

Reprezentacija braka i porodice u socijalizmu u serijama Vruć vetar i Bolji život

Aleksandra Aksentijević

Generacija 2016/17

Apstrakt

Predmet rada biće analiza dve televizijske serije, *Vruć vetar* (1980) i *Bolji život* (1987-1991), nastale u periodu poznog socijalizma, koje i danas, zahvaljujući stalnim repriziranjima, uživaju veliku popularnost kod publike. Analizirajući reprezentaciju bračnog i porodičnog života iz rodne perspektive, namera je da pokažemo na koji način medijski tekst, u ovom slučaju televizijska serija, komunicira sa društvenom i političkom stvarnošću, i u kojoj je meri on značajan u smislu plasiranja i normiranja određenih vrednosnih i ideoloških paradigmi. Uzimajući u obzir aktuelnost i prisustvo ovih poznosocijalističkih medijskih tekstova u savremenoj pop kulturi, na nekim primerima iz medijske savremenosti osvrnućemo se na njihov značaj za percepciju braka, porodice i tradicionalnih rodni uloga, ne samo poznosocijalističkih, već i postjugoslovenskih naraštaja.

Ključne reči: serije, realsocijalizam, brak i porodica, *Vruć vetar*, *Bolji život*

Reprezentacija braka i porodice u socijalizmu u serijama Vruć vetar i Bolji život
Aleksandra Aksentijević

Domaće televizijske serije postale su neodvojivi deo svakodnevice prosečnih Jugoslovenki i Jugoslovena još šezdesetih godina dvadesetog veka. Uprkos tome, njihov značaj i potencijale za multidisciplinarna tumačenja nisu prepoznali proučavaoci iz različitih oblasti društvenih nauka, koji se tek odnedavno sporadično bave domaćom televizijskom produkcijom, te su kao sadržaj stvaran za široku publiku i deo komercijalne kulture često bile, a i dalje su, predmet podsmeha kulturnih elita i akademske zajednice, koja uporno insistira na anahronoj distinkciji između elitne i popularne kulture. Međutim, iako su u nauci zanemarene, one ne samo da ostaju značajan deo kulture sećanja generacija gledalaca i gledateljki, već se i dalje redovno emituju i osvajaju pažnju i naklonost novih naraštaja.

Iako snimljene nakon takozvanog *zlatnog doba* Televizije Beograd, serije o kojima će biti reči nastale su u doba značajnih političkih previranja na jugoslovenskim prostorima, u razdoblju poznog socijalizma, koji podrazumeva ideološku i političku dezintegraciju i, što će za kontekst rada biti od posebnog značaja, retradicionalizaciju jugoslovenskog društva, koja će svoj vrhunac dostići raspadom države početkom poslednje decenije dvadesetog veka.

Reč je o serijama sa kojima na Televiziji Beograd (kasnije RTS-u), počinje razdoblje onoga što Miša Đurković naziva *pavičevskom serijom* (Đurković 2005, 357–381). U pitanju su serije čija je radnja građena po principu komedije naravi. U fokusu je obično glavni (muški) lik, tip *običnog čoveka iz naroda* i njegova porodica.

„Iz potpuno razumljivih sociodemografskih razloga, taj osnovni tip je po pravilu predstavljao čoveka rođenog na selu koji ili polako prelazi u grad, ili je u njega došao i tu pokušava da nađe posao, oženi se, dobije stan, zasnuje porodicu i sl, u jednoj sredini koja mu je u početku potpuno strana, ali u koju se polako uklapa i obično na kraju doživi neku vrstu izmirenja sa sredinom. Tipični predstavnici ovog lika su Rodoljub Petrović iz *Pozorišta u kući*,

Borivoje Šurdilović iz serije *Vruć vetar* i kasnije Giga Moravac iz serije *Bolji život*.“ (*ibid.*, 360)

Iako je sličnih serija bilo i ranije, sa scenaristom Sinišom Pavićem ovakve serije doživljavaju neverovatnu ekspanziju i procvat, pa su se nove, koje su imale više desetina epizoda, a zapravo su samo varijacije na temu, snimale do sredine dvehiljaditih¹, a javni servis (RTS) ih je premijerno i reprizno emitovao u udarnim terminima. Bez namere da donosimo kritički, vrednosni sud, serijama *Vruć vetar* i *Bolji život* bavimo se u kontekstu medijske reprezentacije patrijarhata – braka i porodice, imajući pritom u vidu teorije reprezentacije i društvenopolitički kontekst u kome su serije nastale, te savremene gledateljke i gledatelje i njihovu recepciju serija.

