

Nataša Simeunović Bajić*Fakultet za kulturu i medije, Beograd*

vasariste@gmail.com

Posleratni *bildungsroman* jedne generacije kao vrhunsko delo jugoslovenske popularne televizijske estetike – TV serija *Grlom u jagode**

Apstrakt: Cilj ovog rada je da ukaže na potrebu revitalizovanja TV estetike budući da je za tradiciju televizijskog stvaralaštva kod nas, dugu sada već šest decenija, važno utvrđivati koja su televizijska dela vredna, manje vredna ili možda nevredna prema kriterijumima klasične kao i popularne TV estetike. Da bi se to utvrdilo u slučaju TV serije *Grlom u jagode*, korišćen je interdisciplinarni pristup i tri vrste analiza koje obogaćuju i proširuju horizonte estetičkih promišljanja pokazujući zašto se ova serija u dosadašnjem televizijskom nasleđu može smatrati vrhunskim delom jugoslovenske popularne TV estetike.

Ključne reči: televizija, popularna kultura, estetika, *Grlom u jagode*, Srbija, Jugoslavija

O seriji Grlom u jagode

TV serija *Grlom u jagode* proizvedena je 1975. godine u režiji Srđana Karanovića, a po scenariju Srđana Karanovića i Rajka Grlića. Muziku je komponovao Zoran Simjanović, a glavnu ulogu odigrao je Branko Cvejić (Bane Bumbar). Sem njega, značajne uloge (mogu se isto označiti kao glavne) ostvarili su: Gordana Marić (Goca), Aleksandar Berček (Glupi Uške), Predrag Miki Manojlović (Miki Rubiroza), Bogdan Diklić (Boca Čombe), Danilo Bata Stojković (Banetov otac), Olivera Marković (Banetova majka), Rahela Ferari (Banetova baka). Serija je premijerno emitovana od 4. avgusta do 6. oktobra 1976. Reprizirana je 1981. i 1994. godine (Andrić 1998), zatim 2003. i 2006. u večernjim terminima, 2007. u podnevnom terminu, a 2010. i 2012. u jutarnjem terminu.¹ Serija je dobila nagradu na Festivalu JRT u Portorožu 1976. i nagradu CIDALC (Međunarodni komitet za širenje umetnosti i literature putem filma) (Andrić

* Rad je deo projekata br. 47027 i 47007 koje podržava Ministarstvo nauke, prosvete i tehnološkog razvoja. Nastao je na osnovu doktorske disertacije odbranjene na Fakultetu političkih nauka Univerziteta u Beogradu

¹ Prema evidenciji Centra za istraživanje javnog mnjenja, programa i auditorijuma RTS.

1998). Serija ima 10 epizoda i prati odrastanje Baneta Bumbara i njegovih prijatelja u periodu od 1960. do 1969, te je svaka epizoda vezana za po jednu godinu. Prva epizoda je noisla naziv *Stav o glavi*, druga *Život piše romane*, treća *Put u Rio*,² četvrta *Okretne igre*,³ peta *One stvari*,⁴ šesta *Spoljni izgled*, sedma *Nervoza srca*, osma *Časovi vožnje*, deveta *Glava – pismo*, a deseta *Dim iz dimnjaka*.

Serija je autorski projekat grupe mladih ljudi i proizvod redakcije Drugog programa u vreme kada su redakcije dva programa TV Beograd bile razdvojene, te je tada dolazilo do neke vrste kreativnog nadmetanja. Direktor Drugog programa bio je Borivoje Mirković,⁵ poznat po emisiji *Bela knjiga*, gde su mu sagovornici bili neki od najpoznatijih ljudi u svetu. Po rečima samog režisera Srđana Karanovića, Mirković je 1973. godine predložio da se uradi jedna serija o mladima. Sve ostalo bilo je prepušteno mladim ljudima. Karanović i Grlić su spremali seriju godinu dana. „Asistent u skupljanju raznog materijala bio nam je Branko Cvejić, koji u seriji igra glavni lik Baneta Bumbara. Za njega smo pisali tu ulogu. Razgovarali smo sa mamama, tatama, tetkama, bakama, kako se živelo šezdesetih (...)”⁶ U seriji su korišćeni arhivski materijali, snimanje⁷ je trajalo oko sedam meseci na 140 lokacija (Čirić, S. 2003b), izabrano je nekoliko mladih i još neafirmisanih glumaca, honorari nisu bili veliki i serija je bila jeftinija

² Epizoda učestvovala na festivalu u Portorožu 1976. godine.

³ Epizoda učestvovala na festivalu u Portorožu i na Smotri EBU 1976. godine.

⁴ Epizoda učestvovala na festivalu u Portorožu 1976. i u Monte Karlu 1977.

⁵ „Za njega je rečeno da je bio mladić prebogat zrelosti i zreo čovek prebogat mladošću i da su stariji od njega mogli da usvoje iskustvo, a mladi polet.” Predsednici od 1972. godine, UNS, dostupno na: <http://uns.org.rs/sr/o-nama/organizacija/president/Predsednici.html>, datum pristupa 21.10.2013.

⁶ Čirić, S., „Bane Bumbar postao legenda”, intervju sa Srđanom Karanovićem, Srpska dijaspora: internet novine srpske, 24.08.2003., <http://www.srpskadijaspora.info/vest.asp?id=3595>, datum pristupa 12. 11.2011. Na drugom mestu postoji detaljnije objašnjenje kako su autori skupljali materijal: „Zalar je bio izvor za delove o gitari, Grlić i ja smo iskoristili bavljenje kinoamaterizmom, intervjuisao sam mog oca kako je živeo u šezdesetim, Zora Korać nam je pomogla o detaljima o Pešti i Novom Sadu, Cvejić je u starim brojevima Politike nalazio vesti koje bismo ubacili kao caku u dijalogu. Modu smo pažljivo studirali i scenografiju. Mnogo truda smo uložili u traženje fiće koji se otvara na spolja, pa krimki, cipela sa specijalnim šniranjem, pa džemperu od buklea.” Čirić, S., „Odrastanje Baneta Bumbara”, Vreme, br. 656, 31.07.2003, <http://www.vreme.com/cms/view.php?id=347018>, datum pristupa 12.11.2011.

