

Nikola Dedić

Filozofski fakultet, Niš
dedicnikola@yahoo.com

Televizija i javna sfera: funkcija realističkog narativa u seriji *The Wire*

Sažetak

The Wire je televizijska serija koju je producirala tv kuća HBO u periodu između 2002. i 2008. godine a koja je nastala na osnovu istraživačkog projekta nekadašnjeg novinara Baltimore Suna Davida Simona. Autori se koriste dosljednim realističkim narativom kako bi dekonstruirali birokratsko funkcioniranje američkih institucija. Kao teoretski kontekst za interpretaciju serije biće iskorištene klasične marksističke postavke o realizmu Györgya Lukacsa, odnosno biće napravljena komparativna analiza serije i klasičnih realističkih narativa kakve prepoznajemo u realističkom romanu (Honoré de Balzac), istraživačkom novinarstvu te dokumentarnom filmu. Teza rada je da je serija, zahvaljujući dosljedno provedenom realizmu (prevođenje dokumentarne forme istraživačkog novinarstva u igranu strukturu) primjer moguće rekonstrukcije odgovorne javne sfere u Habermasovom smislu.

Ključne riječi: televizija, javna sfera, realizam, marksizam, totalitet.

Realizam

Pod fenomenom realizma u najširem smislu te riječi podrazumijeva se pretpostavka o postojanju objektivno dane stvarnosti i mogućnosti njenog doslovnog i dosljednog reprezentiranja i prikazivanja. U domeni umjetnosti riječ je o stilskoj formaciji koja teoretski i praktično biva oblikovana još od sredine 19. stoljeća s pojavom francuskog realizma, a koja dalje biva razrađena unutar fenomena građanskog ili buržoaskog realizma, socijalnog realizma, socijalističkog realizma i sl. Kako naglašava britanski teoretičar John Berger, moguće je napraviti razliku između naturalizma i realizma: pod naturalizmom se podrazumijeva stilski pristup koji je u prikazivanju stvarnosti neselektivan; kao takav, njegov ideal je savršeno i doslovno prikazivanje „objektivne“ stvarnosti, odnosno njegov cilj je proizvodnja replike te stvarnosti kroz koju bi se sačuvala sadašnjost. Suprotno tome, realizam je selektivan i kao takav teži prikazivanju ne stvarnog, već tipičnog. Realizam teži selekciji kako bi prikazao totalitet, odnosno kako bi projektirao stvarnost drugačiju od objektivno postojeće (npr. prikazivanje života u kontekstu klasne projekcije komunističkog društva).¹²⁶

Izvori doktrine realizma u zapadnoj kulturi jesu Marxove postavke o ideologiji: nadgradnja, odnosno kultura, pa samim tim i umjetnost reflektiraju, odražavaju materijalne, ekonomske odnose danog društva. Ovakav “mimetički” odnos baze i nadgradnje jeste osnova marksističke interpretacije ideologije – ideologija reflektira bazu, ali i maskira (klasne) odnose moći unutar danog povijesnog društva. Umjetnost u tom smislu jest dio nadgradnje, ali po Marxu, superstrukturni “događaji” (umjetnost, filozofija, ideje i sl.) imaju moć prefigurirati, transformirati oblike proizvodnje. U pitanju je temeljno načelo socijalnog, kritičkog realizma: umjetnost reflektira materijalne odnose proizvodnje; kroz ovo “objektivno” prikazivanje socijalne stvarnosti umjetnost uspijeva transcendirati tu istu stvarnost (umjetnost kao dio ideološke, projektivne revolucionarne prakse). Ipak, najpoznatija odrednica realizma jest ona koju je u prvoj polovici 20. stoljeća, na primjeru klasičnog realističkog romana dao marksistički filozof György Lukács. Lukács sagledava umjetnost kao odraz objektivnih povijesnih kretanja pri čemu u svojoj koncepciji realizma odbacuje Kantov subjektivizam i naglašeni estetički individualizam. Umjetnost je za Lukácsa element kolektivne borbe ka samoostvarenju povijesti i društva i samim tim je u njenom središtu hegelovska ideja totaliteta. Pod idejom totaliteta podrazumijeva se holistička vizija svijeta koji će jednog trenutka u budućnosti dostići nivo socijalne sinteze, odnosno ideja nadilaženja otuđenog pojedinca i pomirenja čovjeka i prirode, subjekta i objekta.¹²⁷