Društvenopolitički kontekst

Za kontekst nastanka i premijernih emitovanja pomenutih serija od velikog su značaja promene do kojih je u Jugoslaviji došlo sedamdesetih godina dvadesetog veka, a koje se kod Borisa Budena i Želimira Žilnika nazivaju *restaljinizacijom sedamdesetih*.

„Spomenutu restaljinizaciju sedamdesetih Žilnik smatra odgovornom za još jednu promjenu čije će se posljedice osjetiti u svoj njihovoj tragičnosti tek devedesetih. Riječ je o okretanju *tradicionalnim sentimentima*, od nacionalizma do nekog kulturnog tradicionalizma, ukratko o okretanju konzervativnim kulturnim vrijednostima i njihovom političkom izrazu, nacionalizmu...“ (Buden i Žilnik 2013, 25).

S druge strane, sedamdesete godine su, ne samo u Jugoslaviji, bile prekretničke po pitanju priznavanja ženskih ljudskih prava. Ujedinjene nacije su 1975. godinu proglasile *Međunarodnom godinom žena*, a jedna od potpisnica *Međunarodne deklaracije o ravnopravnosti žena i njihovom doprinosu razvoju i miru*² bila je i Jugoslavija. Jugoslovensko socijalističko društvo se još od formiranja države nakon završetka Drugog svetskog rata zalagalo za opštu

¹ Posljednja Pavićeva serija sa sličnom tematikom je serija *Stižu dolari*, čije je snimanje završeno 2006. godine. Posle toga, Pavić je pisao scenario za seriju *Bela lađa*, ali ta serija na sadržinskom planu ipak unekoliko iskače iz dotadašnjeg obrasca. (izvor: www.imdb.com)

² *Deklaracija* je usvojena na prvoj svetskoj konferenciji UN-a posvećenoj ženama u Meksiko Sitiju 1975. godine. (izvor: http://www.womenngo.org.rs/sajt/sajt/izdanja/feministicke_sveske/Fs_s5/lepa.html)

ravnopravnost, međutim, uprkos svim pravima za koja su se Jugoslovenke izborile, od jugoslovenskih se žena i dalje očekivalo da, istovremeno prihvatajući radne obaveze, ne zapostavljaju tradicionalne rodne uloge majke i domaćice. Na taj način, u jugoslovenskom, ali i drugim socijalističkim društvima toga vremena, žene dolaze u paradoksalnu poziciju dvostruke podjarmljenosti, prihvatajući nove odgovornosti i trudeći se da ispune očekivanja koje socijalističko društvo ima od njih ne samo na javnom, već i na privatnom planu.

Upravo su ovakve socijalističke junakinje Pavićevih serija. Njihovi emancipatorski potencijali i stremljenja ograničeni su i sputani porodičnim obavezama, a svako odstupanje od zadatih okvira remeti ravnotežu porodičnog doma, koja se vraća onog trenutka kada se i žena vrati *na svoje mesto*. Reprerentacija ženskih likova iz dve serije o kojima će biti reči utoliko je različita ukoliko i njihov klasni odnosno društveni položaj, a primetna je i bitna promena u reprerentaciji muških likova, kao i u opštoj društvenoj atmosferi do koje je došlo u rasponu od osam godina, koliko je prošlo između snimanja *Vrućeg vetra* i *Boljeg života*.

Teorije reprerentacije

Televizija je medij koji je u toku prethodnog veka imao ogroman uticaj na percepciju stvarnosti većinskog stanovništva socijalističke Jugoslavije. Moć medijske reprerentacije najvidljivija je kada uzmemo u obzir razmere i posledice medijske propagande vršene u toku ratova devedestih, a i nakon njihovog završetka, pa i danas. Medijska reprerentacija, u svom suptilnijem vidu, predstavlja selekciju, interpretaciju, filtriranje i normiranje obrazaca i pojava koji nam bivaju reprerentovani putem različitih medijskih sadržaja (Hol 2012, 275–285), pa i onih koje kao gledaoci možda ne doživljavamo preterano značajnima, kao što su reklamni spotovi i programi zabavnog tipa.