⁷ Branko Cvejić se seća i atmosfere sa snimanja: „Na snimanju je stvorena tako dobra atmosfera, svi su radili sa ogromnim entuzijazmom, što nije čest slučaj kod glumaca (...) Divno je što je Karanović pisao scenario za određene glumce, tačno je imao u glavi i Oliveru i Batu, a i mene.” Stavrić, Lj., „Zanat kod Viktora Starčića”, intervju sa Brankom Cvejićem, NIN, 21.08.2003, <http://www.nin.co.rs/2003-08/21/30428.html>, datum pristupa 12.11.2011.

u odnosu na neke druge iz tog perioda.⁸ Serija je do danas ostala kao ne jedna od, nego upravo najoriginalnija serija koju je TV Beograd realizovala. Zato je Novaković u svojoj studiji napisao da se ona pojavila „kao iz nekog drugog sveta” (Novaković 1984, 51).



Fotografija 1. *Scena iz jedne od epizoda popularne serije Grlom u jagode.*

Gimnazijalci Goca i Bane Bumbar,

Izvor: https://kaleidoskop-media.com/images/post-gallery/film_83_15663_full.jpg

Teorijska polazišta – gde je nestala misao o TV estetici?

Teoretičari i istraživači kulturnih studija u vreme ubrzanog razvoja novog masmedija – televizije – dobro su uočili da je popularna televizijska kultura značajan resurs, da je ne treba samo posmatrati kao deo kružnog procesa proizvodnje i potrošnje, već je neophodno prevesti je u domen dubljeg i šireg teorijskog i istraživačkog napora. Iako su sada kulturne studije već zapale u krizu profilisanja dominantnih i marginalnih istraživačkih orijentacija⁹, one su zaista najzaslužnije za to što danas televizijske forme i sadržaje možemo posmatrati iz drugog ugla a ne samo kao deo stroge polarizacije na visoku umetnost i kulturu i

⁸ „Mislim da je od svih popularnih serija bila najjeftinija. Pre svega zato što su je radili mladi ljudi, pa smo samim tim imali i slabije honorare. Znam da smo se mučili, dovijali i smišljali kako da pravimo spektakularne scene za male pare (...)” Ćirić, S., 2003a.

⁹ Na primer, Kajan Tomaseli često govori o tome da se kulturne studije moraju vratiti antropološkim i etnološkim potencijalima, da je dominantni zapadni pogled na svet nešto što ove studije čini potpuno pasivnim i apstraktnim oblicima mišljenja bez realnog uvida u to koji problemi postoje van kulture prvog sveta o kojima se inače govori iz udobnih fotelja i s ogromnim finansijskim resursima. Pogledati u: Tomaselli 2005. <http://rozenbergquarterly.com/whereregional-contradictions-are-sharpest-research-stories-from-the-kalahari-contents/>

na nisku masovnu produkciju. Međutim, od kada su nastali prvi oblici televizijskog stvaralaštva, teoretičari su vrlo dugo pokušavali da shvate postoji li nešto što se zove TV estetika. Tako Kalinovski navodi da se ta propitivanja uglavnom odnose na to da li je televizija „sposobna da kreira (i da li zaista kreira) svoje vlastite, originalne vrednosti. Drugim rečima, reč je o tome da li postoji posebna televizijska umetnost, specifično televizijsko stvaralaštvo” (Kalinovski 1983, 146). Kod nas su na ova pitanja odgovarali različiti teoretičari okupljeni oko časopisa *RTV teorija i praksa*. U njemu je postojao i poseban odeljak koji je nosio naziv RTV estetika. U jednom svom radu objavljenom u ovom časopisu Petar Ljubojev kaže: „Snažna stvaralačka koncentracija, inspirativna umetnička doživljenost svake epizode pretvorene u deo nadahnute celine (iako svaka epizoda opstoji kao izraziti rezultat) demantuju konvencionalnim postupkom održavano shvatanje o inferiornosti televizijske serije i superiornosti filmskog stvaralaštva” (Ljubojev 1983, 72). Dakle, nekoliko decenija se razmišljalo, bavilo i pisalo o TV estetici kao o kategoriji koja je vredna proučavanja. Onda je bavljenje TV estetikom utihnulo. To svakako ima veze sa prestankom izlaženja pomenutog časopisa, ali i sa proliferacijom ogromnog broja komercijalnih i kablovskih programa kao i internet platformi i sadržaja te se sve manje govorilo o mogućim estetskim dometima televizije, a sve više o poznatom direktnom uticaju novog TV formata – rijalitija – na široke narodne mase. Izgleda da i danas važi ono što je Kalinovski rekao o tome da je „nova uloga slike i spektakla u kulturi zatekla mnoge naše intelektualne sredine nepripremljene” (Kalinovski 1983).

Da je na početku 21. veka nestala misao o TV estetici i u svetu govori Kristin Gerati (Christine Geraghty) u svom radu o estetici i kvalitetu popularnih televizijskih drama. Ona smatra da je kritička kultura prema televizijskim formama nestala te da se pitanje evaluacije provlači kroz koncepte reprezentovanja i ideologije čak i u nastavnom procesu prema kurikulumu u koji su estetički kriterijumi već uključeni (Geraghty 2003). Ona takođe veoma pravilno zaključuje da ne postoji dogovor oko toga šta je kanon dobre televizije niti postoji ustanovljena evaluacija televizije kao posebnog polja istraživanja. Međutim, to nije sve. Krivica za takvo stanje može se pripisati i samoj televiziji koja „ima tendenciju da tretira sopstvenu istoriju kao kamp nostalgiju koristeći arhiv kao resurs za emitovanje top 100 televizijskih momenata ili top 10 sapunskih kraljica” (Geraghty 2003, 31). Zbog toga se Gerati zalaže za uspostavljanje kriterijuma pomoću kojih bi se procenjivala vrednost i kvalitet TV sadržaja.

Ovaj rad na sličan način pokušava da naglasi neophodnost povratka TV estetike budući da je za tradiciju televizijskog stvaralaštva kod nas, dugu sada već šest decenija, važno utvrđivati koja su televizijska dela vredna, manje vredna ili možda nevredna prema kriterijumima klasične kao i popularne TV estetike.¹⁰

¹⁰ O njoj je na temelju Burdijeovih shvatanja govorila poznata teoretičarka Ijen Ang. Popularna estetika predstavlja opozit klasičnoj estetici buržoaskog sveta i potencira

Da bi se to utvrdilo u slučaju TV serije *Grlom u jagode*, korišćen je interdisciplinarni pristup i tri vrste analiza koje obogaćuju i proširuju horizonte estetičkih promišljanja pokazujući zašto se ova serija u dosadašnjem televizijskom nasleđu može smatrati vrhunskim delom jugoslovenske popularne TV estetike.

