

Dokumentarni realizam u Žici

Mitrović, Ante

Supplement / Prilog

Publication year / Godina izdavanja: **2025**

Permanent link / Trajna poveznica: <https://urn.nsk.hr/urn:nbn:hr:205:865678>

Rights / Prava: [In copyright](#)/[Zaštićeno autorskim pravom.](#)

Download date / Datum preuzimanja: **2025-04-03**



Repository / Repozitorij:

[Repository of Academy of Dramatic Art - University of Zagreb](#)



SVEUČILIŠTE U ZAGREBU
AKADEMIJA DRAMSKE UMJETNOSTI

Studij filmske i televizijske režije
Usmjerenje dokumentarni film

DOKUMENTARNI REALIZAM U ŽICI

Diplomski rad

Mentor: doc. dr. sc. Tomislav Šakić

Student: Ante Mitrović

Zagreb, veljača, 2025.

SADRŽAJ

1. UVOD.....	4
2. SIMON DO ŽICE.....	5
3. IZGRADNJA REALIZAMA U ŽICI.....	8
3.1. MELODRAMA I PSIHOLOŠKI REALIZAM.....	12
3.2. AMERIČKA TRAGEDIJA KAO ISHOD.....	14
4. SIMONOVA DRUŠTVENA KRITIKA - SREDNJOKLASNI PEZIMIZAM.....	15
4.1. MARKSISTIČKA KRITIKA.....	16
4.2. SPORNA DRUŠTVENA SVRHA.....	19
5. ZAKLJUČAK.....	22
6. LITERATURA.....	22
6.1 INTERNET IZVORI.....	23

SAŽETAK

Žica spaja dokumentarne i igrane elemente kako bi realistično i bogato opisala svoju društvenu zbilju. Kroz analizu forme i sadržaja, ovaj rad propituje napetosti unutar korištenih realizama u *Žici* te njihov odraz na društvenu svrhu.

Ključne riječi: *Žica*, David Simon, dokumentarizam, realizam, opservacija, marksizam

SUMMARY

The Wire combines documentary and fictional elements to realistically and richly depict its social reality. Through an analysis of form and content, this paper examines the tensions within the employed realisms in *The Wire* and their reflection on its social purpose

Keywords: *The Wire*, David Simon, documentary, realism, observation, Marxism

1. UVOD

Brojna publika smatra *Žicu* (*The Wire*, 2002–08) najboljom TV serijom ikad snimljenom. Dalje od pompoznosti, zagrebavši mrvicu u popularnu diskusiju, uviđamo da je smatraju najboljom jer je najrealističnija. Realistički stil *Žice* se može poistovjetiti s njezinom dokumentarističkom metodom, a dokumentarizmom se pak postiže realistički stil. Dakle dobivamo klasično kokoš i(li) jaje.

Hajdemo se prvo pozabaviti kokošju (dokumentarizmom) - *Žica* u svom najbanalnijem tumačenju označava policijsko prisluškivanje preko telefonske žice. Prisluškivanje rezultira stalnim nadgledanjem koje stilski odgovara dokumentarističkoj metodi opservacije. *Žica* je upravo opsjednuta nadgledanjem i to ne samo policijskim, već svi nadgledaju sve pa smo i mi tako uronjeni u nabijenu voajerističku estetiku. Nadalje, dokumentaristička tradicija, poglavito njena opservacijska inačica je oduvijek bila nerazdvojna od povijesnog realiteta kojeg opisuje i društvene svrhe kojoj služi. Realistički stil (jaje), da skroz uprostimo stvar i naznačimo *Žicu* kao pragmatičnog učenika, koristi realizam (između ostalog psihološki realizam) kako bi publika lakše shvatila njenu društvenu misiju. Razrađujući dalje popularna semantička značenja naslova *Žice*; njena društvena misija označava spoznaju žice koja razdvaja dvije Amerike - familiziranje s Amerikom koja je ostavljena postrani kao zemlja trećeg svijeta i žicu koja nas sve spaja kao zajednicu u Baltimoreu na početku 21. stoljeća. Ovaj rad će se dalje pozabaviti realističkom formom, sadržajem i svrhom te naglasiti vibrirajuće tenzije u njima pa onda i između njih u *Žici*.