Ovako klasično shvaćena ideja realizma je danas pod utjecajem različitih antirealističkih, antiesencijalističkih i antiontoloških teorija prikazivanja (strukturalizam, poststrukturalizam, dekonstrukcija, psihoanaliza, simulacionizam itd.) uvelike dekonstruirana i odbačena. Ovo nadilaženje realizma kao relevantnog pojma je povezano kako s odbacivanjem hegelovske

126 John Berger, *Art and Revolution. Ernst Neizvestny and the Role of the Artist in the U.S.S.R.*, Penguin Books, 1969., str. 50-51

127 Martin Jay, *Marxism and Totality: The Adventures of a Concept from Lukács to Habermas*, University of California Press, Berkeley and Los Angeles, 1984, str. 90

idealističke ideje totaliteta (ideja samoostvarenja društva i subjekta, odnosno stvaranja racionalno vođenog društva lišenog svih unutrašnjih kontradiktornosti), tako i s nadilaženjem realizma kao oblikovnog principa umjetničkog stvaranja (povijesne avangarde, neoavangarde i postavangarde, modernistički formalizam, postmodernistička intertekstualnost itd.). Moguće da će zbog toga djelovati iznenađujuće tvrdnja ove kratke studije da se neki elementi lukačevskog shvaćanja realizma danas mogu prepoznati u mediju koji se pod utjecajem naročito Baudrillardove teorije simulakruma shvaća kao medij umjetnog *generiranja*, a ne mimetičkog *odražavanja* stvarnosti – u televiziji. Moja je teza da je upravo televizija posljednjih desetak godina, i to prije svega zahvaljujući okretanju prema nekim oblicima realističkog pripovijedanja, ušla u svoju novu fazu razvoja i uspjela se makar u pojedinim segmentima približiti „visokoj“ umjetnosti i kulturi. Ne mislim ovdje na televiziju u cjelini, već na jednu specifičnu formu, koja svoj povijesni vrhunac doživljava upravo u prethodnoj dekadi – televizijsku igranu seriju. Ovaj trend televizije kao „visoke“ umjetnosti potvrđuje jedan od najpoznatijih suvremenih scenarista i producenata – David Simon.

The Wire

Simon je svoj rad započeo kao novinar u listu *Baltimore Sun* osamdesetih godina prošlog stoljeća; kao novinar pratio je rad baltimorske policije iz čega je proizašla njegova prva knjiga (koja nastaje na granici klasičnog detektivskog romana i dokumentarnog prikaza o radu javnih institucija u duhu istraživačkog novinarstva) pod nazivom *Homicide: A Year on the Killing Streets* (1991). Iz knjige je kasnije proizašla tv serija *Homicide: Life on the Streets* (1993-99). Simon je i autor knjige *The Corner: A Year on the Life of an Inner-City Neighbourhood* (1997, zajedno Edwardom Burnsom) iz koje je kasnije nastala mini serija *The Corner* (HBO, 2000), a autor je i scenarist serija *Generation Kill* (HBO, 2008) i *Treme* (HBO, prikazuje se od 2010. do danas). Ipak, njegov je najznačajniji projekt monumentalna serija *The Wire* koja se na kanalu HBO-a emitirala od 2002. do 2008. godine. S radnjom ponovno smještenom u Baltimoreu serija se na prvi pogled nadovezuje na klasičnu formu detektivske priče, ali svojim inzistiranjem na dosljednom realističkom, nežanrovskom narativu, opsegom i pokušajem dosljedne rekonstrukcije rada institucija, serija uvelike nadmašuje okvire tradicionalnog žanra i predstavlja primjer kritičkog uvida u uzroke klasne i rasne nejednakosti unutar američkog društva. Radnja, raspoređena u čitavih pet sezona, započinje prikazom trgovine drogom u baltimorskom getu (prva sezona), ali se potom širi i obuhvaća kritičku analizu procesa deindustrializacije i ekonomske pauperizacije, lokalne politike, školskog sistema i medija. Serija na taj način predstavlja metaforu američkog grada u doba neoliberalnog kapitalizma inzistirajući podjednako i na „vertikalnoj“ (eksplikacija internih hijerarhija i socijalnih nejednakosti unutar američkog sistema) i „horizontalnoj“ (interakcija različitih „svjetova“ američkog društva, od geta, preko financijskog sektora, do školstva i politike) analizi procesa društvene stratifikacije. Drugim riječima,