Narativna analiza

TV serija *Grlom u jagode* ima naizgled sasvim jednostavnu fabulu: mladić Branislav Živković (Bane Bumbar), rođen 1945. godine, prolazeći kroz srednjoškolsko i fakultetsko obrazovanje pokušava da *postane čovek*. To je period od 1960. do 1969. godine. Dakle, na prvom pojavnom nivou ovog narativnog sveta, to je samo jedna obična priča o sazrevanju, kao što je to u duhu nemačke tradicije *bildungsroman*, tj. roman formiranja, obrazovanja, socijalizacije. Reč je o putu koji, od sebe do sebe (a kroz složene odnose sa društvom), prelazi mlad čovek da bi, nakon mnogih pogrešaka i lutanja, postao zreo čovek. „Razvoj ličnosti i integracija su komplementarne i konvergentne putanje, i na tački njihovog susreta i ravnoteže nalazi se puna i dvostruka epifanija smisla, odnosno zrelost. Kada se to dostigne, naracija je ispunila svoj cilj i može mirno da se završi” (Moreti 2000, 428). Ali da bi se naracija mirno završila, potrebno je utvrditi koji sve elementi sačinjavaju njen tok. Narativni diskurs ove serije zasnovan je na izuzetno složenoj narativnoj strukturi. Budući da je osnovna linija pripovesti vrlo jednostavna, poznata, obična, životna, logično je da je od početka do završetka moraju pratiti kompleksniji narativni činioци. Prvo, svaka epizoda je jedna zaokružena i sasvim ispunjena narativna celina vezana uz događaje samo jedne predstavljene godine. Svaka epizoda sadrži istu rečenicu „Te davne 196...” i time hronološki predočava značajne svetske i jugoslovenske istorijske događaje. Svaka epizoda prati socijalizaciju Baneta Bumbara prvenstveno, a zatim i njegovih drugova, devojaka, sestre i povremene devojke Goce. U svakoj epizodi postoji kombinacija faktografije, dokumentarnosti, pseudofaktografije, narativnog okvira i fikcionalnosti. Pored toga, postoji i ono što bi se moglo nazvati pseudodokumentarnošću ili izvanfilmskim svetom u kome junaci komentarišu filmsku priču u kojoj učestvuju.¹¹ Drugo, u narativnoj strukturi ove serije veoma značajno mesto zauzima narator koji je i sâm junak prikazanog narativnog sveta. I više od toga, njegova narativna funkcija je autobiografska. On je glavni junak od koga potiču i ka kome idu svi tokovi radnje. No, on ipak nije najviši narativni autoritet, jer postoje delovi naracije koji su najširi okvir

važnost zadovoljstva gledalaca. Pogledati u: Ang 1985. http://is.muni.cz/el/1423/jaro2009/ZUR355/um/09_C_Ang__1985__Watching_Dallas.pdf

¹¹ Pravi primer takve pseudodokumentarnosti je kada Miki Rubiroza govori u kameru o Jugoslaviji kao o jednom velikom selu i kaže: „Ne znam, možda ćete ovo izbaciti.”

isprripovedanog fikcionalnog sveta i u kojima se o Bumbaru govori u trećem licu.¹² Sem glavnog naratora, uvedeni su i drugi sporedni pripovedači sa funkcijom da doprinesu opštoj narativnoj atmosferi. Pripovest je ponekad zasnovana i na klasičnim obrascima sveznajućeg pripovedanja. Treće, postoji jasan hronološki redosled pogleda u prošlost u isprripovedanom iskustvu (iako je ono obogaćeno velikim brojem retrospekcija i anticipacija). Četvrto, dramski elementi nisu samo dramatični, već su i tužni i smešni, pa je i to deo strukture koja učestvuje u oživljavanju stvarnog života jednog običnog mladog čoveka 60-ih godina 20. veka. Peto, ritam naracije je izuzetno dobro pogođen i utemeljen na nostalgičnoj čežnji za prošlošću i nestalom mladošću. „Mladost je i nužno i dovoljno određenje ovih junaka” (Moreti 2000, 418). Šesto, odnosi među oslikanim likovima nisu jednoznačni i pravolinijski, već složeni i dinamični. Sedmo, stalno smenjivanje fotografija, arhivskih snimaka, grafičkih prikaza određenih poruka i komentara, muzička pratnja i uobličeni kadrovi, tvore pravi dnevnički zapis koji u potpunosti zaokuplja pažnju gledalaca. Iz prethodno navedenog, jasno se može uočiti inovativnost u komponovanju narativne strukture koja postaje ključna za uspeh ove serije. Dalje, uvod u svaku epizodu zasnovan je na antitetičnom odnošenju velikih događaja na istorijskoj pozornici i malih dešavanja iz ličnog života. Samo to sudaranje velikog nadličnog i malog ličnog sveta uz naknadna propitivanja uvek ide u korist značaja i značenja ovog drugog.



Fotografija 2, *Serija Grlom u jagode, porodica na okupu*, Izvor: https://kaleidoskop-media.com/images/post-gallery/film_83_45464_full.jpg

Kakav je glavni junak koji priča svoju autobiografiju? On je potomak građanske porodice, dečak koga su odmalena mnogo terali da jede, živi s rodi-

¹² Na primer, kada se Rubiroza pojavljuje u prvoj epizodi u ulozi naratora koji opisuje Bumbaru, a nakon njega profesor koji takođe govori o glavnom junaku.

teljima, polusestrom i babom u Beogradu; nespretni je, zaljubljen, osrednji u svemu, netaleantovan, ukratko: običan da običniji ne može biti. I ceo jedan važan deo njegovog života, uokviren narativnim planovima, sasvim je običan put od dečaka do zrelog čoveka u vremenu socijalizma, u Jugoslaviji, na Balkanu. Međutim, već ove odrednice *socijalizam, Jugoslavija, Balkan* nisu ordinarne, već vrlo diskurzivne. Njima ćemo se baviti u sledećem poglavlju. Bane Bumbar, intradijegetički i homodijegetički pripovedač tog narativnog sveta,¹³ pričajući priču o sebi osmišljava sopstveni život. Ta priča nema nikakve oštre dramske rezove, nema tragičnih konflikata i razrešenja, ali je usled te svoje prirodnosti i bliskosti stvarnom životu, visoko katarzična. Iako frazeologizam *ići kao (s) grlom u jagode* upućuje na nepripremljenost za neki posao, nešto što se radi bez razmišljanja, nespremno, naglo i brzopleto, ipak zrelost koju kraj ovaploćuje podrazumeva racionalizovanje prošlosti, sadašnjosti i budućnosti. Na takvu životnu racionalizaciju pokreće prva vizuelna predstava u uvodnoj špici pre informacija o seriji i pre osnovne govorne naracije: to je fotografija čoveka koji drži dete u naručju među ljudima na ulici.

