³⁰ Johnson, A., *The Gender Knot: Unraveling Our Patriarchal Legacy*, Temple University Press, 2005, стр. 133, доступно на: https://books.google.rs/books?id=3nnxlqbNIEC&printsec=frontcover&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false, датум приступа 08.02.2014.

митологију. Више од тога, добро организована визуелна стратегија утицала је по први пут на туристичку понуду будући да се повећао број туриста који су желели да обиђу места снимања, али и на издавачку индустрију, на поновно откривање пријемчивости пилотирања и на модне трендове. Тиме је ова серија добила карактеристике које су већ одавно препознате у неким страним серијама и филмовима.⁵³¹

⁵³¹ Тако Хигсон описује значајан друштвени феномен у Великој Британији који се односи на костимиране драме и филмове: „Читав низ других формалних или неформалних повезивања, међусобног промовисања, успутног подстицања публицитета и случајног надовезивања, охрабривали су публику да конзумира још нешто осим филма и телевизијског програма. Издавачи су приређивали нова издања адаптације дела, или објављивали књиге о филму или телевизијској серији; продавнице текстила, као што је *Лора Ешли*, извлачили су корист из моде историјских костима; часописи о стилу живљења намењени вишим слојевима пажњу посвећују некретнинама, уређењу ентеријера, декорацији и тканинама; и ресторани нуде традиционалну храну.” Хигсон, Е., „Наслеђе у филму и телевизијској драми”, у: Морли, Д., Робинс, К., *Британске студије културе*, Геопоетика, Београд, 2003, стр. 254–256.

Четврти део

4. Однос публике према домаћим играним ТВ серијама

4.1 Значај публике

У истраживањима медија, и посебно телевизије, дуго се мерио директни утицај на публику. Многи истраживачи су покушавали да *измере* количину деловања, придајући тако огроман значај овом медију, али истовремено запостављајући улогу публике, иако се телевизијски програм од самог почетка стварао баш за њу. Публика је посматрана као аморфни скуп јединки на којима је искусном оку посматрача могуће видети учинке деловања различитих телевизијских програма.⁵³² Тек су културне студије указале на потребу да се публика посматра на другачији начин. Зато је рад Стјуарта Хола из 1973. о енкодирању и декодирању у телевизијском дискурсу (о коме је било речи на почетку овог рада) уистину био иницијатор потпуно новог приступа телевизијском тексту и публици на чијој страни је не само примање порука већ и стварање значења. Афирмишући неоспорно *свежији* поглед на публику и критикујући претходна истраживања, Џон Хартли каже да тај „повратак публици личи на повратак разуму након бизарних теоријских екскурса.”⁵³³

Зашто је публика веома битан субјект? Пошто су културне студије указале на важност проучавања популарних медијских садржаја, демистификујући на тај начин високу уметност и елитну културу, логични следећи корак био је проучавање публике која гледа те популарне телевизијске програме. Али сада тежиште није било на мерљивости количине изложености публике неком програму да би се утврдио његов директни учинак, већ на *живљеној култури* људи који гледају и уживају у гледању телевизије. Дакле, фокус је био на опредељењу, жељи и разлозима да публика гледа на телевизији баш популарне садржаје. То свакако није било изоловано посматрање публике као феномена у целини и уопштено, већ начин да се покаже како су телевизијски гледаоци пре свега *друштвени субјекти*, што значи да су обележени некаквом историјом, културним контекстом, социјалном структуром, класом, годинама, родом итд.⁵³⁴ Како се телевизија може

⁵³² У најкрећем, доминантна истраживачка парадигма садржала је неколико фаза у којима се препознаје врло низак степен разумевања публике као активног субјекта: „Од раних ‘хиподермичких’ теорија, чак и у критичкој верзији Франкфуртске школе, преко двостепеног тока комуникације и посредујућег утицаја примарних група и вођа мњења, до индивидуализованих варијација медијског ‘избора’ у оквиру ‘користи и задовољства’ приступа, централно место за разумевања утицаја био је ‘медијски текст’.” Миливојевић, С., 2008, стр. 44.

⁵³³ Hartley, J., *The Politics of Pictures: the Creation of the Public in the Age of Popular Media*, Routledge, London and New York, 1992, стр. 89.

⁵³⁴ Шире објашњење разлике између друштвеног и текстуалног субјективитета погледати у: Fiske, J., Hartley, J., *Television Culture*, Routledge, London and New York, 1993.

посматрати као породична и ритуална страна свакодневице, њени гледаоци се унутар друштвеног контекста повезују посредством текстова које она производи. Међутим, *текстуалност* публике не значи да је чин стварања значења могуће посматрати сасвим директно.⁵³⁵ Зато Хартли наглашава како је улога публике увек *перформативна* и „у дијалогу са друштвеним тоталитетом.”⁵³⁶ Они који гледају телевизију, како добро уочава Џејмс Лул, „не интерпретирају само програм, већ конструишу ситуације у којима се одвија гледање програма” (...).⁵³⁷ То, заправо, значи да је контекст свакодневице веома важан у проучавању публике и да не постоји само релација програм – публика, већ мноштво различитих релација, ситуација и начина на који се интерпретирају значења телевизијске популарне културе. Оно што је ново у приступима посматрања телевизијских гледалаца није *активно* као једноставни опозит *пасивном*.⁵³⁸ Реч је о великом потенцијалу стварања и интерпретирања значења. Из тог разлога не може се више гледати на поједине телевизијске жанрове (посебно не на серије) као на нешто што је у потпуности *идеолошки затворено*.⁵³⁹ Такође, поједине врсте серија (сапунске опере и романсе према писању Соње Ливингстон) захтевају ангажовање публике у наративи, будући да је ритам приказивања врло сличан свакодневном животу. Но, то није загарантовано јер неке групе гледалаца могу исти наратив „посматрати са велике критичке дистанце.”⁵⁴⁰ На тај начин се још једном ставља акценат на „чињеницу да је значење неког медијског текста увек предмет преговора.”⁵⁴¹ У овом смислу активност конструисања значења је оно од чега истраживачи полазе како би анализирали динамички однос између публике, оног што публика гледа и друштвеног контекста у коме се то дешава. Тако Хартли сасвим исправно

⁵³⁵ Hartley, J., 1992.

⁵³⁶ Исто, стр. 86.

⁵³⁷ Наведено према: Livingstone, S., „Audience reception: the role of the viewer in retelling romantic drama”, прво објављено у: Curran, J., Gurevitch, M., *Mass media and society*. London, England: Hodder Arnold Publishing, 1991, наведено према: London: LSE Research Online, доступно на: <http://eprints.lse.ac.uk/999>, 17.12.2013.

⁵³⁸ „Нити *активно* нити *пасивно* не односи се на активност публике на директан начин, нити је термин *активна* уведен у теорију студија као близанац термина *пасивна*. Термин *активна публика* је производ критичких интервенција у историју истраживања масовних комуникација, о коме ћемо и даље расправљати.” Хермиз, Џ., „Активна публика”, у: Бригс, А., Кобли, П., *Увод у студије медија*, Клио, 2005, стр. 432.

⁵³⁹ Livingstone, S., 1991.

⁵⁴⁰ Исто, стр. 15.

⁵⁴¹ Хермиз, Џ., 2005, стр. 436.

закључује да је гледање телевизије *свепрожимајућа моћ* и одлика људске врсте, те су зато и потребни нови приступи проучавања.⁵⁴²

⁵⁴² Каже Хартли: „Дајте људима шансу и они ће купити телевизор; дајте им време и они ће гледати телевизију. Чак ни најтоталитарније владе не могу забранити људима да гледају телевизију јер она припада људској врсти. Истовремено и колико је мени познато, нико само не гледа телевизију. Како је телевизија прожимајућа, она тако прожима, и њена значења циркулишу (...)” Hartley, J., 1992, стр. 86.

4.2 Формирање публике телевизијских серија у Србији

Као иманентно телевизијски жанр и новина у укупној понуди популарних садржаја, серије су напречац освојиле публику. У прикупљеном материјалу за рад о серијама на неколико места помиње се ситуација у којој су се групе људи окупљале око телевизора да би гледале прве домаће телевизијске серије крајем 50-их и почетком 60-их година 20. века. Од тренутка када су настале у Телевизији Београд, игране серије су привлачиле изузетно велику заинтересованост публике и у Србији и у другим југословенским републикама.⁵⁴³ Пријемчивост аудио-визуелних елемената телевизије може се потврдити не само технолошким медијским новинама и програмском разноврсношћу већ и чињеницом да домаће серије могу да прате и они који су неписмени. Тај део публике је свакако постојао у време када је телевизор масовно почео да се купује почетком 70-их година 20. века. Број телевизора у домаћинствима од 1968. до 1988. порастао је укупно 24 пута. Телевизор 1988. године није имало само 11% домаћинстава на територији целе Југославије.⁵⁴⁴ Уз промене друштвено-политичког контекста, економских услова и утицаја развоја технологије у Србији се полако формирала публика ТВ серија. се Данас одговорно можемо тврдити да су обликоване специфичне гледалачке преференције условљене постојањем заједничке државе и развојем ТВ Београд, која је ипак имала најбогатију продукцију играног серијског програма. С друге стране, оне су условљене телевизијским тржиштем и развојем интернета. До данас је било много репризних емитовања старих серија, али је снимљен и већи број нових серија.⁵⁴⁵ Неке су биле мање, неке више гледане, али је сигурно да су већ деценијама међу најгледанијим телевизијским програмима. Њихов успех заснива се првенствено на увек присутној актуелности. Серије које су анализирани у овом раду поседују, осим тога, универзалност тематике и локалност представљања. Праћење њихове гледаности један је од показатеља формирања сталне публике.

⁵⁴³ Савићевић, М., *Телевизија*, „Историја српске културе”, Пројекат Растко, доступно на: http://www.rastko.rs/isk/isk_29.html, датум приступа 17.12.2011.

⁵⁴⁴ Латифић, И., *Југославија 1945–1990: развој привреде и друштвених делатности*, Друштво за истину о антифашистичкој народно ослободилачкој торби у Југославији (1941–1945), Београд, 1997, доступно на: http://www.znaci.net/00001/120_1.pdf, датум приступа 17.12.2011.

⁵⁴⁵ Колики је удео домаће продукције Радио-телевизије Србије погледати у Прилогу 9.

4.3 Колико публика гледа серије?

Мерење гледаности је важна помоћна алатка за процену квалитета и значаја телевизијске делатности. Добијени подаци о гледаности могу користити емитерима у три сврхе:

- да оцене успех програма које праве или купују;
- да донесу одлуке о инвестирању у будуће програме;
- да убудуће успешно планирају програмску шему.⁵⁴⁶

Центар Радио-телевизије Србије за истраживање јавног мњења, програма и аудиторијума спроводи, у сарадњи са AGB Nielsen Media Research односно Nielsen Audience Measurement,⁵⁴⁷ електронско мерење гледаности посредством пиплметра од 2003. године. То заправо значи да је Центар редуковао своја сопствена истраживања користећи услуге независног провајдера. Рад Центра у претходним деценијама обележиле су различите методе мерења гледаности и испитивања ставова и мишљења публике.⁵⁴⁸ Њих је спроводио искључиво Центар, јер агенције сличног типа нису постојале.

Серије које су у овом раду анализирале постигле су велику гледаност. На Првом програму РТС-а старије серије репризиране су више пута, узимајући у обзир и репризе реприза.⁵⁴⁹ До половине 2012. године највећи рејтинг (AMR или рејтинг, тј. просечан број гледалаца у том времену емитовања) постигле су серије *Бољи живот* (12%) и *Отписани* (11,4%). Њихова просечна гледаност у апсолутним вредностима износила је око 800.000 гледалаца по минути. Укупни аудиторијум акционе серије *Отписани* (RCH, тј. колико

⁵⁴⁶ Бранковић, С., *Електронско мерење гледаности* (скрипте у електронском облику за студенте). Факултет за културу и медије, Београд.

⁵⁴⁷ Податке које доставља агенција за мерење аудиторијума Центар обрађује и прилагођава својим потребама. Анализама добијених података могуће је пратити динамичка и структурна обележја програма и аудиторијума, као и трендове у гледаности.

⁵⁴⁸ Јавност је била упозната са великим истраживачким системима које је Центар установио: *Општа квантитативна анкета, Стандардна сондажа програма и аудиторијума, Дневни барометар, Редовна сондажа аудиторијума и јавног мњења, Сондажа – Барометар и Медији и мњење*. Центар данас чува око 3.000 истраживачких извештаја и публикација од око 200.000 страна различитог формата. Погледати делатност и значај Центра у: Симеуновић Бајић, Н., Сенић, Н., Јосифовић, С., „Културно-историјски значај Центра за истраживање јавног мњења, програма и аудиторијума РТС: југословенски и постјугословенски контекст”, *Годишњак Факултета за културу и медије: комуникације, медији, култура*, год. 5, бр. 5, 2013, стр. 449–466.

⁵⁴⁹ То значи да је репризно емитовање сваке серије праћено репризом тог емитовања. На пример, репризно емитовање је у вечерњим часовима након *Дневника 2*, а реприза сутрадан око 16.00.

гледалаца је посетило овај програм бар један минут) био је 1.433.846 гледалаца, а породичне серије *Бољи живот* 1.379.869.⁵⁵⁰ ТВ серије *Више од игре*, *Грлом у јагоде* и *Љубав на сеоски начин* имале су двоструко мањи рејтинг и доста нижи укупни аудиторијум, али се удео у гледаности ипак кретао од трећине до четвртине гледалишта телевизије. Занимљив је податак, већ раније поменут, да је најконкурентнија била серија *Љубав на сеоски начин*, јер је према уделу у гледаности (SHR, тј. просечни удео у ТВ гледалишту у овом времену емитовања) остварила најбоље ефекте у аудиторијуму (36,7%).⁵⁵¹ Дакле, то је удео гледаности емисије у гледаности телевизије.

Међутим, у гледаности телевизијског играног серијског програма посебно и највише место заузима серија *Рањени орао*.⁵⁵² У премијерном емитовању ова серија је постигла рејтинг од 30,4%, а удео у гледаности 56,9%, што је знатно више у односу на друге анализиране серије. Штавише, последња епизода премијерног емитовања (приказана 15. јануара 2009, четвртак) најгледанија је емисија у Србији од када се електронски мери гледаност телевизије са рејтингом од 40,1% и уделом у гледаности 72,1%.⁵⁵³ Према овим подацима, ТВ серија *Рањени орао* веома је привукла пажњу гледалаца и учинила тих дана РТС, као јавни медијски сервис, победником у свакодневном надметању са другим комерцијалним телевизијама.⁵⁵⁴ Но, ова серија и друге које су емитоване у претходним годинама засигурно су утицале на то да РТС буде најгледанија национална телевизија у 2009. години. У ово време велике конкуренције и кабловских и националних телевизија, домаће серије РТС-а прати више од 72% публике, што се може тумачити не само као телевизијски већ као значајан социолошки феномен.⁵⁵⁵

⁵⁵⁰ Извор података: Nielsen Audience Measurement и Центар Радио-телевизије Србије за истраживање јавног мњења, програма и аудиторијума.

⁵⁵¹ Исто.

⁵⁵² Погледати Прилог 8.

⁵⁵³ Исто.

⁵⁵⁴ Треба узети у разматрање и то да се однос према серијама маркетиншки променио од периода када су се прве серије емитовале: сада се садржај наредне епизоде унапред наговештава и одређени сегменти се периодично емитују у рекламном блоку. На тај начин телевизија унапред мотивише и осигурава своје гледаоце.

⁵⁵⁵ РТС најгледанија национална ТВ, 31. децембар 2009, доступно на: <http://www.rts.rs/page/stories/sr/story/125/Dru%C5%A1tvo/407701/RTS+najgledanija+nacionalna+TV.html>, датум приступа 17.12.2013.

4.4 Резултати емпиријског квантитативно- -квалитативног истраживања: публика и стварање нових значења

Да би се постигао заокружен и целовит поглед на публику ТВ серија (што представља празнину у постојећем научном знању), потребни су и други начини емпиријског истраживања, а не само мерење гледаности. На том првом нивоу могуће је препознати количину пажње усмерене на одређене телевизијске програме, али на другом, дубљем нивоу испитивања неопходно је утврдити појединости понашања публике према ТВ серијама (зашто их гледају, када их гледају, колико им се приказане серије допадају, какве су ставове изградили о њима, шта би волели да се промени итд.). Како би се то утврдило (али и оповргле или потврдиле постављене хипотезе), спроведено је истраживање квантитативног и квалитативног типа: анкетно истраживање уз коришћење упитника и дубински интервју са неструктурисаним и полуструктурисаним вођењем. Зашто су искоришћене ове методе?

Дуго се водила расправа међу истраживачима публике који користе квалитативне приступе и оних који користе квантитативне. У радовима аутора који припадају културним студијама доминира квалитативни приступ. И то је један од аргумената за неопходност препознавања *активног* конструисања значења на страни публике:

„Активно, као опис онога шта гледаоци раде с медијима, или с медијским текстовима, за мене означава пре свега дискусију између истраживача квантитативног и квалитативног приступа у осамдесетим годинама. Ово нам сада изгледа као веома удаљено. Али, ову битку није добио нико, нити су спорне теме постале нерелевантне.”⁵⁵⁶

⁵⁵⁶ Хермиз, Ц., 2005, стр. 447.

У овом истраживању полази се управо од могућности да се оба наведена приступа искористе на најефикаснији начин. Пошто се први приступ критикује због превише позитивистичко-математичког мерења, а други због ризика да се интерпретирање сувише удаљи од теме и отме контроли истраживача, прибегло се коришћењу оба приступа како би се подаци и измерили и интерпретирали у сврху свеобухватније анализе публике ТВ серија у Србији. Оваква анализа до сада није рађена.

4.4.1 Анкетно истраживање

Примена упитника у анкетним истраживањима врло је честа. По свом садржају (као метода и мерни инструмент) он се налази негде између психолошког теста и интервјуа, јер има специфичну намену.⁵⁵⁷ Он се може посматрати као сасвим стандардизовани скуп питања или ставки којима је могуће прикупити податке од значаја за предмет истраживања. У овом случају индикатори предмета истраживања су писани искази о ставовима и мишљењима публике. Анкетно истраживање је засновано првенствено на квантитативној методологији пошто има „циљ да објективно опише и објасни друштвене појаве”.⁵⁵⁸ Међутим, пошто је овакав приступ *партикуларан* и делови друштвене појаве се сазнају преко спољних обележја, онда је врло пожељно користити као наставак истраживања и квалитативан приступ, будући да он открива *разумевање* смисла и значења друштвене појаве у целовитијем захвату.⁵⁵⁹ У овом истраживању упитник је усклађен са потребом да се конвергирају два супротстављена приступа (квалитативни и квантитативни) како би се добила општија слика о мишљењима публике и како би се формулисали општији закључци о гледању домаћих телевизијских серија. Истовремено, то је указивање на добробит квантификације у проучавању публике, која треба да претходи квалитативним интерпретативним и етнографским приступима. Као што су увидели Фиск и Хартли, публика се посматрала или као појединац или као маса, а заправо

⁵⁵⁷ „Он је, наиме, толико нераскидиво везан за теренска, а посебно за анкетна истраживања, да се таква истраживања понекад називају упитничким. То долази од тога што се цијели тај тип истраживања идентификује са упитником – и то не без основа.” Фајгел, С., Кузмановић, Б., Ђукановић, Б., *Приручник за социјална истраживања*, SOCEN, Подгорица, 2004, стр. 181.

⁵⁵⁸ Бранковић, С., *Методи искуствених истраживања друштвених појава*, Мегатренд универзитет, Београд, 2009.

⁵⁵⁹ Исто.

није ни једно ни друго,⁵⁶⁰ те је стога потребна нивелизација истраживачког знања, као и стална интердисциплинарност и конвергенција. На овај начин требало би очекивати релевантније резултате.

У овом истраживању упитник је састављен на основу комбиновања класичног стандардизованог упитника који се примењује у испитивањима мишљења и ставова са неопходним социо-демографским карактеристикама, и упитника који је наменски формулисан за процењивање допадљивости телевизијских садржаја у Центру Радио-телевизије Србије за истраживање јавног мњења, програма и аудиторијума. Такође, он је сасвим прилагођен истраживању публице одабраних ТВ серија и организован према ранијим сазнањима о серијама изнетим у овом раду, али и према многим неформалним разговорима које је ауторка водила са различитим људима у вези са ТВ серијама у претходних неколико година. Штавише, за формулацију појединих питања врло су били значајни коментари посетилаца различитих портала, веб-сајтова и форума на интернету.

Упитник се састоји од четири дела (Подаци о испитанику, Навике у вези са гледањем серијског програма, Допадљивост појединих телевизијских серија, Додатна запажања). Прва три дела садрже 23 питања са понуђеним одговорима, од чега је у 3 примењена позната Ликертова скала, а у 6 оцењивање. Четврти део садржи 2 отворена питања са местима за исписивање коментара, запажања, предлога.⁵⁶¹ Пошто је реч о ставовима и мишљењима публице, ова запажања могу бити драгоцене као допуна понуђеним одговорима. Упитник је послат на имејл адресе и посредством друштвених мрежа методом *грудве снега*.⁵⁶² Према врсти узорка, метода припада типу

⁵⁶⁰ Fiske, J., Hartley, J., 1993.

⁵⁶¹ Погледати Прилог 1.

⁵⁶² Ова метода омогућава веома брзо прикупљање података, будући да истраживач идентификује прве испитанике, а затим сваки идентификује следеће и тако даље и шире док се не прикупи довољан број упитника. Техника је веома пожељна уколико се испитују *друштвено неприхватљива понашања*. Oliver, P., „Snowball Sampling”, у: Jupp, V., *The SAGE Dictionary of Social Research Methods*, SAGE Publications, 2006, DOI: доступно на: <http://dx.doi.org/10.4135/9780857020116>, датум приступа 17.12.2013.

Међутим, ова техника се користи и у другим областима друштвеног живота, а предности онлајн простора и друштвених мрежа су следеће: испитаник попуњава упитник када њему одговара, а не када је утврђен термин; испитаник може да се ослободи сваке врсте нелагодности пред анкетаром; истраживач може лако да прикупља, складишти и обрађује добијене податке. Недостаци се највише односе на формирање узорка који је сасвим волонтерског типа и отклон испитаника према (зло)употреби података у виртуелном простору чак и када је упитник анониман. У овом истраживању, техника се показала као врло корисна да би се укључили и испитаници из удаљених села, будући да млађа популација користи *facebook* преко мобилног телефона, а не само преко компјутера. Ауторка је замолила те испитанике да замоле своје старије укућане и суседе у попуњавању упитника, тако да је на волонтерској основи добијено доста одговора и из крајева који би у традиционално спроведеном прикупљању података били тешко доступни.

непробабилистичког намерног бирања ланцем препорука, које заправо представља мрежно узорковање у коме се изабере само првих неколико случајева из циљне групе, а до свих осталих се долази на основу препоруке претходних испитаника.⁵⁶³ Због равномерног учешћа испитаника различитих социо-демографских одлика, упитник је у мањем обиму коришћен и у штампаној форми на терену (у руралној средини). Анкетно истраживање са примењеним упитником спроведено је у фебруару 2014. године на узорку од 355 испитаника из Србије.⁵⁶⁴ Јединица анализе у овој врсти истраживања публике био је телевизијски гледалац, односно гледатељка.

Након увида у добијене одговоре, јасно су се показале неравномерности реализованог узорка: двоструко је био већи број испитаника женског пола, много више неожењених и неудатих, као и оних који живе у Београду. Међутим, пошто се реализовани узорак није поклопио са планираним (равномернија расподела испитаника по полу и брачном статусу) јер постоје одступања у заступљености жена и мушкараца, и неожењених и неудатих, морамо прихватити чињеницу да су разлози за ово објективне природе. Један разлог свакако лежи у примењеној техници *грудве снега* која ланчано прикупља податке, те је у овом случају у том ланцу било двоструко више жена, а то се није могло предвидети. Други разлог би могло бити познато одређење ТВ серије као *женског жанра*, због чега се добар део мушких испитаника није одазвао истраживању. У већем броју испитаника који нису у браку можемо тражити узрок у вишку слободног времена у односу на оне који су у браку, иако то не мора бити пресудно за организовање свакодневних обавеза. Ипак, узорак од 355 испитаника чини релевантан део публике и на основу њега могу се препознати општији трендови у праћењу ТВ серија, као и у ставовима и мишљењима о ономе што ови програми представљају. Такође, примењени статистички тестови показују одрживост овако реализованог узорка. Штавише, врло је занимљиво анализирати шта жене и они који нису у браку мисле о наведеним серијама, пошто су се сами издвојили као публика која их прати. Дакле, ово истраживање је делимично

⁵⁶³ Фајгел, С., Кузмановић, Б., Ђукановић, Б., 2004.