2. SIMON DO ŽICE

We tend to memorialize the role of journalism through examples involving national episodes such as the civil rights movement, Vietnam, Watergate, and the Global War on Terror, but arguably, it was through the less visible role of independent reporting at the local and state levels - the constant and increasingly sophisticated watch-dogging of local school boards, zoning boards, mayors and legislatures - that the postwar era of professional journalism made its greatest contribution. (Wilson, 2014)

Poprilično sugestivno, karijera Davida Simona počinje tamo gdje zadnja sezona *Žice* završava. U Baltimore Sun-u Simon započinje svoj put kao novinar gdje specijaliziran za kriminal piše dvanaest godina. Nakon što je Baltimore Sun prodan velikom novinarskom konglomeratu, Simon postaje frustriran komercijalizacijom novina; klimom u kojoj rukovoditelji po svaku cijenu teže maksimalizaciji profita - onim što naziva *wall street novinarstvom*. Uzima godinu dana slobodnog kako bi na baltimorskom Odjelu za umorstva detaljno bilježio slučajeve, transkripte konverzacija i slobodnije razgovore policajaca. Opsesivno puni 300 bilježnica, iz čega će nastati njegova prva nefikcijska knjiga *Homicide: A Year on the Killing Streets*. Knjiga je kasnije adaptirana u NBC-jevu seriju *Homicide: Life on the Street*, u kojoj Simon djelomično sudjeluje kao scenarist. U jednom od svojih govora, pričajući o detaljnom istraživanju koje je poduzeo za *Homicide*, opisao se kao suvremeni Frederick Wiseman - glavna figura opservacijsko-dokumentarističkog modusa.

With documentary, unlike drama, the editing stage is usually when the film's narrative becomes evident. Wiseman's edit is an extensive process, often taking him 6 months to cut down the hundreds of hours of footage into a 2/3 hour film. 'I have to find a way of way of combining separate shots into a form that respects the original event, but seems as if it took place as it appears in the edited form'. He selects shots initially on the basis of whether they convey what happened but then has to assess them on formal (filmic) structural terms i.e. coherence, rhythm, duration and whether they will cut together. The film through formal construction becomes a fiction, however closely affiliated with reality it is. 'I think what I do is make movies that are not accurate in any objective sense but accurate in the sense they're a fair account of the experience I've had making the movie.' (Billington)

With The Wire, a similar process occurred at the writing stage. Simon's 300 notebooks, including exact transcriptions of conversations, are no less direct observation than Wiseman's many hours of rushes. (Billington)

This 'hodge podge' process of assimilating story elements is not only evident in the programme's final construction but directly responsible for heightening its' sense of authenticity.
(Billington)

Simonov rad na seriji *Homicide: Life on the Street* se donekle odražava na njegov daljnji autorski izražaj, kako stilski tako i sadržajno. Serija je tada već sadržavala opservacijski stil tj. striktno snimanje kamerom iz ruke, čime dijalozi glumaca nisu isprekidani krupnim planovima već kamera nakon jedne replike traži ili *peca* sljedeću repliku i glumca. Time se gubi osjećaj sveznajuće kamere i dočarava određena atmosfera zbunjene hitnosti. Sadržajno se raskida s moralnom binarnošću dobre policije i loših kriminalaca, te isto tako, hapšenje počinitelja postaje nepoželjan čin, jer kao što kaže detektiv Crosseti na samom početku prve epizode: *'Smisao potrage je sama potraga, a ukoliko nađeš to što tražiš, potraga gubi svoju svrhu'*. Sve u svemu, serija je osmišljena kao pobuna protiv ustaljenih normi policijskih proceduralnih serija (*CSI, Law and Order*) te kao i većina pobunjenika je zabrazdila u suprotnom ekstremu. Naime, umjesto pozitivističke, tehničke tendencije policijskog rada teži se otkrivanju humane prirode policajaca koja se prečesto manifestira kao logoreično blebetanje o nepovezanim i irelevantnim stvarima. Simon kao da je svjestan toga kad kaže: *For me, Homicide: Life on the street was a strange stepchild at first. I admired the drama and the craft of it But, in truth, I was ambivalent. After reading the first three scripts, I wrote a long memo to Barry Levinson and Tom Fontana in which I explicated the intricacies of various investigative techniques and legal requirements. NO, you cannot search a suspect's domicile for a weapon because a detective dreamed that the gun was there.*