Diskurzivna analiza

Da bismo pokušali da otkrijemo neka od značenja TV serije *Grlom u jagode*, moramo ponovo poći od vremena u kome je snimana, od vremena o kome govori i vremena u kome je reprizirana. Kao što smo već pomenuli, serija je snimljena u vreme kada su postojale dve Dramske redakcije u TV Beograd. Ona je deo Drugog programa, na kome su urednici bili Predrag Perišić i Jovan Ristić, koji u to vreme počinju da „okupljaju neke nove autorske i izvođačke snage, pokušavajući da pruže šansu prodoru jednog sasvim različitog senzibiliteta i nastojeći da napuste ustaljene tokove zabave i humora, negovane dotad na Prvom programu, podržavajući smelije eksperimente (...)” (Novaković 1984, 48). To razdvajanje Dramske redakcije predstavljalo je najplodotvorniju fazu igranog programa. Moguće je da ova serija ne bi nikad bila proizvedena da inicijator dela o mladima nije bio tadašnji direktor Drugog programa Bora Mirković, i da Karanović nije imao potpunu slobodu da osmisli takav jedan projekat. Snimljena je samo dve godine nakon *Otpisanih* i donela je potpuno novu atmosferu. Njena tema nije ratna, već sasvim mirnodopska, iako postoje scene u kojima su prikazana ratna dešavanja kao deo dokumentarnosti (Beograd nakon šestoaprilskog bombardovanja) i pseudo-dokumentarnosti (učesće Banetovih roditelja u

¹³ Ovu klasifikaciju je uveo Žerar Ženet prema narativnom nivou (intradijegetički i ekstradijegetički narator) i prema učesću u priči (homodijegetički i heterodijegetički narator). Pogledati u: Volš 1999.

oslobođenju). Stege centralističkog upravljanja državom popustile su posebno nakon Ustava iz 1974. godine, ali su sve do Titove smrti ipak opstajali diskursi poštovanja vrednosti na kojima je zasnovana Jugoslavija (bratstvo i jedinstvo, samoupravljanje, tekovine revolucije, izgradnja zemlje itd). Eksplicitna cenzura je postojala (ali se ona ni u kom slučaju ne može porediti s obimom u drugim komunističkim zemljama),¹⁴ dok su implicitna cenzura i samocenzura takođe postojale, samo što su se iz godine u godinu smanjivale, pa je sloboda govora i sloboda umetničkog izražavanja polako osvajala sve veći prostor. U ovoj seriji cenzurisani su deo o studentskim demonstracijama 1968. godine u Beogradu, u kome policajci tuku studente.¹⁵ Pošto su studentske demonstracije bile prvi ozbiljan odgovor neslaganja jednog dela društva sa razvojem samoupravnog jugoslovenskog socijalizma i formiranjem nove klase — birokratske buržoazije,¹⁶ koja je svojim ponašanjem i moći srušila mit o besklasnom društvu, sasvim je bilo očekivano da se nakon sedam godina u jednom televizijskom delu ne sme podsećati na ta dešavanja. Međutim, koliko je te 1968. godine i dalje bila snažna komunistička i radnička ideologija među mladim ljudima govori činjenica da je ovaj „studentski pokret izbegavao direktan ideološki sukob sa režimom” i zalagao se za „povratak izvornoj revolucionarnoj tradiciji jugoslovenskog radničkog pokreta”, umesto da zahteva građansko društvo i slobodno političko organizovanje (Novaković 1984, 106). Dakle, čini se da je sem pominjanja studentskih demonstracija sve ostalo u seriji bilo primereno za afirmaciju vladajućeg jugoslovenskog diskursa. No, da li je baš tako? U desetoj epizodi Bane Bumber pokušava da uđe u partiju da bi od toga imao koristi. Značenje ovog utilitarizma ne ostaje samo u okvirima razvoja Banetove ličnosti, već se proširuje na društveni kontekst privilegija koje je donosilo članstvo u Komunističkoj partiji. Iako to nije mogla biti namera autora, vreme je pokazalo da je ova diskurzivna praksa ostala vitalna ne samo u jednopartijskom nego i u višepartijskom sistemu u Srbiji, ali i u drugim jugoslovenskim republikama.

¹⁴ Ovo je moguće objasniti na primeru samo jednog zvanično zabranjenog filma, kao i na razumevanju specifičnog odnosa prema Zapadu koji je Jugoslavija formirala odmah nakon završetka rata.

¹⁵ Zbog toga je Karanović odlučio da i iz arhivskog dela isključi pominjanje demonstracija, zbog čega su mu kasnije mnogi zamerili. Pogledati u: „Zanat kod Viktora Starčića”, intervju sa Brankom Cvejićem, NIN, 21.08.2003, dostupno na: <http://www.nin.co.rs/2003-08/21/30428.html>, datum pristupa 21.10.2013. i u Ćirić, S. 2003b.

¹⁶ „Studenti su birokratiju napadali i u drugim vidovima otvorenog obraćanja javnosti, u transparentima i sloganima: Dole kneževi socijalizma, Dole crvena buržoazija, Birokratijo — k sebi ruke od radnika, Radnici se savijaju — birokrati uživaju, a tu je i parola koja možda najbolje svedoči o prirodi čitavog pokreta: Borimo se za boljeg čoveka a ne za bolji život.” Jakovljević, B. 2007, 104.