⁵⁶⁴ Формирање узорка је комплексан задатак за истраживаче будући да су они увек ограничени временским, финансијским и географским факторима. Ruddock, A., *Understanding audiences: theory and method*, SAGE Publications, 2001, доступно на: http://books.google.rs/books?id=OgIaVUjGS9oC&source=gbs_navlinks_s, датум приступа 17.12.2013.

У овом истраживању ауторка је била лимитирана првенствено недостатком финансијских средстава за ангажовање анкетара, па се комуницирање посредством интернета показало као доста јефтиније и у великој мери ефикасно.

пригодног типа, а за сасвим генерализоване закључке примењене на целу популацију Србије (тима и на све групе публике) потребно је спровести шире засновано истраживање на репрезентативном узорку, а такво испитивање пре свега захтева много веће финансијске ресурсе.

Шта показују добијени подаци из нашег малог истраживања?

Као што је већ поменуто, број жена је двоструко већи (68,2%) од броја мушкараца (31,8%), а више има неожењених и неудатих (55,2%) од оних који живе у браку (34,1%), што се може видети из Табеле 1. Сасвим је очекивано да је проценат разведених, удоваца и оних који живе у ванбрачној заједници много мањи у односу на претходне категорије. Када се упореде добијени подаци, видљиво је да у категорији неожењених и неудатих највећи број оних који се уопште не слажу са тврдњом да радије гледају домаће серије јер им се више допадају од страних, док се ожењени и удати у највећем проценту углавном слажу са овом тврдњом.

Међутим, Пирсонов коефицијент корелације -0,64 (*Asimp. Sig.* већи од 0,05) показује да корелације између пола и праћења телевизијских серија нису значајне. Слично је и са онима који живе у браку и онима који још нису ступили у брак. Дакле, у односу на оне који живе у браку, проценат неожењених и неудатих који не прате домаће серије нешто је већи, али је ипак највећи број међу њима оних који серије гледају повремено.

Табела 1. Брачни статус

Bracni status				
	Frequency	Percent	Valid Percent	Cumulative Percent
Valid	neoženjen/neudata	196	55.2	55.2
	oženjen/udata	121	34.1	89.3
	razveden/razvedena	18	5.1	94.4
	udovac/udovica	5	1.4	95.8
	vanbracna zajednica	15	4.2	100.0
	Total	355	100.0	100.0

Генерациски посматрано, највише одговора дали су испитаници узраста 19–29 година (38,3%), 30–39 година (41,7%) и 40–49 година (10,1%), што чини представнике

неколико генерација рођених од 1965 (које су добар део живота провеле у некадашњој Југославији) до 1995 (које су рођене након распада заједничке државе и које сазревају у сасвим другачијем дигиталном окружењу). Мали је проценат оних који су млађи од 18 година и старијих од 50. *Chi-Square* тест (*Asimp. Sig.* мањи од 0,05) показује да су релације између узраста и праћења телевизијских серија статистички значајне.

Табела 2. Узраст испитаника

Uzrast				
	Frequency	Percent	Valid Percent	Cumulative Percent
Valid	<18	12	3.4	3.4
	19-29	136	38.3	41.7
	30-39	148	41.7	83.4
	40-49	36	10.1	93.5
	50-59	12	3.4	96.9
	>60	11	3.1	100.0
	Total	355	100.0	

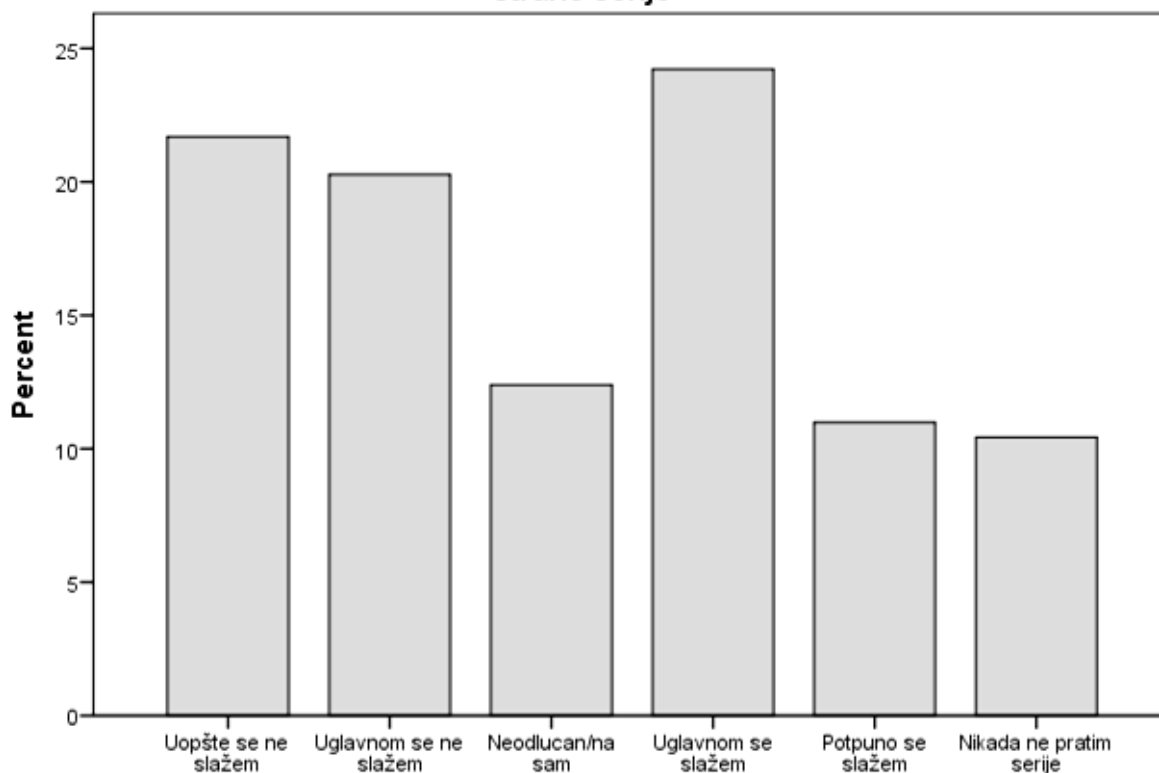
По месту становања, највећи број испитаника (62%) живи у Београду (али се није правила разлика између ужег дела града и приградских насеља) затим у селу (15%), у већем граду (12,7%) и у мањем граду (10,1%). Већи и мањи град су одређени према броју становника: више од 100.000 или мање од 100.000.

Што се тиче образовања, највећи број испитаника је са завршеном вишом школом или са факултетском дипломом (52,7%), затим са средњом школом (22%) и са мастером, магистратуром или специјализацијом (19,2%), док је проценат оних са нижом школом (2,8%) и са докторатом (3,4%) много мањи.

Колики део истраживане публике прати серије? Резултати показују да укупан број испитаника који повремено и редовно прате серије на телевизији достиже 2/3 ове популације, док 1/3 уопште не прати серије. Међутим, иако 65,9% испитаника не гледа серије на интернету, ипак је проценат од 34,1% добар показатељ да се гледаоци окрећу новом медију и серијама (деловима или у целини) у оном изабраном тренутку кад се серије не могу пратити у редовном телевизијском програму. У тестирању правилности и

објективности постављених тврдњи у Ликертовој скали, *Cronbach's alpha* тест показује висок ниво унутарње конзистенције (0,731) за ову скалу у датом узорку, што значи да су питања са тврдњама добро организована. Гледаоци су врло подељени у опредељењу да ли радије гледају домаће или стране серије у односу на њихову допадљивост. Тако се 42% испитаника делимично или у потпуности не слаже са тврдњом да радије гледа домаће серије јер им се више допадају, 35,2% испитаника углавном или се у потпуности слаже са датом тврдњом, док 12,4% не може да се одлучи. Аритметичка средина је 3.14 са стандардном девијацијом 1.637.

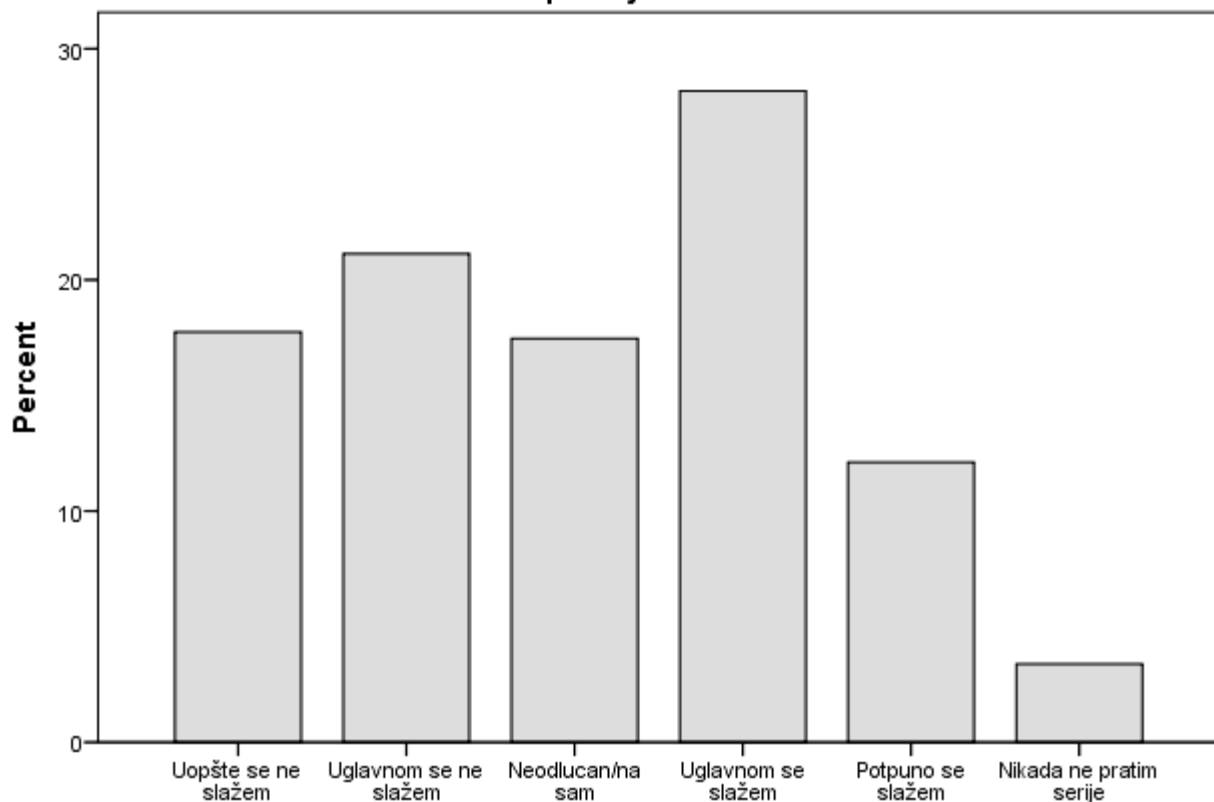
Domace serije koje prikazuje RTS radije gledam jer mi se više dopadaju nego strane serije



Графикон 1. Допадљивост домаћих серија у односу на стране

Око тврдње да су репризе домаћих серија произведених у Телевизији Београд пожељне и потребне такође постоје неслагања. Потпуно и углавном се са овом тврдњом слаже укупно 40,3% испитаника, а углавном се не слаже или се уопште не слаже 38,8% испитаника.

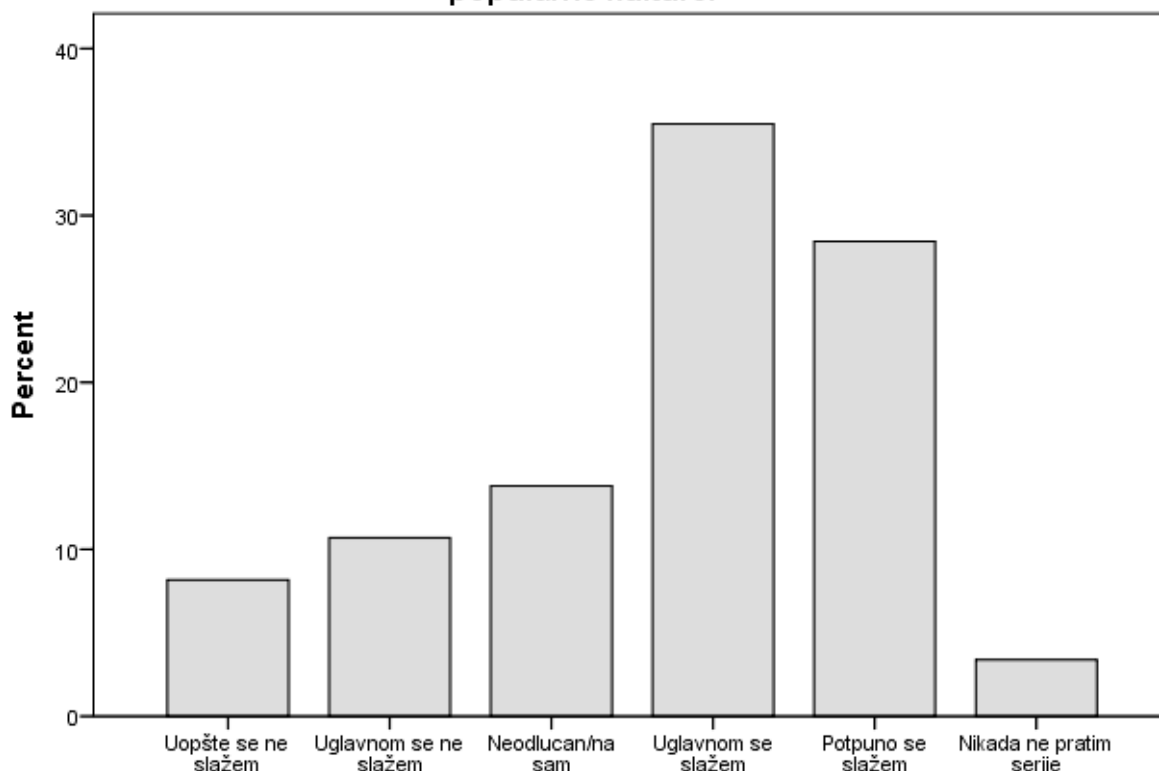
Reprize starih domaćih serija proizvedenih u produkciji TV Beograd su potrebne i poželjne.



Графикон 2. ТВ серије у продукцији ТВ Београд

Међутим, врло је значајан следећи резултат: са тврдњом да су домаће серије важан и квалитетан део југословенске и постјугословенске културе углавном и потпуно се слаже (64%) што представља 2/3 истраживане популације, не искључујући притом оне који не прате серије. Они који се не слажу са том тврдњом чине укупно 18,9%, а они који су неодлучни 13,8% испитаника. Аритметичка средина је 3.75 са стандардном девијацијом 1.291.

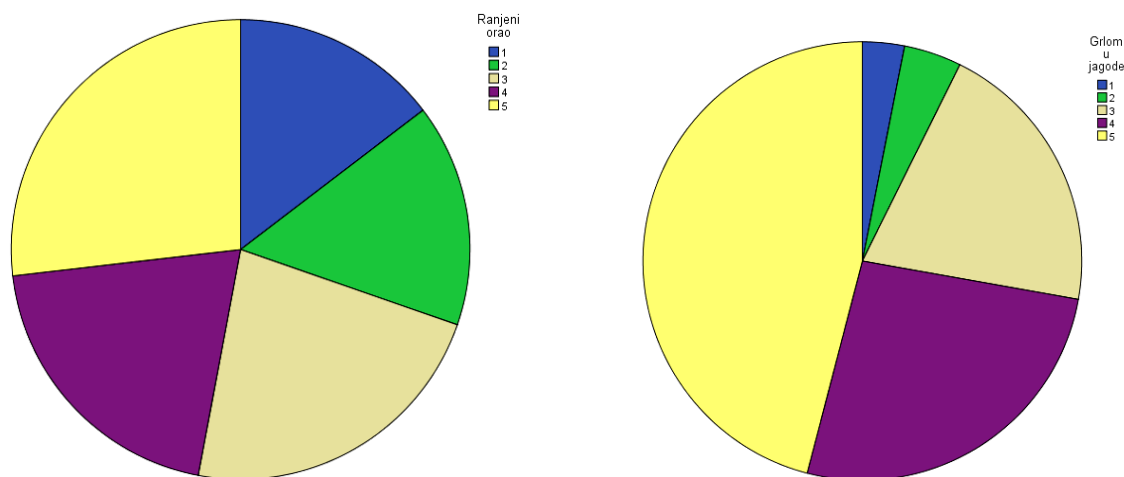
Domace serije su važan i kvalitetan deo jugoslovenske i postjugoslovenske popularne kulture.



Графикон 3. ТВ серије као важан и квалитетан део југословенске и постјугословенске културе

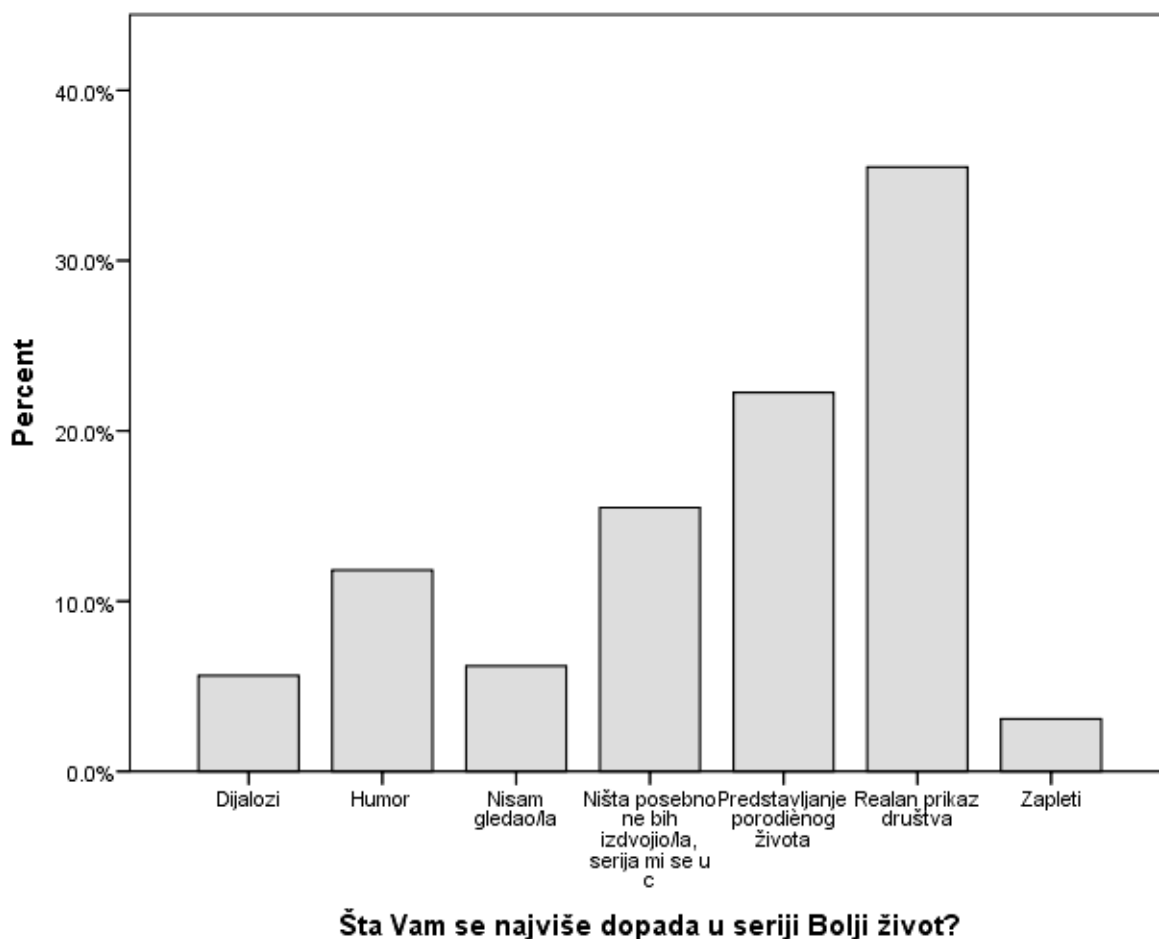
Иако је приказивана ништа ређе од других анализираних серија, за *Више од игре* није никада чуло чак 38% гледалаца, што сасвим кореспондира са податком да ту серију није никада гледало 64,5%. То је врло занимљив резултат и покушаћемо да га објаснимо у делу у коме ће бити интерпретирани сви наведени подаци. Укупно 44,2% испитаника каже да су им све серије познате бар по називу, што не представља велики проценат с обзиром на то да је реч само о чувењу а не о гледању. Они који су гледали серију *Више од игре*, оцењују је врло високо. Чак 42% испитаника дало јој је оцену 5, а 25% оцену 4.

И остале серије добиле су све врло високе оцене. Заправо, највећи број испитаника дао је свакој серији понаособ највише петица. Након тога, нешто мањи број давао је четворке. Тако се јасно се издвајају две категорије: серија *Рањени орао* има не само велики број петица и четворки већ и велики број јединица и двојки, а серија *Грлом у јагоде* има скоро 50% петица.



Приказ 1. Расподела оцена у серијама *Рањени орао* и *Грлом у јагоде*

Када се посматра допадљивост појединих елемената у серијама (они су у свакој серији различити), видљиво је да публика издваја понеке од њих за које се на основу претходних анализа могло претпоставити да су најзанимљивији. На пример, у серији *Грлом у јагоде* то је представљање живота 60-их година 20. века у Београду, у серији *Љубав на сеоски начин* хумор, у серији *Бољи живот* реалан приказ друштва, а у серији *Рањени орао* повратак романсе на мале екране. Серије *Више од игре* и *Отписани* допадају се највише испитаницима у целини, па из тог разлога ништа посебно не бисмо издвојили.



Графикон 4, ТВ серија *Бољи живот*: шта се публици највише допада

ТВ серија *Бољи живот* је означена као *серија свих времена*, што кореспондира са њеном познатошћу и гледаношћу. Следећа, али са двоструко мање гласова је *Грлом у јагоде*. Ниједном испитанику у овом делу публике *Бољи живот* није непознат. Исто је и са *Отписанима*. Остале серије су бар неке непознате.

Међутим, индикативно је и то што близу 30% гледалаца сматра да се *серија свих времена* ипак не налази међу побројанима. То може указивати на жељу публике да се сниме нове серије које би се могле сврстати у ову категорију.