(Hudelet, 2014)

Kako su ubojstva u Baltimoreu (koji konkuruje za najveću stopu ubojstva u SAD-u) dominantno vezana uz trgovinu droge, logički potez jednog punokrvnog istražitelja bio je zaći ovaj put s druge strane medalje, na ulice drogom devastiranog Zapadnog Baltimorea. Simon 1993. godine opet uzima slobodno u Baltimore Sun-u, te ovaj put seli u sam centar trgovine drogom: na crnačke

uglove Fayette & Monroe Street. Uz sebe ima pojačanje Ed Burnsa, bivšeg detektiva u odjelu za umorstva. Tamo se zadržavaju tri godine obavljajući *stand-around-and-watch-journalism* ne bi li što autentičnije uhvatili životne drame ovisnika i dilera na ulici.

Istraživanje rezultira drugom nefikcijskom knjigom *The Corner: A Year in the Life of an Inner-City Neighborhood* iz kojeg će biti snimljen *The Corner*, mini serija za HBO, ovaj put pod autorskom palicom Davida Simona i Eda Burnsa. Ono što odmah upada u oko je da je šutnja više na cijeni te da konverzacije kao i gluma djeluju autentičnije od *Homicidea*.

Kao što mnogi uviđaju brojne poveznice između talijanskog neorealizma i *Žice*, one i više vrijede za *The Corner*. Serija je prvenstveno *rekonstruirana reportaža*, sasvim neotuđiva od aktualne zbilje. Snimljena je na autentičnim lokacijama zapadnog Baltimorea. Eksterijeri raspadnutih rednih kuća s daskama na prozorima i praznim parcelama obraslih korovom, kao i skučeni, oronuli interijeri s improviziranim madracima na podu su jedini prostor u kojem se krećemo. Većina glumaca su tamošnji stanovnici koji glume sami sebe. Također njihovi problemi su kako ističe Bazin za talijanski-neorealizam: *Zasad je talijanski film mnogo manje politički nego sociološki. Hoću reći da stvarne društvene pojave poput bijede, crnog tržišta, administracije, prostitucije, nezaposlenosti još uvijek, izgleda, u javnoj svijesti nisu prepustili mjesto a priori političkim vrijednostima.* (Bazin, 2022) Što će dalje reći: *Nažalost, zloduh melodrame, kojemu talijanski redatelji nikad ne mogu posve odoljeti, tu i tamo pobjeđuje te uvodi dramski imperativ sa strogo predvidljivim učincima.* (Bazin, 2022) A taj zloduh sentimentalne melodrame nije toliko ni strašna stvar, pogotovo jer je isti i skroz razumljiv za dva srednjoklasna bijela istražitelja u danom žalosnom kontekstu. Najgore je što, iako *The Corner* to nije; prvenstveno zbog višedimenzionalnog portretiranja svojih likova pa onda i čak usprkos same antidramske strukture; on jednostavno izgleda kao *poverty porn* drametina, a to je rezultat jeftine i nemaštovite opservacijske estetike koja naravno govori tisuću puta više od dobrih želja Simona i Burnsa.

