

УНИВЕРЗИТЕТ УМЕТНОСТИ

ISSN 1450-5681

ЗБОРНИК РАДОВА  
ФАКУЛТЕТА ДРАМСКИХ УМЕТНОСТИ

*Часопис Института за позориште, филм, радио и телевизију*

34

Београд  
2018.

Nevena Daković<sup>1</sup>  
Fakultet dramskih umetnosti, Beograd

7.097:316.774; 791.31  
7.097:(497.11)  
COBISS.SR-ID 271629324

## MEDIJI O MEDIJIMA: OD NASLOVNIH STRANA DO TV SERIJA (NOVINE, CRNO-BIJELI SVIJET, UBICE MOGA OCA)<sup>2</sup>

### Apstrakt

*Rad analizira samopromišljanje i reprezentaciju sveta medija u TV serijama recentne eksjugoslovenske produkcije (Novine, Crno-bijeli svijet, Ubice moga oca) sagledane komparativno u odnosu na prethodnu lokalnu i svetsku produkciju (Grlom u jagode), ali i u kontekstu ostalih, aktuelnih TV tekstova (Nemanjići, Senke nad Balkanom). Ovaj metamedijski tekstualni sloj, potom, argumentuje delovanje savremenih medija kao „petog staleža”, te mapira bliske odnose propustljivosti i preslikavanja stvarnosti i narativa fikcije (reality ratio).*

### Ključne reči

*metamediji, TV serije, peti stalež, reality ratio, TV tekst*

Studije televizije, posebno mikrosegment teorije TV serija u lokalnom, i šire regionalnom kontekstu, razvijale su se sa višestrukim zakašnjenjem. Najpre, sa razumljivom zadržkom u odnosu na aktuelnu produkciju – koja je pak „kasnila” u odnosu na evropske uzore kada je talas žanrovski diverzifikovanih serija preplavio programe, ne uspevajući ni da se poredi, a još manje potisne suvereno dominantnu i nedostižnu američku produkciju – a potom spram publikacija pretežno istorijskog, a manje analitičko teorijskog karaktera. Stoga se teoretizacija regionalnih TV serija *apriori* nalazi u opasnosti skliznuća u „trbuhozboračku” poziciju mehaničke i nekritičke primene svetski

1 n.m.dakovic@gmail.com

2 Tekst je nastao u okviru rada na projektu „Identitet i sećanje: transkulturalni tekstovi dramskih umetnosti i medija (Srbija 1989–2014)” (projekat broj 178012) koji se realizuje na Fakultetu dramskih umetnosti u Beogradu uz podršku Ministarstva prosvete, nauke i tehnološkog razvoja RS.

etabliranih interpretativno-analitičkih paradigmi koje zanemaruju i „brišu” lokalne kulturne i identitetske posebnosti. Ugneždena između promišljanja francuskih teoretičara poput Žan-Pjera Eskenazija (Jean-Pierre Esquenazi) ili Dominika Mojsija (Dominique Moisi), tema „mediji o medijima” prilog je ne samo nastajućoj evropskoj teoriji TV serija uz svest o regionalnim nijansama, već posebno kontekstualizovanom i iščitanom žanrovskom spektru. Proširena žanrovska paleta obuhvata TV serije o drugim medijima – pre svega novinama, ali i medijskom novinarstvu šire – akulturisani francuski *polar* i *nordic noir*, serije nostalgije, te žanrovske kontaminacije i transtekstualne formate. Studije slučaja su tri serije regionalne produkcije: *Crno-bijeli svijet* (Hrvatska, 2015), *Novine* (Hrvatska, 2016) i *Ubice moga oca* (Srbija, 2016)<sup>3</sup> – kao tekstualni simptomi i medijski refleksi turbulentne tranzicije postjugoslovenskih prostora. Sličnost tema, metamedijske dimenzije, stila ili preobražaja žanrovskog i produkcionog modela, kao i prikazivačke sheme i sistema distribucije svedoči o sličnom kontekstu i atmosferi ukupnog eksjugoslovenskog prostora, što dodatno argumentuje komparativno teorijsku perspektivu.

Samo tumačenje odrednice „medija o medijima” upućuje na dve uporedne analitičke optike. Najpre, reč je o logičnom mapiranju tradicije narativa o medijima, npr. kontinuiteta filmskih i televizijskih naslova o štampanim medijima prepunih opštih mesta o novinarskom životu i radu poput stereotipne redakcije ili energičnih pojedinaca koji nastoje da se uhvate u koštac sa teškim temama svakodnevice – „istraživačkim novinarstvom”. Na nivou nove „ontološke dubine” ove narative mogli bismo nazvati metamedijskim, kada učitana/iščitana metateorijska značenja nastaju upisom ne samo očekivanih Manovičevih (Lev Manovich) metamedija<sup>4</sup>, već pre identifikacijom fenomena transtekstualnosti i transmedijalnosti, te transkulturnih uticaja i njihovog slojevitog slaganja u tekstu. Podnaslov „od naslovnih strana do TV serija” sugerise razmatranje koliko su mediji/serije kao fikcija sposobni da brzo reaguju – asimilacijom, akomodacijom i fikcionalizacijom stvarnosti – na realna zbivanja i događaje svakodnevice. Kvantitativno – koje nagoveštava i kvalitativno-tematsko – određenje *reality ratio* upravo jeste proporcija ili udeo stvarnosti u nastajućim narativima TV serija. Narativizacija stvarnosti u *tour de force* otkriva fikciju TV serija kao činjenične (fakcione) tekstove primerene informativnim medijima, povezujući raznovrsne analize.

3 Serija *Ubice moga oca* se samo indirektno i u zaključku povezuje sa analitičkom okosnicom homogenog uzorka kakve su dve hrvatske serije.