„unutar svijeta diler droge, serija ide od klinaca na ulici sve do vođa narko bandi, a potom i njihovih dobavljača. Unutar policije idemo od doušnika, policajaca na zadatku, sve do šefa policije. Ovo se ponavlja u svakom od svjetova. A potom smo u prilici vidjeti kako svaki od svjetova utječe na one oko njega. Kako nestanak poslova mlade ljude iz radničke klase gura u trgovinu drogom, kako se djeca narkomanskih ovisnika i diler snalaze u školi, kako gradska uprava pritišće policiju da primjenjuje besmisleni regulativu (koristeći retoriku smanjenja kriminaliteta), a s ciljem prikrivanja malverzacija itd. Serija zadire u skrivene prostore ulične distribucije droge, ne toliko da bi istakla nasilje i beznadnost u ovim kvartovima, već da bi razotkrila njihovu kompleksnu organizaciju i njihov neprijateljski, ali ipak simbolični odnos s državom i neoliberalnim institucijama.”¹²⁸

Na taj način, *The Wire* predstavlja neku vrstu „totalne“ serije koja inzistira na dosljednom prikazu života upletenog u mrežu procesa ekonomske akumulacije kapitala u doba zrelog neoliberalizma. Simon se u svojoj realističkoj koncepciji nadovezuje na tri značajne tradicije realističkog pripovjedača: 1. na formu klasičnog realističkog romana u duhu Balzaca, Zole, Dickensa i Tolstoja; 2. formu suvremenog istraživačkog novinarstva i 3. formu dokumentarnog filma.

Dosljednu interpretaciju klasičnog realističkog romana dat će Lukács po kome je prednost realizma u odnosu na druge forme umjetničkog izraza sposobnost realističkog romana da obuhvati kapitalističko društvo u cjelini. U tom smislu, Lukács kao središnju osobinu realizma izdvaja sposobnost prikazivanja *tipičnog* unutar „mapiranja“ kapitalističkog sistema koji ovim postupkom postaje vidljiv, spoznatljiv pa samim tim i potencijalno podložan socijalnoj transformaciji. Odnosno, kako piše sam Lukács na primjeru Balzaca,

Balzac svojim realizmom do tančina razrađuje karakteristične individualne crte svakog pojedinog lika, kao i ono što je u njemu tipično u klasnom smislu. Osim toga: Balzac uvijek u najvećoj mjeri podvlači ono što je u kapitalističkom smislu zajedničko raznim ljudima koji pripadaju različitim slojevima buržoaskog društva. Time što podvlači *zajedničke* kapitalističke crte – a to Balzac, uostalom, čini vrlo štedljivo i samo na mjestima koja su od presudne važnosti – on naročito reljefno prikazuje unutrašnje jedinstvo procesa društvenog razvitka i objektivnu društvenu povezanost tipova koji su prividno daleko jedan od drugog.¹²⁹

Svi ovi elementi klasičnog balzakovskog postupka se u skoro neizmijenjenom obliku mogu prepoznati u Simonovom pristupu: njegov je cilj ukazati na strukturalnu povezanost života u getu, politike gradskih struktura, školstva, medijske mašinerije, tj. onih segmenata života koji su strukturalno objedinjeni kretanjem kapitala i logikom akumulacije viška vrijednosti. S tim u vezi, Lukácsseva konstatacija o Balzacu se skoro doslovce može primijeniti na analizu realističkog postupka u seriji *The Wire*:

128 Alberto Toscano and Jeff Kinkle, “Baltimore as World and Representation: Cognitive Mapping and Capitalism in *The Wire*”, <http://dossierjournal.com/read/theory/baltimore-as-world-and-representation-cognitive-mapping-and-capitalism-in-the-wire/>, pristupljeno 1. XI 2013.