Ono što je karakteristično za potencijalna značenja ove serije jeste da je diskurzivno polje vrlo široko i vrlo detaljno uobličeno. To je pokušaj da se u celini zahvati jedan period sazrevanja mladog čoveka u socijalističkoj Jugoslaviji na Balkanu. Izabrana je baš ova decenija jer je ona bila važna u odrastanju članova ekipe i glumaca ove seriji. Bile su im mnogo bliže nego pedesete koje su ipak nosile nešto drugačiji senzibilitet.¹⁷ A 1970. su bile savremene vremenu snimanja, pa nisu uzete u obzir kao sirova prezentacija aktuelnosti. Iako je glavna tema odrastanje jednog običnog momka, sve što je reprezentovano na jedan nenametljiv način institucionalizuje vrednosti tadašnjeg društva: bilo je dovoljno novca, dovoljno slobodnog vremena, u obrazovnom sistemu je fizičko vaspitanje (bavljenje sportom) bilo veoma važno, porodica se u dovoljnoj meri poštovala, država je bila poznata i poštovana u svetu, posao se brzo pronalazio, rokenrol je stvorio novu kulturu, fića je bio *auto snova*, stan se dobijao od preduzeća, brak se osnivao u opštini pred dva svedoka. Međutim, ništa od ovoga pobrojanog nije predstavljeno kroz isključivu idealizovanu i ideologizovanu vizuru. Naprotiv, obrađen je veliki broj detalja koji ukazuju na teškoće življenja u socijalističkoj društvenoj stvarnosti. Na primer, scene iz desete epizode (delovi *O stanovanju* i *Kako je Bane stanovao 1945–1969*) na komičan, ali i prilično realističan način opisuju oblike stanovanja i potragu za sopstvenim stanom u vreme kada se i dalje dešavala velika migracija iz sela u grad, te ponekad i seljaci sa vilama mogu da uruše stanarsko pravo. S druge strane, postojao je veliki broj onih kao što je Miki Rubiroza koji je sa novcem zarađenim u zapadnoj Nemačkoj izgradio kuću u Mirijevu. Neki su više, neki manje uspeali u životu, baš onako kako to biva s pripadnicima bilo koje generacije. Bane je morao jednom da odraste. Našao je posao, treba da osnuje porodicu jer će tako lakše dobiti stan – životna je priča osrednjeg pripadnika jugoslovenskog društva. Tolika doza jednostavnosti i nenametljivosti izbija iz svake scene da izgleda skoro nemoguće stvoriti filozofiju običnog života u običnim 60-im godinama na uvek, ipak, skrajnutom Balkanu. To je postignuto upotrebom vizuelnih kodova koji kombinuju na vrlo koherentan način mnoštvo različitih značenjskih jedinica unutar šireg diskursa ove serije. Zato je na osnovu uvida u seriju moguće analizirati i šire društvene procese. Karanović je sa celom ekipom uspeo da stvori jednostavnu nostalgičnu priču o jednoj generaciji koju može gledati svaka generacija, jer je suština u konkretnom, sitnom i običnom, a ne u apstraktnom i nejasnom. I verovatno je povod za ovakav način realizovanja serije Karanović pronašao u svom iskustvu iz Londona:

¹⁷ Karanović priča o svom odnosu prema ovoj deceniji: „Nesvesno smo mistifikovali to vreme, pa ono deluje divno, božanstvano i bez problema. I mogu da kažem, iz današnje perspektive, da sam vrlo srećan što sam odrastao u tim šezdesetim godinama.” Ćirić, S. 2003b.

„Gledajući te filmove i sa tim ljudima, te 1965. god. sam počeo da otkrivam žanr i da menjam mišljenje o apstraktnom, intelektualnom i nejasnom. Saznao sam da me ne mora biti sramota (kao među mojim filmskim društvom u Beogradu) kada se čovek u bioskopu smeje, plače, uzbuđuje, zabavlja. Uvideo sam da sve to nije samo sirotinjska zabava i da je to i te kako teško napraviti” (Nikolić 1983, 2154)

U svakom vremenu može se pronaći ono što je smešno i što je tužno. Treba reprezentovati nešto između dve krajnosti. Jugoslavija nije bila ni najbolja ni najgora zemlja na svetu. Društvene posledice postojanja određenog poretka dominantnih diskursa projektuju se u ponašanju običnih ljudi. One ne moraju biti ni po čemu isključive i to je ono što je serija *Grlom u jagode* pokušala da pokaže. Nostalgija je u nepovratnoj mladosti, a ne prvenstveno u 60-im godinama prošlog veka.¹⁸ Kasnija dešavanja raspada zajedničke zemlje, ratova, tranzicije, uneli su nova i drugačija značenja, te se referentno polje pomerilo na ovu deceniju (a ne na ontološku zasnovanost i fenomenološko ispoljavanje mladosti) kao poslednje vreme lepote i slobode u jugoslovenskoj stvarnosti koje se više ne može dosegnuti. Insistiranje na realnom prikazu isečaka iz života podržano mozaičkom vizuelnom strukturom uz korišćenje metaforičke i metonimijske slike, doprinelo je harmonizaciji narativnog sveta ove serije i diskurzivnih značenja koja su redefinisana u smeru nekadašnjeg jugoslovenskog blagostanja, sreće i mira. Veliku ulogu u proizvodnji tog značenja imala je muzika Zorana Simjanovića. On je komponovao jednu *evropsku temu*,¹⁹ ali je do te mere taj zvuk postao nostalgican i univerzalan da, čim se čuje, asocira na svaku i svačiju prošlost. Muzika i vizuelni elementi usklađeni su sa onim što se u seriji govori i o čemu se govori, te *Grlom u jagode* koriste visoko estetizovane politike vizuelnog

¹⁸ Ovo je moguće tvrditi na osnovu uzrasta autora i glumaca koji su opisivali godine svoje mladosti (one su sticajem okolnosti baš bile 60., ali su mogle biti 70. ili 80. pa bi na sličan način mogao da se pogodi sentiment, jer je poenta u čežnji za mladošću). Takođe, tadašnji direktor Drugog programa je tražio da se snimi serija o odrastanju generacije kojoj je pripadao Karanović. Naravno, 1960. jesu bile posebne što su ipak po mnogim parametrima predstavljale „vrhunac poslijeratnog Zlatnog doba, društvenog i socijalnog razvoja temeljena na mješavini gospodarskog blagostanja, političke stabilnosti, blagodati socijalne države i poslijeratnog baby booma, koji će završiti recesijom, naftnim šokom i slomom Bretton Woods sustava početkom sedamdesetih godina.” Batović 2012, 5.

¹⁹ Ovako o iskustvu komponovanja muzike za seriju *Grlom u jagode* govori Zoran Simjanović: „Bio sam na velikim mukama. Imao sam tremu i zbog toga što urednici nisu imali poverenja u mene, predlagali su Batu Kovača. Na veliko insistiranje Srđana Karanovića dobio sam posao. Morao sam da napravim nešto što će da opravda njegovo insistiranje i da zapušim usta urednicima.” Ćirić, S., „Muzike za sećanje (intervju sa Zoranom Simjanovićem)”, *Vreme*, broj 791, 2. mart 2006, dostupno na: <http://www.vreme.com/cms/view.php?id=444846&print=yes>, datum pristupa 21.10.2013.

reprezentovanja. Ovde je vizuelno u funkciji ideologije čije su karakteristike pomirenje i kretanje napred, a ne gledanje u prošlost i zagovaranje konfliktosti, odnosno nametanje izbora između dve suprotstavljene strane, što je glavno obeležje mnogih filmskih i serijskih ostvarenja iz jugoslovenskog vremena. Ta promena vizuelne paradigme ka mirnom, uobičajenom, slobodnom životu koji bez velikih potresa prelazi iz faze i fazu i sasvim podseća na stvarnost, učinili su da ova serija poseduje najmanji spektar potpuno disparetnih polisemičnih značenja; tako postaje i ostaje prijemčiva za različite grupe publike.