Графикон 5. *Серија свих времена*

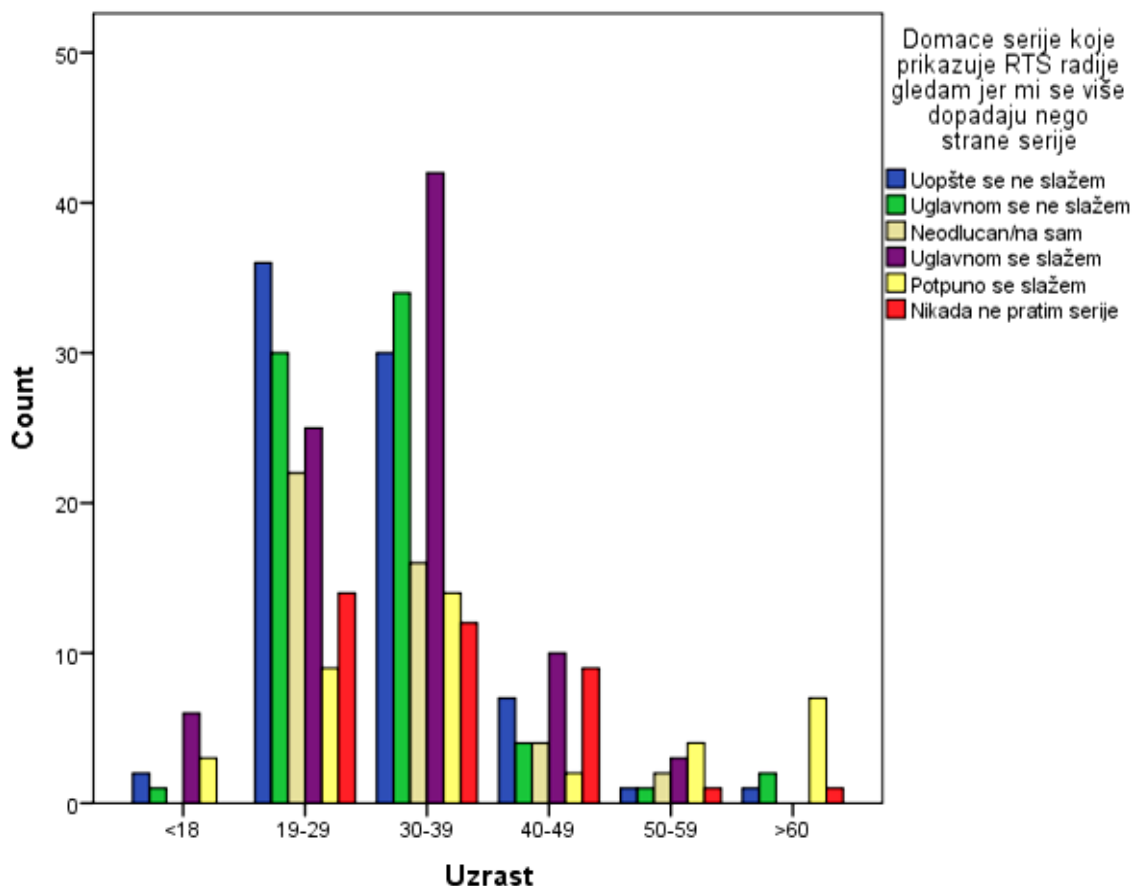
Као што је поменуто на самом почетку, пол не утиче на већу или мању праћеност телевизијских серија. Распоред (редовно прате / повремено прате / не прате) сасвим је исти и код жена и код мушкараца. Слично је и са гледањем серија на интернету. Ни ту се не примећују разлике између мушкараца и жена, тј. подједнако више не гледају него што гледају серије на интернету особе оба пола. Такође, нема статистички значајних разлика ни у односу према репризама старих домаћих серија. Нешто другачија ситуација видљива је у односу према тврдњи да испитаник радије гледа домаће серије него стране јер су допадљивије. Жене се много више не слажу са овом тврдњом, док је највећи број мушкараца одговорио да је углавном сагласан.

Табела 3. Пол – домаће и стране серије

Pol * Domace serije koje prikazuje RTS radije gledam jer mi se više dopadaju nego strane serije Crosstabulation

		Domaće serije koje prikazuje RTS radije gledam jer mi se više dopadaju nego strane serije						Total
		Uopšte se ne slažem	Uglavnom se ne slažem	Neodlučan/n a sam	Uglavnom se slažem	Potpuno se slažem	Nikada ne pratim serije	
Pol	Count	58	54	30	52	22	26	242
	ženski							
	% of Total	16.3%	15.2%	8.5%	14.6%	6.2%	7.3%	68.2%
	Count	19	18	14	34	17	11	113
	muški							
	% of Total	5.4%	5.1%	3.9%	9.6%	4.8%	3.1%	31.8%
Total	Count	77	72	44	86	39	37	355
	% of Total	21.7%	20.3%	12.4%	24.2%	11.0%	10.4%	100.0%

Ако посматрамо генерацију као једну групу, све генерације имају сличан однос према праћењу серија на телевизији и интернету, с тим што се највећи број испитаника старијих од 50 и 60 година потпуно слаже са тврдњом да радије гледају домаће серије јер им се више допадају него стране. Међутим, у генерацији од 30 до 39 година највећи број гледалаца се углавном слаже са овом тврдњом, а у генерацији од 19 до 29 година највећи број њих се уопште не слаже са том тврдњом.



Графикон 6. Узраст – домаће и стране серије

Ипак, чак и највећи број испитаника који припадају генерацији од 19 до 29 година углавном се слаже са тврдњом да су репризе серија у продукцији ТВ Београд потребне и пожељне. Када се упореди праћење серија са местом становања, може се закључити да је највећи број испитаника из села редовно уз мале екране када се приказују серије, док се у Београду то ипак чини повремено, а много је и оних који серије уопште не прате. Међутим, занимљив је податак да је у Београду двоструко већи број испитаника који не гледају серије на интернету, док је на селу нешто већи број оних који то чине. Очекивани резултат јесте то што се у Београду највећи број испитаника не слаже са тврдњом да радије гледа домаће серије него стране, док се са том тврдњом становници села у највећем проценту потпуно слажу.

Испитаници су имали прилику и довољно простора да напишу шта им се не допада у било којој од анализираних серија, или у свим наведеним серијама, или уопште у домаћим серијама. Из наведених одговора може се закључити:

- публика препознаје у великом броју домаћих серија лошу продукцију и нискобуџетне пројекте, што отежава равноправност у утакмици са другим продукцијама;
- публика не препознаје довољно инвентивности у тематици, заплетима и развоју радње;
- публика сматра да серије нису довољно динамичне;
- публика замера *лошој* и *извештаченој* глуми, посебно у новијим серијама;
- публика замера *јефтином* и *примитивном* хумору;
- публика оцењује да у појединим серијама има превише псовки и агресивности;
- публика оцењује да је присутан превелики број реприза домаћих серија, што може довести до умањивања допадљивости и оних које су припале кругу добрих пројеката;
- публика нема стрпљења за гледање предугих рекламних блокова и уводних шпица.

У наведених шест серија публици се најмање допада идеолошка обојеност и црно-бело приказивање радње у *Отписанима*, подела улога и неубудљива глума у *Рањеном орлу* и комичан приказ сурове друштвене стварности у *Бољем животу*.

Међутим, иако је упитник за ово питање био намењен недопадању серијских програма, поједини испитаници наводили су и даље шта им се све у серијама допада и то се може свести на категорије: *све ми се допада* или *не постоји ништа посебно што ми се не допада*. Из тих разлога може се извести закључак да добар део публике ипак радо прати домаће серије. Међу свим серијама, на повлашћена места у домену продукције и култног статуса публика поставља серије *Отписани* и *Грлом у јагоде*, а у домену сећања на одрастање породичну серију *Бољи живот*.

Испитаници су на крају упитника имали прилику да оставе било коју врсту запажања, жеље, коментара или предлога. Они сматрају да су потребни *свежији садржаји*, да репризе заузимају превелики телевизијски простор, да је неопходна промена термина репризирања (на пример, гледаоци постављају питање зашто се серије *Салаш у малом риту*, *Отворена врата* и *Грлом у јагоде* емитују ујутру, а увече се *форсирају* репризе серија *Здравка Шотре*), да се репризирају мање познате серије, да се репризирају

серије дечијег и школског програма,⁵⁶⁵ да је потребно прерасподелити понуду домаћих и страних серија и да би требало снимити квалитетне и иновативне серије у којима је свака епизода *драма за себе*.

Публика такође има врло занимљиве предлоге:

- „Можда треба радити више на продукцији нових серија, с тим да се између реприза праве већи временски размаци... и промене у терминима емитовања.”
- „Мислим да смо ми правили добре серије, чак и да данас правимо серије солидног квалитета. Не све и не увек, али их има. Допада ми се и то што се прелази у модерне теме, што нисмо само у историјским размирицама или у жалу за добрим старим временима. Потребне су нам серије које прате савремени живот и проблеме са којима се људи данас суочавају.”
- „Треба разбити шаблон серија које приказују савремено српско друштво и приказују прелаз из 19. у 20. век. Имамо тако богату историју, а очајан недостатак филмова и серија, нпр. на тему Немањића, Св. Саве, Првог српског устанка, Првог светског рата.”

4.4.1.1 Интерпретирање добијених података

На основу резултата истраживања може се донети неколико закључака. Оно што се уочава јесте да корелације између пола и праћења домаћих серија, као и између брачног статуса и праћења домаћих серија, нису статистички значајне. То значи да нема великих варијација у добијеним одговорима, односно да домаће серије подједнако прате и жене и мушкарци, и они који су у браку и они који нису у браку. Веома је значајно што чак две трећине публике повремено или редовно прати домаће серије, а једна трећина прати делове или целе серије на интернету. Дакле, публика се сасвим добровољно (а не према наметнутој програмској схеми) враћа домаћим серијама баш онда када то њој одговара. То

⁵⁶⁵ Ово кореспондира са резултатима истраживања о репризама старијег програма: најчешћи одговори на питање *шта би гледаоци волели да се репризира* односили су се на различите емисије дечијег програма појединачно (*На слово на слово*, *Коларићу панићу*, *Коцка до коцке*, *коцкица*, *Приче из Непричаве*, *Невен*, *Метла без дршке*, *Музички тобоган*, *Лаку ноћ, децо*) или уопштено на старе цртане филмове и дечије емисије. Погледати у: Симеуновић Бајић Н., Веснић Алујевић Ј., Мајдаревић А., 2012, стр. 455–467.

значи да су ТВ серије у културном памћењу остале витални део који је могуће интерпретирати у новом светлу. Значења се мењају, обогаћују их нови преовладавајући дискурси и културно искуство нових заједница људи, али остају аутентичне матрице локалности које су публици врло блиске.

Пошто су мишљења подељена у односу према допадљивости домаћих или страних серија, чини се да аутори, сценаристи, уредници и остали субјекти у процесу стварања једне телевизијске серије морају уложити много креативних ресурса и финансијских средстава како би успели да одрже или повећају ниво гледаности садашњег домаћег серијског програма, будући да је огроман број увезених серија које неупоредиво мање коштају. Добро је уочено да је у стварању једне домаће серије потребно много труда, воље, финансијских извора, али и нових идеја јер се неке теме и обрасци визуелног представљања често понављају.

Публика осећа засићеност репризама старих и нових серија, мада тражи репризе оних мање познатих, као што је, на пример *Више од игре*, која је у ударном термину репризирана само 2006. године, те је зато никад није гледало скоро две трећине истраживане публике. Међутим, најважније за централну тему овог рада јесте чињеница да тачно две трећине гледалаца сматра да су домаће серије важан и квалитетан део југословенске и постјугословенске популарне културе. Зато су ове серије оцењене највишим оценама. Серија *Грлом у јагоде* добила је највише и најбоље оцене од оних који су је гледали. Но серија која је најпознатија и највише гледана, *Бољи живот*, проглашена је *серијом свих времена*, мада једна трећина сматра да међу наведеним серијама ниједна не може понети ту титулу. То упућује на креативну страну публике која није сасвим задовољена новом продукцијом, те очекује још квалитетније серије. Стога су добри предлози да се представе у серијама делови српске историје који визуелно већ дуго остају сасвим невидљиви. Ово се посебно односи на средњовековну српску историју која је изузетно богата, а из које је интерпретиран само део о Косовској бици. У последње време настао је и већи број популарних историјских књига о занимљивим личностима средњовековне Србије, али још увек нема помака у продукцијском смислу, што би заиста било неопходно као жанровско, тематско и визуелно попуњавање играног програма. Сигурно је, такође, да гледаоци веома добро препознају професионалност у стварању једног серијског пројекта и да процењују како су старије домаће серије поставиле

стандарде које треба достићи или, још пожељније, превазићи. Због тога је серија *Рањени орао* добила и доста лоших оцена. Такође, публика је врло свесна празнине у непопуњеним историјским периодима које домаћа серијска продукција није приметила. Зато ови закључци могу бити врло корисни ствараоцима будућих серијских програма.

4.4.2 Дубински интервју

Будући да је интервју најстарија метода за прикупљање података, отуда изгледа потиче и велика разноврсност његових форми.⁵⁶⁶ Ауторка се определила за неструктурисани (нестандардизовани) и/или полуструктурисани дубински интервју. Разлог је у томе што истраживач само делимично води разговор, тј. усредсређује се на кључну тему, а испитаник има потпуну слободу да говори о ономе што сматра да је најважније у вези са постављеном темом. Ово је посебно значајно и ефикасно у домену испитивања односа публике према серијском програму. Да би се постигле „пуне интерактивне могућности интервјуа”⁵⁶⁷ – а избегла свака врста нелагодности испитаника због објективизирања и формализовања његових мишљења – није коришћена стандардна методологија комплетног аудио или визуелног снимања, већ само бележење на папиру. Већина разговора је вођена дуже од уобичајеног сусрета интервјуер – испитаник у пријатној атмосфери испитаниковог породичног дома или у неком другом јавном амбијенту у коме се догађају неформални сусрети. Из објективних разлога, један интервју је вођен телефоном. Испитаници су изабрани на основу сопствених самоодређења као добрих познавалаца одређене серије. У овом случају, то нису само безрезервни љубитељи серија, већ они који себе сматрају не само гледаоцима, већ поштоваоцима и зналцима појединих ТВ серија. Да би се постигла одређена доза објективности у овој врсти истраживања, водило се рачуна о равномерној заступљености различитих социо-демографских фактора. Испитаници, којих има десет, наведени су само на основу ознака (пол, узраст, образовање, брачни статус, место становања):

- М, 1946, средња школа, ожењен, село

⁵⁶⁶ Фајгел, С., Кузмановић, Б., Ђукановић, Б., 2004.

⁵⁶⁷ Исто, стр. 196.

- Ж, 1981, виша школа, удата, Београд
- М, 1991, средња школа, неожењен, село
- Ж, 1978, факултет, разведена, мањи град
- М, 1967, средња школа, ожењен, Београд
- Ж, 1979, средња школа, удата, село
- М, 1956, докторат, неожењен, Београд
- Ж, 1955, основно образовање, удовица, село
- Ж, 1988, факултет, неодата, мањи град
- М, 1959, факултет, разведен, Београд

Запажања су изузетно занимљива и на основу њих може се проценити каква су значења коју ствара један део публике о анализираним серијама.

Испитаник (М, 1946, средња школа, ожењен, село) сматра да је серија *Рањени орао* много улепшана и измаштана и да му тај жанр једноставно *не лежи*. Пошто испитаник живи на селу, није необично што у представљању градског живља и грађанског слоја тадашњег друштва види преувеличаност и претерано фаворизовање. Он сматра да у реалности у датом историјском периоду није било тако. С друге стране, по његовом мишљењу, сеоски амбијент је приказан на аутентичан начин. Слично њему, испитаник (М, 1991, средња школа, неожењен, село) такође сматра да је село верно приказано, али, за разлику од претходно наведеног мишљења, он мисли да је ово лепа љубавна прича која нас подсећа на то каква су осећања била некада. Он се сасвим саживео са Анђелкиним компликованим животом у потрази за правом љубављу и сваког тренутка је био уз њу. Није му уопште нелагодно да призна како је у одређеним тренуцима плакао. Много га је нервирао Гојко Марић јер је био спреман на све, а не слаже се ни са поступком Томе Ђуровића који је одбацио своју жену због тога што није била невина. Њему се у серији допада сваки приказан амбијент, знао је да ће крај након многих перипетија бити срећан, и веома је задовољан што је искрена љубав победила. Желео би да серија дужи траје и да се сниме још сличних љубавних прича.

У односу на мушкарце, жене истичу да је разлика између наших домаћих љубавних серија и страних сапуница велика. На пример, интервјуисана женска особа (Ж, 1981, виша школа, удата, Београд) каже да су стране серије све рађене *по калупу* и да не доносе

никакву новину. Не допадају јој се ни хрватске модернизоване сапунице са урушеним системом вредности. Што се тиче увезених и на свим телевизијама често приказаних серија, слаже се са следећом тврдњом која је постала у свакодневном дискурсу виц: „Латиноамеричке серије имају срећан крај, турске имају несрећан, а индијске немају краја.” По њеном мишљењу, *Рањени орао* је много вреднији у односу на претходно наведене увезене серије и снимљен је у право време. Сматра да не постоји неко (мислећи и на жене и на мушкарце) ко ту серију није гледао. Каже она да је то *серија за душу*. Радо је гледала ову серију и уживала у свакој епизоди јер је баш права серија за опуштање. Највише воли кад је у могућности да гледа сама и у миру, будући да је било неколико реприза. Врло јој се допада развој Анђелкиног лика.

Слично, испитаници (Ж, 1979, средња школа, удата, село) серија *Рањени орао* се у целини допада и радо ју је гледала. Сматра да је серија емитована у право време и да нам враћа праве вредности. Све је приказано на реалистичан, искрен и аутентичан начин. Највише јој се допада приказано доба у коме су се поштовали старији и првенствено жена. Наглашава да данас не постоји таква учтивост, култура и изражавање. Чак се и одело носило са неком врстом поноса и поштовања. Она би волела да живи у таквом времену и жао јој је што њена генерација живи у *овако грозном времену*. Међутим, када пореди са књигом, признаје да се ипак више уживљавала у свет романа. И она би свакако желела да се сними још сличних серија. Село јој изгледа помало идеализовано, али су приказани и врло реалистични детаљи. Део о Требињу и Сафетовој љубави јој је баш диван. Претходна испитаница (Ж, 1981, виша школа, удата, Београд) такође сматра да је тај део о муслиманској култури осликан аутентично и да преноси врло лепу атмосферу. Међутим, она додаје да је и део о Црногорцу Томи Ђуровићу аутентичан и да су се у то доба мушкарци таквог порекла заиста на исти начин и понашали. Образовање није могло да победи кућно васпитање које се заснивало на неписаним правилима да је важна традиција и то шта ће други рећи. Зато он радије бира да буде несрећан, него да му други спочитавају погрешке. Она сматра да је Томо типичан Црногорац.⁵⁶⁸ Слично старијем испитанику са села, она мисли да је приказивање грађанског слоја хиперболисано и да се није баш тако живело (да су сви били имућни, имали послугу, летовали, ишли на излете, лепо се облачили), а да ни сељаци нису онакви каквим су приказани у серији. И испитаник

⁵⁶⁸ Испитаница је црногорског порекла.

(М, 1946, средња школа, ожењен, село) коме љубавни жанр *не лежи*, мисли да је део о Требињу веома успело приказан. Допада му се оријентални дух, севдах, севдалинке, мирис близине мора, Сафет. Међутим, њему врло сметају заплети и драматизација, као и Анђелкина непроницљивост.

Друга љубавна прича у серији *Љубав на сеоски начин* за жену са села (Ж, 1955, основно образовање, удовица, село) потпуно је савршена. Њој је та серија најбоља од свих серија које је икада гледала (а гледа и стране серије, турске и индијске, зато што нема више домаћих као што је *Љубав на сеоски начин*). Каже да се 70-их година често дешавало да родитељи жене и удају своју децу без њихове воље:

„И мене су удали родитељи исто ко кад се крава одведе на пијац. Главно се гледало да има неко имање. Ја сам била сиротиња, било много деце... Онда је могло и морало некако, ал' сад не може никако.”⁵⁶⁹

Ипак, она сматра да је једино преувеличан део око погодбе за мираз, пошто је Радмила била толико лепа да јој никакав мираз није био потребан. Иако Милорад није хтео да се жени, прича се завршава срећно и, што је најважније, по њеном мишљењу, љубав побеђује. Она би желела да се свака серија завршава срећно и да се сними још таквих серија како не би била приморана да у недостатку домаћих прати турске. Није јој јасно зашто се не снимају сличне серије, јер имамо много добрих глумаца. Желела би да се ова серија поново репризира. На сасвим другачији начин исту серију ишчитао је испитаник (М, 1956, докторат, неожењен, Београд) који каже да су приказани традиционални обрасци и вредности тада већ били превазиђени и анахрони, јер је то доба било обележено свеопштом модернизацијом земље и друштвеним трансформацијама. Милорадов одлазак у град баш то сасвим добро визуелно представља. По његовом мишљењу, *Љубав на сеоски начин* је наивна серија, али је занимљива због неких локалних карактеристика. О добу које је у серији приказано на нереалистичан и анахрон начин, он говори овако:

⁵⁶⁹ Испитаница има два неожењена сина од којих старији има 42 године.

„Тада се на приредбама бирао мушкарац са најдужом косом и девојка са најкраћом сукњом. Код конзервативних људи постојао је огроман отпор према дугој коси. У домену музике (рокенрол, евергрин) постављени су стандарди. Такође, и у области различитих светских индустрија. Ипак је то био период благостања.”

За разлику од серије *Љубав на сеоски начин*, о серији *Више од игре* исти испитаник има другачије мишљење. Он сматра да га је вероватно због одрастања у малом граду овако представљени паланачки миље баш дотакао. На пример, он се сећа да је корзо изгледао баш тако како је приказан и у време његовог одрастања. Тачно се знало ко где стоји и кључне ствари у животу одвијале су се на корзоу. Он суди да је веома добро представљено како се међуљудски односи мењају у мирнодопском и у ратном времену. Значења која су инкорпорирана у ову причу, по његовом мишљењу, врло танано су изнијансирана у домену идеолошке поларизације. Наиме, људи се приклањају полагано једној или другој формацији, али су подједнако заступљене обе стране. За време у коме је серија снимана и даље је било обавезујуће приказивање комуниста као *добрих момака*. То је у извесном смислу сасвим очекивано, па се прича уклапа у општеприхваћени стереотип идеализовања комунистичког покрета. Међутим, каже он, први пут се фаворизује патриотизам као једно лепо и позитивно осећање. На Србе официре из Првог светског рата (какав је Шљивић) гледа се са наклоношћу, као и на однос према Француској. Оно што је, по његовој процени, део правог патриотског осећања (али не оног из партизанских филмова) јесте то што се издаја осуђује.

Идеализовање комунистичког окружења (за који претходни испитаник сматра да је 70-их година и даље било обавезујуће) испитаник (М, 1946, средња школа, ожењен, село) види и у серији *Бољи живот*, која је снимљена у посттитовском периоду пред сам крај заједничке државе израсле на комунистичкој идеологији. Њега иритира то што је идеологизовано уоквиравање лепог времена: наводно сви добро живе, само су породични односи мало поремећени на нивоу поштовања, а уопште није било тако. Он сматра да је приказана устаљена животна шема карактеристична за тај период: „они као иду на посао, а ништа не раде, паре добијају, узимају се зајмови и сви проблеми се решавају на волшебан начин.” Испитаник наглашава да је критика друштва присутна у мањој мери, а да је доста простора заузео живот породице и односи унутар ње, где се уз осетну

модернизацију препознаје губитак традиционалних вредности. Видљив је и пробој национализма у спору око музике, али то је, како он каже, само последица трвења на југословенском простору и чињенице да је све држано у оковима без правог јединства. По његовом мишљењу, кафанска певачица која заводи младића па он због ње прави скандал, верно је приказана, али то се дешава зато што друштво није довољно еманциповано. Њему се допада лик Емилије. Она је образована жена коју нико не разуме, држала је до реда и дисциплине, но све је то било недостижно: наишла је на мужа који није могао да је прати, па су деца васпитање више примила од њега него од ње. Тако је Емилијин статус описао овај испитаник. Слично, само у богатијем језичком изражавању и поистовећивању, о Емилији говори гледатељка (Ж, 1978, факултет, разведена, мањи град):

„Сад кад гледам – ја сам постала Емилија – то су моје реченице. Она није несрећна. Она је образована жена, покушава да створи грађанску породицу од једне руралне. У оном времену је то још било могуће, сада више није јер је имање постало бивање (а не наслеђене вредности) док данас снобовске породице могу да купе оно што нису наследиле.”

Она додаје да су се вредности промениле и да младима не може сада бити интересантно оно што је њеној генерацији било некада: на пример, шокантно је било изговарати *шаб ме габри*, а данас је језик до те мере груб да то уопште не изгледа никоме више као нешто чудно;⁵⁷⁰ еротски симбол тада је била певачица, а данас такво представљање еротике може означити примадону а не певачицу. Ова гледатељка сматра да је приказано време било невиније и наивније, јер су људи могли живети са илузијама, а данас је време сурово и нема места за илузије:

„Пара није било, али се живело топлије. Данас нико неће скувати шефу кафу. Могло се отићи у Трст, а данас ни до Београда.“

Десет година млађа испитаница такође из малог града (Ж, 1988, факултет, неудата, мањи град) сматра да је *Бољи живот* могуће гледати увек јер се свако може поистоветити

⁵⁷⁰ Испитаница је професорка српског језика и књижевности.

са неким ликом или са појединим сегментима приказане радње. „То је серија за све чланове породице и све генерације, а Гига Моравац је прототип оца у Србији.” Она наглашава да, иако иначе не преферира праћење реприза, баш према репризирању ове серије нема одбојност. Штавише, гледа је кад год се емитује на телевизији. За разлику од претходне испитанице, она сматра да је лик естрадне певачице знак зачетка Гранд продукције. С друге стране, за серију *Отписани* каже да је добро реализована и да јој се допада екипа глумаца, као и то што Срби нису приказани као јадни, бедни и прљави, већ као мали снагом, али леви и домишљати. То је, по њеном мишљењу, рефокусирање са осећања самосажаљења на нешто сасвим супротно.