129 G. Lukács, *Ogledi o realizmu*, Kultura, Beograd, 1947, str. 39

Samo na takvoj osnovi djeluju kod Balzaca različite društvene snage. Svaki pojedini sudionik u ovim borbama, nerazdvojno od svojih ličnih interesa, *predstavnik je određene klase*. U njegovim čisto *osobnim* interesima uvijek se objelodanjuje određena klasna osnova. Pri tome pisac, baš time što društvene ustanove lišava njihove prividne objektivnosti i što ih svodi na lične odnose, daje maha onome što je u njima zaista objektivno, onome što je uistinu društvena nužnost, naime funkciji po kojoj su te ustanove nosioci i provodnici klasnih interesa.¹³⁰

Američki filozof Frederic Jameson u Lukácsevom određenju realizma prepoznaje pedagoške i spoznajne elemente političke umjetnosti i kulture; ovaj pedagoško-spoznajni aspekt umjetnosti je za Jamesona ključan u razradi novih vrsta kritičke, subverzivne kulture u uslovima neoliberalnog kapitalizma i ciničkog, politički ambivalentnog postmodernizma kao njegove kulturalne logike. Ovaj postupak spoznavanja kapitalističkog sistema Jameson označava terminom „kognitivno mapiranje“ i to polazeći od analize logike suvremenog kapitalističkog grada koji je i središnja tema serije *The Wire*: po Jamesonu, ljudi unutar suvremenog kapitalističkog, otuđenog grada (čija je paradigma upravo Baltimore, ali i drugi američki gradovi koji prolaze kroz procese urbane dezintegracije poput Detroita, Jersey Cityja ili predgrađa Chicaga) nisu u stanju iscertati kartu ni vlastitog položaja ni gradske cjeline u kojoj se nalaze. Razotuđenje u tradicionalnom gradu tada uključuje ponovno osvajanje osjećaja mjesta i izgradnju ili rekonstrukciju artikuliranog sklopa „koji bi se mogao zadržati u pamćenju i koji individualni subjekt može uvijek ponovno ucrtati u kartu duž pokretnih alternativnih putanja“.¹³¹ Simonov realistički postupak, kroz prikaz kretanja bogatstva i viška vrijednosti, upravo je takva metoda ponovnog iscertavanja, odnosno kognitivnog mapiranja američkog grada, tj. života u suvremenom neoliberalnom sistemu. Njegov postupak, iako na prvi pogled nije ni didaktičan ni pedagoški, ipak jest spoznajni (tj. kognitivan, da upotrijebimo Jamesonov izraz) jer pojedincu nudi sagledavanje vlastite pozicije u korelatu s društvenim institucijama, ali i globalnim procesima:

The Wire na različite načine odgovara na ovaj kritički i estetički problem prikazivanja kapitala. Posredujući između utjecaja urbaniziranog neoliberalnog ili postfordističkog kapitalizma koji djeluje putem otimačine i institucija koje je prenose ili joj se uzaludno pokušavaju oduprijeti – drugim riječima, prateći mutacije američkog kapitalizma preko njegovih efekata na organizaciju na lokalnu, u Baltimoreu, koji je udaljen od centara moći i akumulacije – uspijeva ponuditi mnogo 'istinitiju' sliku suvremenog kapitalizma (...) Epistemički izbor neangažiranja u strategiji 'razotkrivanja' prepoznaje se u izjavi producenta Eda Burnsa: 'Mi samo aludiramo na realno, realno je suviše moćno'.¹³²

130 *ibid.*, str. 36

131 Frederic Jameson, *Postmodernizam u kasnom kapitalizmu*, KIZ „Art Press“, Beograd, 1995, str. 77

132 Alberto Toscano and Jeff Kinkle, *op. cit.*

Drugi važan segment Simonovog postupka jest povezanost s metodama istraživačkog novinarstva. Ovo je karakteristično već za njegovu prvu knjigu *Homicide* iz 1991. godine koja je rađena u maniri onoga što se u novinarstvu često označava kao *feature story*: specifična forma novinarskog pripovijedanja, odnosno izvještavanja koja objedinjuje faktografske, istinite podatke i beletrističke elemente; kao takav, *feature* je hibridna novinarska forma i karakterizira se komentarima, slobodnim opisima događaja, pozadine, psiholoških profila i sl., ali kroz utemeljenje na konkretnim, istinitim događajima i osobama. Simonova knjiga je nastala preciznim praćenjem rada baltimorske policije uz detaljno opisivanje realnih događaja i ljudi, bez promjene imena i lokacija. Ipak, knjiga funkcionira i kao klasični detektivski roman. Svoj postupak najpreciznije će opisati sam Simon u pogovoru knjige:

Ova knjiga je rad u području novinarstva. Imena detektiva, okrivljenih, žrtava, tužilaca, policijskih službenika, patologa i ostalih spomenutih u tekstu su njihova prava imena. Događaji opisani u knjizi su se odigrali onako kako su opisani.