4 Doslovna primena Manovičeve definicije (Manovič 2001: 74) obavezivala bi da ove serije proglasimo metamedijem *per se*.

Postojeća tradicija, poigravajući se „numeričkim” imenima, otkriva se kao hronika kako sedma umetnost i osma sila – televizija (kako ju je, pored ostalih, nazvao Vlada Petrić) fikcionalizuju *sedmu silu*<sup>5</sup>, *četvrti stalež/četvrtu vlast*<sup>6</sup> ili *peti stalež*. Stereotipi i arhetipi oprečnih narativa glorifikacije/kritike, neoromantizacije/lamenta sežu unazad – koliko je od značaja za studije slučaja – do Hehtovog (Ben Hecht) i Makarturovog (Charles MacArthur) dramskog teksta *Naslovna strana (The Front Page)* iz 1928. godine. Pored brojnih pozorišnih izvođenja<sup>7</sup> nezaobilazne su filmske adaptacije Luisa Majlstouna i Bilija Vajldera (Lewis Milestone, 1931; Billy Wilder, 1974); Hoksova (Hawks) rodno invertirana verzija *Njegova devojka Petko (His Girl Friday)*, 1940; ili ona u film o TV stanici, *Switching Channels* (1988, Ted Kotcheff); kao i filmski klasik *Građanin Kejn (Citizen Kane)*, 1941, Orson Welles), inspirisan životom Randolfa Hersta (William Randolph Hearst) i svešču o moći medija formulisanoj u replici „Ljudi će misliti... ono što im ja kažem da misle”. Svi ovi naslovi formatirali su priču o sedmoj sili i neumornoj potrazi za istinom nalik složenoj policijskoj ili detektivskoj istrazi, dok su novinari moderne verzije deduktivnog uma Šerloka Holmsa, Herkula Poaroa ili Mis Marpl. Legenda o samopregornim, romantičnim i na zadatku „izgorelim” novinarima nastavlja se melodramama poput *Bosonoge kontese (The Barefoot Contessa)*, 1954, Joseph L. Mankiewicz), *Praznika u Rimu (Roman Holiday)*, 1953, William Wyler), *Filadelfijske priče (The Philadelphia Story)*, 1940, George Cukor), *Visokog društva (High Society)*, 1956, Charles Walters); romansiranim biografijama npr. Hemingveja (*Hemingvej i Gelhorn/Hemingway and Gellhorn*, 2012, Philip Kaufman); verovatno najuticajnijem klasiku *Svi predsednikovi ljudi (All the President's Men)*, 1976, Alan J. Pakula); dobitnikom Oskara 2015. godine, filmom *Pod lupom (Spotlight)*, Tom McCarthy); storijom filma *Doušnik (The Post)*, Steven Spielberg, 2017) o *Vašington Postu (The Washington Post)*, prvoj ženi na njegovom čelu (Katarin Graham/Meryl Streep) i objavljivanju *Pentagonskih dokumenata (Pentagon Papers)*<sup>8</sup>; te TV serijama kao što je *Pohlepa*

5 Izraz *sedma sila* nastao je u 19. veku u Evropi označavajući stečenu moć štampe koja se može porediti sa moći šest država, političkih sila.

6 Termin *četvrti stalež* nastao je 1787. godine kao posledica zahteva – i debate Edmunda Berka (Edmund Burke) – da novinari prisustvuju sednicama Donjeg doma britanskog parlamenta. Novinari bi tako pored tri staleža (plemstvo, sveštenstvo i obični građani) bili četvrti stalež, koji bi imao uticaja na javno mnjenje, a posredno i na donošenje odluka. U Americi, u trodelnoj podeli vlasti (zakonodavna, sudska i izvršna) termin je preinačen u *četvrta vlast* tj. četvrta grana vlasti.

7 Izvrsna postavka na sceni JDP (1976, Dimitrije Jovanović), u dobrom prevodu, imala je zanimljivo rešenje programa dizajniranog kao izdanje novina iz drame. Na prvoj strani bio je naslov *Sekirom ubio šestoricu* uz napomenu koja govori da je praksa naših novina da naslov nema veze sa tekstem.

8 Koji su „dokumenta istine” o američkom učešću u Vijetnamskom ratu.

(Mammon, 2014). Narativi TV novinarstva upućuju na naslove poput *Nešto sasvim lično* (*Up Close and Personal*, 1996, Jon Avnet), ili autoreferentne, samosvesne tekstove poput *The Newsroom* (2012–2014) ili *Borgen* (2010–2013). Repetitivni i očekivani narativ, bez obzira na hronotopske posebnosti, jasno pripoveda sjaj i bedu novinarskog života; pravdoljubivu potragu za istinom; idealizam i profesionalizam, ali i iskušenja kojima neretko podležu – korupciju, karijerizam, zavisnost ili uspeh po svaku cenu.

Hrvatska serija *Novine*, kao najklasičnija od odabranih studija slučaja, opisana je kao „neromantizirana priča o novinarstvu, ali i o tome kakvo je novinarstvo moglo biti” podržavajući oba predstavljачka obrasca. Post na IMDB-u govori da je reč o hronici o „poslednjim nezavisnim novinama koje je preuzeo građevinski tajkun iz razloga koji nemaju ništa sa ljubavlju ili poštovanjem novinarske profesije i novinarstva” (IMDB 2016), ali puno toga sa sprečavanjem otkrivanja krivca za saobraćajnu nesreću zbog koje će klupko politike, korupcije i kriminala početi da se odmotava. Minucioznom *chiaro-scuro* portretu doprinosi činjenica da je serija nezavisna produkcija kuće *Drugi plan* – nesputana redakcijskim i uređivačkim pravilima – a da je emitovana na HRT-u u *prime time*-u, što joj je obezbedilo najširi auditorijum.