Iako je odnos medija i primalaca medijskih sadržaja, kako objašnjava Stjuart Hol (Stuart Hall), dvosmeran, treba imati u vidu da svaka reprerentacija sadrži ideološki kodirani sadržaj, i da dekodiranje tog sadržaja, iako su moguća odstupanja, obično podrazumeva postepenu naturalizaciju određenih ideoloških i kulturnih obrazaca.

„Ono što naturalizovani kodovi, zapravo, pokazuju jeste stepen sviknutosti koji se postiže kada postoje temeljna poravnatost i reciprocitet – ostvorena ekvivalenvija – između kodiranja i dekodiranja u razmeni značenja.

Funkcionisanje kodova na strani dekodiranja često poprima status naturalizovanih šerceptija.“ (*ibid.*, 279)

U našem slučaju, to znači da, reprezentujući određene društvene odnose, na primer one između članova porodice, naročito supružnika, televizijski sadržaj takve odnose naturalizuje, i čini da oni budu dekodirani kao prirodni, što će značiti *normalni* i nepromenljivi, samim tim im dajući pozitivnu konotaciju.³

Ovde je bitno uzeti u obzir i medijsku kuću koja je emitovala (a njen pravni naslednik RTS i dalje emituje) obe serije. Reč je o Televiziji Beograd koja je u tom trenutku jedan od republičkih emitera televizijskog signala, što će reći jedina televizija u Srbiji, to jest ono što danas nazivamo javnim servisom. Nije tajna da su ovakvi medijski servisi od televizijskih početaka bili neka vrsta produžene ruke državnog ideološkog aparata. S te strane je interesantno analizirati na koji se način medijska reprezentacija braka i porodice menjala u skladu sa društvenim promenama koje su se, kako je već spomenuto, pre svega ticale jačanja konzervativnih i tradicionalističkih ideja.

Vruć vetar

Seriya *Vruć vetar*, prvi izdanak višegodišnje saradnje scenariste Siniše Pavića i reditelja Aleksandra Đorđevića, snimana je 1979, a premijerno emitovana 1980. godine. Serija je postigla uspeh i van granica Jugoslavije i najavila svetlu budućnost za autorski tim. Pitka i univerzalna priča o junaku iz provincije, koji dolazi u prestonicu u potrazi za novim, lakšim i srećnijim životom, otpočela je tradiciju stereotipnog reprezentovanja i karikiranja karaktera ljudi koji dolaze sa juga Srbije, mada je Borivoje Šurdilović, u odnosu na svoje *naslednike* iz budućih serija, pozitivan lik.

Borivoje Šurdilović se od sličnih likova iz drugih serija ipak razlikuje po specifičnoj karakterizaciji. Glavni likovi ovih *porodičnih serija*, ili, kao ih danas najčešće zovemo, *serija rekordne gledanosti*, uglavnom su građeni tako da se prosečan gledalac može lako identifikovati sa njima. Ipak, čini se da je Borivoje Šurdilović noćna mora svakog balkanskog patrijarhalnog muškarca. On je hipohondar, preosetljiv, lenj i nesposoban da pronade posao koji bi mu

³ O ovome će biti još reči u nastavku, u kontekstu recepcije.

omogućio da izdržava najpre sebe, a onda i svoju porodicu. Živi na račun roditelja i rođaka, a potom i na račun svoje supruge, koja je tokom čitave serije, doslovno do poslednje epizode, sposobnija i profesionalno uspešnija od njega. Pored svega toga, njegov je karakter *suviše mek*, zamera mu se nesposobnost da *bude muškarac i lupi šakom o sto*, i u retkim prilikama kada preuzima ulogu *glave porodice*, on to čini pod pritiskom drugih ukućana i ukućanki.