Već godinu dana nakon ekranizacije *The Cornera*, Simon kreće u snimanje *Žice*. Prvi kadrovi odišu klasičnim američkim filmom: panoramirajuća kamera detalja krvi, polukrupni plan žrtve, statični opisni kadrovi djece i ruka policajca koji piše izvještaj. Zatim total-kontraplan pa total-plan u kojem se otkriva naš glavni lik detektiv McNulty i svjedok kojeg ispituje. Njihov dijalog je posuđen iz *Homicidea*, ali kao i što kadrovi označuju raskid s kamerom iz ruke, završetak razgovora prognozira sadržajno širenje Simonovog istraživanja kancerogenog kriminala na samu suvremenu Ameriku.

McNulty: So, your boy's name was what? Witness: Snot.

McNulty: Snot? Witness: Snot Boogie. McNulty: Goddamn. Witness: Yeah. McNulty:

So, Snot Boogie. He like the name? Witness: What? McNulty: Snot Boogie. He like it? Witness:

If he ain't like it, he sure as hell ain't sayin' nothin' now. McNulty: Why'd you let him play? Witness:

What? McNulty: If Snot Boogie always stole the money, why'd you let him play? Witness: Got to.

This America, man.

3. IZGRADNJA REALIZAMA U ŽICI

Simonov blend istraživačkog novinarstva i detektivskog posla sada kroz čistu sumu izvedenog kvantitativnog predanog rada kao da vapi za širom sociološkom dimenzijom mapiranja institucionalnih moći koje reproduciraju status quo, odnosno, nisu u stanju riješiti osnovnu zadaću bilo koje države - sigurnost njenih građana.

Prva sezona *Žice* kreće spajanjem svjetova što smo vidjeli u prethodne dvije Simonove serije. Spajanje ulice i policije ali s kvalitativnom razlikom u deskripciji. Ona se događa na dvije razine - vertikalno i horizontalno. Vertikalno pratimo hijerarhiju: na ulici; od narkomana do klinaca koji paze na policiju, sitne dilere, narkobosove pa i same dobavljače. U policiji pratimo policijske doušnike - *cinkaroše*, patrolne policajce, detektive i onda do vrh zapovjednog lanca. Dakle, uz instituciju policije dobivamo i instituciju narko bande. Horizontalno pratimo kako svaki ovaj zaseban svijet utječe na drugi. Isto vrijedi za sljedeće sezone. Ukratko, u drugoj sezoni smo upoznati s propadanjem radničke klase, institucijom sindikata te međunarodnim šverc transportom. Treća sezona se bavi korumpiranom gradskom upravom i političarima. Četvrta prikazuje disfunkcionalno školstvo, učitelje, učenike, te zadnja sezona Simonov *Baltimore Sun*, odnosno propadanje njegova integriteta. Kroz svih pet sezona jedino na što se uporno vraćamo je ulični kriminal i policija, tj. nemogućnost policije da parira uličnom kriminalu. Šira društvena slika, odnosno međuovisna i disfunkcionalna kolizija institucionalnih moći, nam primarno služi da se odgovori na to skroz konkretno pitanje, a ujedno i najopipljiviji problem prosječnog građanina zapadnog Baltimorea - ulični narko kriminal.

Ovaj problem rezultira s dva različita pristupa realističke estetike. Jedan je hladan i objektivan što Turković naziva - *opisnim stilom izlaganja*. Njime se u *Žici* dokumentarno potvrđuje okolina u kojoj se nalazimo. Drugi pristup je melodramski, psihički realizam koji naglašava ljudsku dramu i pokušaj izlaska iz gvozdene pesnice društvenog realiteta. S njime ćemo se pozabaviti u sljedećem poglavlju.