*Tagline* serije i slogan *Novina: U moru informacija NOVINE* vešto spaja more i vesti, novine i nōvine. Grad u kome je smeštena priča, nalazi se na moru; serija je snimana u Rijeci, dok autori mudro insistiraju da je u pitanju neimenovani grad paradigmatičkih političkih i socijalnih zbivanja u Hrvatskoj. Svaka epizoda nosi moto ili „pouku” redakcijskih zbivanja – fokusiranih kroz sukobe, prijateljstva i ljubavi novinara, urednika i onih koje prate – i likova rastrzanih između profesionalnog integriteta, komercijalizacije novinarstva, moralnog posrnuća i društva u tranzicionom previranju. Jedan od dva razloga propasti na koje su osuđene *Novine*, ali i štampani mediji uopšte upravo je gubitak principa i moralnih repera u prepoznatljivom socijalnom ambijentu permanentne tranzicije, kojoj je znan početak ali ne i kraj.

Nekoliko meseci starija serija *Crno-bijeli svijet* svet novinarstva uzima samo kao jedan od hronotopa obuhvatne priče o Zagrebu krajem sedamdesetih i početkom osamdesetih godina prošlog veka. Priča o dve porodice koja teče u povezanim kancelarijskim, poslovnim, školskim, pop-kulturnim ambijentima odmah je prepoznata kao serija nostalgije ali i *novovalna* serija. Poput dokumentarnog filma *Sretno dijete* (2003) Igora Mirkovića (koji je, uz Gorana Kulenovića, autor serije) govori o zlatnim godinama *novog vala* a i naslovljena je prema hitu *Prljavog kazališta*. Narativ prošlosti i prateća nostalgija

nametnula je poređenje sa filmom *Američki grafiti* (*American Graffiti*, 1973, George Lucas), što su autori i potvrdili. Drugo, čini se bliže i prirodnije, poređenje sa kultnom beogradskom serijom *Grlom u jagode* (1975, Srđan Karanović, Rajko Grlić) srčano su negirali, a odmak argumentovali oprečnim poimanjima jugonostalgije, kojim odišu (pre)lepe priče o idiličnoj prošlosti u SFRJ. Sentimentalna i nostalgичna sećanja Karanovića i Grlića govore o zlatnom dobu socijalističke domovine, a svaka epizoda simbolički se završava podsećanjem na najznačajnije događaje te godine i slikom Baneta Bumbara (Branko Cvejić) kako užurbano prelazi novi most u susret suncu i novim naseljima rastuće evropske prestonice. Priča o odrastanju generacije Beograđana strukturisana je u velikim „godišnjim” potezima dok epizode serije *Crno-bijeli svijet* sažimaju mesece od godine Titove smrti, odbrojavajući početak kraja. Tito umire u četvrtoj epizodi, a svaka naredna samo učvršćuje slutnju o godinama tame koje dolaze.

Hrvatska (i)storija je, takođe, priča o odrastanju junaka iz iste gradske „klope”. Prema rečima autora, emotivni centar nije Kip (Filip Ridički), kako se uglavnom čini gledaocima, već Žac (Karlo Maloča), koji u vreme početka priče ima nepunih četrnaest godina. Zato je proizlazeća nostalgija bliža onoj iz filmova *Američki grafiti*, *Dan velikih talasa* (*Big Wednesday*, 1973, John Milius) ili *Poslednja bioskopska predstava* (*The Last Picture Show*, 1971, Peter Bogdanovich) kada se prelomni trenuci sazrevanja i velike javne istorije prožimaju i emotivno jačaju.

Bez obzira na uže određenje, obe serije ispunjavaju kriterijume novoskopskog Džejmsonovog (filmskog) žanra nostalgije (Jameson 1993: 170)

[...] kao filmova 'o prošlosti i posebnim generacijskim trenucima prošlosti'. Ipak, film nostalgije razlikuje se od najšire određenog istorijskog filma zato što ne zamišlja 'sliku prošlosti u celovitoj proživljenosti'; ne rekonstruiše već pre izmišlja 'osećanja i oblike odlika umetničkih objekata' da bi probudio osećanja prošlosti. Tekstualni i mizanscenski elementi 'pobuđuju osećanje prošlosti povezano s tim predmetima' delajući između ostalog kroz metonomiju, pastiš i parodiju. (Daković 2008: 175)

Dok Žac suvereno nosi *einbildung* narativnu liniju, Kip (i Žungul/Slavko Sobin) ispisuje društvenu i istorijsku pokušajima da bude ozbiljan novinar i iz *Studentskog lista* – postojećeg i autentičnog za razliku od *Novina* – pređe u tada kulturni *Start*. Priča o inovativnoj koncepciji, smeloj uređivačkoj politici i popularnim novinarskim imenima (od kojih je danas u Beogradu samo

Miroslav Lazanski) jugoslovenskog dvonedeljnika rađenog prema svetskim standardima upotpunjena je referencama na skromnije listove *Polet i Džuboks*. Realizam medijske scene pojačan je i autobiografskim elementima jer Igor Mirković danas predaje novinarstvo, a Goran Kulenović je sin poznatog novinara Muharema Kulenovića.

Konačno, *Ubice moga oca* samo se dotiču novinarskih tema i sfera, u meri u kojoj su potonje povezane sa policijom, MUP-om, crnom hronikom i kriminalističko-političkim aferama. Glavni junak je policijski inspektor, koji se bavi istragom, dok su novinari, kao epizodni likovi, uplašeni, prevrtljivi i proračunati glede efekata otkrivanja pravih priča.