Konstrukcija urbanog generacijskog identiteta

U svojoj briljantnoj studiji *Generation 1914* Robert Vol (Robert Wohl) zaključuje da je presudni činilac generacijske svesti jedan opšti referentni okvir koji obezbeđuje prekid prošlosti i kasnije služi kao demarkaciona linija, razdvajajući pripadnike jedne generacije od neke druge (Wohl 2009). Po njegovom mišljenju ovaj okvir je obeležen najčešće nekim važnim istorijskim događajima, epidemijama, nedostatkom hrane, ekonomskim krizama, ratovima.²⁰ Drugi teoretičari naglašavaju značaj pojave buržoazije, proliferacije ideologije, pojačane društvene dinamike, uloge masovnih medija, većeg broja studenata itd. Kao i sve druge vrste identiteta, i generacijski identitet je proizvod moderniteta. U tradicionalnim društvima u kojima je zajednica bila autoritet, pitanje *Ko sam ja?* nije imalo posebnog značaja.²¹ Analizirajući seriju o generaciji koja je stasala 60-ih godina 20. veka, moguće je prepoznati dve (u nekim trenucima) suprotstavljene ideje: prva je povezana s otkrivanjem nastajućeg generacijskog urbanog identiteta, a druga s formiranjem individualnog identiteta Baneta Bumbara, koji treba da *postane čovek* bez obzira na vreme u kome živi i na okruženje u kome se nalazi. Dakle, na jednom nivou ovo je simbolička konstrukcija prve posleratne generacije (one rođene 1945/46), a na drugom reprezentacija lične životne misije jednog momka koji postaje zreo čovek. Svaka generacija nosi svoja specifična obeležja:

„Generacija je realna društvena grupa, okvir samoopisa pojedinca i kategorija za sređivanje prošlosti (...) Pripadati generaciji znači sudelovati u istim zbivanjima, realnim i iskonstruisanim (...) Nema generacije po sebi, nego se generacija formira u odnosu prema drugim generacijama. Generacija je naročita kombinacija biologije (dobi) i kulture (vrednosti). Generacije se razlikuju prema: starosti, iskustvu i tumačenju proživljenog iskustva. Kod porodičnih generacija, u sredi-

²⁰ „Oni koji su preživeli rat, nikada nisu bili u stanju da se oslobode misli da je u avgustu 1914. nestao jedan svet a rodio se drugi” (Wohl 2009).

²¹ Odgovori na eventualna postavljena slična pitanja „su bili dani kroz povezanost reli-gijskog svjetonazora i svakidašnjeg života u zajednici.” Cifrić, I., Nikodem, K. 2006, 176.

štu je odnos predaka i potomaka, a porodica je nosilac vrednosti. Izvan porodice, kao element društvene strukture, generacija je zajednica vršnjaka” (Kuljić 2009).

Šta obeležava prvu mirnodopsku generaciju? Ta generacija nije ni u najranijem detinjstvu doživela rat. To je ono što ih razlikuje od drugih generacija koje su doživele rat u najranijem detinjstvu, u detinjstvu, u mladosti, u zreлом dobu ili u starosti. Oni su rođeni i stasali u Beogradu, glavnom gradu Srbije i tadašnje zajedničke socijalistički uređene države Jugoslavije. Njihovo detinjstvo je obeleženo godinama u kojima su se osećale posledice rata i ustrojstva novog državnog poretka, ali i ogromne brze izgradnje zemlje i razvoja privrede. Urbanizacija i industrijalizacija podstakle su migracije žitelja iz ruralnih krajeva u gradove, a posebno u Beograd koji je već početkom 60-ih godina imao blizu milion stanovnika (Miljković 1964/1965, 27–76). To je i doba prodora kulturnih vrednosti Zapada, posebno Sjedinjenih Američkih Država. Mladi su nosili sličnu odeću, slušali istu muziku, gledali iste filmove, pratili globalne popularne trendove. Bumbar, Uške, Rubiroza, Goca, Lepa i drugi, predstavnici su te prve beogradske mirnodopske generacije koja je osetila ponešto od zlatnog doba socijalističke države blagostanja. Neki od njih, kao na primer Miki Rubiroza, shvatio je da se blagostanje nalazi negde drugde, pa je otišao u Nemačku. Međutim, svi oni su odlazili na ista beogradska mesta i tvorili sopstveni urbani omladinski identitet. Zato je u seriji korišćen sleng, ali i mnoštvo poslovičnih mudrosti i prefinjenih jezičkih doskočica. To su bili simpatični beogradski mangučiči koje nije doticalo siromaštvo i glad. Oni nisu predstavljali ni potkulturu niti kontrakulturu, već jednostavno družinu vršnjaka koja je, sem odlaska u školu i na fakultet, ispunjavala svoje svakodnevno vreme različitim aktivnostima primerenim tom uzrastu.



Fotografija 3, Miki Manojlović i Branko Cvejić u TV seriji *Grlom u jagode*,
Izvor: https://kaleidoskop-media.com/images/post-gallery/film_83_54278_full.jpg