Moje istraživanje je započelo u siječnju 1988. kada sam se pridružio Odjelu za krivična djela policije u Baltimoreu s nesretnim zvanjem 'policijskog internista'. Kao što se često dešava s novinarima koji se motaju na jednom mjestu dovoljno dugo, postao sam dio inventara, benigni dio detektivskog dnevnog dekora. Tijekom tjedana počeli su se ponašati kao da je dozvoliti novinaru da kopa po kaosu kriminalne istrage sasvim normalna stvar. (...)

Ipak, etička nedoumica je postojala svaki put kada bih citirao svjedoka, liječnika iz hitne pomoći, zatvorskog čuvara ili rođaka žrtve koji su pretpostavljali da sam policijski službenik. Zbog toga, pokušao sam osigurati tim ljudima što veću moguću anonimnost, održavajući ravnotežu između pitanja o privatnosti i potrebe za točnošću.

Svi detektivi iz jedinice poručnika D'Adaria potpisali su suglasnost prije nego što su vidjeli dijelove rukopisa. Ostali središnji likovi su također dali suglasnost za korištenje njihovih imena. Da bih osigurao te suglasnosti, obećao sam detektivima i ostalima da ću im omogućiti uvid u značajne dijelove rukopisa i mogućnost da predlažu izmjene u cilju točnosti.¹³³

Iz knjige je kasnije proizašla igrana serija *Homicide* u kojoj također imena nisu izmijenjena i s događajima koji samo u manjoj mjeri odstupaju od knjige. Likovi i zbivanja iz ove i nešto kasnije knjige *The Corner* koja je pisana na sličan način će poslužiti kao osnova za seriju *The Wire*, iako ova serija neće biti rađena na osnovu istinitih događaja. Ipak, kao i *Homicide*, i *The Wire* nastaje u korelatu sa Simonovim iskustvom u domeni novinarstva: serija, kao i žanr reportaže, kroz inzistiranje na autentičnosti i jasnom etičkom stavu, problematizira pitanja rada javnih institucija, državne birokracije i zakona, odnosno serija, u duhu onoga što ističe Hugo de Burgh u svojoj knjizi o istraživačkom novinarstvu: „daje početnu okvirnu predstavu o zakonodavstvu, time što

133 David Simon, „Author's Note“, *Homicide. A Year on the Killing Streets*, Picador, New York, 2006, str. 619-620

ukazuje na slabosti društvenih propisa i na načine na koje ih bogati, moćni i korumpirani mogu zaobilaziti.¹³⁴

Najzad, treći ali ništa manje važan izvor Simonovog postupka jest dokumentarni film: zauzimanje distanciranog, na prvi pogled krajnje „neutralnog“ stava u odnosu na „realnost“, inzistiranje na faktografskoj rekonstrukciji događaja, likova, okruženja, podataka, eliminiranje nedijegetičkog zvuka (serija nema *soundtrack* u tradicionalnom smislu, jedina muzika je ona koju slušaju sami likovi), „neutralna“ kamera i inzistiranje na „kumulativnom“ efektu prije nego na jasnoj didaktičkoj poziciji autora i likova upućuju na tzv. *opservacijski* pristup u tradiciji dokumentarnog filma. Ovakav pristup se razlikuje od drugih formi dokumentarnog prikazivanja, kao što su *poetički* (inzistiranje prije na indirektnom odslikavanju „atmosfera“, nego na minucioznoj rekonstrukciji realnih događaja), *ekspozitorni* (inzistiranje na jasnoj didaktičkoj poziciji kroz pozadinsku naraciju), *participatorni* (aktivno uključivanje autora/ voditelja u zbivanja koja film prikazuje) i *performativni* (rekonstrukcija događaja uslijed, najčešće, nedostatka arhivskih snimaka) dokumentarni film.¹³⁵ Alberto Toscano i Jeff Kinkle prepoznaju i vezu serije s paradokumentarističkim pristupom talijanskog neorealizma, kako na nivou korištenja isključivo „autentičnog“ zvuka i „neutralne“ kamere, tako i na nivou korištenja neprofesionalnih glumaca („naturščika“), epizodne strukture u naraciji i upotrebe realnih lokacija.