Sve tri serije koriste model koji Eskenazi naziva horskom serijom, gde se romantične i profesionalne linije ukrštaju u profesionalnim (redakcija, policijska stanica kao „kvazipородični” prostori) i privatno-pородičnim okvirima. Luk zapleta (pre ljubavnog no profesionalnog) *Crno-bijelog svijeta* ucelinjuje sezonu, dok je svaka epizoda zaokružena kao priča o novinarskom zadatku. Epizode *Novina* unapred su omeđene *tagline*-om epizode, koju će u nekom trenutku izreći mudri, večito drugi i siva eminencija redakcije Nikola Martić (Trpimir Jukić). *Ubice moga oca* nategnuto zaokružuju sezonu, dok se epizode završavaju *cliffhanger*-om. Ponajviše kao relikv socijalističke produkcije junaci uspeavaju da očuvaju integritet uprkos taštini, konformizmu i egzistencijalnim strahovima.

*Reality ratio* serija je visok, uz opasku da je u seriji *Crno-bijeli svijet* to lako izvedeno kroz pripovedanje prošlosti čiji ishod i znamenita zbivanja dobro poznajemo. Najava raspada zemlje, nemiri na Kosovu, vojnici JNA sa bojnim mecima na straži na Kosovu, afera INA i hrvatske emigracije samo su neki trenuci proživljene prošlosti (ne)otkrivene na stranicama *Starta*. Serija jasno evocira članak koji je u poslednjem trenutku cenzurisana, prevod teksta američkih vojnih analitičara koji su još osamdesetih godina prošlog veka markirali Kosovo kao žarište potonjih sukoba. Kipov neobjavljeni tekst je priča o tabu temi (Žungulovog) služenja vojnog roka na Kosovu. Nasuprot tome, druga sezona okončana je objavljenim Kipovim tekstom istraživačkog novinarstva o aferi u kompaniji INA<sup>9</sup> kao najavom ekonomskog i političkog raspada zemlje, čije duge senke prepoznajemo u *Leks Perković*.

9 U seriji, Kipov otac Jura (Sreten Mokrović) odlazi u predstavništvo u Nemačkoj, što jasno aludira na aferu Đureković – kada je direktor kompanije INA (Stjepan Đureković) otišao u Nemačku, kako se ispostavilo, sa velikom količinom novca. Proglašen je emigrantom i kasnije ubijen a za ubistvo su optuženi Josip i Zdravko Mustać. Uprkos izdatoj međunarodnoj poterni-

Udeo stvarnosti<sup>10</sup> u serijama *Novine* i *Ubice moga oca* upisan je kroz jasne aluzije i površno maskirane prototipe iz stvarnosti. U hrvatskoj seriji odnos stvarnosti i fikcije spretno je izveden pisanjem fikcije stvarnosti (kao novinskih tekstova) koja se asimptotski približava svakodnevicu. Serija kao i dnevne novine „govori o utjecajima moćnika i političara na medijsku scenu” otkrivajući i „zamršenu mrežu interesa obavještajnoga [u smislu novinarskih izvora, nadam se] podzemlja, krupnoga kapitala i visoke politike”. (HRT 2016). Scenario, koketirajući sa autofikcijom, potpisuje književnik, novinar i urednik *Feral tribuna* Ivica Đikić. Izbegavajući opasnost prepisivanja stvarnosti i „navijačkog” predviđanja događaja (npr. rezultata izbora) scenarista i reditelj (Dalibor Matanić) u nekoliko navrata menjaju ritam zapleta, odlažući rasplet i obezbeđujući dinamiku anticipatornih i retroaktivnih komentara političke scene. Tematski zaokret ka političkim i izbornim igrama u seriji sledi tek kada su prošli izbori u Hrvatskoj, odlazeći (moguće) u drugom pravcu od stvarnosti. Opciju mogućeg drugog pravca potvrđuje početak druge sezone (24. septembra 2018. godine) kao i prateći novinski natpisi koji je najavljuju kao oštriju, tvrđu i više kritičku i fokusiranu na borbu za „šahovnicu”.

Producenti serije objašnjavaju:

*Druga sezona serije odvija se u samo 14 dana, između prvog i drugog kruga predsjedničkih izbora. Jedan od kandidata je Ludvig Tomašević<sup>11</sup> kojeg glumi Dragan Despot, a kojeg su gledatelji već dobro upoznali u prvoj sezoni. Time se fokus serije pomalo premješta na političku priču, iako novine ostaju sidro priče i radnje.* (Lupiga 2018)

Tematski zaokret preoblikovao je i špicu serije – pa umesto kadrova nastanka, štampanja i uništavanja novina – kao prizore prelomljene (i kadirane) kao novinske strane u crnoj, beloj i crvenoj boji šahovnice, sugerišući narativ okrenut političkim sukobima (koji se prelivaju svuda) viđenim kroz novin-

---

ci, Hrvatska je odbijala izručenje svojih građana. No, kada je izručenje postavljeno kao *sine qua non* uspešnog okončanja ulaska u EU, Hrvatske vlasti su 2013. godine donele *Leks Perković*.

10 Udeo stvarnosti je pokazatelj transformacije žanrovske i tematske samosvesti kao i promena društvene funkcije medija opisane kao „od liberalnog do radikalnog medijskog narativa” (Štavljanin 2013). Promene, čija analiza uveliko prevazilazi granice ovog rada, ukazuju na nestajanje originalne funkcije medija – u doba procvata demokratije – kao otkrivanja i kontrole „spektra državnih aktivnosti” (ibid.). U tranzicionom dobu postjugoslovenskih republika, odnos je preokrenut tj. različitim procesima (od privatizacije do medijske legislature) država i partije postaju te koje kontrolišu medije, dok se mediji bore da očuvaju nezavisnost i kritičku distancu od svih društvenih i političkih aktera.