Испитаник (М, 1979, основна школа, ожењен, Београд) каже да је одрастао уз серију *Отписани*, да му се допада што партизани увек побеђују, али да то не значи да му се не би допало да такође и четници побеђују: „Партизани или четници, свеједно, само да побеђују окупаторе.” Њему је јасно да није баш све онако како је приказано, али сматра да има много истинитих детаља. По његовом мишљењу, ово је веома добра серија и не верује да се нешто слично може снимити, пошто више не постоје партизани и Немци у овој стварности у којој ми сада живимо. За разлику од њега, испитаник (М, 1967, средња школа, ожењен, Београд) сматра да су само Немци реално приказани (војно оспособљени, школовани, материјално обезбеђени), а да је све остало нереално и измишљено: од младих момака до свих догађаја. „Још горе је када се схвати да је то време било преварантско.” Међутим, као и претходни испитаник, он ову серију оцењује као добру због глумаца и акције.

Исти испитаник (М, 1967, средња школа, ожењен, Београд) каже за серију *Грлом у јагоде*: „То није серија, то је део живота из послератног Београда.” Он сматра да је серија истинита и да приказује на прави начин како су људи живели у том добу: прве фармерке, прве игранке, прве кабанице које су се доносиле из Италије, прве љубави. Такође, он је мишљења да је то било озбиљније и срећније време, да је школа била боље организована, да је постојао кодекс понашања, да се знало шта је стандард а шта није. Он каже да је због те животности, универзалности и пресликаности једног времена подобно да ову серију прати свака генерација. Испитаник оцењује да је то *наша врхунска серија*. Слична позитивна запажања о овој серији даје и испитаник (М, 1959, факултет, разведен, Београд) помињући да је то *најбоља* домаћа серија у коју је уложено много креативне енергије. Зато

се пита да ли је Карановић са својом екипом знао да учествује у стварању нечега што је *култ телевизијске продукције*. Он прво пореди биографије глумца, аутора серије и биографије ликова проналазећи одређене сличности. Сматра да су аутори серије заправо унели своје биографије у наратив. Сећа се првог емитовања на телевизији:

„Први пут кад се приказивала, све ми је било дирљиво... а тек касније сам схватио право значење серије – описивала је свет осуђен на пропаст.”

Из тог разлога, изузетно поетичан крај (мотив градње од дима из димњака) предочава му се као симболика краха поетике социјалистичке Југославије. Иако је испитаник сасвим свестан накнадног освешћивања након изгубљених илузија које је имала та генерација, он покушава објективно и логично да сагледа због чега серија делује сасвим идилично:

„Цео наратив је изведен у другачијем културном коду – то је дискурс помирења и прихватања новог друштва које неће да уништава историје обичних људи, већ да направи синергију свих индивидуалних и породичних прича без обзира каквог су порекла људи, ко су и шта представљају у датом простору и времену.”

Испитаник стално инсистира на разумевању живота обичног човека у било ком историјском тренутку. Тако се он сећа дела детињства проведеног у Бугарској док му је отац био у дипломатској служби. Бугарска која је тада декларисана као много неслободнија земља од Југославије, али он није то (друштвено-историјски контекст, идеологију, политику, над-ја, опште) памтио, већ само један део детињства, дакле, оно најличније. Због тога му се допада ова серија:

„Много је било идеолошких фалсификата у сврху манипулације. За разлику од тога, серија је интелектуално поштенија јер се није бавила идеологијом, већ митологијом једне генерације у Београду.”

Испитаник се сећа да се период владавине *чврсте руке* завршавао у Југославији крајем 50-их година 20. века. Већ тада долази до велике либерализације у култури (нпр. изложба америчких уметника у Београду која је била огромна новина не само за тадашње Југословене него и за Американце у Америци), али у наредној деценији појављују се први знаци да социјалистички модел *шкрипи*. Зато је њему врло интересно што серија *Грлом у јагоде* снимљена у другој половини 70-их представља време из 60-их, које су већ биле доба економске и политичке кризе и када су, само 20 година од завршетка рата, поново почињала *племенска лудовања*. По његовом мишљењу, серија је велика управо из разлога што се на најопштијем нивоу уклапа у владајући дискурс помирења, односно у чувено *братство и јединство*, али се не показује никаква идеолошка острашћеност (нема позива на освету ни према једној класи нити према некој генерацији), већ свет серије наглашава следеће:

„Живот није ништа друго, осим живљења.”

4.4.2.1 Интерпретирање добијених података

Значења која ствара један део публике о анализираним серијама и уопште о серијском програму на први поглед су сасвим разноврсна: она су усклађена са пореклом, брачним статусом, степеном образовања, преференцијама, пројекцијама класне припадности и идеолошким позиционирањем сваког испитаника. Тако они који себе сматрају *десничарима* виде наглашавање левичарских идеја, они који живе на селу виде много реалистичности у приказаним сеоским амбијентима, они који не припадају некадашњој грађанској класи виде хиперболисање грађанских елемената, они који потичу из патријархалних породица виде патријархалне обрасце, они који се нису остварили у љубави, виде лепоту љубавне приче итд. То сасвим кореспондира са налазима већине истраживача културних студија фокусираних на анализу значења која производи публика према популарним телевизијским садржајима.

Међутим, та значења су општа и *ритуализована* јер се гледање телевизијске серије описује као кућни ритуал. У таквој врсти модерног ритуала гледаоци желе да се опусте и да уживају. То је визуелно уживање које треба да опусти гледаоце. Зато они преферирају

приче које их враћају у прошлост и немају одбојност према репризирању. Гледајући стварају илузију да је у неком прошлом времену било боље и лепше у односу на ово савремено доба испуњено несигурношћу и анксиозношћу. Више од тога, гледаоци веома пажљиво процењују вредност старих серија (без обзира да ли имају негативне или позитивне ставове према деловима приказане радње) сматрајући их квалитетним, културним и непоновљивим. Те серије су поставиле стандарде које треба достићи и превазићи, што није једноставан задатак. Оне су завределе статус канона. Зато се мањкавост у режији, монтажи и глуми толико читује у новијој серији *Рањени орао*.

Иако је на наше тржиште у протеклих неколико деценија увезено много различитих серија које су постигле велики интернационални успех, домаће серије су у домену језика, стила, тематике, наративности, иновативности и визуелних стратегија успеле да се артикулишу као посебни и занимљиви друштвени догађаји, притом превазилазећи границе националних култура. Њихова аутентичност чини да свака реприза производи културно памћење неколико генерација (чак и оних које су рођене након дезинтеграције Југославије) и носталгију за добрим старим временима. Такође, у односу на стране серије (посебно сапунице) публика веома добро препознаје заједничка локална обележја која их много више дотичу и *увлаче* у свој свет. Ова локалност није производ само идеологизоване званичне југословенске реторике која је дискурзивно конструисала заједничку прошлост и садашњост. Истина је да су старије серије настајале у доба када је у првом плану било афирмисање нове југословенске нације, међутим, оне ипак нису служиле у великој мери изградњи новог чврстог југословенског идентитета. То се може препознати у улепшавању диверзаната у *Отписанима* или, на пример, у хуманизацији класних непријатеља у серији *Више од игре*. Значење дискурса је померено у другом правцу. Померање се примећује и у серији *Љубав на сеоски начин*, која имплицитно на неким местима са иронијом говори о урбанизацији и индустријализацији, доминантним обележјима југословенске послератне епохе. Оно што је више истицано јесте обичан живот, безбедан и миран, који протиче предвиђеним лепим и лењим током. Посебно је успешно овај наратив изведен у серији *Грлом у јагоде*, па се садашња публика која осећа већ дуже време једну врсту колективне анксиозности, везује за период благостања и безбедности. Када се посматрају два снажна дискурса, у серијама се увек више производио дискурс социјалне стратификације него дискурс југословенства. У том смислу

Бољи живот доноси другачију реторику. Овде се још мање инсистира на језику југословенства, а много више на реалистичнијем приказу друштвене стварности која је класно заснована. Међутим, и наратија ове серије изазива у гледаоцима жал за прошлим временом, јер у односу на оно што се дешавало након њеног премијерног емитовања, делује ипак као доба невиности. С друге стране, у серијама није разложно тражити историјску објективност, будући да о овом делу прошлости не постоји академска сагласност. Но оно што публика означава као недостатак у досадашњој повести телевизијских серија јесте евоцирање даље српске националне историје. Овде је на снази ревитализација националног српског идентитета. Из тог разлога постоји велика жеља да се реконструише средњовековна српска прошлост. Дакле, у односу на британске серије у којима је дуго спровођена политика визуелног репрезентовања далеке и даље националне историје уз препознатљиву литерарну и позоришну традицију, ТВ серије (створене у продукцији Телевизије Београд и касније РТС-а), нису надоместиле овај недостатак, те још увек постоје празнине у представљању таквих тема. То је добар ослонац за нове видове креативности у будућој телевизијској продукцији.

Пети део

5. Закључна разматрања

5.1 Домаће ТВ серије као популарни ТВ дискурс и ТВ жанр

Из претходне анализе могу се донети три важна закључка:

- домаће ТВ серије чине веома значајан део југословенске и постјугословенске српске популарне културе;
- иако су као ТВ дискурс настале у снажном идеолошком контексту социјализма и југословенске заједнице, ТВ серије су створиле посебне над-идеолошке вредности које су их учиниле пријемчивима за све генерације и за припаднике свих бинарних идеолошки сукобљених група гледалаца;
- појава жанра телевизијске серије у датом културно-политичком контексту битно је утицала на формирање нових културних потреба гледалаца.

ТВ серије су се развијале упоредо са развојем телевизијске технологије, али њихов креативни потенцијал не сме се тражити само у техничким достигнућима ТВ Београд. Отпочињање пројекта стварања једне телевизијске серије представља веома сложен и дуг процес са неизвесним исходом. Он зависи од превеликог броја различитих фактора. Иако значајна улога сценаристе и режисира и њихове претходне каријере и искуства, она ипак не мора бити пресудна. На вредност крајњег популарног телевизијског производа утичу друштвено-политички контекст, констелација различитих субјеката културне политике од микро до макро нивоа, продукција, монтажа, камермани, расподела улога, таленат и воља глумаца, временски услови, сценографи и сценографија, костимографи, композитори, међуљудски односи, психолошки профили свих учесника овог процеса, финансијски ресурси и економски услови, непредвиђене и непредвидиве околности, време емитовања, време репризирања, публика, развој нових медијских технологија и промена политичког, економског и друштвеног поретка. Дакле, у процесу производње и рецепције телевизијске серије учествују многи субјекти и све док постоји сачувано телевизијско дело, то је низ популарних догађаја и пракси без видљивог краја, јер је публика из било ког времена активни део овог сложеног процеса. ТВ серије су намењене публици и она се мора посматрати као истовредни субјект стварања популарних телевизијских садржаја.

Анализиране ТВ серије повлаче важне демаркационе линије у успостављању нових и другачијих културних образаца. У југословенству и социјализму нестали су многи различити културни обрасци, при чему се неки од њих у новонасталој постјугословенској стварности Србије врло тешко и споро ревитализују. Овде се треба сетити химне *Хеј, Словени* коју су грађани Србије веома добро познавали и поштовали (а која је заправо била и, за све време трајања заједничке државе, остала привремена и незванична југословенска химна), док химну *Боже правде* веома слабо познају и неупоредиво је мањи број оних који је поштују и умеју да је отпевају. Наводимо овај пример зато што постоје различити одговори на сличне културне обрасце у новонасталим постјугословенским или постсовјетским државама, јер има држава које након осамостаљивања веома чврсто и брзо граде нови етнички и културни идентитет. Међутим, у том дискурзивном процепу различитих поредака и крупних историјских резова, створено је неколико културних вредности, те су баш ТВ серије једне од њих. Оне су утицале не само на еволуцију популарне културе југословенског периода него и популарне културе у постјугословенском периоду Србије. Више од тога, оне су подлога за изградњу културног идентитета, дакле, оног заједничког симболичког оквира у коме је могуће да једна друштвена заједница конституише своју самобитност и културно памћење. У следећим пасусима видећемо да овај закључак није претенциозан.

5.2 Локалне насупрот глобалним вредностима у популарној култури: одговор домаћих ТВ серија

Претходни 20. век обележен је значајним интелектуалним ресурсима који су усложнили погледе према концепту културе. Врло је вероватно да узроци таквог усложњавања не леже само у медијској еволуцији и појачавању комуникационих спрега, већ и у крупним друштвено-историјским резovima: Први светски рат, економска криза, Други светски рат, деколонијализам, блоковска подела света, урушавање комунизма, експанзија неолибералног глобализованог капитализма и др. Покушаји разумевања популарне културе које су први пут свеобухватно увеле културне студије у истраживачко

поље дотичу такође и објашњења културног империјализма и његових вредности. Оно што је махом из САД увезено у све друге делове света (филм, серије, музика, књиге, рекламе, популарни трендови, уметнички стилови) кореспондира са ширењем мултинационалних корпорација и јачањем медијских гиганата. У најруралнијим и најзабаченијим крајевима света врло брзо су се могли видети знакови присуства великих страних компанија. Оне су уобличавале потрошачке животне стилове и забавне индустрије, намећући универзалне културне обрасце према којима су локалне културе могле створити отпор једино привремено. Настајање и експанзија великих медијских гиганата дешавала се од 80-их година 20. века. Иако су одређене форме културног империјализма постојале кроз читав 20. век, олакшан пут ка хомогенизовању медијских садржаја и смањивању опсега укупне медијске понуде почео је отприлике две деценије пре завршетка врло бурног 20. века и резултирало јачањем продуктивног конструкта Запада „који је постао и организујући чинилац у систему глобалних односа моћи, али и организујући концепт у целокупном начину мишљења и говора.”⁵⁷¹

Већ је утврђено да се након Другог светског рата, и кратког ослањања на совјетски утицај на пољу културе, Југославија окренула Западу, а пре свега Сједињеним Америчким Државама. Број увезених америчких филмова растао је из године у годину. Слично је било и са другим популарним медијским садржајима. За разлику од земаља иза гвоздене завесе млади у тадашњем југословенском друштву врло брзо су се *уклопили* у светске популарне трендове. Полазећи од кључних обележја популарне културе у области отпора и деловања *са маргине*, могуће је указати на чињеницу да се стварање серијског програма у ТВ Београд највише ослањало на сопствено искуство или на врло складно прилагођавање оних елемената и техника које су позајмљене изван. За тадашње економске, политичке и друштвене услове, продукција серијског програма била је прилично богата. Сваки гледалац је могао пронаћи део фикционалног света који му припада и који у њему оставља траг, баш онако како је то једном сасвим луцидно запазила Дајана Вићентић: „(...) године једне емисије су године у нашој биографији.” Настајући у српској верзији југословенске друштвене стварности, домаће серије су производиле културне праксе које су највише задржавале локалне карактеристике. Штавише, и у постјугословенском добу, које у

⁵⁷¹ Hall, S., 1992.

домену серијског програма није обележено само америчком доминацијом, већ подједнако латиноамеричком, а затим индијском и турском, домаће ТВ серије артикулишу вредности локалне културе и локалног погледа на свет, још увек добијајући битке у популарној медијској утакмици. На ширем друштвеном плану оно што су створиле серије ТВ Београд и Радио-телевизије Србије (ово није апотеоза, већ реалан суд времена у коме су настале) јесте одговарање и отпор неколицине мањих дискурса много већим и много јачим дискурзивним творевинама. Како и зашто се то догађало? Не могу се разлози тражити првенствено у културној политици или у медијским стратегијама, већ и у ентузијазму креативних појединаца којих је некад било више некад мање, али увек довољно за организовање и управљање креативним ресурсима. Зато се на наше ТВ серије не сме гледати са елитистичке висине као на нешто безвредно што је произведено само да би се задовољио просечни конформистички укус публике. Све ове серије, али и оне друге које нису ушле у опсег анализе, представљају покушаје деловања *са маргине*⁵⁷² једног сиромашног друштва које и даље лута међу својим прошлостима и неукорењеним свакодневицама. У њима је представљено нешто локалније, блискије, првотније, невиније, дакле, нешто што треба подвести под категорију аутентичности и посебне вредности која утиче на изградњу културног идентитета и културних потреба публике.

5.3 А шта је са популарном естетиком?

Класична естетика дуго је просуђивала о квалитету уметничких дела, и то пре свега у оквиру онога што припада прошлим временима и постаје релевантан део културног наслеђа. Међутим, говорећи о губљењу ауре у небројеним штампаним репродукцијама, још је Валтер Бенјамин осетио притисак технологије на превредновање успостављених критеријума. Супротно његовим ставовима, репродукција представља вид демократизације и ту се не препознају само негативни аспекти већ и неки који су позитивни: доступност уметничких и културних творевина ширим слојевима друштва.

⁵⁷² Хол је једном то сасвим једноставно објаснио: „Парадоксално, у нашем свету маргиналност је постала моћним простором; истина, то је простор слабашне моћи, али ипак, простор моћи.” Hall, S., „The Local and the Global: Globalization and Ethnicity”, у: King, A., *Culture, Globalization and the World-System: Contemporary Conditions for the Representation of Identity*, University of Minnesota Press, 1997 (a), доступно на: depthome.brooklyn.cuny.edu/aod/Text/Hall.doc, датум приступа 12.11.2013.

Културне студије су умногоме помогле преиспитивању естетичких категорија ниско – високо, ружно – лепо, доминантно – алтернативно, и увођењу нових вредности у широко засновани свет стварања култура. Међутим, иако су поп-арт и многе нове форме визуелних уметности, као и различити популаризовани музички изрази, а затим и филмови, обезбедили себи статус потенцијално вредних уметничких творевина, до сада је изгледа улаз телевизијским серијама у овај свет био забрањен. Да ли зато што јесу оригинални телевизијски жанр врло близак филмској изражајности – иако се никада нису приказивале у биоскопима чији простор и доживљај великог платна већ унеколико обезбеђује *уметничност* филму – или зато што је серијализација унедоглед стварала утисак поједностављивања и повлађивања некритичком духу а тиме и удаљавању од естетичке категорије *узвишености*, неоспорна је чињеница да се о серијама није говорило као о нечему што је вредно естетичке пажње, макар она била постављена на међузависно савремено поље на коме различита дела могу представљати и „културни артефакт и висококомерцијализовани производ света популарне културе.”⁵⁷³ Упркос књижевним и позоришним подлогама овог жанра, ТВ серије остају творевине према којима је могуће да само публика исказује своје ставове. ТВ критика, која је била негована у југословенској социјалистичкој прошлости а једно време и након ње, представљала је добар пут ка успостављању флексибилнијих естетичких критеријума према овој телевизијској форми. Међутим, оваква критика је готово сасвим нестала. Оно што се може закључити из претходне анализе јесте повезаност *естетичности* са *наративношћу*, па се из те спреге у доброј расподели и комбиновању мноштва техника и стратегија могу назрети уметнички квалитети одређених серија. То би се могло изразити на следећи начин: што су богатији и сложенији наративни елементи, то се серија више приближава уметничким стандардима. Штавише, усуђујемо се да на основу свих сагледаних аспеката (а користећи принципе *популарне естетике* онако како је то Ијен Анг дефинисала према изворним Бурдијевим разматрањима) тврдимо како серија *Грлом у јагоде* представља, у домену досадашњег серијског програма реализованог у оквиру ТВ Београд, право популарно уметничко дело. Уколико наведена нивелизација традиционалног и модернијег погледа на уметност може засметати, као компромисно решење нуди се концепт *калофаније* (лепо у било којој врсти

⁵⁷³ Вуксановић, Д., „Естетика, култура и савремена уметничка пракса”, Зборник Факултета драмских уметности, стр 302.

симболичког изражавања).⁵⁷⁴ Намеће се потреба постављања ТВ серија у поље просуђивања лепог не само од стране публике и њеног емоционалног уживљавања него и од стране телевизијских критичара. То је својеврсно враћање дигнитета појединим ТВ серијама у шуми популарних медијских садржаја. Још је 1981. године Џорџ Брант (George W. Brandt), пишући о телевизијским драмама и серијама, изнео врло луцидну тврдњу да „очигледна неестетска функција телевизије не поништава ону другу која је високо естетска.”⁵⁷⁵ Довољна временска дистанца је успостављена и довољан број телевизијских серија је снимљен да би се оне могле посматрати и из ове перспективе. У овом смислу, оне више не носе са собом предзнак ефемерности.

5.4 Крајњи исход истраживања и предлози за даља истраживања

Полазећи од теоријске и методолошке ширине културних студија за које не постоје неосвојива истраживачка поља и анализирајући шест домаћих ТВ серија, друштвено-политичке подлоге на коме су настале, културно-историјски контекст у коме су приказиване и репризиране, као и интерпретативне могућности публике, овај рад је показао да су популарни ТВ жанрови/дискурси (међу њима посебно ТВ серије) били неправедно занемарени истраживачки ресурс. Из тог разлога, крајњи исход истраживања дао је јаснију слику о серијском програму ТВ Београд и Радио-телевизије Србије. Тај програм се не мора посматрати само кроз призму различитих вредновања, већ се може сагледавати као јединствени дискурс изграђен од локалних текстова у локалном контексту, који се баш том локалношћу бори са глобалнијим дискурсима. Иако су домаће ТВ серије укључене у глобалне токове продукције, оне већ неколико деценија управо тим укључивањем пружају отпор и стварају један посебан препознатљив свет. Локалност је повезана са свакодневним културним искуствима уз препознате мале варијације у односу

⁵⁷⁴ Овај концепт објаснио је Сретен Петровић у књизи *Деконструкција естетике*. „Калофанија дакле није пуки него пре осовина која носи *целокупност духовних основа човека*.” Наведено према: Дамјановић, С., „Аутономија уметности и деконструкција естетике Сретена Петровића”, *Филозофија и друштво*, бр. 1, 2011.

⁵⁷⁵ Brandt, W. G., „Introduction”, у: Brandt, W. G. (ур.), *British Television Drama*, Cambridge University Press, 1981, стр. 4.

према домаћим серијама. Оне су остале део телевизије (у овом случају првенствено јавног медијског сервиса) који чак и у очигледној доминацији интернета привлачи публику. ТВ серије су савремене форме класичних великих нарација. Њихов конститутивни оквир врло је нестабилан. Оне никада нису исте на почетку стварања пројекта нити на крајевима (у овом смислу, не постоји један коначни крај) који им изнова у сваком репризном емитовању дарују изванредан нови живот. Имагинарност се у предоченим детаљима свакодневног стварног живота структурира према хоризонту очекивања саме публике која пак средиште своје пажње усредсређује на уједињујуће поље заједничког културног знања и искуства. На тај начин публика не добија само креативну позицију већ постаје и сврсисходни субјект у процесу моделовања једног новог културног подсистема. Из тог разлога, однос према публици треба да буде високо партиципативан, динамичан, отворен и трансформисан у смеру поимања есенцијалне вредности значења које она ствара. Те симболичке интерпретације нису увек сасвим различите и дифузне јер се утемељују на заједничким обрасцима социјално-историјске условљености у стварању једне културе. Зато је важно разумети ТВ серије настале у југословенској прошлости Србије као незаобилазан елемент културног и телевизијског наслеђа, али и као позитивну традицију на основу које је могуће производити нове вредности и успостављати континуитет обликовања, развијања и очувања својеврсног културног идентитета. Из тих разлога, потребно је серијски програм превести у истраживачко научно поље и сагледати све аспекте из којих је могуће приступати овом ТВ дискурсу и ТВ жанру. За будуће истраживаче намеће се важно питање ситуирања домаћих серија у контекст хиперпродукције страних серија. Сем тога, значајно је размотрити претпоставке да ће сви традиционални медији нестати у глобалној компјутерској мрежи, па би требало преиспитати будућност домаћих серија у дигиталном окружењу. На крају, али не и најмање битно, указује се неопходност формирања базе података, речника, класификације, дакле, нечега што би детаљније од јединог *Водича* који је написан представило богатство серијског програма настајалог у Југославији и постјугословенској Србији. А о потенцијалним значењима која је даље и дубље потребно ишчитавати и реконструисати, било би важно и увођење занимљивих факултетских курсева о телевизијском играном програму ТВ Београд и РТС-а.