Čini se da se kroz deset epizoda junak bori sa raznoraznim peripetijama kako bi na kraju, s obzirom na to da u sistemu ne funkcioniše i u njega se ne uklapa, sreću za sebe i svoju porodicu ipak pronašao pošavši alternativnim putem i radno mesto u socijalističkom preduzeću zamenivši kreativnim poslom kakav odgovara njegovoj ličnosti – frizerskim zanatom. Ipak, uzmemo li u obzir prethodni pasus, nameće se i malo drugačiji zaključak – *Vruć vetar* je serija koja nam pokazuje put Borivoja Šurdulivoća, od *mlakonje* do *pravog muškarca*.

Pojava ovakvog lika na domaćoj televiziji zapravo je deo šireg trenda u socijalističkoj televizijskoj produkciji sedamdesetih i osamdesetih godina. Pišući o čehoslovačkoj seriji *Žena za pultom* (Machek 2010, 16), Jakub Maček (Jakub Machek) analizira reprezentaciju idealne socijalističke žene kao savršene majke i domaćice, istovremeno samostalne i nezavisne, sposobne da radi puno radno vreme i brine o nepraktičnom i nesposobnom mužu. Tako je na čehoslovačkoj televiziji dvostruko podjarmljena socijalistička žena predstavljena kao ideal. U slučaju *Vrućeg vetra*, situacija je zanimljivija imamo li u vidu da glavni pokretač radnje od pete epizode postaje upravo nesposobnost ili čak svesno odbijanje junakinje da istovremeno bude uspešna poslovna žena i domaćica i supruga *na visini zadatka*.

Tema braka se u seriju uvodi u četvrtoj epizodi⁴, kada, pritisnuti odgovornošću i brigom, Šurdini rođaci daju sve od sebe kako bi mu našli odgovarajuću suprugu i na taj način ga *skinuli sa svoje grbače*. S ovom epizodom počinje i pojavljivanje scena u kojima se lik Šurdine babe formira kao glavni nosilac patrijarhalnih vrednosti. Ona sama je neko ko smatra i da žena treba da bude sposobna da *povuče muškarca*, i da muškarac treba da bude *glava kuće* koja donosi odluke i ograničava slobodu svoje supruge. U ovoj situaciji, junak pokazuje svoju *vetropirastu*, sanjalačku prirodu i odbija da se povinuje tradicionalnim kriterijumima kada je reč o izboru životne sapatnice. Štaviše, nakon slučajnog prvog susreta sa Vesnom, Šurda ističe njenu

⁴ Sav video materijal korišćen u analizi dostupan je na stranici www.rtsplaneta.rs

emancipovanost, zaposlenost, i to što *sama sebi plaća račun u kafani*, kao i njenu želju da se obrazuje i profesionalno usavršava, kao najpoželjnije moguće osobine potencijalne buduće supruge.

Međutim, Šurdin antitradicionalizam pada u vodu već u sledećoj epizodi, koja nosi naziv *Bračni vir*. Prinuđen da bračni život otpočne u okviru šire porodice, u stanu sa Šurdinim ujakom i babom, mladi bračni par, već posle nekoliko meseci, podnosi tužbu za razvod. U ovoj epizodi dolazi do tipično patrijarhalnog razvoja događaja, od primedbi tipa *udala si se, šta će ti više perspektiva*, nakon što Vesna odluku da napusti radno mesto objašnjava nemogućnošću da napreduje, do toga da svi problemi i razmirice bračnog para postaju beznačajni pred činjenicom da je junakinja trudna⁵. Tu naročito dolazi do izražaja pritisak koji socijalističko društvo stavlja na *zdravu, pravu i mladu ženu* – ona mora da želi da radi, i jedini prihvatljiv razlog za izbegavanje radne je majčinska obaveza.

U nastavku serije lik Vesne Šurdilović se razvija u pravcu profesionalnog napretka. Ona se karakteriše kao uspešna poslovna žena, ali istovremeno neko ko više brine o lepoti i nezi nego o detetu i domaćinstvu, a Šurda se nosi sa različitim propalim poslovnim idejama i projektima, dok je u porodičnom okruženju naivan i *popustljiv* suprug. Porodični odnosi u zajednici prikazani su tako da Šurdini baba i ujak, u saradnji sa komšilukom, brinu o domaćinstvu i detetu, dok se roditelji deteta bave ličnim napretkom, na čemu se, naravno, zamera *majci*, dok se Šurdi zamera njegov niz poslovnih neuspeha.