11 Lik protivkandidatkinje Jelene Krsnik (Nives Ivanković) jasno je fikcioni odraz aktuelne hrvatske predsednice Kolinde Grabar Kitanović.



sko izveštavanje, „istraživačko novinarstvo” ili medijske reportaže.<sup>12</sup> Vizuelni stil koji prati političko „zatamnjenje” i brutalnost zbivanja markiraju kadrovi životinjske metaforike: razgovor o *prljavim* temama (*fishy business*) odvija se na galeriji iznad riblje pijace kadriran kroz prozor *oeil de boeuf*; klupko ljigavih i sluzavih kišnih glista pada sa grana ogolelog žbuna u dvorištu kuće unutar koje se sklapaju mutni poslovi i đavolji dogovori.

Ukusu realizma doprinosi svedeni, nemilosrdni stil *nordic noir*-a (dron panorama nokturalnog grada kao repnog ambijenta i atmosfere), koji spasava narativ od *deja vu* efekta, ali čiji uticaj Matanić žestoko negira.<sup>13</sup> Pored nevoljnog pominjanja *Žice* (*The Wire*, 2002–2008), on strasno naznačava da je glavni uzor bio film *Svi predsednikovi ljudi*, nastao prema biografskoj knjizi novinara *Vašington posta* Boba Vudvorda (Bob Woodward) i Karla Bernstajna (Carl Bernstein) o tome kako su u inicijalnom poduhvatu istraživačkog novinarstva otkrili aferu Votergejt – skandal koji je doveo do Niksonove ostavke. Povodom druge sezone Matanić čak tvrdi da se serija ne ugleda ni na šta, te da je baš zato univerzalno ostvarenje, što je i potvrđeno planiranim emitovanjem na *Netflix*-u, ali ništa od navedenog ne sprečava gledaoce da na osnovu sopstvenih opažaja seriju smeste u isti žanrovski koš sa evropskom i svetskom produkcijom.

Visoki udeo stvarnosti u seriji *Ubice moga oca* podložan je dvostrukom tumačenju: kao posledica utemeljenosti na istinitim događajima – ali svakako

12 Nastavljajući poređenje, opaža se da su skandali preljube, seksualnih afera koncentrisani oko LGBT populacije i katoličke crkve, za razliku od prevage incesta, seksualnog zlostavljanja dece i porodičnih trauma u skandinavskim serijama (*Most*, *Borgen*, *Pohlepa*).

13 Uporedivo poricanje direktnih uzora je još uočljivije u slučaju srpske serije *Senke nad Balkanom* (2017, Dragan Bjelogrić). Istorijski triler sa primesama fantastike odvija se u Beogradu u godinama „između dva rata” – kada se Beograd preobražava iz otomanske kasabe u evropsku metropolu, čija je mera porast zločina, organizovanog kriminala itd. – u velikoj meri je jasno akulturisana verzija ili transkulturni prevod romana *Jedan nerešen slučaj* Volkera Kučera (Volker Kutscher, *Der Nasse Fisch*), odnosno TV serije *Vavilon Berlin* (*Babylon Berlin* (2017/2018, Tom Tykver). Neka od očevidnih „poklapanja i preklapanja” sa „nerešenim slučajem” su upletenost belih i crvenih Rusa (premda su „naši” beli Rusi jači jer je u igri Vrangel i povezanost sa Longinovim kopljem); tajna društva, zavere koje sežu do vrha vlasti; sumnjivi noćni klubovi (pa čak i slike Tamare von Lempicke koje vise na zidovima kancelarije banke u Beogradu); uspon nacizma; trgovina narkoticima (u tom trenutku Jugoslavija je poznata kao „Kolumbija Evrope”), a nadasve glavni junak, inspektor uvučen i upleten u slučaj koji uopšte nije želeo. Reditelj i producent, Dragan Bjelogrić prenebregava sličnosti argumentujući kako su *Senke* zapravo snimljene pre nemačke serije, ali prelazeći preko podatka da je roman objavljen na nemačkom 2007. godine, a srpski prevod 2011. godine. Kao direktni uzor, zahvaljujući priči o kriminalu i korupciji pak navodi američku TV seriju *Carstvo zločina* (*Boardwalk Empire*, 2010–2014, Martin Scorsese).

ne zbivanja vlasti, izbora, političkih kampanja ili političkih lidera<sup>14</sup> – ili kao skup arhetipova koji može da vodi nastanku kulturnog dela, što se ipak nije desilo. Potonja mogućnost narativa kao „arhetipova na okupu” prema formuli Umberta Eka (Eco 1984) kao arhetipske i stereotipne momente prepoznaje i: figuru tajkuna; malverzacije oko građevinskih poslova i kupovine zemljišta; deo zapleta u policiji koji sledi proverenu formulu fikcije „prljavih znački”

14 Veliki ideo (političke) stvarnosti i aktuelnih zbivanja u serijama hrvatske produkcije dobar su „slagvort” da u dužoj digresiji razmotrimo upadljivo odsustvo serija okrenutih dnevno-političkim zbivanjima u srpskoj produkciji. Prazninu nastalu usled neobavljenja stvarnim i mogućim okolnostima političke svakodnevice popunjavaju serije o bližjoj i daljoj prošlosti (od 12. do 20. veka). Naslovi poput *Ravne gore* (2013/14, Radoš Bajić) ili *Nemanjića* (2018, Marko Marinković) označavaju renesansu istorijske tematike na nacionalnoj televiziji. Konsonantnost prošlosti i sadašnjosti, kada prošlost mapira „staze i bogaze” aktuelne političke scene, upućuje na jasnu premisu populizma pojmljenog pre svega – za potrebe ovog rada – kao suočavanje nacije sa opasnim drugim (Albertazzi & McDonnell 2008) kroz sukob iz koga nacija izlazi konsolidovana, osvešćena o sopstvenoj superiornosti, odlučna da neupitno sledi vođu. Trenutak (populističke) reformulacije diskursa nacije počiva kako na reviziji istorije tako i na smeni/promeni pokretačkog mita (*mythomoteur*) (upor. Daković 2017) primerenog modernoj naciji (Smith 1998). *Ravna gora* kroz pripovedanje problematične i osporavane prošlosti preoblikuje *mythomoteur* od Kosovskog o smrti do onog o Velikom ratu i životu. Kao primer „političke pulp fikcije i sapunske opere” (Prpa 2013) emitovane u udarnom terminu nacionalne televizije i praćene popriličnom medijskom pompom, *Ravna gora* je na poseban način doprinela homogenizaciji nacije i raspirila populističku debatu o antifašizmu i Drugom svetskom ratu (upor. Daković 2016).