Kako se u generacijski diskurs 60-ih uklapa životni put Baneta Bumbara? Rođen je u drugom braku svoje majke Olje i prvom braku svoga oca Srete, koji nije uspeo da završi studije ekonomije a došao je u Beograd iz Sarajeva *trbuhom za kruhom*. Živeo je u prvim godinama svog detinjstva na Staroj Karaburmi, poznatom radničkom naselju, u stanu (a to je zapravo bio kućerak bez kupatila) prvog i pokojnog muža njegove majke. Svoje najbolje dečake i mlađijske godine proveo je u dvoiposobnom stanu u Krunskoj ulici, koja se tada zvala Ulica proleterskih brigada. Otac se obraćao tašti sa *Vi*, jer je ona često bila buržoasko-snobovski raspoložena. Tada se još uvek starijima na ulici govorilo *Ljubim ruke*. Bane je bio opterećen svojom uhranjenošću, a čitav njegov *bildungsroman* ispunjen je različitim ličnim propitivanjima, stranputicama i poukama. Kroz reperzentovanje razvoja njegove ličnosti, afirmišu se zanimljivi ne samo individualni nego i društveni događaji: sport, umetnost, putovanja, rokenrol, muško-ženski odnosi, oblačenje, kupovina fiće, dobijanje stana, ženidba. Svi ovi događaji mogu se tumačiti kao društvene prakse karakteristične za urbanu beogradsku omladinu. Ali neke od njih ipak mogu pripadati i drugačijoj omladini i drugom vremenu. Međutim, ono što je izvanredno izvedeno kao prevaziženje sukoba dva diskursa, a kroz temu konačnog Bumbarevog sazrevanja, jeste njegova ženidba drugaricom Biljkom. Sučeljavanje njegovog traganja za idealnom pravom ljubavlju uz generacijsko poimanje braka i nametnutog socijalističkog principa *bodovanja* supruge i dece, ni po čemu nisu nagoveštavali da bi se to razmimoilaženje moglo prevazići u simboličnom krugu i dima. Naime, Bane konačno shvata (iako vrlo teško i bolno) da se ne može kretati od opšteprihvaćenog početka, da to treba promeniti, iako je budućnost na takvoj putanji takođe neizvesna. Za takav stav je poslužila pesma *Temelji* poljskog pesnika Leopolda Stafa, koju recituje Biljka:

„Gradio sam na pesku
I srušilo se.
Gradio sam na steni
I srušilo se.
Gradeći sada počecu
Od dima iz dimnjaka” (Staf 1985)

Da bi Bane počeo da gradi dom od dima iz dimnjaka, morao je dugo da se vozi u krug. I to nije samo ona vožnja u krug sa Biljom u fići pre prve odluke o venčanju i posle druge odluke o venčanju, već je to simbolika svih prethodnih manjih životnih krugova, i onog najvećeg — životnog, i onog sudbinskog, i onog istorijskog. Time se slavi običan život koji prolazi kroz nekoliko mena, ali se naglašava da je prirodni sled događaja brak i stvaranje porodice. To je kulminativni trenutak naracije koji, potkrepljen fino estetizovanim vizuelnim sadržajima u svoj svojoj simboličkoj punoći (fića, krug, more), nosi opuštanje i prepuštanje lepoj budućnosti. Neko bi mogao pomisliti da je ovo tipičan

konformizam, oprosečenje, antiherojstvo, neveliko delo, malograđansko ponašanje, tradicionalizam, neurbani duh.²² Međutim, da bi nostalgичna priča i „slikovnica bezbrižne generacije” (Munitić 2005, 242) bila uspešna, u njoj je neophodno ovaplotiti srećan kraj. Iz tog razloga publika nakon ove serije nikad nije prihvatila film *Jagode u grlu* koji na mračan i destruktivan način opisuje šta se desilo s tom istom generacijom, što u mnogim svojim intervjuima naglašava režiser i jedan od scenarista Srđan Karanović. Zadovoljstvo u tekstu publika je očigledno pronašla u dobro konstruisanoj vizuelizaciji čežnje za mladošću koja je srećno ušla u sledeće doba.

Zaključak

Ono što se može zaključiti iz prethodne analize jeste tesna povezanost estetičnosti s narativnošću, pa se iz te sprege u dobroj raspodeli i kombinovanju mnoštva tehnika i strategija mogu nazreti umetnički kvaliteti serije *Grlom u jagode*. To bi se moglo izraziti na sledeći način: što su bogatiji i složeniji narativni elementi, to se serija više približava umetničkim standardima. Štaviše, usudujem se da na osnovu svih sagledanih aspekata (a koristeći principe popularne estetike onako kako je to Ijen Ang definisala prema izvornim Burdijeovim razmatranjima) tvrdim kako serija *Grlom u jagode* predstavlja, u domenu dosadašnjeg serijskog programa realizovanog u okviru TV Beograd, pravo popularno umetničko delo. Ukoliko navedena nivelizacija tradicionalnog i modernijeg pogleda na umetnost može zasmetati, kao kompromisno rešenje nudi se koncept *kalofanije*²³ (lepo u bilo kojoj vrsti simboličkog izražavanja). Nameće se potreba postavljanja TV serija u polje prosuđivanja lepog ne samo od strane publike i njenog emocionalnog uživanja nego i od strane televizijskih teoretičara i istraživača. To je svojevrsno vraćanje digniteta pojedinim TV serijama u šumi savremenih popularnih medijskih sadržaja. Još je 1981. godine Džordž Brant (George W. Brandt), pišući o televizijskim dramama i serijama, izneo vrlo lucidnu tvrdnju da „očigledna neestetska funkcija televizije ne poništava onu drugu koja je visoko estetska” (Brandt 1981, 4) Bio je potpuno u pravu. Dovoljna vremenska distanca je uspostavljena i dovoljan broj televizijskih serija je snimljen da bi se one mogle posmatrati i iz ove perspektive. U ovom smislu, TV serija *Grlom u jagode* ne nosi sa sobom predznak efemernosti, već naprotiv uspostavlja kriterijume televizijskog kanona.

²² Kao odgovor pobrojanim idejama, mogao bi stajati Bilkin iskaz: „Ljudi su beskrajno neskromni.”

²³ Ovaj koncept objasnio je Sreten Petrović u knjizi *Dekonstrukcija estetike*. „Kalofanija dakle nije puki nego pre osovina koja nosi celokupnost duhovnih osnova čoveka.” Navedeno prema: Damjanović, S. 2011.