Do kulminacije dolazi u 9. epizodi (*Brodolom*⁶), kada Šurda, saznajući da je njegova žena u paralelnoj vezi sa drugim muškarcem, odlučuje da konačno preuzme svoju patrijarhalnu rodnu ulogu. Razrešenje ovog sukoba atipično je i interesantno, jer supružnici nikada zapravo ne razgovaraju o situaciji u kojoj su se našli. Sve biva razrešeno između dva muškarca i žena ostaje

⁵ Slično tumačenje ove sekvence epizode objavljeno je nedavno na internet portalu www.vice.com/rs (<https://www.vice.com/rs/article/sta-sam-naucio-o-ljubavi-iz-domacih-serija>)

⁶ Kada govorimo o naturalizaciji određenih kulturnih obrazaca, bitno je da imamo u vidu simptomatičnu scenu iz ove epizode u kojoj Vesna, u razgovoru sa svojim ljubavnikom, *pravog muškarca*, aludirajući na svog supruga, opisuje kao onog koji je spreman da *ako treba, i ubije zbog ljubavi*. Iako svesni toga da naš junak ne odgovara ovakvom obrascu idealnog muškarca, ne možemo zanemariti afirmaciju nasilja i ljubomore kao dokaza ljubavi i privrženosti, s obzirom na to da smo svesni posledica ovakvih, u našoj kulturi gotovo okamenjenih, predrasuda. Junaci koji će se više uklapati u ovakav patrijarhalni ideal sve su prisutniji u kasnijim Pavićevim serijama, što je u skladu sa hipotezom o retraditionalizaciji, i kulminiraju likom Vukašina Golubovića iz serije *Srećni ljudi* (1993 - 1996).

naizgled pasivna. Ipak, iznevši zahtev da se Vesna *spusti na zemlju*, da više ne leti (junakinja je stjuardesa), junak ostaje nesvestan činjenice da je njegova supruga već izgubila posao stjuardese i prebačena na drugo radno mesto. Tako se junakinjinim *spuštanjem na zemlju*, to jest vraćanjem u okviru poželjnog ženskog ponašanja i posla koji će joj omogućiti da posle socijalističkog radnog vremena *od 7 do 3* nastavi da radi u kući, konačno uspostavlja ravnotežu u porodičnom domu Šurdilovića. U narednoj, poslednjoj epizodi, dolazi do dugo iščekivanog profesionalnog ostvarenja glavnog junaka koji najzad postaje hranilac porodice, ali ostvarivši se u profesiji koja afirmiše njegovu prirodu, dok Vesnu u poslednjim scenama vidimo kako služi goste na porodičnom slavlju, *kao prava domaćica*. Sama poslednja epizoda (*Šampion*) izvedena je kao svojevrsna glorifikacija glavnog lika, ali i glorifikacija patrijarhalne porodice, koja se, uprkos svim neslaganjima i nedaćama, drži na okupu po svaku cenu.

Bolji život

Ako kažemo da je serija *Vruć vetar* bila popularna, o seriji *Bolji život* moramo reći da je višestruko nadmašila popularnost *Vrućeg vetra*, te da je njeno prisustvo u savremnoj kulturi mnogo vidljivije.⁷ S obzirom na veliki broj epizoda (čak 82⁸), mnogo veći broj likova i razuđeniju radnju, nećemo pristupiti detaljnoj analizi pojedinih epizoda, već ćemo posebnu pažnju obratiti na reprezentaciju glavnog muškog i glavnog ženskog lika i njihovog bračnog odnosa.