*Nemanjići* kao prva serija o srednjovekovnoj istoriji i rođenju kraljevine proglašena je za srpsku verziju (ili pre pokušaj) *Igre prestola* (*Game of Thrones*, 2011– ) – i lokalno situirane epske fantastike. U dijahronijskoj političkoj perspektivi posebnu važnost seriji daje trenutak premijere kao obeležavanje 800 godina srpske državnosti – koju danas možda više nego ikad treba podržavati i naglašavati – i krunisanja Stefana Prvovenčanog. Različito *drugo* oslikano je obuhvatno i raznovrsno od Turaka i Vizantije do obračuna unutar porodice, ocebustva, bratoubistva i internalizacije moralnog konflikta. Sveto nacionalno trojstvo – kultura, religija i istorija – koje „brendira” i savremeni trenutak počiva na vaskolikoj eksploataciji mediavelizma koji se vraća prvobitnim vrednostima i značenjima posle resemantizacije u filmovima kraja prošlog veka. Jedan od najboljih primera je priča o zlatnoj viljušci kojom se jelo na srpskom dvoru – dok se u isto vreme na engleskom dvoru jelo masnim prstima i golim rukama – na fresci u Studenici koja je krunski dokaz vekovne srpske civilizacijske i kulturološke superiornosti. U Dragojevićevom filmu *Lepa sela lepo gore* (1996) radikalna dekonstrukcija i preoznačavanje odvija se preko priče o liku sa nadimkom Viljuška (Dragan Petrović) – koji nosi viljušku oko vrata i prepričava priču o fresci iz 13. veka. Na kraju (zlatna) viljuška postaje zardalo oružje koje Milan (Dragan Bjelogrić) podiže na muslimanskog vojnika u bolnici (Daković 2002). Sa serijom *Nemanjići* viljuška se vraća prvobitnom značenju i tamo gde je od početka pripadala – fresci o životu na dvoru u doba prve srpske kraljevine. Istorija, mit i tradicija su zatvorili skoro savršen krug makar u medijskim i filmskim tekstovima.

Bez obzira na različite hronotope, etnopejzaže i etnosimbolizam, obe serije pregovaraju srpsku (i)storiju naglašavajući presudno povezivanje sa aktuelnim političkim trenutkom. Savremena politika pretočena je u istorijski prezent, kojim, za razliku od hrvatskih serija, zaobilazi bliski dodir sa stvarnošću, a o savremenoj ulozi medija i da ne govorimo.

izmeštene u lokalni hronotop. Hibridizacija varijacija klasičnog francuskog<sup>15</sup> i političkog trilerera koji se bliži socijalističkom *noir*-u<sup>16</sup> konačno je potvrdila nestanak kolektivnog junaka, neupitne ideologije, jasnih moralnih razdelnica i uvela motiv korupcije koji seže u sve pore društva.

Analiza metamedijskog sloja i eksplicitne ili implicitne (auto)glorifikacije medija ravnopravno povezuje sve tri studije slučaja. Za rigorozno pojmljenu metamedijalnost *Crno-bijeli svijet* u kome figurira čitav spektar medija: novina, fotografija, filmova, pozorišta, performansa (dakle i umetnički i informativni mediji), muzička scena pa i televizija su nesumnjivo najbolji primeri. Istovremeno, kao TV serija nostalgije potkrepljena je brojnim pop-kulturnim referencama koje su nužno, po definiciji žanra, već medijski posredovane.<sup>17</sup> Tako se *Crno-bijeli svijet* nalazi u vrsti višestruke medijske zamke: medijski tekst govori o medijima, crpeći narativ i stil iz prošlosti posredovane drugim medijima. Serija *Novine* u samosvesnu priču uvodi nove medije kao epitaf štampanim medijima jer prava vest se plasira preko novih ekranskih i digitalnih medija koji se lakše menjaju, uništavaju ili povlače. U kadrovima špice stare medije bukvalno proždire vatra, dok tiraž povučenog broja gori u posebnom kontejneru; plamenovi koji poigravaju u refleksu u naočarima okupljenih posmatrača čine da aktere vidimo u plamtećim krugovima pakla u kome se nalaze usled prekoračenja moralnih principa, griže savesti i etičkih nedoumica. Istovremeno, što je i drugi razlog propasti klasičnih medija, novi mediji informatičkog društva najpre uništavaju tradicionalne medije koji su stvorili to društvo. Revolucija i progres najpre jedu svoju decu, a ne dozvoljavaju Makluanovo (McLuhan) uporedo trajanje i starih i novih.

Metamedijski sloj serije *Ubice moga oca* je, očekivano, drugovrsan. Antinovinarski i anovinski narativ je upravo priča o novinama koja šapuće da je teret slave i odgovornosti plašljivih novinara štampanih medija preuzela televizija koja kroz fikciju – a ne samo informativni program – otkriva stvarnost. A

15 Skraćenica od francuskog termina *roman policier* – pokriva široki spisak podvrsta popularne literature: roman istrage ili intrige (*whodunit*); roman *noir*; triler; špijunski roman – poput serije *Spirala zločina* (*Les Engrenages*, 2005–2017) ili filmova Alana Kornoa (Alain Corneau).