Totalitet i javna sfera

Koja je funkcija realističkog narativa u seriji *The Wire*? I možda još važnije, koji je smisao gornjeg pozivanja na Lukáseve postavke o realizmu i totalitetu, pogotovu ako imamo na umu da je, nakon postavki dekonstrukcije i poststrukturalizma jasno da je svaki realistički narativ oblik konstrukcije, odnosno konvencije? Na ovom mjestu želim se pozvati na tumačenje Lukásevih postavki o totalitetu koje je dao američki teoretičar Martin Jay.

Pod totalitetom Lukács podrazumijeva ideju da je društvo neka vrsta organske cjeline, zaokruženosti: marksistički totalitet podrazumijeva tezu da je pod utjecajem kapitalističkih oblika proizvodnje došlo do urušavanja društvene cjeline i da revolucionarna borba treba transformirati društvo iz stanja kapitalističkog otuđenja u stanje besklasne „harmonije“. Ta je ideja naslijeđena iz različitih predmarksističkih tradicija (od Platona i Aristotela, preko Spinoze, Vica, do Montesquieua i Rousseaua), ali u njenom samom središtu jest Hegelova dijalektika. S tim u vezi, koncept realizma i ideja totaliteta su kod Lukácsa bitno povezani s idejom modernog povijesnog progressa i samoostvarenja ljudskog društva i subjekta: aktualno ljudsko društvo je prožeto brojnim kontradiktornostima koje su determinirane pojavom kapitalističkih odnosa proizvodnje i građansko-buržoaskog društva; kroz proces dijalektičke negacije ove kontradiktornosti će biti razriješene, a ljudsko društvo će dospjeti do faze pomirenja suprotnosti i vlastitog samoostvarenja.

¹³⁴ Hjuگو de Berg (ur.), *Istraživačko novinarstvo*, Clio, Beograd, 2007, str. 7

¹³⁵ Paul Ward, „The Documentary Form“, Jil Nelmes (ed.), *Introduction to Film Studies*, Routledge, London and New York, 2007, str. 176-177

Za poststrukturalizam, teorija identičnosti (pomirenja subjekta i objekta), a samim tim i koncept estetičkog realizma, jesu metafizičke fikcije. Poststrukturalizam je dijalektička negacija zapadnog marksizma. Značaj poststrukturalizma leži u tome što je ukazao na idealističke zablude „velikih teorija“ ali, za Jaya, cijena toga je bila previsoka: poststrukturalizam je napustio ideju socijalne transformacije i emancipacije i zauzeo bazično konzervativni stav političkog nihilizma; u tom smislu, poststrukturalizam je teorija održavanja neoliberalnog *statusa quo*. Alternativa koju Jay predlaže je sljedeća: treba obnoviti ideju totaliteta, ali na antiidealističkim i antimetafizičkim osnovama; upravo zbog toga centralno mjesto u Jayovoj tezi o totalitetu zauzima Jürgen Habermas. Kroz spoj tradicije zapadnog marksizma s pragmatičkom (a ne strukturalnom) lingvistikom, Habermas na materijalističkim osnovama rekonstruira emancipatorsku i humanističku koncepciju totaliteta. Habermas ističe vezu između jezika i moći, i inzistira na postavci o ideologiji kao asimetričnom odnosu moći između sudionika u komunikativnom činu:

On postavlja kao kontračinjenični telos jezika pretpostavku o nedeformiranoj govornoj situaciji u kojoj moć boljeg argumenta na mjestu predrasude, manipulacije, ili iskrivljenja kreira konsenzus mišljenja oko kognitivnih i normativnih stvari. Ono što određuje „bolje“ nije podudaranje s vanjskom realnošću, već sposobnost uvjeravanja nakon što je završen proces racionalnog prosuđivanja, proces koji je uvijek otvoren za kasniju reviziju (...) Glavna prednost njegovih argumenata (...) jest veza između jezika i moći. On tvrdi da nedeformirana govorna situacija može biti dostignuta samo onda kada su sami društveni odnosi oslobođeni hijerarhijske dominacije. Konflikt u interpretacijama može biti racionalno razriješen samo kada je formalna struktura pravila i procedura na svom mjestu što omogućava dobrovoljnu razmjenu gledišta koja vodi ultimativnom trijumfu boljeg argumenta. Ovo stanje ne podrazumijeva naivnu suspenziju moći, za što su Habermasa optužili neki njegovi kritičari, već preispitivanje sistematski asimetričnih odnosa moći. Moć koja preostaje nije u službi dominacije koja je *raison d'être* ideologije, već djelovanja koje ima za cilj nadilaženje nelegitimnog autoriteta.¹³⁶