Glavni lik *Boljeg života* je Dragiša Popadić – Giga Moravac, visokoobrazovan i zaposlen u socijalističkom preduzeću, naravno provincijalac, koji je u prestonicu došao radi obrazovanja i tu se oženio i osnovao porodicu. Njegova supruga Emilija Popadić je klasno najodređeniji lik. Nju karakteriše prenaplašena prefinjenost, između nje i supruga postoji upadljivi kontrast, jer je on *balkanska sirovina, Moravac*, dok je Emilija profesorka latinskog jezika, Beograđanka koja svira klavir i gnuša se svakog primitivizma, dakle predstavnik *građanštine*, klase koja je u socijalizmu najčešće reprezentovana u izrazito negativnom kontekstu. Međutim, kontrast između Emilije i Dragiše Popadića nije toliko kontrast na klasnom, koliko na rodnom nivou, mada je

⁷ U istraživanju Nataše Simeunović Bajić iz 2015. godine, serija *Bolji život* je od strane publike proglašena *serijom svih vremena*. (istraživanje dostupno na <http://scindeks-clanci.ceon.rs/data/pdf/1452-7405/2015/1452-74051535005S.pdf>)

⁸ Izvor: www.imdb.com

Emilijina klasna određenost nesumnjivo išla u prilog izrazito negativnoj karakterizaciji ovog lika, bez obzira na to što je serija snimana u poslednjim godinama socijalističke Jugoslavije.

U kojoj su meri konzervativna stremljenja bila mejnstrim ideološke stvarnosti u doba snimanja i emitovanja serije jasno je ne samo iz toga koliko je Dragiša Popadić patrijarhalniji u odnosu na *osam godina starijeg*⁹ Borivoja Šurdilovića, jer u slučaju *Boljeg života*, iako je saradnica na scenariju bila žena, Ljiljana Pavić, autori nisu prezali od toga da upotrebe u književnosti davno istrošenu, a opet nikad odbačenu, demonizaciju ženskog lika.

Recepcija serije više decenija nakon njenog premijernog emitovanja navodi na različite zaključke o moći medijske reprezentacije, pristustvu jugonostalgčnih osećanja, ali i idejama o nacionalnom identitetu. Tako jedna gledateljka, ispitanica u istraživanju publike domaćih serija Nataše Simeunović Bajić, za Giga Moravca kaže da je „prototip oca u Srbiji“ (Simeunović Bajić 2015, 21). A kakav je to otac Giga Moravac? Onaj koji svoju decu ne samo da ne razume, nego ih uopšte ne poznaje, dok se sa njihovim životnim izborima gotovo nikada ne slaže i redovno ih osuđuje. Prvobitni zaplet bio je zamišljen tako što je svako od troje dece Popadića moralo da ispuni određeni uslov kako bi dobilo deo novčane zaostavštine nedavno preminule tetke. Uslove je postavljala pokojna tetka i oni su veoma patrijarhalni, s obzirom na to da se od starijeg sina porodice zahteva da pronađe stalan posao, od mlađeg da maturira, ali se od ćerke Violete, naravno, zahteva udaja, a novac će joj biti isplaćen nakon godinu dana provedenih u braku. Od trenutka čitanja testamenta, zadati uslovi postaju preokupacija ne samo dece, već i oca, koji u nasleđenom novcu vidi kartu za izlazak iz sopstvenih finansijskih neprilika. Gigina plaha narav, temperament i nizak prag tolerancije, činjenica da lako plane i gubi kontrolu nad svojim reakcijama, nisu ga učinili manje omiljenim kod publike, naprotiv. Tako u članku nedavno objavljenom na internet portalu *Before After*, autor Kosta Peševski, scenarista i dramaturg, o Gigi Moravcu kaže:

„U vreme kada svetom a pogotovo našom sredinom nije vladao teror političke korektnosti Giga je bio apsolutni narodni heroj: čovek koji na svog direktora mufljuza urla i cepa mu revere, svojoj uglađenoj ženi, nastavnici

⁹ O starosti likova govorimo uslovno, imajući u vidu da je serija *Bolji život* snimljena osam godina pre *Boljeg života*

latinskog preti da će da joj naštimuje klavir motikom, deci upućuje fizičke pretnje od kojih se ledi krv u žilama“ (Peševski, 2016).