16 Poput inovativnog i od studije slučaja ovog rada različitog filma *Četvrti čovek* (2007, Dejan Zečević).

17 Upor. „Metonimija i pastiša podrazumevaju kristalizovanu sliku prošlosti sa svim materijalnim greškama. Od brojnih definicija pastiša neodvojivog od mode retro, Džejmson bira 'pastiš je, kao parodija, imitacija posebnog ili jedinstvenog stila, nošenje stilske maske (...) ali je neutralna praksa takve mimikrije. Pastiša je prazna parodija.' (Jameson 1993, 166–167). Imitaciju, potom, određuje kao niz hibridizovanih citatnosti, posveta, referenci stilova tipičnih pre za popularnu no visoku kulturu.” (Daković 2008: 175).

možda se novinari negde i pojave u narednoj sezoni u prominentnijoj ulozi ili se fikcija i fakcija konačno razdvoje na TV ekranima.

Razvoj metamedijske komponente i samosvesti serije potvrđuju da se mediji novog milenijuma nalaze u procesu prerastanja u *peti stalež*. Uz *post-istinu*, *peti stalež* kao jedan od najaktuelnijih termina teorije medija podrazumeva nekoliko stvari. Kolokvijalno, na marginama naučnog diskursa, preuzeto određenje iz istoimenog filma – *Peti stalež* (*The Fifth Estate*, 2013, Bill Condon)<sup>18</sup> podrazumeva one fenomene / onaj sloj kojima „je cilj da ostale drži pod kontrolom” tj. uzbunjivače, građane novinare, Vikiliks. Pojam je kongruentan sa tradicionalnim definicijama štampanih medija kao četvrte vlasti<sup>19</sup> – dominantno, ali ne i ekskluzivno, u SAD (odakle je izraz i potekao) – jer kao nova instanca uspostavljaju vlast nad informativnim prostorom koji određuje i tvori stvarnost. Tematski, a za likove motivacioni, imenitelj serija je zastrašujući sudbonosni, i presudni uticaj medija na stvarnost i istinu. Zapravo pustiti ili ne pustiti da nešto dođe u medije je pitanje *biti il' ne biti* naših života, digniteta, etike, baš kao i u filmu *Noćni život* (*Noćno življenje*, 2016, Damjan Kozole), nastalom istovremeno sa serijama, u kome je uslov ovladavanja i vladanja stvarnošću uspostavljanje kontrole nad medijima. Teorijsko određenje prema Jakubovicu (Karol Jakubowicz) iskorišćeno u izvrsnoj studiji profesora FPN-a o informativnim medijima na Zapadnom Balkanu, ukazuje:

*Interaktivnost, mobilnost, kultura besplatne i lako dostupne informacije zajedno sa građanskim aktivizmom transformiše tradicionalno shvaćenu ulogu medija kao 'četvrtog staleža'. Kolokvijalno rečeno, uloga medija da informišu, zabave i obrazuju pretvara se u ulogu medija da informišu, zabave i povežu. Ta nova uloga transformiše medije u 'peti stalež', uključujući široku lepezu aktera koji iz pozicije takozvanog 'građanskog novinarstva' i publike u ulozi proizvođača sadržaja postaju deo tog sistema. Medijska publika se pretvara u velikog, interaktivnog, mobilnog i individualizovanog aktera medijske scene. Medijska politika, ekonomija,*

18 Špica filma zapravo sažima evoluciju medija od papirusa do kompjutera, čiji ekrani na kraju proždiru sve ostale medije, pretvarajući sliku sveta u slagalicu digitalnih ekrana u slobodnoj razmeni informacija među korisnicima koji tvore obuhvatni peti stalež.

19 U prilog shvatanja štampe kao četvrte vlasti govori i izjava producenata *Novina* da će se naredna sezona baviti sudstvom i pravosuđem kao trećom granom vlasti prema američkoj sistematizaciji. „U novine dolazi novi vlasnik i novinarstvo će ostati važna točka priče, ali već u drugoj sezoni priču pomalo širimom na sudstvo i pravosuđe, jer treća sezona će imati naglasak upravo na tim temama“ (Lupiga 2018).

*kultura se razvijaju dovodeći do preispitivanja samog koncepta medija.*  
(Milivojević et al. 2011: 71)

Serije kao mediji o medijima jednostavno umnožavaju medijske i auditorijske instance, spajajući ekstradijegetičku i intradijegetičku publiku tj. gledaoce ispred TV ekrana i čitaoce novina, gledaoce televizije ili pratioce digitalnih medija u TV serijama – kada reakcije auditorijuma „unutar narativa” fino kontrolišu i predviđaju ponašanje auditorijuma „van narativa”. Umrežavanje publike koja se prelijeva preko granica medija u prostor stvarnosti upravo stvara „velikog, interaktivnog, mobilnog i individualizovanog aktera medijske scene”. Medijska scena (p)ostaje simbiotski kontrolor i kreator zbivanja stvarnosti, koja postoji samo u bodrijarovskom, simulakrativnom obliku. Naša jedina stvarnost je medijska stvarnost koju stvara peti stalež.