ЛИТЕРАТУРА НА ЕНГЛЕСКОМ ЈЕЗИКУ:

1. Abbott, P., *The Cambridge Introduction to Narrative*, Cambridge University Press, 2002.
2. Ang, I., *Watching Dallas: soap opera and the melodramatic imagination*, Routledge, London, New York, 1985,
http://is.muni.cz/el/1423/jaro2009/ZUR355/um/09_C_Ang_1985_Watching_Dallas.pdf
3. Arnold, M., *Culture and Anarchy: An Essay in Political and Social Criticism*, 1869,
<http://www.gutenberg.org/cache/epub/4212/pg4212.html>
4. Arendt, H., „Society and Culture”, y: Rosenberg, B., White, D. (yp.), *Mass Culture Revisited*, Van Nostrand Reinhold, New York, 1971.
5. Atanasovski, S., „Turbo-folk as *Bad Music*: Politics of Musical Valuing”, y: Falke, S., Wisotzki, K. (yp.), *Böse Macht Musik. Zur Ästhetik des Bösen in der Musik*, Transcript, Bielefeld, 2012, crp. 157–172.
6. Barker, C., *Cultural Studies: Theory and Practice*, SAGE Publications, 2012 (четврто издање)
7. Bennett, T., *Making Culture, Changing Society: The Perspective of 'Culture' Studies*, 2007,
http://www.uws.edu.au/data/assets/pdf_file/0007/185866/Bennett_MakingCultureChangingSociety_IC_S_Pre-Print_Final.pdf
8. Bennett, T., Frow, J., *Handbook of Cultural Analysis*, SAGE Publications, 2008.
9. Benett, L., Wolin, S., McAvity, „Family Identity, Ritual and Myth: A Cultural Perspective on Life Cycle Transitions”, y: Falicov, C., J. *Family Transitions: Continuity and Change Over the Life Cycle*, Guilford Press, New York, 1998.
10. Bennett, C., *Yugoslavia's Bloody Collapse: Causes, Course and Consequences*, C. Hurst & Co. Publishers, London, 1995.
11. Bednarek, M., *The Language of Fictional Television: Drama and Identity*, Continuum, 2010.
12. Bednářik, B., *The Production of Czechoslovakia's Most Popular Television Serial 'The Hospital On The Outskirts' and Its Post-1989 Repeats*. VIEW Journal of European Television History and Culture, вол. 1, бр. 3, 2013, <http://www.viewjournal.eu/index.php/view/article/view/jethc029/54>
13. Berger, A., *Media and Society: A Critical Perspective*, Rowman & Littlefield, 2012, доступно на:
https://books.google.rs/books?id=SDdla4gTEkIC&dq=mass+society+mass+culture&source=gbs_navlinks_s
14. Blitz, B., *War and Change in the Balkans: Nationalism, Conflict and Cooperation*, London, Cambridge University Press, 2006.
15. Brandt, W. G., „Introduction”, y: Brandt, W. G. (yp.), *British Television Drama*, Cambridge University Press, 1981.
16. Bren, P., *The Greengrocer and His TV: The Culture of Communism After the 1968 Prague Spring*, Cornell University Press, 2010,
http://books.google.rs/books?id=o2LT7c_Kw80C&source=gbs_navlinks_s
17. Brunsdon, S., Morley, D., *The Nationwide Television Studies*, Routledge, 2005,
http://books.google.rs/books?id=nu-GAgAAQBAJ&source=gbs_navlinks_s
18. Cawelti, J., *Mystery, Violence, and Popular Culture: Essays*, Popular Press, 2004,
http://books.google.rs/books?id=oUinxW6d1e8C&source=gbs_navlinks_s
19. Carey, J., *Communication as Culture: Essays on Media and Society*, Routledge, 1992,
http://www.cwanderson.org/wp-content/uploads/2011/09/carey_on_the_telegraph.pdf
20. Chouliaraki, L., „Discourse analysis”, y: Bennett, T., Frow, J. (yp.), *The Handbook of Cultural Analysis*, SAGE Publications, London, UK, 2008,
[http://eprints.lse.ac.uk/21564/1/Discourse_analysis_\(LSERO_version\).pdf](http://eprints.lse.ac.uk/21564/1/Discourse_analysis_(LSERO_version).pdf)
21. Cole, J., „Problems of socialism in Eastern Europe”, *Dialectical Anthropology*, вол. 9, бр. 1–4, 1985, crp. 233–256.
22. Creeber, G., Miller, T., Tulloch, J. (yp.), *The Television Genre Book*, British Film Institute, Palgrave Macmillan, London, 2009.

23. Crowley, D., Reid, S., *Pleasures in Socialism: Leisure and Luxury in the Eastern Bloc*, Northwestern University Press, 2010.
24. Čulik, J. (yp.), *National mythologies in Central European TV series: how J.R. won the Cold War*. Brighton; Chicago: Sussex Academic Press, 2013.
25. Gill, R., *Gender and the Media*, Polity, 2007,
http://books.google.rs/books?id=igeFoFdh5iIC&printsec=frontcover&source=gbg_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false
26. Goffman, E., *Interaction ritual: essays on face-to-face interaction*, Penguin books, 1967,
<http://hplinguistics.pbworks.com/w/file/etch/38289359/Goffman,%20Erving%20On%20Face-work'.pdf>
27. Gauntlett, D., Hill, A., *TV Living: Television, Culture and Everyday Life*, Routledge, 2002,
http://books.google.rs/books?id=Qv7i9vsiVuMC&dq=television+as++domestic+family+media+source=gbg_navlinks_s
28. Gorup, R., *After Yugoslavia: The Cultural Spaces of a Vanished Land*, Stanford University Press, 2013.
29. Gray, A., *Research Practice for Cultural Studies: Ethnographic Methods and Lived Cultures*, SAGE Publications, 2002, www.sagepub.com/upm-data/9383_005661Ch1.pdf
30. Edgerton, G., Rose, B., „Introduction: Television Genres in Transition”, Edgerton, G., Rose, B., *Thinking Outside the Box: A Contemporary Television Genre Reader*, University Press of Kentucky, 2005, http://books.google.rs/books?id=C3l52eP968QC&source=gbg_navlinks_s
31. Eco, U., *The Author and his Interpreters*, (lecture at The Italian Academy for Advanced Studies in America), 1996, http://www.themodernword.com/eco/eco_author.html
32. Eriksen, T. H., *Ethnicity and Nationalism: Anthropological Perspectives*, London, Pluto Press, 2002.
33. IMDb, Internet Movie Database, http://www.imdb.com/?ref=mv_home
34. Imre, A., Havens, T., Lustyik, K., „Introduction”, y: Imre, A., Havens, T., Lustyik, K. (yp.), *Popular Television in Eastern Europe During and Since Socialism*, Routledge, 2013, стр. 1–9,
http://books.google.rs/books?id=c1oQ2PrI8JIC&source=gbg_navlinks_s
35. Jameson, F., „Reification and Utopia in Mass Culture”, *Social Text*, бр. 1, 1979, стр. 130–148,
<http://www.english.ufl.edu/mrg/readings/Jameson,%20Reification%20and%20Utopia.pdf>
36. Jenkins, H., McPherson, T., Shattuc, J., „The Culture that Sticks to Your Skin: a Manifesto for a New Cultural Studies”, y: Jenkins, H., McPherson, T., Shattuc, J. (yp.), *Hop on Pop: The Politics and Pleasures of Popular Culture*, Duke University Press, 2003,
http://books.google.rs/books?id=ZZSz3ThOv9gC&printsec=frontcover&source=gbg_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false
37. Johnson, A., *The Gender Knot: Unraveling Our Patriarchal Legacy*, Temple University Press, 2005,
https://books.google.rs/books?id=3nnxlqbNIEC&printsec=frontcover&source=gbg_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false
38. Jørgensen, M., Phillips, L., *Discourse Analysis as Theory and Method*, SAGE Publications, London, UK, 2002.
39. Fairclough, N., *Analysing Discourse. Textual analysis for social research*, Routledge, London, 2003, http://www.fd.unl.pt/docentes_docs/ma/amh_ma_4763.pdf
40. Fairclough, N., Jessop, B., Sayer, A., *Critical Realism and Semiosis*, Paper presented to International Association for Critical Realism Annual Conference, Roskilde, Denmark, 17–19th August 2001,
http://www.criticalrealism.com/archive/iacr_conference_2001/nfairclough_scsrt.pdf
41. Feuer, J., „Genre study and television”, y: Allen, R. (yp.), *Channels of Discourse, Reassembled: Television and Contemporary Criticism*, Routledge, 1992, стр. 104–117.
https://books.google.rs/books?id=ZuJAgAAQBAJ&source=gbg_navlinks_s
42. Fiske, J., Hartley, J., *Reading Television*, Routledge, London, New York, 1989.
43. Fiske, J., Hartley, J., *Television Culture*, Routledge, London and New York, 1993.

44. Hall, S., „The Local and the Global: Globalization and Ethnicity”, y: King, A., *Culture, Globalization and the World-System: Contemporary Conditions for the Representation of Identity*, University of Minnesota Press, 1997 (a), depthome.brooklyn.cuny.edu/aod/Text/Hall.doc
45. Hall, S., „Richard Hoggart, „The Uses of Literacy and the Cultural Turn”, *International Journal of Cultural Studies*, 10(1), 2007, стр. 39–49, http://www.sagepub.com/upmdata/34970_CHAP_1.pdf
46. Hall, S., „The Spectacle of the Other”, y: Hall, S. (yp.), *Representation: Cultural Representations and Signifying Practices*, SAGE and Open University, London, 1997 (b).
47. Hall, S., „The Work of Representation”, y: Hall, S. (yp.), *Representation: Cultural Representations and Signifying Practices*, SAGE and Open University, London, 1997 (c), стр. 13–74.
48. Hall, S., „The West and the Rest: Discourse and Power”, y: Gieben, B., Hall, S. (yp.), *Formation of Modernity: Understanding Modern Societies an Introduction Book 1*, Open University/Polity Press, 1992, стр. 275–331, <http://analepsis.files.wordpress.com/2013/08/hall-west-the-rest.pdf>
49. Hall, S., „The Whites of Their Eyes: Racist Ideologies and the Media”, y: Dines, G., Humez, J. (yp.), *Gender, Race and Class in Media: A Critical Reader*, SAGE Publications, New York, 1995.
50. Hartley, J., *The Politics of Pictures: the Creation of the Public in the Age of Popular Culture*, Routledge, London, New York, 1992.
51. Katz, E., Liebs, T., „The Export of Meaning: Cross-Cultural Readings of American TV”, y: Larsen, P. (yp.), *Import/Export: International Flow of Television Fiction*, Reports and Papers on Mass Communication, бр. 104, UNESCO, 1990.
52. Kroeber, A. L., Kluckhohn, C., *Culture: A Critical Review of Concepts and Definitions*, Vintage books, New York, 1952, http://archive.org/stream/papersofpeabodymvol47no1peab/papersofpeabodymvol47no1peab_djvu.txt
53. Larsen, B. S., Tufte, T., „Rituals in the Modern World: applying the concept of ritual in media ethnography”, y: Murphy, D. P. & Krady, M. (yp.), *Global Media Studies — Ethnographic Perspectives*, Routledge, New York, 2003, <http://rucdk.academia.edu/ThomasTufte/Papers>
54. Liebs, T., Livingstone, S., „European soap operas: the diversification of a genre”, LSE research online, London, 1998, http://eprints.lse.ac.uk/402/1/European_soap_operas_EJC_1998.pdf
55. Livingstone, S., „Audience reception: the role of the viewer in retelling romantic drama”, прво објављено у: Curran, J., Gurevitch, M. (yp.), *Mass media and society*, Hodder Arnold Publishing, London, 1991, наведено према: London: LSE Research Online, <http://eprints.lse.ac.uk/999>
56. Luthar, B., Pušnik, M., *Remembering Utopia: The Culture of Everyday Life in Socialist Yugoslavia*, New Academia Publishing, LLC, 2010.
57. Machek, J., „The counter lady as a female prototype: prime time popular culture in 1970s and 1980s in Czechoslovakia”, *Medijska istraživanja/Media research*, вол. 16, бр. 1, 2010, стр. 31–52, <http://mediaresearch.cro.net/clanak.aspx?l=en&id=378>
58. Manić, Lj., Torlak, N., Simeunović Bajić, N., „Tito, Yugoslavia, *Third Way*: Understanding of Physical and Symbolic Borders”, *Eurolimes*, 11/1, 2011, стр. 55–63.
59. McKinley, G., *Beverly Hills, 90210: Television, Gender, and Identity*, University of Pennsylvania Press, 1997, http://books.google.rs/books?id=S4tl1L_NG_cC&source=gbs_navlinks_s
60. Mittell, J., *Genre and Television: From Cop Shows to Cartoons in American Culture*, Routledge, 2004.
61. Moody, N., „Feminism and popular culture”, y: Rooney, E. (yp.), *The Cambridge Companion to Feminist Literary Theory*, Cambridge University Press, 2006.
62. Morley, D., *Family Television: Cultural Power and Domestic Leisure*, Taylor & Francis, 2006, http://books.google.rs/books?id=hEkYIFeHSpYC&dq=family+television&source=gbs_navlinks_s
63. Morisson, J., *Passport to Hollywood: Hollywood Films, European Directors*, SUNY Press, 1998, http://books.google.rs/books?id=vYCcahS50OoC&source=gbs_navlinks_s

64. Newcomb, H., *TV: The Most Popular Art*, Anchor Press, Doubleday, 1974.
65. O'Connor, B., Klaus, E., „Pleasure and meaningful discourse: An overview of research issues”, *International Journal of Cultural Studies*, вол. 3, бр. 3, стр. 369–387, 2000, http://doras.dcu.ie/2967/1/cultural_studies.pdf
66. Oliver, P., „Snowball Sampling”, у: Jupp, V. (yp.), *The SAGE Dictionary of Social Research Methods*, SAGE Publications, 2006, DOI: <http://dx.doi.org/10.4135/9780857020116>
67. Ostrowska, D., „The Carnival of the Absurd: Stanislaw Bareja's Alternatywy 4 and Polish Television in 1980s.” у: Havens, T., Imre, A., Lustyik, K. (yp.), *Popular Television in Eastern Europe During and Since Socialism*. Routledge, 2012, http://books.google.rs/books?id=giO-NS4Uu08C&source=gbs_navlinks_s
68. Oxford dictionaries, <http://www.oxforddictionaries.com/definition/english/satisfaction>
69. Pestalozzi, J. H., *The Address of Pestalozzi to the British Public, Soliciting Them to Aid by Subscriptions His Plan of Preparing School Masters and Mistresses for the People, that Mankind May in Time Receive the First Principles of Intellectual Instruction from Their Mothers*, <http://books.google.rs/books?id=i6BDAAAcAAJ&lpg=PT10&pg=PT10&hl=en#v=onepage&q&f=false>
70. Pogačar, M., „Yugoslav Past in Film and Music: Yugoslav Interfilmic Referentiality”, у: Luthar, B., Pušnik, M. (yp.), *Remembering Utopia: The Culture of Everyday Life in Socialist Yugoslavia*, New Academia Publishing, LLC, 2010, http://books.google.rs/books?id=S0x0vUKAhhIC&source=gbs_navlinks_s
71. Ruddock, A., *Understanding audiences: theory and method*, SAGE Publications, London, 2001, http://books.google.rs/books?id=OgIaVUjGS9oC&source=gbs_navlinks_s
72. Sebastian de G., „Transforming Free Time”, у: Rosenberg, B., White, D. (yp.), *Mass Culture Revisited*, Van Nostrand Reinhold, New York, 1971.
73. Silverstone, R., *Television and Everyday Life*, Taylor & Francis e-Library, 2003, <http://qiu.ir/Files/110/Document/General/1391/7/29/334ede7394ea4fcfb58ee91bb6edfd94.pdf>
74. Simeunović Bajić, N., „TV Series *Bolji život* (1987–1991): View from the Future”, у: Mitu, B., Branea, S., Marinescu, V. (yp.), *Critical Reflections on Audience and Narrativity: New Connections, New Perspectives*, Ibidem Verlag, Hannover, 2014, стр. 179–194.
75. Stavans, I., *Telenovelas*, ABC-CLIO, 2010, http://books.google.rs/books?id=TqHipzI9mYYC&dq=pleasure+watching+telenovela&source=gbs_navlinks_s
75. Thomson, E. P., *The Making of the English Working Class*, Vintage books, New York, 1963, <http://libcom.org/files/Thompson%20EP%20-%20The%20Making%20of%20the%20English%20Working%20Class.pdf>
76. Todorova, M., Gille, Z., *Post-Communist Nostalgia*, Berghahn Books, 2012, http://books.google.rs/books?id=j33ZkSLqSQAC&source=gbs_navlinks_s
77. Tufte, T., „Telenovelas, Culture and Social Change — from Polisemy, Pleasure and Resistance to Strategic Communication and Social Development”, у: Vassalo de Lopes, M. (yp.), *International Perspectives on Telenovelas*, Edições Loyola, Sao Paulo, 2004, http://www.portalcomunicacion.com/catunesco/download/tufte_telenovelas.pdf
78. Turner, G., *British Cultural Studies*, Routledge, London, 2003 (треће издање)
79. Willis, P., „Foreword”, у: Barker, C. (yp.), *Cultural Studies: Theory and Practice*, SAGE Publications, 2012 (четврто издање)
80. Williams, R., *Culture is Ordinary* [1958], source: Williams, R., *Resources of Hope, Culture, Democracy, Socialism*, Verso, London, 1989, <http://artsites.ucsc.edu/faculty/Gustafson/FILM%20162.W10/readings/Williams.Ordinary.pdf>
81. *Why do People Watch Television?*, <http://www.aber.ac.uk/media/Documents/short/usegrat.html>
82. Wodak, R., Meyer, M., *Methods for Critical Discourse Analysis*, SAGE Publications, 2009, доступно на: http://www.sagepub.com/upm-data/24615_01_Wodak_Ch_01.pdf
83. Wohl, R., *Generation 1914*, Harvard University Press, 2009,

http://books.google.rs/books?id=85almi-c6ecC&source=gbp_navlinks_s

84. Van Dijk, T., „Principles of critical discourse analysis”, *Discourse Society*, вол. 4, бр. 2, 1993, стр. 249–283.

85. Volčić, Z., *Neither East nor West: the past and present life of Yugoslav identity*, CAS Working Paper Series, бр. 2, 2009, <http://www.cas.bg/uploads/files/Zala%20Volcic.pdf>

ЛИТЕРАТУРА НА СРПСКОМ ЈЕЗИКУ:

1. Адорно, Т., Хоркхајмер, М., „Културна индустрија”, у: Ђорђевић, Ј., *Студије културе*, Службени гласник, Београд, 2008, стр. 66–99.
2. А. Д., „Анкета о емисионом програму”, *Радио Београд: илустровани недељни часопис за радиофонију*, год. 7, бр. 9, 1935.
3. Андрић, Б., *Водич кроз продукцију играног програма Телевизије Београд: фонд сачуваних емисија од 1958. до краја 1995*, РТС, Београд, 1998.
4. Асман, Ј., *Култура памћења*, Просвета, Београд, 2011.
5. Бал, М., *Наратологија*, Народна књига — Алфа, Београд, 2000.
6. Барт, Р., *Задовољство у тексту*, Градина, Ниш, 1975.
7. Барт, Р., *Књижевност, митологија, семиологија*, Нолит, Београд, 1979.
8. Басан, М., „За одбрану урбане социологије: једанаест теза”, *Социологија*, вол. 43, бр. 4, 2001, стр. 345–352.
9. Башлар, Г., *Поетика простора*, Култура, Београд, 1969.
10. Бергсон, А., *О смеху*, Нови Сад, Vega media, 2004.
11. Бобић, М., „Прекомпоновање брака, партнерства и породице у савременим друштвима”, *Становништво*, 2003.
12. Божиловић, Н., „Вулгаризација популарне музике у Србији”, *Теме*, бр. 4, 2011, стр. 1323–1352.
13. Божиловић, Н., *Кич култура*, Зограф, Ниш, 2006.
14. Божићковић, В., „Београд као саобраћајни чвор”, *Годишњак града Београда*, бр. 19, 1972, стр. 317–330.
15. Бошковић, А., „Од теорије културе ка објашњењу света”, *Култура*, бр. 117/118, 2007.
16. Бранковић, С., *Електронско мерење гледаности* (скрипте у електронском облику за студенте). Факултет за културу и медије, Београд.
17. Бранковић, С., *Методи искуствених истраживања друштвених појава*, Мегатренд универзитет, Београд, 2009.
18. Буден, Б., Жилник, Ж., куда.орг и остали, *Увод у прошлост*, <http://www.znaci.net/00003/582.pdf>
19. Бурдије, П., „Habitus и простор стилова живота”, *Култура*, бр. 109/112, 2004, <http://www.zaprokul.org.rs/Media/Document/CasopisKultura/1722.pdf>
20. Бурдије, П., „Класна функција уметности”, *Култура*, бр. 32, 1976.
21. Бут, В., *Реторика прозе*, Нолит, Београд, 1976.
22. Van Dijk, T., *Principles of critical discourse analysis*, <http://www.discourses.org/OldArticles/Principles%20of%20critical%20discourse%20analysis.pdf>
23. Велимировић, Т., „Култура и или обмана (Дијалектика просветитељства)”, *Филозофија и друштво*, бр. 1, 2008.
24. Вићентић, Д., „Забава на телевизији: амерички и европски модел”, *РТВ теорија и пракса*, бр. 32, 1983, стр. 48–54.
25. Влаховић, П., „Село у Србији у XIX веку”, *Гласник Етнографског института САНУ*, књ. XLIV, 1995, стр. 279 – 292.

26. Волш, Р., „Ко је приповедач”, *Реч: часопис за књижевност, културу и друштвена питања*, бр. 56, 1999, стр. 191–203.
27. Вуксановић, Д., „Естетика, култура и савремена уметничка пракса”, *Зборник Факултета драмских уметности*, бр. 17, 2010, стр. 297–310.
28. Вучетић, Р., *Кока-кола социјализам: американизација југословенске популарне културе шездесетих година XX века*, Службени гласник, Београд, 2012.
29. Гибс, Д., „Извори југословенског ратног сукоба”, *Социолошки преглед*, вол. 35, бр. 3–4, 2001.
30. „Гледаоци о телевизијској серији *Горе–доле*”, Центар за истраживање јавног мњења, програма и аудиторijума РТС, *Извештаји и прегледи*, бр. 2, јануар 1997.
31. „Гледаоци о ТВ серији *Отворена врата*”, Центар за истраживање јавног мњења, програма и аудиторijума РТС, *Извештаји и прегледи*, бр. 7, април 1997.
32. *Годишњак '89*, Југословенска радио-телевизија, Београд, 1989.
33. Горди, Е., *Пад Зида и Распад Југославије: једно сасвим лично сећање на хладни рат, Југославију и јефтино (али добро) вино*, <http://pescanik.net/2009/11/pad-zida-i-raspad-jugoslavije/>
34. Гордић Петковић, В., „Род, идентитет и социјалне улоге у настави књижевности”, *Темид*, вол. 15, бр. 3, стр. 115–128, 2012.
35. Грамши, А., „Хегемонија, интелектуалци и држава”, у: Ђорђевић, Ј., *Студије културе*, Службени гласник, Београд, 2008.
36. Грбин, М., „Лефеврова мисао у савременој урбаној социологији”, *Социологија*, вол. 55, бр. 3, 2013, стр. 475–491.
37. Дамјановић, С., „Аутономија уметности и деконструкција естетике Сретена Петровића”, *Филозофија и друштво*, бр. 1, 2011, стр. 291–301.
38. Делић, Д., *Критика критике турбо фолка: смртоносни сјај Кока-коле, Марлбора и Сузукија у доживљају домаће либералне елите*, 2012, <http://teorijaizteretane.blogspot.com/2012/02/kritika-kritike-turbo-folka-smrtonosni.html>
39. Де Сосир, Ф., *Општа лингвистика*, Нолит, Београд, 1969.
40. Детелић, М., „Ка поетици простора у српској усменој епици”, *Књижевна историја*, вол. 23, бр. 85, 1991.
41. Диклић, М., „Погледи из Хрватске на Осму седницу ЦК СК Србије”, *Социолошки преглед*, вол. 41, бр. 4, 2007, стр. 539–554.
42. Димитријевић, Н., „Идоли 90-их”, *Култура*, бр. 102, 2001, стр. 34–37.
43. Дифрен, М., „Археолошка епистемологија”, *Култура*, бр. 21, 1973.
44. Добријевић, И., „Слика једног друштва животне прилике на српском селу 1945–1955”, *Историја 20. века*, вол. 29, бр. 2, 2011, стр. 143–157.
45. Дојчиновић-Нешић, Б., „Гинокритика: истраживања женске књижевне традиције”, *Женске студије*, бр. 5/6, <http://www.zenskestudie.edu.rs/izdavastvo/elektronska-izdanja/casopis-zenske-studije/zenske-studije-br-5-6/237-ginokritika-istrazivanja-zenske-knjizevne-tradicije>
46. Драгићевић-Шешић, М., *Неофолк култура: публика и њене звезде*, Издавачка књижарница Зорана Стојановића, Сремски Карловци, 1994.
47. Драгојевић, Ч., „Културне потребе и ниво интересовања ученика средњих школа”, *Култура*, бр. 26, 1974.
48. Дуда, Д., „Надзирање значења: што је култура у културним студијама”, *Реч: часопис за књижевност, културу и друштвена питања*, бр. 64/10, 2001.
49. Дуда, Д., „Хрвање са анђелима”, *Реч: часопис за књижевност, културу и друштвена питања*, бр. 66/12, 2002, стр. 79–107.
50. (Де Кјур) DeCuir, G., *Jugoslovenski crni talas: polemički film od 1963. do 1972. u Socijalističkoj Federativnoj Republici Jugoslaviji*, Filmski centar Srbije, Београд, 2011.
51. Ђорђевић, Ј., „Увод”, у: Ђорђевић, Ј., *Студије културе*, Службени гласник, Београд, 2008.
52. Ђорђевић, Ј., Објашњење уз Хогартов текст, у: Ђорђевић, Ј., *Студије културе*, Службени гласник, Београд, 2008.