Svrha ili služba opisa jest:

1. *Da omogući prizornu identifikaciju (usp. Thomas, Howe, O'Hair, 1917: 274), utvrđivanje o kojem je tipu prizora uopće riječ,*
2. *Čini to omogućavajući razgledavanje prizora,*
3. *A ono teži prigodno dostatno specifičnoj identifikaciji prizora i onoga što čini,*
4. *Kriterij 'dostatno specifične' identifikacije uvjetuje načelna i prigodna kontekstualna raspoznavalačka očekivanja,*
5. *Naravno, onda kad su ta očekivanja uvjetovana prikazivačkom prirodom filma,*
6. *Odnosno kad je prikazivanje komunikacijska svrha danog filmskog izlaganja. (Turković, 2021)*

U prvoj sezoni, navedeno se npr. događa kad detektivka Kim Greggs i policijski duo Herc i Carver leže na krovu obližnje zgrade i promatraju *The Pit*: otvoreno narko-tržište u srcu zapadnog Baltimorea. Greggs fotografira mlade dilere dok autorska kamera dokumentira njihove kretnje, dinamiku unutar grupe i razmjenu novca i droge. Navedeno dalje rezonira s čestim total planovima u seriji.

Primjerice, ako nam je važan okoliš akcije u narativnom filmu, pa je važno upoznati se s njegovim prostornim rasporedom i sastavom kako bismo mogli stvoriti predodžbu pod kojim će se ambivalentnim uvjetima akcijski junak morati djelatno snalaziti, tada će total (ukupni pogled na ambijent) i nekakav gornji rakurs biti opisno najfunkcionalniji promatrački položaj u tom trenutku - jer se tako najbolje vidi šire ambijentalno područje i važniji 'tlocrtni' razmještaj ambijentalnih sastojaka. (Turković, 2021)

Fotografije koje detektivka Kim uslikava posjeduju indeksno svojstvo. Skupljajući dovoljno indeksnih snimki policija se polako upoznaje s hijerarhijom Barksdale narko bande. S druge strane, serija vrlo često koristi indeksne snimke npr. nadzornih kamera kad one nemaju nikakvu didaktičku

svrhu. Time serija dalje potvrđuje svoju dokumentarističku narav, dok s druge strane kritizira društvenu pojavu sveopćeg nadzora - *surveillance society*. Također policijske statistike, sudski dokumenti, školske statistike, snimke TV kamera su prikazane krajnje cinično odnosno prikazan je način na koji iste mogu biti pogrešne a u isto vrijeme sudbonosne, te na koji način manipuliraju i iskreću stvarnost. Najpoznatiji primjer *'joking the stats'* tako označava manipulaciju policijskim statistikama kako bi se prikazao lažni pad kriminala. Ova praksa razotkriva kako politički pritisci i birokratski ciljevi oblikuju rad policije, pretvarajući borbu protiv kriminala u igru brojki umjesto u stvarnu provedbu pravde.

Indeksna snimka zvuka ili indeksna slika su dokumenti; zbog njihove indeksnosti oni mogu biti izvor dokaza, no sami za sebe oni su jednostavno informacija u potrazi za interpretacijom, baš kao što je i rendgenski snimak samo informacija koju vješti radiolog mora točno protumačiti. Činjenicama treba prepisati smisao. (Nichols, 2017)

Mi kao detektivi čistimo prezasićeni sustav indeksnih slika i činjenica, povezivajući dokaze koji grade slučaj i odbacujući suvišne detalje ili manipulacije. Na taj način se gradi realizam neposrednog učešća i racionalnog povezivanja. Da bi nam taj put bio prirodniji, serija implementira od prije poznati Simonov autorski stil: stvarne likove, autentične lokacije, godine novinarskog rada. Ono što je jedinstveno za *Žicu* je dijalekt, sleng i način izgovora dijaloga koji autentično prati govor ljudi u svakoj zasebnoj instituciji kroz pet sezona.

For example, 'buy-busts' are arrests made when undercover police purchase drugs from street dealers. In order to understand the significance of Burrell's order, viewers not only need to know what 'buy-busts' are, but also that they only target the lowest level of the criminal organisation, having little to no impact on limiting the supply of drugs, or more importantly in this instance, catching those responsible for the murders that piqued Phelan's interest in the first place. (Twomey, 2020)

Simon ovdje ima zlatno pravilo: *if you write something that is so credible that the insider will stay with you, then the outsider will follow as well.* (Twomey, 2020)

No nazad na sadržaj; Galen Wilson u svom eseju - *The Bigger the Lie, the More They Believe: Cinematic Realism and the Anxiety of Representation in David Simon's The Wire* povezuje Žicu s radom marksističkog filozofa Georg Lukacsa; odnosno njegove preferencije realizma totaliteta.