### **Literatura**

- Albertazzi, Daniele & Duncan McDonnell (eds.) (2008) *Twenty-First Century Populism*. Basingstoke: Palgrave MacMillan.
- Daković, Nevena (2002) „Pretty Village, Pretty Flame: Conflicting Identities” in Ross, Karen, Derman, Deniz (eds) *Identity Politics and Mapping the Margins*, New Jersey: Hampton Press.
- Daković, Nevena (2008) *Balkan kao (filmski) žanr: slika, tekst, nacija*. Beograd: Fakultet dramskih umetnosti, Institut za pozorište, film, radio i televiziju FDU.
- Daković, Nevena (2016) „Historical Revisionism & Media Archeology: TV Series *Ravna Gora: End Game*” u Daković, Nevena, Nikolić, Mirjana, Rogač Mijatović, Ljiljana (ur.) *Media Archaeology: Memory, Media and Culture in the Digital Age*. Beograd: FDU, str. 23–34.
- Daković, Nevena (2017) „Identitetske matrice: *La jeunesse désaffectée* i umorni ratnici” u Kostić, Aleksandar (ur.) *Kultura, osnova državnog i nacionalnog identiteta, zbornik radova sa naučnog skupa održanog 24. i 25. novembra 2016. godine*. Beograd: SANU, str. 207–219.
- Eko, Umberto (1984) „Casablanca: Cult Movies and Intertextual Collage”, dostupno na: [http://www.za-granizza.com/pub/books/u-eco%20-%20casablanca%20\(1984\).pdf](http://www.za-granizza.com/pub/books/u-eco%20-%20casablanca%20(1984).pdf), [Pristupljeno 15. aprila 2017].
- Eskenazi, Žan-Pjer (2013) *Televizijske serije*. Beograd: Clío.
- Manović, Lev (2001) „Avangarda kao softver” u *Metamediji*, izbor tekstova. Beograd: Centar za savremenu umetnost.

- Milivojević, Snježana, Radojković, Miroljub, Milojević, Ana, Ugrinić, Aleksandra, Raković, Maja, Matović, Marijana (2011) *Profesija na raskršću – novinarstvo na pragu informacionog društva*. Beograd: Centar za medije i medijska istraživanja Fakulteta političkih nauka.
- Prpa, Branka (2013) „Počele polemike o seriji 'Ravna gora'”, dostupno na: <http://www.politika.rs/scc/clanak/275394/Pocele-polemike-o-seriji-Ravna-gora> [Pristupljeno 10. aprila 2018].
- Smith, Anthonu (1998) *Nationalism and Modernism*. New York: Routledge.
- Štavljanin, Dragan (2013) „Liberalni i radikalni medijski narativ – između autonomije i kontrole” u *Godišnjak Fakulteta političkih nauka*. (ur. Ilija Vujačić). Beograd: Fakultet političkih nauka, godina VII / broj 10 / decembar 2013, str. 83–97.

### **Internet izvori**

- HRT (2016) „Dramska serija Novine”, dostupno na: <http://hrt prikazuje.hrt.hr/355664/dramska-serija-novine> [Pristupljeno: 13. aprila 2017].
- IMDB (n. d.) *The Paper*, dostupno na: <http://www.imdb.com/title/tt5868220/> [Pristupljeno: 12. aprila 2017].
- Lupiga (2018) „Nakon velikog uspjeha „Novina“: „U trećoj sezoni fokus stavljamo na pravosuđe”, dostupno na: <https://lupiga.com/vijesti/nakon-velikog-uspjeha-novina-u-trecoj-sezoni-fokus-stavljamo-na-pravosudje> [Pristupljeno: 10. aprila 2018].

### **Serije**

*Borgen* (*Borgen*, 2010–2013)  
*Grlom u jagode* (1975)  
*Žica* (*The Wire*, 2002–2008)  
*Novine* (2016)  
*Pohlepa* (*Mammon*, 2014)  
*Spirala zločina* (*Les Engrenages*, 2005–2017)  
*Ubice moga oca* (2016)  
*Crno-bijeli svijet* (2015)  
*The Newsroom* (2012–2014)

### **Filmovi**

*Američki grafiti* (*American Graffiti*, 1973, George Lucas)  
*Bosonoga kontesa* (*The Barefoot Contessa*, 1954, Joseph L. Mankiewicz)

Četvrti čovek (2007, Dejan Zečević)  
Dan velikih talasa (*Big Wednesday*, 1973, John Milius)  
Doušnik (*The Post*, 2017, Steven Spielberg)  
Filadelfijska priča (*The Philadelphia Story*, 1940, George Cukor)  
Građanin Kejn (*Citizen Kane*, 1941, Orson Welles)  
Hemingvej i Gellhorn (*Hemingway and Gellhorn*, 2012, Philip Kaufman)  
Nešto sasvim lično (*Up Close and Personal*, 1996, Jon Avnet)  
Noćni život (*Noćno življenje*, 2016, Damjan Kozole)  
Njegova devojka Petko (*His Girl Friday*, 1940)  
Peti stalež (*The Fifth Estate*, 2013, Bill Condon)  
Pod lupom (*Spotlight*, 2015, Tom McCarthy)  
Poslednja bioskopska predstava (*The Last Picture Show*, 1971, Peter Bogdanovich)  
Praznik u Rimu (*Roman Holiday*, 1953, William Wyler)  
Sretno dijete (2003, Igor Mirković)  
Svi predsednikovi ljudi (*All the President's Men*, 1976, Alan J. Pakula)  
Switching Channels (1988, Ted Kotcheff)  
Visoko društvo (*High Society*, 1956, Charles Walters)

**MEDIA ABOUT MEDIA:  
FROM FRONT PAGES TO TV SERIES  
(*Novine, Crno-bijeli svijet, Ubice moga oca*)**

***Abstract***

---

*The aim of this paper is to analyse three recent TV series (Novine, Crno-bijeli svijet, Ubice moga oca) – produced in the countries of former Yugoslavia – as media texts and narratives of dense self-reflection and representation. The search for their metamedia dimension is done through comparative analysis with other titles from local and international production of the previous decades (Grlom u jagode), as well as through contextualisation within other current TV series (Nemanjići, Senke nad Balkanom). The recognised metamedia textual layer further argues the work of contemporary media as the „fifth estate”. Moreover, it maps out obvious close relations between reality and the fiction narratives (reality ratio).*

***Key words***

---

*metamedia, TV series, fifth estate, reality ratio, TV text*