Dok se ovakve osobine jednog oca porodice ne samo tolerišu, već i afirmišu kao vrednosti društva koje nije licemerno i ne pati od političke korektnosti, reprezentacija Emilije Popadić potpuno je drugačija, kao i to kako je njen lik doživela publika. U članku objavljenom na internet portalu Vice 5. februara 2015. godine, autorka Ivana Nešić nam objašnjava *zašto je Emilija Popadić Sotona*. Imajući u vidu da je u pitanju članak humorističkog karaktera koji ne pretenduje da da opsežnu i teorijski relevantnu analizu, ipak moramo imati u vidu da je ovo dobar primer analize reprezentacije, pre svega jer autorka postavlja jedno vrlo bitno pitanje:

„[...] što se beše Dragiša Giga Moravac i Emilija Popadić rođ. Konstantinović nisu razveli kad je izgledalo da njihovom braku nema spasa“ (Nešić, 2015).

I zaista, zašto? Autorka odgovor na ovo pitanje nalazi u različitim neverovatnim načinima na koje je lik Emilije Popadić demonizovan, dok je njen patrijarhalni muž i *domaćin čovek* predstavljen kao žrtva surovosti društvene stvarnosti, ali i članova sopstvene porodice. Dajući drugu šansu očigledno neskladnom braku Popadića, autori serije nas navode na zaključke o *prirodi* braka i razloga iz kojih bračna zajednica treba ili ne treba da bude okončana, ali nam takođe reprezentuju ženu koja navodno ima moć i kontrolu nad svojim suprugom i kojoj se on povinuje, dok je njena opšta karakterizacija izrazito negativna.

Tu dolazimo do razlike u reprezentaciji muške i ženske bračne preljube, tipiče dramske situacije u ovoj i drugim serijama istih autora. Emilija Popadić u seriji ima strastvenu vanbračnu aferu sa svojim kolegom profesorom, iz čega se može zaključiti da su je kod njega privukli suptilnost, prefinjenost i intelekt, upravo one osobine koje njenom mužu nedostaju. Hladna i odmerena, Emilija se, čini se, poigrava osećanjima oba muškarca, da bi napokon obustavila brakorazvodnu parnicu, koja traje veći deo serije, i ipak odlučila da ostane u braku kojim je nezadovoljna i koji očigledno ne zadovoljava njene potrebe. S druge strane, preljuba Dragiše Popadića prikazana je isključivo kao reakcija na Emilijinu surovost prema njemu i pronalaženje utehe u sekretarici Dari, ženi koja je brižna, topla, koja *uz sebe uvek nosi iglu i konac* i glavna joj je briga to da *njen muškarac* bude *sit i namiren*. Tako Giga ostaje upamćen kao žrtva ženske

manipulacije, dok je Emilija Popadić večni primer uštogljene, perfidne i proračunate manipulatorke.

Uprkos duboko konzervativnom razvoju radnje, ne samo na planu glavnog toka, nego na svim nivoima, pre svega reprezentovanju braka kao zajednice koju treba očuvati po svaku cenu, deo savremenog gledališta u ovoj seriji prepoznaje *gubitiak tradicionalnih vrednosti* (Simeunović Bajić 2015, 22), što svedoči o daljem jačanju konzervativizma u društvu nakon raspada Jugoslavije.

Zaključak

Analizirajući medijske sadržaje stvarane pre trideset i više godina i razmišljajući o njima sa istorijske distance, neophodno je da budemo svesni toga koliko su ovi medijski tekstovi zapravo deo naše savremenosti. Da li zbog toga što je naše društvo ostalo zaglavljeno u blatu konzervativizma, u koje je počelo da tone upravo u vreme premijernog prikazivanja ovih serija, ili iz *nevinih*, nostalgicnih razloga, sve generacije naših savremenika i dalje gledaju i vole ove a i buduće serije stvarane po principu istog dramskog klišea, a u vreme njihovog repriziranja srpski internet vrvi od mimova i gifova inspirisanih njihovim junacima.



U decenijama koje su usledile, dobili smo čitavu garnituru izrazito patrijarhalnih muških likova, ali i njihovih na izgled i karijeru koncentrisanih, a za domaćinstvo nezainteresovanih, emancipovanih supruge, koje bi se eventualno *skrasile*, shvativši ono što je nama, publici, sugerisano samim nazivima serija (*Srećni ljudi*, *Porodično blago*): da je porodica najveće

bogatstvo i da ne bi trebalo da se bunimo i budemo previše nezadovoljne svojim životima, bez obzira na realne okolnosti, sve dok uz sebe imamo porodicu, kakva god ta porodica bila.