53. Ђурић, Д., *Дискурси популарне културе*, ФМК, Београд, 2011.
54. Ђурковић, М., *Диктатура, нација, глобализација*, Институт за европске студије, Београд, 2002.
55. Ђурковић, М., Вујадиновић, Д., *Народна култура у културној политици Србије*, Balkancult, Београд, 2011.
56. Ђурковић, М., „Идеолошки и политички сукоби око популарне музике у Србији”, *Филозофија и друштво*, бр. 25, 2005, стр. 271–284.
57. Ђурковић, М., *Слика, звук и моћ – огледи из поп-политике*, МСТ Гајић, Београд, 2009.
58. Ђорђевић, Ј., *Посткултура: увод у студије културе*, Клио, Београд, 2009.
59. Ђурић, Д., „Кратак увод у студије телевизије”, *Трећи програм Радио-Београда*, бр. 150, 2011, стр. 9–17.
60. Ђуричић, А., *После фајронта: књига о Паји*, VBZ, Београд, Загреб, Сарајево, 2009.
61. „Занат код Виктора Старчића”, интервју са Бранком Цвејићем, *НИН*, 21. 08. 2003, <http://www.nin.co.rs/2003-08/21/30428.html>
62. Звијер, Н., „Концепт непријатеља у филмованим офанзивама: прилог социолошкој анализи филма”, *Социолошки преглед*, вол. XLIV, бр. 3, 2010, стр. 419–437.
63. *Издавачка делатност у Србији 1968–1978*, Завод за проучавање културног развика, Београд, 1981.
64. Илић, М., *Рађање телевизијске професије*, Клио, Београд, 2006.
65. Илић, М., *Социологија културе и уметности*, Научна књига, Београд, 1983.
66. Ивановић, З., „Кућа као књига која се чита телом: културна концептуализација простора у терији Пјера Бурдијеа”, *Антропологија*, бр. 10, св. 2, 2010, стр. 25–52.
67. Иванишевић, *Невоље културе: друштвено-економски положај културе у Југославији*, ЗАПРОКУЛ, Београд, 1991.
68. Ивков, С., *60 година стрипа у Србији (монографија изложбе отворене 24. фебруара 1995)*, Галерија Ликовни сусрет Суботица, доступно на: <http://www.rastko.rs/strip/60godina/index.html>
69. Интервју са Здравком Шотром, у: Лазић, Р., *Естетика ТВ режије*, РТС, Телевизија Београд, 1997.
70. Исаиловић, Ј., „Гледаоци о телевизијској серији *Срећни људи*”, Центар за истраживање јавног мњења, програма и аудиторијума РТС, *Извештаји и прегледи*, бр. 1, март 1996.
71. Јаковћевић, Б., „Људски је уживати, зар не? Јун 1968, ‘Коса’, и почетак краја Југославије”, *Реч: часопис за књижевност, културу и друштвена питања*, бр. 75, 2007.
72. Јањетовић, З., *Од интернационале до комерцијале: популарна култура у Југославији 1945–1991*, ИНИС, Београд, 2011.
73. Јаус, Х. Р., *Естетика рецепције: избор студија*, Београд, Нолит, 1978.
74. *Ка филозофији: избор текстова*, <https://filozofskitekstovi.wordpress.com/tag/zadovoljstvo/>
75. Калиновски, В., „Телевизија и естетска култура”, *РТВ теорија и пракса*, бр. 31, 1983.
76. Качавенда, П., Предговор, у: Марковић, Д., *Отписани*, Слобода, Београд, 1974.
77. Кицингер, Ц., „Дејства и утицаји медија”, у: Бригс, А., Кобли, Т. (ур.), *Увод у студије медија*, Клио, 2005.
78. Клосковска, А., *Масовна култура: критика и одбрана*, Матица српска, Нови Сад, 1985.
79. Константиновић, Р., *Филозофија паланке*, Нолит, Београд, 1981, <http://www.rastko.rs/antropologija/rkonstantinovic/rkonstantinovic-palanka.html>
80. Корнер Ц., „Телевизија и култура”, у: Морли, Д., Робинс, К. (ур.), *Британске студије културе*, Геопетика, Београд, 2003.
81. Косановић, Д., „Југославија раскрсница покретних слика”, *Зборник Факултета драмских уметности*, 2000, бр. 4, стр. 158–164, <http://scindeks-clanci.ceon.rs/data/pdf/1450-5681/2000/1450-56810004158K.pdf>
82. Ковачевић, И., „Југословенско културно наслеђе – од југословенске идеје до југоносталгије”, у: Ковачевић, И. (ур.), *Огледи о југословенском културном наслеђу: оквири*

- конструисања југословенског културног наслеђа, Филозофски факултет, СГЦ, Београд, 2012.
83. Кроња, И., „Урбани животни стилови и медијска репрезентација градског живота и омладинске културе – поткултура 'Силиконске долине' и филмска трилогија Радивоја Раше Андрића”, *Зборник радова Факултета драмских уметности*, бр. 10, 2006.
84. Ковачевић, И., Брујић, М., *Антропологија ТВ серија*, Одељење за етнологију и антропологију Филозофског факултета Универзитета у Београду и Српски генеалошки центар, Београд, 2013, <http://www.anthroserbia.org/Publications/Details/55>
85. Куљић, Т., *Социологија генерације*, Чигоја, Београд, 2009.
86. Кун, М., „Иностране емисије на програмима телевизије Београд”, *Цетар за истраживање програма и аудиторину РТБ, Извештаји и студије*, бр. 7, децембар 1986.
87. Лазевић, Р., Интервју са Здравком Шотром, у Лазевић, Р., *Естетика ТВ режије*, РТС, Телевизија Београд, 1997.
88. Лакетић, М., *Мир-Јам: Обожавања и унижена*, Чигоја штампа, Београд, 2009.
89. Латифић, И., *Југославија 1945–1990: развој привреде и друштвених делатности*, Друштво за истину о антифашистичкој народно ослободилачкој борби у Југославији (1941–1945), Београд, 1997, http://www.znaci.net/00001/120_1.pdf
90. Леандров, И., *Пре почетка: сећања на припреме за увођење телевизијског програма у Београду*, Телевизија Београд, 1986.
91. Ливис, Ф. Р., „Масовна цивилизација и мањинска култура”, у: Ђорђевић, Ј., *Студије културе*, Службени гласник, Београд, 2008, стр. 43–50.
92. Ломпар, М., *Дух самопорицања*, Orpheus, Нови Сад, 2012.
93. Максимовић, Г., „Идентитет града у прози Стевана Сремца”, *Зборник Матице српске за књижевност и језик*, вол. 60, бр. 1, 2012, стр. 99–117.
94. Максимовић, Г., „Комедиографски смијех Јована Стерије Поповића”, *Зборник Матице српске за књижевност и језик*, вол. 54, бр. 1, 2006.
95. Мазе, К., *Безгранична забава: успон масовне културе 1850–1970*, Службени гласник, Београд, 2008.
96. Малрије, Ф., „Идентитет: појмови и концепција”, *Култура*, бр. 59, 1982, стр. 19–36.
97. Марковић, Д., *Отписани*, Слобода, Београд, 1974.
98. Марковић, П., *Београд између истока и запада 1948–1965*, Службени лист СРЈ, Београд, 1996.
99. Мартиновић, С., Шиндолић, С., *Социјалистички самоуправни преображај васпитања и образовања*: 29. седница Председништва ЦК СК Југославије, Стручна служба Председништва ЦК СК Југославије, Београд, 1977.
100. Матковић, Г., Мијатовић, Б., Петровић, М., *Утицај кризе на тржиште радне снаге и животни стандард у Србији*, ЦЛДС, Београд, 2010.
101. Милошевић, В., „Развој економске основе Телевизије Београд”, у: Поповић, В., *Из историје Телевизије Београд*, 1984.
102. Мекдоналд, Д., „Теорија масовне културе”, у: Ђорђевић, Ј., *Студије културе*, Службени гласник, 2008.
103. Миљковић, Д., „Досадашњи развој, проблеми и основне концепције будућег развоја Србије”, *Годишњак града Београда*, 1964/1965, стр. 27–76.
104. Микић, Х., „Културне индустрије и разноликост културних израза у Србији”, Група за креативну економију, Београд, 2013.
105. Милер, Џ. Х., *Студије културе и читања*, ARS, бр. 1–2, 2012, http://www.okf-cetinje.org/OKF-Dz.-Hilis-Miler-Studije-kulture-i-%C4%8Ditanje_671_1
106. Милетић, М., „Промене у масовном комуницирању и култура у Србији”, *Mediaonline.ba*, <http://www.mediaonline.ba/ba/?ID=149>
107. Миливојевић, С., „Имам више идеја него времена”, *ТВ ревија*, 24. јануар 2009.
108. Миливојевић, С., „Идеолошки рад медија”, *НСИМ*, вол. 8, бр. 1–4, 2001 (b), стр. 233–249.

109. Миливојевић, С., „Критичка традиција у истраживању медија: културне студије”, *СМ – часопис за управљање комуницирањем*, бр. 8, год. 3, 2008, стр. 29–50.
110. Миливојевић, С., „Јавност и идеолошки ефекти медија”, *Реч: часопис за књижевност, културу и друштвена питања*, бр. 64/10, 2001 (а).
111. Милс, С., „Дискурс”, *Златна греда*, бр. 87/88, <http://karposbooks.com/diskurs-mils-zlatna-greda.htm>
112. Милошевић, А., „Надежда Гаће”, *Статус*, 06.01.2010.
113. Милић, А., *Рађање модерне породице*, ЗУНС, Београд, 1988.
114. Милићевић, Н., „Грађански орман за књиге – културно наслеђе и обликовање новог идентитета српског друштва 1944–1950”, *Токови историје*, бр. 3, 2006, стр. 122–140.
115. Мител, Ц., „Културолошки приступ теорији телевизијских жанрова”, *Трећи програм Радио-Београда*, бр. 150, 2011, стр. 18–33.
116. Мои, Т., „Шта је жена: пол, род и тело у феминистичкој теорији”, *Градина*, бр. 23, 2008, стр. 65–75.
117. Морети, Ф., „Bildungsroman као симболичка форма”, *Реч*, бр. 60, 2000, стр. 417–452.
118. Морли, Д., Робинс, К., *Под будним оком Запада: медији, империја и Другост*, из: Morley, D. Robins, K., *Spaces of Identity, Global Media, Electronic Landscapes and Cultural Boundaries*, Routledge, London & New York, 1995, стр. 125–146, <http://www.razlika-difference.com/Razlika%2034/RD3-Morley&Robins.pdf>
119. Morley, D., *Family Television: Cultural Power and Domestic Leisure*, Taylor & Francis, 2006, http://books.google.rs/books?id=hEkYIFehSpYC&dq=family+television&source=gbp_navlinks_s
120. Морен, Е., *Дух времена: есеј о масовној култури*, Култура, Београд, 1967.
121. Мунитић, Р., *Адио, југо-филм*, Српски културни клуб, Центар филм, Београд, Призма, Крагујевац, 2005.
122. Немањић, М., *Културне потребе*, Вук Караџић, Београд, 1974.
123. Немањић, М., „Пјер Бурдије”, *Култура*, бр. 32, 1976.
124. Немањић, М., *Филмска и позоришна публика Београда: социјално-културни услови формирања у периоду 1961–1984*, Завод за проучавање културног развоја, Београд, 1991.
125. Немањић, М., Спасић, И. (ур.), *Наслеђе Пјера Бурдијеа: поуке и надахнућа*, Институт за филозофију и друштвену теорију, Завод за проучавање културног развоја, Београд, 2006.
126. Николић, М., „Ауторска храброст (интервју са Срђаном Карановићем)”, *Књижевност*, бр. 12, 1983.
127. Никодијевић, М., *Од фајронта до свитања: кад је филм био досаднији од живота 2003–2007*, Књижевни клуб Краљево, 2008.
128. Новаковић, С., „Кад је владала комедија или четврт века београдске хумористичке школе на малом екрану”, у: Поповић, В., *Из историје Телевизије Београд*, 1984.
129. Новаковић, Н., „Теорије о настанку и структури породичних задруга”, *Становништво*, вол. XLIII бр. 1–4, 2005, стр. 105–134.
130. Нојман, И., *Значење, материјалност, моћ: увод у анализу дискурса*, ЦЦВО, Београд, 2009.
131. Олсон, С., Р., „Холивудска планета: глобални медији и компетитивне предности наративне транспарентности”, *Трећи програм*, бр. 150, 2011, стр. 34–59.
132. Оташевић, Б., „Вештина примењеног писања”, у: *Синиша Павић, с.р.*, РТС, Београд, 2009.
133. Оташевић, Б., „Слободан Стојановић, ТВ класик”, у: *Филмско и ТВ стваралаштво Слободана Стојановића*, Народна библиотека Илија М. Петровић, Пожаревац, 2012.
134. Павличић, Ј., „Преглед развоја постјугословенских кинематографија”, *Сарајевске свеске*, <http://www.sveske.ba/bs/content/pregled-razvoja-postjugoslavenskih-kinematografija>
135. Перица, В., „Генерације против нација: постјугославенски дискурси хероизма”, у: Перица, В., Великоња, М., *Небеска Југославија: интеракција политичких митологија и поп-културе*, Библиотека XX века, Београд, 2012.

136. Перишић, П., „*Више од игре: комично и трагично као елементи драмске форме у ТВ серији Слободана Стојановића Више од игре*”, у: *Филмско и ТВ стваралаштво Слободана Стојановића*, Народна библиотека Илија М. Петровић, Пожаревац, 2012.
137. Петрановић, Б., *Историја Југославије 1918–1988*, књ.1, Нолит, Београд, 1988.
138. Петрановић, Б., *Историја Југославије 1918–1988*, књ. 3, Нолит, Београд, 1988.
139. Петрић, В., „Феномени телевизије”, *Култура*, бр. 8, 1970, доступно на: <http://www.zaprokul.org.rs/Media/Document/CasopisKultura/817.pdf>
140. Поповић, Т., *Стратегије приповедања*, Службени гласник, Београд, 2011.
141. Поповић, В., „Двадесет година драмског програма Телевизије Београд (1958–1978 године): оригинална телевизијска драма (домаћа)”, у: Поповић, В. (ур.), *Из историје Телевизије Београд*, 1984.
142. Попов, Н., „Друштвена условљеност културних потреба”, *Култура*, бр. 1, 1969, стр. 78–95.
143. Пошарац, А., „Емпиријска анализа сиромаштва у Србији 1978–1989”, *Економска мисао*, год. 24, бр. 1, 1991.
144. *Председници од 1972. године*, УНС, <http://uns.org.rs/sr/onama/organizacija/president/Predsednici.html>
145. Прајс, С., *Изучавање медија*, Клио, Београд, 2011.
146. Проп, В., *Морфологија бајке*, Просвета, Београд, 1982.
147. Пустисhek, И., *Међународна сарадња Телевизије Београд у оквиру система Југословенске радио-телевизије 1958–1978*, у: Поповић, В., *Из историје Телевизије Београд*, 1984.
148. Разговор са Александром Ђорђевићем о серији ‘Отписани’, *РТВ теорија и пракса*
149. Радић, Ј., „Род у природи, граматички и друштву”, *Гласник Етнографског института САНУ*, вол. 58, бр. 1, 2010.
150. Радојковић, М., Милетић, М., *Комуницирање, медији и друштво*, Stylos, Нови Сад, 2005.
151. Раковић, А., „Бит мода, рокенрол и генерацијски сукоб у Југославији 1965–1967”, *Етноантрополошки проблеми*, вол. 6, бр. 3, 2011, стр. 745–762.
152. Ранковић, М., *Култура у питању: актуелни проблеми југословенске културе*, Универзитетска ријеч, Никшић, 1988.
153. Раковић, А., *Рокенрол у Југославији: изазов социјалистичком друштву*, Архипелаг, Београд, 2012.
154. Ристивојевић, И., „Рокенрол као локални музички феномен”, *Етноантрополошки проблеми*, вол. 7, бр. 1, 2012, стр. 213–233.
155. Ротер Благојевић, М., Николић, М., „Значај очувања идентитета и аутентичности у процесу урбане обнове града: улога стамбене архитектуре Београда с краја 19. и почетка 20. века у грађењу карактера историјских амбијената”, *Наслеђе*, бр. 9, 2008, стр. 117–128.
156. *РТС најгледанија национална ТВ*, 31. децембар 2009, <http://www.rts.rs/page/stories/sr/story/125/Dru%C5%A1tvo/407701/RTS+najgledanija+nacionalna+TV.html>
157. Савићевић, М., *Телевизија*, Историја српске културе, Пројекат Растко, http://www.rastko.rs/isk/isk_29.html
158. Симеуновић Бајић, Н., „Наративне матрице и дискурзивне праксе филма *Монтевидео, бог те видео!*: простор, време, колективни идентитет”, *Култура*, бр. 134, 2012, стр. 141–151.
159. Симеуновић Бајић, Н., Веснић Алујевић Л., Мајдаревић А., „Телевизијско репризирање као могућа стратегија културне политике и одговор публике”, у: *Култура и друштвени развој*, зборник радова са научног скупа *Културна политика, уметничко стваралаштво и медијска пракса у функцији одрживог друштвеног развоја*, одржаног 31.06.2012. на Факултету за културу и медије, Београд, 2012.

160. Симеуновић Бајић, Н., Мајдаревић, А., „Стварне и симболичке историјско-географске одлике Булеvara краља Александра: студија случаја сече платана”, у: Божић, С., *Историја и географија: сусрети и прожимања*, ИНИС, Београд, 2014, стр. 535–555.
161. Симеуновић Бајић, Н., Сенић, Н., Јосифовић, С., „Културно-историјски значај Центра за истраживање јавног мњења, програма и аудиторијума РТС: југословенски и постјугословенски контекст”, *Годишњак Факултета за културу и медије: комуникације, медији, култура*, год. 5, бр. 5, 2013.
162. Симон Млађи, Ђ., „Економске реформе у Југославији – једно виђење споља”, вол. 55, бр. 1, 2003, стр. 104–128.
163. *Синиша Павић, с.р.*, РТС, Београд, 2009.
164. Спасић, И., „Југославија као место нормалног живота: сећања обичних људи у Србији”, *Социологија*, 54, бр. 4, 2012, стр. 577–594.
165. Ставрић, Љ., „Занат код Виктора Старчића”, интервју са Бранком Цвејићем, *НИН*, 21.08.2003, <http://www.nin.co.rs/2003-08/21/30428.html>, датум приступа 12.11.2011.
166. Ставрић, Љ., „Супротно од мржње”, *Нин*, 01.02.2001.
167. Стаф, Л., „Темељи”, у: Вујичић, П. (прир.), *Савремена полска поезија*, БИГЗ, Београд, 1985.
168. Станков, С., „Филм на телевизији: репертоар, термини, циклуси”, *РТВ теорија и пракса*, бр. 23, 1980, стр. 215–228.
169. Старок, Џ., „Ролан Барт”, *Поља*, бр. 456, 2009, из: Sturrock, J. (ур.), *Structuralism and Since. From Levi-Strauss to Derrida*, Oxford University Press, 1979.
170. Стојановић, М., Матић, М., *Пластичне деведесете*, Етнографски музеј, Београд, 2010, <http://www.anthroserbia.org/Content/PDF/Publications/d8dcb6f8fef645ff96c9a2bb8a597720.pdf>
171. Стојковић, Б., *Идентитет и комуникација*, Чигоја, Београд, 2002.
172. *Телевизија у Европи: регулатива, политика и независност*, истраживачки извештај (Србија), EUMAP, OSI, Медија центар, Београд, 2006.
173. Тимотић, М., „Гледаоци о серији Више од игре”, *Резултати истраживања програма*, бр. 16, Центар за истраживање програма и аудиторијума РТБ, Београд, 1977.
174. Тимченко, Н., „Серен Кјеркегор: појам стрепње”, *Култура*, бр. 15, 1971, стр. 182–184.
175. Тимотић, М., *Гледаоци о серији Више од игре*, Резултати истраживања програма, бр. 16, Центар за истраживање програма и аудиторијума РТБ, Београд, 1977.
176. Тјуроу, Џ., *Медији данас: увод у масовне комуникације*, Београд, Клио, 2012.
177. Ћирић, С., „Бане Бумбар постао легенда”, интервју са Срђаном Карановићем, *Српска дијаспора: интернет новине српске*, 24.08.2003 (а), [http://www.srpskadijaspора.info/vest.asp?id=3595](http://www.srpskadijaspورا.info/vest.asp?id=3595)
178. Ћирић, С., „Одрастање Банета Бумбара”, *Време*, бр. 656, 31.07.2003 (б), <http://www.vreme.com/cms/view.php?id=347018>
179. Ћирић, С., „Музике за сећање (интервју са Зораном Симјановићем)”, *Време*, број 791, 02.03. 2006, <http://www.vreme.com/cms/view.php?id=444846&print=yes>
180. Угрешић, Д., *Култура лажи: антиполитички есеји*, Аркзин, Београд, 1996.
181. Фајгељ, С., Кузмановић, Б., Ђукановић, Б., *Приручник за социјална истраживања*, SOCEN, Подгорица, 2004.
182. Фиш, С., „Књижевност у читаоцу: афективна стилистика”, *Књижевна критика*, бр. 3, 1989.
183. Фиск, Џ., *Популарна култура*, Клио, Београд, 2001.
184. Фиске, Џ., Хартли, Џ., „Тумачење телевизије”, *РТВ теорија и пракса*, бр. 39, 1985, стр. 157–185.
185. Франић, С., „Чак и – више од игре”, у: Више од игре Слободана Стојановића, *YU филм данас (југословенски филмски часопис)*, год 6, бр. 1/2, 86/87, 2008.
186. Фуко, М., *Археологија знања*, Плато, Београд, 1998.

187. Фуко, М., *Поредак дискурса: приступно предавање на Колеж де Франсу 1970*, Карпос, Лозница, 2007.
188. Фуко, М., *Хрестоматија*, (прир. Миленковић, П., Марковић, Д.), Војвођанска социолошка социјација, Нови Сад, 2005.
189. Хермиз, Ц., „Активна публика”, у: Бригс, А., Кобли, П., *Увод у студије медија*, Клио, Београд, 2005.
190. Хигсон, Н., „Националност: национални идентитети и медији”, у: Бригс, А., Кобли, Т. (ур.), *Увод у студије медија*, Клио, 2005.
191. Хол, С., „Белешке о деконструисању популарног”, у: Ђорђевић, Ј., *Студије културе*, Службени гласник, Београд, 2008.
192. Хол, С., „Кодирање, декодирање”, у: Ђорђевић, Ј., *Студије културе*, Службени гласник, Београд, 2008.
193. Хол, С., „Коме треба идентитет?”, *Реч*, бр. 64/10, 2001, стр. 215–233.
194. Хогарт, Р., „Проклето добар живот и новија масовна уметност: секс у излизаним џеповима”, у: Ђорђевић, Ј., *Студије културе*, Београд, Службени гласник, 2008.
195. *Хронологија Телевизије Београд*, доступно на: www.tvist.rs/tvb/hronologija.doc
196. Цветичанин, П., *Културне потребе, навике и укус грађана Србије и Македоније*, Одбор за грађанску иницијативу, Ниш, 2007.
197. Цветковић, В., „Свакодневица француске породице Плејуст у Србији и Југославији, 1934–1949”, *Токови историје*, бр. 12, 2007, стр. 20–42.
198. Чолић Биљановски, Д., *Последњи аплауз Чкаљи*, Центар за културу, Смедерево, 2008.
199. Шпенглер, О., *Пропаст Запада*, Књижевне новине, Београд, 1990.
200. Шуваковић, М., *Дискурзивна анализа*, Универзитет уметности, Београд, 2006.
201. Шутовић, М., „Обнова Југославије, интерегнум између два слома”, *Баштина*, бр. 26, 2009, стр. 303–317.