Literatura

- Ang, I. 1985. *Watching Dallas: soap opera and the melodramatic imagination*. London – New York: Routledge. http://is.muni.cz/el/1423/jaro2009/ZUR355/um/09_C_Ang_1985_Watching_Dallas.pdf
- Andrić, B. 1998. *Vodič kroz produkciju igranog programa Televizije Beograd: fond sačuvanih emisija od 1958. do kraja 1995*. Beograd: RTS.
- Batović, A. 2012. „Šezdesete: godine koje su promijenile svet”. U: Katalog izložbe, Državni arhiv u Zadru, Zadar.
- Brandt, W. G. 1981. „Introduction”. In *British Television Drama*, Brandt, W. G. (ed). Cambridge University Press.
- Cifrić, I., Nikodem, K. 2006. Socijalni identitet u Hrvatskoj. Koncept i dimenzije socijalnog identiteta. *Socijalna ekologija* 15 (3).
- Ćirić, S. 2003a. „Bane Bumbar postao legenda”, intervju sa Srđanom Karanovićem. *Srpska dijaspora: internet novine srpske*, 24.08.2003., <http://www.srpskadijaspora.info/vest.asp?id=3595>, datum pristupa 12. 11.2011.
- Ćirić, S. 2003b. „Odrastanje Baneta Bumbara”. *Vreme*, br. 656, 31.07.2003. <http://www.vreme.com/cms/view.php?id=347018>, datum pristupa 12.11.2011.
- Ćirić, S. 2006. „Muzike za sećanje (intervju sa Zoranom Simjanovićem)”. *Vreme*, broj 791, 2. mart 2006, dostupno na: <http://www.vreme.com/cms/view.php?id=444846&print=yes>, datum pristupa 21.10.2013.
- Damjanović, S. 2011. Autonomija umetnosti i dekonstrukcija estetike Sretena Petrovića. *Filozofija i društvo* 1.
- Jakovljević, B. 2007. Ljudski je uživati, zar ne? Jun 1968, ‘Kosa’, i početak kraja Jugoslavije. *Reč: časopis za književnost, kulturu i društvena pitanja* 75.
- Ljubojević, P. 1983. Vizuelni doživljaj književnosti: filmska i televizijska ekranizacija književnih dela. *RTV teorija i praksa*.
- Kalinovski, V. 1983. Televizija i estetska kultura. *RTV teorija i praksa* 31.
- Kuljić, T. 2009. *Sociologija generacije*. Beograd: Čigaja.
- Miljković, D. 1964/1965. Dosadašnji razvoj, problemi i osnovne koncepcije budućeg razvoja Srbije. *Godišnjak grada Beograda*.
- Moreti, F. 2000. Bildungsroman kao simbolička forma. *Reč: časopis za književnost, kulturu i društvena pitanja* 60.
- Munitić, R. 1985. *Adio, jugo-film*. Beograd: Srpski kulturni klub, Centar film; Kragujevac: Prizma.
- Nikolić, M. 1983. Autorska hrabrost (intervju sa Srđanom Karanovićem). *Književnost* 12.
- Novaković, S. 1984. „Kad je vladala komedija ili četvrt veka beogradske humorističke škole na malom ekranu”. U *Iz istorije Televizije Beograd*, Popović, V. (ed). Beograd: TV Beograd. Predsednici od 1972. godine, UNS, dostupno na: <http://uns.org.rs/sr/organizaciona/organizacija/president/Predsednici.html>, datum pristupa 21.10.2013.
- Staf, L. 1985. „Temelji”. U *Savremena poljska poezija*, Vujičić, P. (prir.). Beograd: BIGZ.
- Stavrić, Lj. 2003. „Zanat kod Viktora Starčića”, intervju sa Brankom Cvejićem, NIN, 21.08.2003, <http://www.nin.co.rs/2003-08/21/30428.html>, datum pristupa 12.11.2011.
- Tomaselli, K.G. 2005. *Where Global Contradictions are Sharpest. Research Stories from the Kalahari*. Amsterdam: SAVUSA and Rozenberg.

<http://rozenbergquarterly.com/whereglobal-contradictions-are-sharpest-research-stories-from-the-kalahari-contents/>

Volš, R. 1999. Ko je pripovedač. *Reč: časopis za književnost, kulturu i društvena pitanja* 56.

Wohl, R. 2009. *Generation 1914*. Harvard University Press. dostupno na: http://books.google.rs/books?id=85almi-c6ecC&source=gb_s_navlinks_s, datum pristupa 21.10.2013.

Nataša Simeunović-Bajić

Faculty of Culture and Media, John Naisbitt University, Belgrade, Serbia

*Bildungsroman of postwar generation as work of art
of Yugoslav popular TV aesthetics – TV series „Headless rush”*

The aim of this paper is to identify the way in which the television TV series *Grlom u jagode* (*Headless Rush*) has become cult TV show and piece of popular TV aesthetics. It represents the daily life and social reality, as well as the construction of generational identity in the period of 1960–1969 in Yugoslavia. *Headless Rush* was produced in 1975 by Srđan Karanovic. It is an original project of a group of young people and a product of the Editorial Staff of the Second Belgrade TV Channel.

The paper starts from the assumption that television series as a specific TV discourse participate in the articulation of social practices in a complex political context, thereby significantly affecting the formation, evolution and understanding of the meaning of popular culture. The fact that the discursive field is very broad and very detailed is characteristic for the potential meanings of this series. It represents the attempt to grasp the whole maturation period of a young man in socialist Yugoslavia in the Balkans. This decade has been chosen on purpose because it was important in the growing up of the series' crew and the other members on the set. Each episode is a comprehensive and complete narrative unit, related to events that took place in only one presented year. Each episode contains the same sentence: „Back in the 196...” thereby chronologically pointing out to the significant world's and Yugoslav historical events. Each episode follows the socialization of Bane Bumblebee primarily, and then that of his friends, girlfriends, his sister, as well as his periodical girlfriend Goca. Each episode combines factographies, documentaries, pseudo-factographies, in a narrative and fictional framework. Besides, there is something that might be called pseudo-documentary or out-of-film world in which the characters comment the story line in which they participate. All these elements and patterns create particular aesthetic world.

Keywords: television, popular culture, aesthetics, TV series *Headless rash*, Serbia, Yugoslavia

*Le bildungsroman de l'après-guerre d'une génération comme œuvre
exceptionnelle de l'esthétique télévisuelle populaire yougoslave
– série TV La Tête la première*

L'objectif de ce travail est de rendre compte du besoin de revitaliser l'esthétique télévisuelle chez nous, étant donné qu'il est important pour notre tradition de création télévisuelle, longue déjà de six décennies, de définir quelles sont les œuvres télévisuelles remarquables, moins remarquables ou peut-être insignifiantes, selon les critères de l'esthétique classique ainsi que de l'esthétique télévisuelle populaire. Pour faire ce constat dans le cas de la série TV *La Tête la première*, ce sont l'approche interdisciplinaire et trois types d'analyses qui ont été appliquées, enrichissant et élargissant les horizons des réflexions esthétiques, et montrant ainsi pourquoi dans le patrimoine télévisuel actuel cette série peut être considérée comme une œuvre exceptionnelle de l'esthétique télévisuelle populaire yougoslave.

Mots clés: télévision, culture populaire, esthétique, *La Tête la première*, Serbie, Yougoslavie

Primljeno / Received: 18.9.2017.

Prihvaćeno / Accepted: 12.01.2018.