Iz doba makar deklarativno i makar u javnoj sferi priznate ravnopravnosti, kada su snimane serije u kojima su žene radile, makar i u socijalističkim preduzećima *od 7 do 3*, i makar imale prava da viču i da se bune, došli smo u doba kada na televiziji, što se domaće produkcije tiče, ponovo gledamo ženske likove instrumentalizovane, objektivizovane i lišene prava na akciju, one koje su žrtve, koje ćute i kojima je mesto u kuhinji, a ironično, najbolji i verovatno jedini primer medijske reprezentacije upitno reprezentovane rodne ravnopravnosti je propagandna serija snimana za potrebe popularizacije vojske među mladima.¹⁰

Sve bi ovo zajedno trebalo da bude upozorenje i podsećanje na to kolika je moć medija u savremenom svetu i koliko su posledice te moći dalekosežne, te da nam je, s obzirom na to da je odnos primalaca medijskih sadržaja i medija recipročan, dužnost da od društva zahtevamo drugačiju medijsku reprezentaciju i drugačiju stvarnost, ili da, za početak, bar razgovaramo o tome.

Literatura:

Bošković, Vuk. 2017. „Šta sam naučio o ljubavi iz domaćih serija.” *Vice* (dostupno na www.vice.com/rs pristupljeno 14.7.2017.)

Buden, Boris, Želimir Žilnik, kuda.org i ostali. 2012. *Uvod u prošlost*. Novi Sad: Centar za nove medije_kuda.org. (dostupno na www.znaci.net, pristupljeno 11.7.2017.)

Đurković, Miša. 2005. „Prva petoletka: Domaće televizijske serije i transformacija sistema vrednosti u tranziciji.” *Sociološki pregled* 39 (4), 357–381. (dostupno na <http://www.anthroserbia.org/Publications/Details/55>, pristupljeno 11.7.2017.)

Hol, Stjuart. 2012. „Kodiranje,dekodiranje.” U *Studije kulture*, uredila Jelena Đorđević, 175–185. Beograd: Službeni glasnik.

¹⁰ U poslednjih 10 godina na domaćoj televiziju su najgledanije serije koje afirmišu izrazito konzervativne vrednosti (*Selo gori, a baba se češlja, Moj rođak sa sela*), a među popularnijima je i serija *Vojna akademija* koja se bavi životom kadeta i kadetkinja tokom studiranja. 2016. godine, veliku pažnju gledalaca dobila je serija *Ubice moga oca*, snimana po kalupi američkih kriminalističkih serija, koja obiluje brutalnim scenama svih vrsta nasilja prema ženama, a da pritom kontekst nije osuda nasilnika.

- Nešič, Ivana. 2015. „Sedam dokaza da je Emilija Popadić Sotona.” *Vice* (dostupno na www.vice.com/rs , pristupljeno 14.7.2017.)
- Machek, Jakub. 2010. „’The Counter Lady’ as a Female Prototype: Prime Time Poplar Culture in 1970s and 1980s Czechoslovakia.“ *Medij. istraž. god.* 16 (1): 31–52. (dostupno na <http://hrcak.srce.hr/58482> , pristupljeno 11.7.2017.)
- Mladenović, Lepa. 1995.„Gledati svet očima žena.” (dostupno na www.womenngo.org.rs/sajt/sajt/izdanja/feministicke_sveske/Fs_s5/lepa.html , pristupljeno 11.7.2017.)
- Simeunović Bajić, Nataša. 2015. „Istraživanje publike domaćih televizijskih serija.” *CM: Communication and Media Journal* (35): 5–32. (dostupno na <http://scindeks-clanci.ceon.rs/data/pdf/1452-7405/2015/1452-74051535005S.pdf> , pristupljeno 11.7.2017.)
- Peševski, Kosta. 2016. „Ja hoću život.” *Before After* (dostupno na www.beforeafter.rs , pristupljeno 14.7.2017.)