Umjesto mistifikacije, manipulacije i predrasuda ideologije (asimetrični odnosi moći u procesu komunikacije), Habermas nudi racionalni diskurs koji počiva (odnosno *treba* počivati) na simetričnom odnosu moći. Habermasov diskurs na taj način nudi ne samo tekstualnu reinterpetaciju ideologije kao što to čini poststrukturalizam (koji očigledno ne uspijeva artikulirati mehanizme povijesnih promjena), već inzistira i na političkoj promjeni, odnosno viziji drugačijeg društvenog poretka. Kritika ideologije mora biti utopijska i u njenom središtu je Habermasova koncepcija javne sfere.

136 Martin Jay, „Ideology and Ocularcentrism: Is There Anything Behind the Mirror’s Tain?“, *Force Fields: Between Intellectual History and Cultural Critique*, Routledge, New York and London, 1993, str. 143

Ovim možemo zaključiti: kroz afirmaciju realističkog narativa podrazumijevamo i rekonstrukciju kako Lukácseve, tako i Habermasove ideje totaliteta. Ova rekonstrukcija međutim ne podrazumijeva povratak na klasične metafizičke postavke o pomirenju subjekta i objekta, niti tezu o nekakvom lukačevskom proletarijatu kao univerzalnom subjektu svjetske povijesti. Ciljevi narativa kao što je onaj u seriji *The Wire* su mnogo skromniji, ali ništa manje važni – rekonstrukcija realizma podrazumijeva rekonstrukciju odgovorne javne sfere. Povratak na pozicije odgovornog javnog govora i to s mjesta na kojem obično očekujemo spektakl, možda prvi put izaziva povjerenje u mogućnost televizije da u pozitivnom smislu djeluje na razvoj zajednice i društva. Popularna kultura teško da može biti revolucionarna u nekom klasičnom, lukačevskom smislu te riječi; ali itekako može i treba biti kritična i najjednostavnije rečeno – društveno odgovorna.

Literatura:

Berg, Hjuگو de (ur.), Istraživačko novinarstvo, Clio, Beograd, 2007.

Berger, John, Art and Revolution. Ernst Neizvestny and the Role of the Artist in the U.S.S.R., Penguin Books, 1969.

Jameson, Fredric, Postmodernizam u kasnom kapitalizmu, KIZ „Art Press“, Beograd, 1995.

Jay, Martin, Force Fields: Between Intellectual History and Cultural Critique, Routledge, New York and London, 1993.

Jay, Martin, Marxism and Totality: The Adventures of a Concept from Lukács to Habermas, University of California Press, Berkeley and Los Angeles, 1984.

Lukacs, G., Ogledi o realizmu, Kultura, Beograd, 1947.

Nelmes, Jil (ed.), Introduction to Film Studies, Routledge, London and New York, 2007.

Simon, David, Homicide. A Year on the Killing Streets, Picador, New York, 2006.

Toscano, Alberto and Jeff Kinkle, “Baltimore as World and Representation: Cognitive Mapping and Capitalism in *The Wire*”, <http://dossierjournal.com/read/theory/baltimore-as-world-and-representation-cognitive-mapping-and-capitalism-in-the-wire/>, pristupljeno 1. XI 2013.

Television and the Public Sphere: The Function of the Realistic Narrative in the Wire

Abstract

The Wire is a television series produced by HBO between 2002 and 2008 and it is a result of research project realized by the former Bultimore Sun journalist David Simon. The authors use a consistent realist narrative to deconstruct the bureaucratic functioning of American institutions. As a theoretical context for the interpretation of the series the classical Marxist thesis about realism by György Lukacs will be used, i.e. the comparative analysis of the series and traditional realist narratives such as realistic novel (Honore de Balzac), investigative journalism and documentary film will be realized. The series is, due to its consistently built realism (translation of the documentary form of investigative journalism into the fictional structure), an example of a possible reconstruction of responsible public sphere in Habermas' sense.

Key words: television, public sphere, realism, Marxism, totality.