ЛАТИНИЧНА ХРВАТСКА ИЗДАЊА:

1. Ang, I., „Kulturalni studiji, recepcija medija i transnacionalni medijski sistem: kulturalni studiji i kulturalna kritika”, из: Ang, I., *Living room wars: rethinking media audiences for a postmodern world*, Routledge, London, 1996, стр. 133–149, <http://www.razlika-difference.com/Razlika%2034/RD3-Ien%20Ang.pdf>
2. Bart, R., „Smrt autora”, у: Beker. M. (ур.), *Suvremene književne teorije*, Sveučilišna naklada Liber Zagreb, 1986.
3. Batović, A., „Šezdesete: godine koje su promijenile svet”, у: Katalog izložbe, Državni arhiv u Zadru, Zadar, 2012.
4. Брајковић, Ј., *Показатељи задовољства животом у трећој животној доби*, Медицински факултет, Загреб, 2010, дисертација, <http://medlib.mef.hr/824/1/brajkovic.pdf>
5. Cifrić, I., Nikodem, K., „Socijalni identitet u Hrvatskoj. Koncept i dimenzije socijalnog identiteta”, *Socijalna ekologija*, вол. 15, бр. 3, 2006.
6. Curti, L., „Šta je stvarno a šta nije: Ženske fabulacije u kulturalnoj analizi”, *Razlika/Difference: časopis za kritiku i umjetnost teorije*, бр. 3–4, 2003, <http://www.razlika-difference.com/Razlika%2034/RD3-Curti.pdf>
7. Izer, V., „Implicitni čitatelj”, у: Kramarić, Z., *Uvod u naratologiju*, Izdavački centar Revija, Osijek, 1988.
8. Haralambos, M., Holborn, M., *Sociologija: teme i perspektive*, Golden marketing, Zagreb, 2002.
9. Kastels, M., *Moć identiteta*, Golden Marketing, Zagreb, 2002.

10. Kišjuhas, A., „Dinamika društva kao urbana dinamika: ka obnovi urbane sociologije”
Diskrepancija, вол. 8, број 12, 2007, стр. 49–75
11. Kunczik, M., Zipfel, A., *Uvod u publicističku znanost i komunikologiju*, Zaklada Friedrich Ebert, Zagreb, 1998.
12. Popović, H., „Popularni televizijski sadržaji kao refleksija savremenog života”, *Holon*, 2 (3), 2012.
13. Vanku, M., „Jugoslavija i plan Brijan”, *Jugoslovenska revija za međunarodno pravo*, год. 39, бр.1, 1992, стр. 19–36.

ПРИЛОГ 1. (УПИТНИК)

Poštovani,

Upitnik pred Vama deo je istraživanja u vezi sa Vašim stavovima o serijskom programu dostupnom na našim televizijama. Ovim putem želimo da ispitamo šta je to što pojedine igrane sadržaje čini manje ili više dopadljivim. Molimo Vas da odgovorite na sva pitanja imajući u vidu Vaše dosadašnje iskustvo. Ne postoje tačni i pogrešni odgovori.

Hvala Vam na saradnji!

I PODACI O ISPITANIKU		
D1	Pol ispitanika	(1) muški (2) ženski
D2	Uzrast ispitanika	(1) mlađi od 18 godina (2) od 19 do 29 godina (3) od 30 do 39 godina (4) od 40 do 49 godina (5) od 50 do 59 godina (6) stariji od 60 godina
D3	Mesto stanovanja	(1) Beograd (2) veći grad (više od 100 000 stanovnika) (3) manji grad (manje od 100 000 stanovnika) (4) selo
D4	Bračni status	(1) neoženjen/neudata (2) oženjen/udata (3) razveden/razvedena (4) udovac/udovica (5) živim u vanbračnoj zajednici
D5	Nivo obrazovanja	(1) Osnovno ili niže (2) Srednja škola (3) Viša škola / fakultet (4) Master / magistratura / specijalizacija (5) Doktorat

II NAVIKE U VEZI SA GLEDANJEM SERIJSKOG PROGRAMA		
S1	Pratite li na televiziji domaće serije?	(1) da (2) ne (3) povremeno

S2	Gledate li cele domaće serije ili delove serija na internetu? (1) da (2) ne						
	U kojoj meri se slažete sa datom tvrdnjom	Uopšte se ne slažem	Uglavnom se ne slažem	Neodlučan/na sam	Uglavnom se slažem	Potpuno se slažem	Nikada ne pratim serije
S3	Domaće serije koje prikazuje RTS (premijerna i reprizna emitovanja) radije gledam jer mi se više dopadaju nego strane serije (američke, turske, indijske, hispanoameričke).	1	2	3	4	5	6
S4	Reprize starih domaćih serija proizvedenih u produkciji TV Beograd su potrebne i poželjne.	1	2	3	4	5	6
S5	Domaće serije su važan i kvalitetan deo jugoslovenske i postjugoslovenske popularne kulture.	1	2	3	4	5	6

S6	Za koju od navedenih domaćih serija niste baš nikada čuli? (1) Više od igre (2) Otpisani (3) Grlom u jagode (4) Ljubav na seoski način (5) Bolji život (6) Ranjeni orao (7) Nijedna mi nije sasvim nepoznata						
	Kojom ocenom biste ocenili seriju? (ocena 1 je najniža, a ocena 5 najviša ocena)	Ocena 1	Ocena 2	Ocena 3	Ocena 4	Ocena 5	Nisam gledao/la i ne mogu da procenim
S7	Više od igre	1	2	3	4	5	6
S8	Otpisani	1	2	3	4	5	6
S9	Grlom u jagode	1	2	3	4	5	6
S10	Ljubav na seoski način	1	2	3	4	5	6
S11	Bolji život	1	2	3	4	5	6
S12	Ranjeni orao	1	2	3	4	5	6

III DOPADLJIVOST POJEDINI TELEVIZIJSKIH SERIJA		
	Šta Vam se najviše dopada (zaokružite <u>samo</u> jedan odgovor) u	
N1	<i>Više od igre</i>	(1) Predstavljanje palanačkog života (2) Predstavljanje građanskog sloja društva (3) Prikazivanje fudbalskog nadmetanja (4) Opisivanje formiranja komunističkih ideja i akcija (5) Kostimi i prikazano vreme između dva svetska rata (6) Životnost junaka (7) Ništa posebno ne bih izdvojio, serija mi se u celini dopada (8) Nisam gledao/la
N2	<i>Otpisani</i>	(1) Borba protiv nemačkih neprijatelja (2) Akcioni žanr ove serije (3) Predstavljanje snalažljivih beogradskih mladića (4) Muzika (5) Idealizovanje pokreta otpora (6) Snažno suprotstavljanje različitih likova (7) Ništa posebno ne bih izdvojio, serija mi se u celini dopada (8) Nisam gledao/la
N3	<i>Grlom u jagode</i>	(1) Predstavljanje života šezdesetih godina 20. veka u Beogradu (2) Odrastanje i sazrevanje Baneta Bumbara (3) Spoj raznorodnih elemenata (stvarni podaci, fotografije, snimci, izmišljene priče, kompozicija, zaokruženost epizoda, žargon, zanimljiv početak, neobičan kraj, odlična gluma) (4) Srećan kraj u kome se Bane Bumbar ženi svojom drugaricom pošto želi da ide obrnutim putem (prvo brak pa onda ljubav, a ne ljubav koja se izgubi u braku) (5) Humor (6) Muzika (7) Ništa posebno ne bih izdvojio, serija mi se u celini dopada (8) Nisam gledao/la
N4	<i>Ljubav na seoski način</i>	(1) Predstavljanje sela i seljaka (2) Narodna muzika (3) Humor (4) Ljubavna priča (5) Zapleti (6) Ništa posebno ne bih izdvojio, serija mi se u celini dopada (7) Nisam gledao/la
N5	<i>Bolji život</i>	(1) Realan prikaz društva (2) Humor (3) Predstavljanje porodičnog života (4) Zapleti (5) Dijalozi (6) Ništa posebno ne bih izdvojio, serija mi se u celini dopada (7) Nisam gledao/la

	Šta Vam se najviše dopada u (zaokružite <u>samo</u> jedan odgovor)	
N6	<i>Ranjeni orao</i>	(1) Kostimi i prikazano vreme (2) Ljubavna priča (3) Povratak romanse na male ekrane (osveženje u odnosu na prethodne serije i filmove prepune crnila i nasilja) (4) Verno ispraćen sadržaj romana (5) Ništa posebno ne bih izdvojio, serija mi se u celini dopada (6) Nisam gledao/la

IV DODATNA ZAPAZANJA		
N7	Koju biste seriju označili kao SERIJU SVIH VREMENA?	(1) Više od igre (2) Otpisani (3) Grlom u jagode (4) Ljubav na seoski način (5) Bolji život (6) Ranjeni orao (7) Ni jednu (8) Nisam gledao/la
O1	Navedite šta Vam se nije dopalo u bilo kojoj ili u svim navedenim serijama.	
O2	Mesto za dodatne komentare u vezi sa televizijskim serijama (domaćim ili stranim) ili mogućim reprizama. Takođe ovde možete dati predlog u vezi sa budućim istraživanjima.	

HVALA NA UČEŠĆU!

ПРИЛОГ 2.

ТВ ПРОГРАМ, 4. март 1973 (недеља), ТВ НОВОСТИ

[illegible]

ПРИЛОГ 3.

ТВ ПРОГРАМ, 12. март 1988 (субота), РАДИО ТВ РЕВИЈА

ТВ 12. 3.

СУБОТА

1 ПРОГРАМ

9.00 Школски програм
10.25 Оберсдорф. СП у Сми
летовима, пренос
13.00 Да питамо заједно
14.30 Народна музика
15.00 Седам ТВ дана
15.45 Дневник 1
16.00 Херцег Нови. ПЈ у
ватерполу: Јадран –
Партизан, пренос
17.00 ПЈ у кошарци: Југопластика
– Задар
18.30 Живети с природом
19.15 Цртани филм
19.27 Вечерас...
19.30 Дневник 2
20.15 Бољи живот
21.00 Избор југословенске песме
за песму Евровизије,
пренос
23.05 Дневник 3
23.20 Она као мушкарца,
амерички филм

2 ПРОГРАМ

БЕОГРАД: 12.50 Дневник
13.10 Бис, реприза
14.50 Југославија, добар дан
15.20 Мој ортак, боливизијски филм
16.40 Капелски кресови, домаћа
серија 10/13
17.50 Меда Рим – Чин-Чи, снимање
представе позоришта
лутака из Ниша
18.40 Далас
19.30 Дневник
19.55 Вечерас...
20.00 Концертно
20.15 Фељтон
БЕОГРАД: 20.45 24 часа
ЗАГРЕБ: 20.45 Вести
САРАЈЕВО: 20.45 Студио 2
20.55 Сребрни сан, енглески
филм
22.40 Спортска субота
23.00 Капаоники: Биатлон,
репортажа

ФИЛМ

„ОНА КАО МУШКАРАЦ“
ПРВИ ПРОГРАМ
ТВ НОВИ САД

23.20 Амерички филм ре-
дитеља Роберта
Елис Милера у ком
главне улоге тумаче Робин Даг-
лас, Марк Сингер, Џоан Колинс и
Роберт Калп. Садржај: млада но-
винка остаје без посла и уз-
муд покушава да га добије. Зато
одлучује да се преруши у муш-
карца, не би ли тако имала више
успеха...

БОЉИ ЖИВОТ
ПРВИ ПРОГРАМ
ТВ БЕОГРАД

20.15 Сви су изгледали да
ће Лујо Лукшић
узети ствар у своје
руке. Виолета је одиграла своју
улогу. Код Саше се спрема дога-
ђај са далекосежним последица-
ма. Извесни Кркић иде у пензију.
Курчубић упркос томе што је „рик-
нуо“ путује у Париз и у томе му по-
маже Јатаганац. Ема помаже Тер-
минатору да испече гибаницу. А
Лепосава је стигла до луднице...

ФИЛМ

„МОЈ ОРТАК“
ДРУГИ ПРОГРАМ
ТВ САРАЈЕВО

15.20 Дечији играни
филм стиче из Бо-
ливије. То је прича
о дечаку Бриљу којем су родите-
љи умрли и мора сам да зарађује
за живот. Среће возача камиона
Вита и придружује му се као по-
моћник на његовим дугим путо-
вањима...

ФИЛМ

„СРЕБРНИ САН“
ДРУГИ ПРОГРАМ
ТВ ТИТОГРАД

20.55 Енглески филм сним-
љен 1980 године у
режији Дејвида Ви-
кса, а са Дејвидом Есексом, Бо
Бридис, Кристином Реенс и Кла-
ком Питерсом у главним улогама.
Садржај: заљубљеник у моторе и
мототрке наслеђује од брата про-
тотип нове машине и пријављује
се за трку у Силверстону, не би ли
рашчистио неке старе рачуне са
супарником – америчким шампио-
ном.

НОВИ САД
15.45 ТВ Дневник (ср), 16.00 Документарни про-
грам, 17.00 ПЈ у кошарци: Југопластика – Задар,
18.30 ТВ Магazin, 19.15 Цртани филм, 19.30 ТВ
Дневник (ср), 20.00 Мали концерт, 20.15 Бољи
живот, 21.00 Избор за песму Евровизије, 23.00
Вести, 23.15 Она као мушкарца, амерички играни
филм.

ПРИШТИНА
10.25 Оберсдорф: Светско првенство – Сми
летови, 15.30 Дневник 1, 15.45 Југославија добар
дан, 16.15 Приштина: агрономија, 16.45 Дневник
(ср), 17.00 ПЈ у кошарци: Југопластика – Задар, 18.30
Дневник (ср), 19.00 ТВ Магazin (ср), 19.30 Цртани
филм, 19.30 Дневник 2, 20.00 Амерички серијски
програм, 21.00 Публика: Избор песме за Еврови-
зију, 23.00 Дневник 3, 23.15 Про арте



oaza

OSVEŽAVA, OŽIVLJAVA, NEGOJE
KOZMETIKA ZLATOROG

6 • РАДИО ТВ РЕВИЈА

ПРИЛОГ 4.

ИНТЕРВЈУ СА МИХАИЛОМ ВУКОБРАТОВИЋЕМ, РАДИО ТВ РЕВИЈА,

6. март 1987.

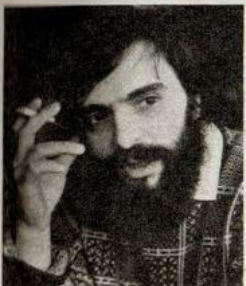
МИХАИЛО ВУКОБРАТОВИЋ

БИЋЕ БОЉЕ

„Нисмо изненађени лошим критикама, очекивали смо и горе. Али, то је тек почетак, не заборавите – има још много епизода до краја”

Михајло Вукобратовић (35) заједнички са Александром Ђорђевићем режира максимално серију „Бољи живот” и то по принципу „фити-фити”: пола сценарија за једну епизоду уради Ђорђевић, другу половину сними Вукобратовић. И док је за Ђорђевића „Бољи живот” једна од великих телевизијских серија коју је снимко, Вукобратовићу је ово први посао на великој серији.

СНИМКО 3 КОШЉАНИ



● Како одичу епизоде серијала о лордичи Попадич, критике су све горе. Како вам то пада с обзиром да свакодневно снимате нове епизоде?
– Не бих рекао да су критике баш тако лоше, али нисмо изненађени, очекивали смо и горе. Не смео заборавити да ова серија има специфичан



Једна сцена из серије „Бољи живот” – Да ли ће бити боље

развиј, док је раније шест, седам епизода серије значило да она већ креће према крају, овде је то тек почетак, престоје до краја више од четрдесет епизода. И за мене је ово занимљива провокација, јер не осећам крај, не знамо како ће се драматургија развијати, то је изазов за целу екипу.

Признајем да ме нервира то што је основна замера да радња није довољно духовита, а ми смо непрекидно пре емитовања упозоравали да не радимо хумористичку серију, него причу о нашој свакодневици.

Мада је иза вас солидно телевизијско искуство још сте „хонораца”, дакле ван сталног радног односа?
– Хонорац сам и не жалим што је тако, не жудим за сталним радним односом. Не бојим се посла, ја сам генерација која је дошла на телевизију са једним циљем – да је освоји. Кажем не-

мам зазор од посла, једнако као што немам зазор ни од ове серије, ни од Александра Ђорђевића као старијег колеге. Отежавајућа околност је само то што је посао обиман, ради се нон-стоп и човек нема времена да напуни батерије.

● Ви сте припадник рокендрол генерације, уосталом снимали сте много музичких емисија, шоу-програма, зар вама приватно и као редитељу не сметају неке ствари у сценарију, реците то да Слободан Попадич, маторант, дете београдског асфалта нигде не излази, нема друштво нема пријатеље, или је у кући или у школи, и то судећи по серији стално има час математичке?

– Серија може да функционише само на високопрофесионалан начин, то значи да би свако од нас требало да се на најбољи могући начин бави сво-

јим послом, а да се не меша у туђи. Сценарио пише креативан писац, Синиша Павић, иза кога је педире телевизијског сценаристе. Значи, ако он тако мисли. А то што сниммо на малом броју објеката, дакле стан, школа, позориште, је неминовност телевизијског индустријског начина производње серије. Значи, немамо времена за периферне ликове и лепе ласкање сцене. Примера ради, сетите се само колико смо простора видели у „Династији”, кућу Каринтонових „Ла Мираж” и само једну собу у стану Алексиса, дакле крајње сведен број лица и објеката. А серија „Бољи живот” има претензију да помири два тока: филмску серију која излази из студија, и серију типа „Позоришта у кући” где камера готово и није излазила из стана породице Петровић.

● Серија се снима како и сами рекосте, нон-стоп, претпостављамо да вам не остаје времена за друге послове?

– Управо монтирам материјал који сам дуго снимао, биће то телевизијски филм о Бајаги. Све је настало као приватно лудило нас петорице занесених, старих рокера. Снимали смо како Бајага снима плочу и затим његов концерт. То је инстант посао, ту се човек може кориговати док не добије резултат са којим је задовољан. Радил смо на добровољној бази, а резултат тога биће једноличасовни документарца, који ћемо релативно брзо да видимо на телевизији.

М. Б.

РАДИО ТВ РЕВИЈА ● 1

ПРИЛОГ 5.

ЗАВРШЕТАК ПРВОГ ЦИКЛУСА СЕРИЈЕ БОЉИ ЖИВОТ, РАДИО ТВ РЕВИЈА,

28. јун 1987.

ОПРОШТАЈ ОД „БОЉЕГ ЖИВОТА” • „ОПРОШТАЈ ОД „БОЉЕГ ЖИВОТА”

ЛЕТЊИ ПРЕДАХ ЗА ПОПАДИЋЕ

Током јула и августа, на телевизијским екранима неће бити јунака ове серије. Тек од прве суботе у септембру сретћемо се поново са „Бољим животом”

Говорили ми, или, мислили шта оћемо – серија „Бољи живот” је више него популарна! Гледају је готово сви, па чак и деца за које на први поглед у овом сценарију нема никаквих занимљивости... Зато ће, сасвим сигурно, армији гледалаца тешко пасти летњи распуст који ће их одвојити од омиљених ликова ове серије, јер 4. јула, после тачно двадесет и шест епизода, екипа одлази на заслужени одмор, да би се на мале екране вратила 5. септембра (а у телевизијске студије, на снимање двадесетак дана раније).

За сада је извесно да ће од јесени серију да режирају Андрија Ђукић и Михајло Вукобратовић, да

ће дешавања да се више концентришу око чланова породице Попадић, мада ће бити и наравно, нових ликова. Један од нових је и лик кафанске певачице у коју ће се заљубити новопечени милијардер Слободан Попадић. Њу ће играти Снежана Савић.

Један од индикатора за ауторе и све који учествују у стварању „Бољег живота” је истраживање Невенке Перковић из Центра за истраживање РТБ-а на тему „Реакција гледалаца на серију Бољи живот”. Анкетирано је 246 гледалаца у СР Србији ван САП, СР Хрватској, СР Црној Гори и СР Македонији.

Чак 213 њих је одговорило да сви у породици прате серију, а питање о редовности гледања, 197

анкетираних је одговорило да гледа редовно, 36 њих гледа повремено, а 6 ретко.

На питање о ликовима који доприносе позитивној оцени серије према укусу испитаника далеко је најпопуларнији савремени југословенски великомученик Драгиша Попадић (игра га Марко Николић), после њега Слободан Попадић (Драган Бјелогрић), од женских ликова Кока (Јелица Сретеновић), па Емилија Попадић (Светлана Бојковић) после ње Бранковић (Миодраг Петровић Чкаља), онда професор Марковић – Терми

натор (Воја Брајовић) и на крају Саша Попадић (Борис Комненић) и Дара (Горица Поповић).

Листа ликова који доприносе негативној оцени серије према мишљењу испитаника из различитих република је много краћа. Неславно прво место на тој топ – листи заузима ћерка Попадићевих Виолета (игра је Лидија Вукићевић). Очигледно је да наше, у суштини, ипак конзервативно гледиште има сасвим мало разумевања за Виолетине несташлуке, површност, тежњу за славом по сваку цену, занимљиво је да наш менталитет чак лакше опрашта и понашање Филипа (Чедомира Петрови-

ћа) који се шуња, уходи, пресреће, прети пиштољем и вређа него прервртољиву Виолету.

Можемо да откријемо већ сада малу тајну, да ће Виолета отићи у Италију у потрази за међународном славом и великим хонорарима, али ће врло брзо да схвати да се преварила и врати ће се у Београд богатија за једно непријатно искуство, које ће јој бити велика животна школа. Једном речју, Виолета ће се опаметити!

Можда треба да споменимо и нешто што доприноси популарности серије, али што нам ипак промакне пажњи. То што ми готово да и не примећујемо, није промакло представницима иностраних телевизија (Грчке, Италије, Кине) који су серију гледали на фестивалу у Италији. У објашњењу зашто им се „Бољи живот” свидео и зашто намеравају да је и ку-

ле (када серија буде готова, односно снимљено свих педесетак епизода) на једно од главних места стављају и то да серија на отворен и духовит, али леккав начин говори о многим негативним стварима у друштву: познаничности, злоупотреби положаја, трговини друштвеним становима...

Предах од готово два месеца добро ће доћи ауторима пре свега сценаристи Синиши Павићу, да смисли нове заплете и ликове и да мало одахну од убитачног темпа којим је ова серија рађена, јер у историји наше телевизије ова снимања су председани двадесет и шест снимљених епизода за само шест месеци је посао за камиказе. Свакодневна снимања (и свакодневне монтаже) плус ћутање критике или негативне оцене – воде директно ка нервном слому – али у свему томе спас је само једно – велика подршка гледалаца која је највећа награда протагонистима „Бољег живота”

М. Билић

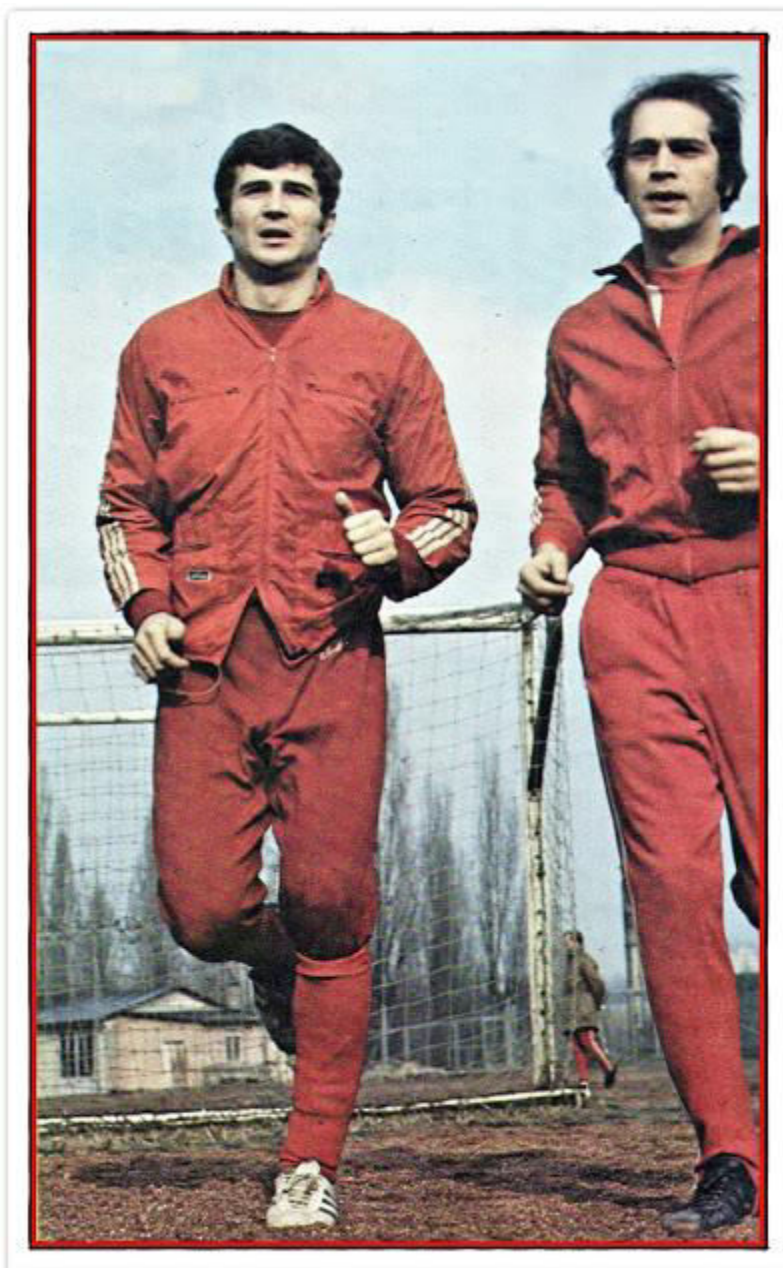


На топ-листи гледаних и вољених су и Марко Николић и М. Петровић Чкаља

ПРИЛОГ 6.

Снимање серије Више од игре: фотографија на којој тренирају заједно фудбалер Црвене
Звезде Зоран Филиповић и глумац Воја Брајовић

Извор: <http://yugopapir.blogspot.com/2013/01/snima-se-tv-serija-vise-od-igre-becic.html>



ПРИЛОГ 7.

Са блага Yugopapir о јануару 1975,

<http://yugopapir.blogspot.com/2013/10/o-cemu-je-zoran-modli-ekskluzivno-pisao.html>

Јануар 1975: Negde u snežnom Gorskom Kotaru, reditelj Ivan Hetrich snima televizijsku seriju "Kapelski kresovi". Stiže vest o njegovom neobičnom načinu da članovima ekipe kaže "hvala": umesto odlikovanja, pojedincima čijim je radom posebno zadovoljan, na kraju svakog radnog dana prikači po jednu - drvenu štipaljku!... Da li se još negde u Jugoslaviji snima neka zanimljiva serija? Srđan Karanović i Rajko Grlić rade na nečemu što će imati deset epizoda, na malim ekranima će se naći krajem godine, a trenutno ima naslov - "Zašto sam postao čovek". O definitivnom nazivu ove serije, Srđan i Rajko će se dogovoriti tamo negde krajem maja, kad počne sezona jagoda... Toliko o snimanju, a sad malo i o prikazivanju: čak su i slavni "Otpisani" jednom imali svoje PRVO emitovanje na domaćim malim ekranima - i to se događa baš ovih dana: 5. januara 1975, tačno u 20:00, nedeljni termin zauzima epizoda "Izdajnik" u kojoj petorica mladih ilegalaca planiraju da usred belog dana likvidiraju jednog od šefova policije. I ova serija je u poslednji čas promenila naziv - zamišljena je kao "Petorica otpisanih"... YU sport je na početku predolimpijske godine, u kojoj najveće šanse da nas obrađuju imaju domaći rukometaši, vaterpolisti, najbolji evropski atletičar Lučijano Sušan, njegov kolega Nenad Stekić, bokseri Parlov i Beneš, standardno sjajna ekipa rvača na čelu sa Ivićem Frgićem i posebno naši košarkaši, jer ćemo zlatnu medalju iz Barselone braniti na prvenstvu Evrope koje se održava u Jugoslaviji. Zeka Peka već je postao omiljen lik i tražena igračka u robnim kućama... A jedan od najtraženijih časopisa na kioscima je tinejdžerski magazin Tina, koji svoje čitateljke i čitaoce iz mилоšte zove "Tine" i "Tinovi" - a tako im se

ПРИЛОГ 8

Сто најгледанијих играних ТВ серија у Србији од 2003. до 2012.

Извор: Nielsen Audience Measurement

Ранг	Емисија	ТВ програм	Датум	Дан	Трајање		Рејтинг у %
					Од	До	
1	СЕРИЈА: РАЂЕНИ ОРАО	РТС 1	15.01.2009	четвртак	20:15	21:24	40.1
2	СЕРИЈА: СЕЛО ГОРИ А БАБА СЕ ЧЕШЉА	РТС 1	31.01.2009	субота	20:14	21:18	38.9
3	СЕРИЈА: МОЈ РОЂАК СА СЕЛА	РТС 1	18.01.2009	недеља	20:11	21:14	36.4
4	СЕРИЈА: ГРЕХ ЊЕНЕ МАЈКЕ	РТС 1	12.03.2010	петак	20:14	21:12	32.8
5	СЕРИЈА: БЕЛА ЛАЂА	РТС 1	25.01.2009	недеља	20:09	21:23	32.5
6	СЕРИЈА: СТИЖУ ДОЛАРИ	РТС 1	14.03.2004	недеља	20:07	21:05	29.8
7	СЕРИЈА: ЗОНА ЗАМФИРОВА	РТС 1	02.01.2004	петак	20:05	20:49	28.7
8	СЕРИЈА: БОЉИ ЖИВОТ	РТС 3	29.01.2003	среда	21:00	22:13	27.2
9	СЕРИЈА: ПОРОДИЧНО БЛАГО	РТС 1	02.03.2006	четвртак	20:13	21:08	26
10	СЕРИЈА: ОНО НАШЕ СТО НЕКАД БЕЈАШЕ	РТС 1	18.11.2007	недеља	20:09	21:05	25.2
11	СЕРИЈА: СРЕЋНИ ЉУДИ	РТС 3	24.02.2003	понедељак	21:14	22:01	23.9
12	СЕРИЈА: РУБИ	ПИНК	29.01.2005	субота	19:59	20:39	23.5
13	СЕРИЈА: ЦВАТ ЛИПЕ НА БАЛКАНУ	РТС 1	08.01.2012	недеља	20:10	21:11	23.3
14	СЕРИЈА: ВОЈНА АКАДЕМИЈА	РТС 1	11.02.2012	субота	20:10	21:07	23.2
15	СЕРИЈА: ВРУЋ ВЕТАР	РТС 1	20.03.2007	уторак	20:08	21:13	23.1
16	СЕРИЈА: БОЉИ ЖИВОТ	РТС 1	27.02.2007	уторак	20:14	21:00	23
17	СЕРИЈА: МОНТЕВИДЕО, БОГ ТЕ ВИДЕО	РТС 1	13.02.2012	понедељак	20:15	21:41	22.8
18-20	СЕРИЈА: ИЗМЕЂУ ЉУБАВИ И МРЖЊЕ	ПИНК	12.02.2004	четвртак	17:14	18:09	22.5
	СЕРИЈА: ЛИСИЦЕ	РТС 1	13.04.2003	недеља	20:01	20:56	22.5
	СЕРИЈА: КАД ЛИШЋЕ ПАДА	ПРВА	26.02.2012	недеља	20:00	22:03	21.5
21	СЕРИЈА: СВА ТА РАВНИЦА	ПИНК	12.04.2010	понедељак	21:05	22:20	21.4
22	СЕРИЈА: НЕПОБЕДИВО СРЦЕ	РТС 1	07.01.2012	субота	20:09	21:05	21.3
23	СЕРИЈА: ПАД У РАЈ	РТС 1	23.01.2005	недеља	20:09	21:01	20.6
24	СЕРИЈА: КАМИОНЦИЈЕ	РТС 1	13.03.2006	понедељак	20:24	21:19	20.2
25-26	СЕРИЈА: АГЕНЦИЈА ЗА СИС	ПИНК	01.01.2007	понедељак	21:53	22:42	20.1
	СЕРИЈА: СРЕЋНИ ЉУДИ	РТС 1	21.08.2006	понедељак	20:09	21:41	20.1
27-29	СЕРИЈА: ЈЕСЕН СТИЖЕ, ДУЊО МОЈА	РТС 1	09.01.2010	субота	20:16	21:09	19.8
	СЕРИЈА: ПОЛИЦАЈАЦ СА ПЕТЛОВОГ БРДА	РТС 1	03.04.2007	уторак	20:13	21:10	19.8
	СЕРИЈА: 1001 НОЋ	ПРВА	10.12.2010	петак	20:10	21:15	19.8
30	СЕРИЈА: ГОРКИ ПЛОВОДИ	РТС 1	16.01.2009	петак	20:13	21:12	19.6
31-32	СЕРИЈА: ВРУЋ ВЕТАР	РТС 3	22.05.2003	четвртак	21:01	22:02	19.5
	СЕРИЈА: ЉУБАВ НАВИКА ПАНИКА	ПИНК	06.02.2005	недеља	20:00	20:31	19.5

33-34	СЕРИЈА: ПЉАЧКА ТРЕЋЕГ РАЈХА	РТС 1	02.01.2005	недеља	20:07	20:43	19.4
	СЕРИЈА: СОЛЕДАД	ПИНК	31.01.2003	петак	17:00	17:56	19.4
35	СЕРИЈА: СТАЗЕ ЉУБАВИ	ПИНК	07.01.2004	среда	16:19	17:09	19.1
36	СЕРИЈА: СЕЉАЦИ	ПИНК	15.12.2006	петак	20:11	21:03	19
37-38	СЕРИЈА: ЛИФТ	РТС 1	17.10.2004	недеља	20:06	20:47	18.5
	СЕРИЈА: ПОВРАТАК ОТПИСАНИХ	РТС 1	20.09.2006	среда	20:13	21:13	18.5
39	СЕРИЈА: ПЛАВИ ВОЗ	РТС 1	08.04.2012	недеља	20:13	21:02	18.1
40	СЕРИЈА: ВИЗА ЗА БУДУЋНОСТ	РТС 1	15.02.2004	недеља	21:02	21:53	18
41	СЕРИЈА: СУЛЕЈМАН ВЕЛИЧАНСТВЕНИ	ПРВА	11.12.2012	уторак	20:21	21:16	17.9
42	СЕРИЈА: МРТАВ ЛАДАН	РТС 1	22.03.2003	субота	20:06	20:38	17.8
43-44	СЕРИЈА: НЕКИ НОВИ КЛИНЦИ	РТС 1	27.04.2003	недеља	20:03	20:54	17.7
	СЕРИЈА: КАМИОНЦИЈЕ 2	РТС 1	02.05.2007	среда	20:08	21:07	17.7
45	СЕРИЈА: МАРИНА	ПИНК	11.02.2008	понедељак	17:39	18:35	17.6
46	СЕРИЈА: СКРИВЕНЕ СТРАСТИ	ПИНК	18.02.2005	петак	17:53	18:39	17.5
47-48	СЕРИЈА: ЛУД, ЗБУЊЕН, НОРМАЛАН	РТС 1	10.01.2009	субота	21:02	21:36	17.4
	СЕРИЈА: ЈАГОДИЋИ	РТС 1	16.12.2012	недеља	20:11	21:19	17.4
49-50	СЕРИЈА: САМО ЗА ДВОЈЕ	РТС 1	25.12.2007	уторак	20:08	21:07	17.3
	СЕРИЈА: ЗАТОЧЕНИЦА ЉУБАВИ	ПИНК	22.02.2005	уторак	16:57	17:55	17.3
51	СЕРИЈА: ПОЗОРИШТЕ У КУЋИ 3	РТС 1	14.04.2007	субота	20:11	20:53	17.1
52-53	СЕРИЈА: КАМИОНЦИЈЕ	РТС 3	18.06.2003	среда	21:13	22:06	17
	СЕРИЈА: ФОЛК	ПРВА	07.01.2012	субота	21:00	22:08	17
54	СЕРИЈА: ПРАВА ЉУБАВ	ПИНК	26.03.2004	петак	16:25	17:19	16.9
55-57	СЕРИЈА: МАРИЈАНА	ПИНК	09.03.2004	уторак	17:13	18:05	16.8
	СЕРИЈА: ЉУБАВ НА СЕОСКИ НАЧИН	РТС 3	11.11.2003	уторак	21:13	22:03	16.8
	СЕРИЈА: КАЗНЕНИ ПРОСТОР	РТС 1	11.01.2003	субота	20:06	20:39	16.8
58	СЕРИЈА: МИРИС КИШЕ НА БАЛКАНУ	РТС 1	17.12.2010	петак	20:05	21:01	16.7
59-61	СЕРИЈА: УЛИЦА ЛИПА	РТС 1	03.05.2009	недеља	20:15	21:18	16.6
	СЕРИЈА: НА ПУТУ ЗА МОНТЕВИДЕО	РТС 1	31.12.2012	понедељак	20:12	21:10	16.6
	СЕРИЈА: БУДВА - НА ПЈЕНУ ОД МОРА	ПРВА	14.01.2012	субота	21:09	22:19	16.6
62	СЕРИЈА: СЕЛО ГОРИ А БАБА СЕ ЧЕШЉА (Р)	РТС 1	03.01.2009	субота	16:08	17:09	16.5
63	СЕРИЈА: МЈЕШОВИТИ БРАК	ПИНК	07.01.2006	субота	20:51	21:42	16.4
64	СЕРИЈА: ПАРЕ ИЛИ ЖИВОТ	ПИНК	13.12.2008	субота	20:02	21:09	16.2
65-66	СЕРИЈА: ЛЕЛЕ, БАТО	РТС 1	31.12.2005	субота	22:52	23:03	16.1
	СЕРИЈА: НЕВИНА	ПИНК	15.09.2005	четвртак	21:22	22:06	16.1
67	СЕРИЈА: ОТПИСАНИ	РТС 1	30.08.2006	среда	20:08	20:55	16
68	СЕРИЈА: ВИРЦИНИЈА	ПИНК	30.12.2005	петак	20:14	21:44	15.6
69	СЕРИЈА: МАЊЕХА	ПИНК	29.10.2005	субота	20:15	21:05	15.5
70-71	СЕРИЈА: ЉУБАВ ЈЕ КОЦКА	ПИНК	15.02.2005	уторак	20:02	20:55	15.4
	СЕРИЈА: ЗАБРАЊЕНО ВОЋЕ	ПРВА	18.12.2011	недеља	19:16	20:59	15.4
72	СЕРИЈА: КРАЈ ДИНАСТИЈЕ ОБРЕНОВИЋ	РТС 1	04.11.2007	недеља	20:09	21:11	15.3
73-75	СЕРИЈА: БАЛКАН ЕКСПРЕС 2	РТС 1	06.04.2006	четвртак	20:12	21:00	15
	СЕРИЈА: ИДЕАЛНЕ ВЕЗЕ	ПИНК	28.11.2005	понедељак	20:00	20:25	15

	СЕРИЈА: ОНО КАО ЉУБАВ	РТС 1	06.09.2009	недеља	20:12	21:05	15
76	СЕРИЈА: СВЕ ЗА ЉУБАВ	РТС 1	28.01.2003	уторак	18:23	19:15	14.6
77	СЕРИЈА: НЕВЕСТИН ВЕО	РТС 3	11.03.2004	четвртак	20:06	20:53	14.5
78-79	СЕРИЈА: ЉУБАВ И МРЖЊА	ПИНК	27.12.2007	четвртак	20:12	20:53	14.4
	СЕРИЈА: ПРЕМИЈЕР	ПИНК	17.09.2007	понедељак	20:01	20:35	14.4
80-82	СЕРИЈА: СЈАЈ У ОЧИМА	РТС 1	30.01.2005	недеља	20:11	20:56	14.3
	СЕРИЈА: БУМЕРАНГ	РТС 1	20.03.2005	недеља	20:04	20:55	14.3
	СЕРИЈА: ДРУГАРИЦА МИНИСТАРКА	РТС 1	11.07.2009	субота	20:05	20:52	14.3
83	СЕРИЈА: КАД НА ВРБИ РОДИ ГРОЖЂЕ	ПИНК	19.09.2009	субота	20:03	21:05	14.2
84	СЕРИЈА: НОВОГОДИШЊЕ ВЕНЧАЊЕ	РТС 1	27.12.2007	четвртак	20:12	21:13	14.1
85-87	СЕРИЈА: МАЛА НЕВЕСТА	ПИНК	22.12.2011	четвртак	17:34	18:30	14
	СЕРИЈА: КАФАНИЦА БЛИЗУ СИС	ПИНК	06.01.2008	недеља	20:07	20:48	14
	СЕРИЈА: АЛБОРАДА	ПИНК	26.01.2006	четвртак	20:10	21:35	14
88	СЕРИЈА: СЕНКЕ УСПОМЕНА	РТС 1	24.01.2006	уторак	20:10	21:05	13.9
89-90	СЕРИЈА: МЈЕШОВИТИ БРАК (Р)	ПИНК	05.02.2006	недеља	15:28	15:59	13.8
	СЕРИЈА: НАПУШТЕНИ АЊЕО	ПИНК	03.11.2009	уторак	17:49	18:30	13.8
91-92	СЕРИЈА: ВОЛИМ И ЈА НЕРАНЦЕ, НО ТРПИМ	РТС 1	10.10.2004	недеља	20:07	21:00	13.7
	СЕРИЈА: БЕЛА ЛАЂА (Р)	РТС 1	07.01.2007	недеља	17:04	17:58	13.7
93-95	СЕРИЈА: БАЛКАН ЕКСПРЕС	РТС 1	02.11.2003	недеља	20:04	20:55	13.6
	СЕРИЈА: ТО ТОПЛО ЛЈЕТО	ПИНК	01.11.2008	субота	20:01	21:13	13.6
	СЕРИЈА: РАЂЕНИ ОРАО (Р)	РТС 1	15.01.2009	четвртак	16:04	16:59	13.6
96	СЕРИЈА: НАСЛЕЂЕ ЈЕДНЕ ДАМЕ	ПИНК	28.11.2011	понедељак	18:31	19:29	13.5
97-99	СЕРИЈА: ОПИЈЕНИ ЉУБАВЉУ	ПИНК	27.02.2008	среда	20:07	20:59	13.4
	СЕРИЈА: ГРЕХ ЊЕНЕ МАЈКЕ (Р)	РТС 1	15.02.2010	понедељак	15:59	16:59	13.4
	СЕРИЈА: УПРКОС СВЕМУ	ПИНК	18.01.2006	среда	17:04	18:48	13.4
100	СЕРИЈА: САЛОМА	РТС 3	26.10.2003	недеља	20:04	20:49	13.3

ПРИЛОГ 9.

Порекло продукције играних серија на Првом програму РТС-а у %

Извор: Nielsen Audience Measurement

Године	Домаћа	Бивше ЈУ	Страна
2003.	8,9	4,4	86,6
2004.	9,7	8,8	81,5
2005.	24,3	18,9	56,9
2006.	32,2	19,2	48,6
2007.	27,6	18,3	54,1
2008.	34,9	4,6	60,5
2009.	30,4	15,9	53,7
2010.	45,3	6,3	48,4
2011.	45,5	12,7	41,8
2012.	48,4	18,7	32,9
2013.	45,3	20,1	34,6

Биографија ауторке:

Наташа Симеуновић Бајић рођена је у Аранђеловцу 1979. године. Завршила је друштвено-језички смер Гимназије у Лазаревцу. Дипломирала је на Филолошком факултету у Београду, на смеру Српска књижевност и језик са општом књижевношћу, одбранивши дипломски рад *Мотив привиђења у поезији српског романтизма* оценом десет. Магистарске студије Комуникологије успешно је завршила на Факултету политичких наука у Београду (просек 9,50) одбранивши магистарску тезу под називом *Доминантне представе о Ромима у штампаним медијима у Србији (2000–2007)*. Од 2004. до 2008. године радила је као професорка српског језика и књижевности у Седмој београдској гимназији. Прву докторску дисертацију одбранила је у септембру 2010. године на Факултету за културу и медије (*Улога књижевности у медијској култури Србије 2000–2008*), где је наредне године изабрана у звање доцента у области културолошких наука. Ангажована је на основним студијама на предметима *Моделу културне политике* и *Историја комуницирања*, а од школске 2014/2015. године на мастер студијама на предмету *Глобализација и култура* и на докторским студијама на предмету *Европска цивилизација*. Звање научног сарадника у области историје комуницирања стекла је 2013. године у Институту за новију историју Србије. Њене области истраживања су медијске и културне студије, културна политика, историја комуницирања, европско културно наслеђе, ромологија, друштвена конструкција старости, књижевност. Објавила је једну монографију, неколико поглавља у монографијама и тематским зборницима међународног значаја, као и велики број радова у домаћим и међународним научним часописима. Учествовала је на неколико научних скупова у земљи и иностранству. Тренутно је ангажована на два научна пројекта која подржава Министарство просвете, науке и технолошког развоја Републике Србије (циклус 2011–2015). Члан је редакције часописа *Годишњак Факултета за културу и медије: комуникације, медији, култура* и организационог одбора научног скупа *Савремена уметничка пракса, медијска писменост, културни идентитет и друштвени развој* одржаног у новембру 2014. године на Факултету за културу и медије.

Прилог 1.

Изјава о ауторству

Потписани-а Наташа Симеуновић Бајић

број уписа 860

Изјављујем

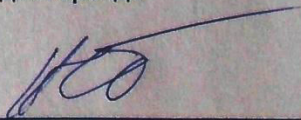
да је докторска дисертација под насловом

Домаће игране ТВ серије у југословенској и постјугословенској популарној култури

- резултат сопственог истраживачког рада,
- да предложена дисертација у целини ни у деловима није била предложена за добијање било које дипломе према студијским програмима других високошколских установа,
- да су резултати коректно наведени и
- да нисам кршио/ла ауторска права и користио интелектуалну својину других лица.

Потпис докторанда

У Београду, 16.03.2015.



Прилог 2.

**Изјава о истоветности штампане и електронске верзије
докторског рада**

Име и презиме аутора: Наташа Симеуновић Бајић

Број уписа: 860

Студијски програм _____

Наслов рада:

Домаће игране ТВ серије у југословенској и постјугословенској популарној култури

Ментор: проф. др Сњежана Миливојевић

Потписани: Наташа Симеуновић Бајић

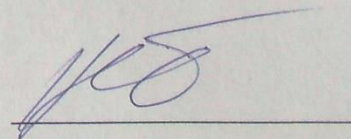
изјављујем да је штампана верзија мог докторског рада истоветна електронској верзији коју сам предао/ла за објављивање на порталу **Дигиталног репозиторијума Универзитета у Београду**.

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

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

Потпис докторанда

У Београду, 16.03.2015.



Прилог 3.

Изјава о коришћењу

Овлашћујем Универзитетску библиотеку „Светозар Марковић“ да у Дигитални репозиторијум Универзитета у Београду унесе моју докторску дисертацију под насловом:

Домаће игране ТВ серије у југословенској и постјугословенској популарној култури

која је моје ауторско дело.

Дисертацију са свим прилозима предао/ла сам у електронском формату погодном за трајно архивирање.

Моју докторску дисертацију похрањену у Дигитални репозиторијум Универзитета у Београду могу да користе сви који поштују одредбе садржане у одабраном типу лиценце Креативне заједнице (Creative Commons) за коју сам се одлучио/ла.

1. Ауторство
2. Ауторство - некомерцијално
- ☒ 3. Ауторство – некомерцијално – без прераде
4. Ауторство – некомерцијално – делити под истим условима
5. Ауторство – без прераде
6. Ауторство – делити под истим условима

(Молимо да заокружите само једну од шест понуђених лиценци, кратак опис лиценци дат је на полеђини листа).

Потпис докторанда

У Београду, 16.03.2015.