If literature is a particular form by means of which objective reality is reflected, then it becomes of crucial importance for it to grasp that reality as it truly is, and not merely to confine itself to reproducing whatever manifests itself immediately and on the surface. If a writer strives to represent reality as it truly is, i.e. if he is an authentic realist, then the question of totality plays a decisive role, no matter how the writer actually conceives the problem intellectually.
(Wilson, 2014)

Kada Bodie (ulični diler) putuje u Philadelphiju po pošiljku droge, zbuni se nakon što mu omiljena hip hop radio stanica iz Baltimorea počne gubiti signal, jer nikada prije nije izašao van njezina dosega. Tako gradonačelnik Baltimorea ne može dobiti sastanak s guvernerom Marylanda u Annapolisu. Na emocionalnom planu; McNultyu, inače sasvim pristojnom švaleru, ne polazi za rukom da započne vezu s Theresom D'Agostino, političkom savjetnicom iz Washingtona. Uglavnom ukazuje se na nepremostive granice i podređenost Baltimorea prema širim centrima moći.

*The works that would emerge under the banner of this aesthetic would allow individual subjects and collectivities to understand their local situation in a globalised world: **'to enable a situational representation on part of the individual subject to that vaster and properly unrepresentable totality which is the ensemble of society's structures as a whole'**.*

(Toscano & Kinkle, 2009)

Stoga zasebne epizode nemaju nikakvu autonomiju; cijela serija funkcionira kao šezdeset sati filma, ili vizualni roman kako Simon opisuje *Žicu*.

Na kraju, realizam u *Žici* nije isključivo statičan, već u sebi nosi praktično-kreativni impuls koji se ogleda u pokušajima likova da interveniraju u sistem i oblikuju ga na nove načine.

The Wire can be observed to be ceasing to replicate a static reality or to be "realist" in the traditional mimetic and replicative sense. Here society, on microlevels of various dimensions, is finding itself subject to deliberate processes of transformation, to human projects, to the working

out of Utopian intentions that are not simply the forces of gravity of habit and tradition.

(Jameson, 2010)

Tako zapovjednik zapadnog okruga; Bunny Colvin stvara *Hamsterdam* - zonu u kojoj je trgovina drogom privremeno dekriminalizirana, s ciljem smanjenja nasilja i rasterećenja policijskih resursa. Njegov eksperiment kratkoročno uspijeva, donoseći mir na ulice zapadnog okruga, ali je brzo ugašen jer podriva temelje policijskog rata protiv droge. Na sličan način Stringer Bell pokušava reformirati trgovinu drogom (na *business as usual* model) kako bi prekinuo krvoproliće i povećao profit, dok Frank Sobotka lobira za proširenje kanala kako bi spasio luku i radna mjesta, mada financiranje osigurava kroz lučko krijumčarenje.

3.1. MELODRAMA I PSIHOLOŠKI REALIZAM

Simon u svom predavanju *The Audacity of Despair* nam otkriva da se prije svake sezone sa svojim timom prvo pitao o čemu će govoriti tj. koji društveni problem će prikazati. Društvena svrha je dakle primarna, a likovi i narativi koliko se god Simon osjećao odgovoran prema njima, a osjeća se, su derivat temeljne svrhe. Uzevši to u obzir, melodrama odnosno sentimentalizacija likova se Simonu mogla prikazati smislenom iz dva smjera. Pod jedan: *Žica* opisuje institucionalne moći koje su ravnodušne prema pojedincu. Pod dva: u kompleksnom narativu s kojim se *Žica* služi, poželjno je humanizirati likove kako bi serija bila pitkija. Oba razloga su tu zbog publike. Njegov slavni moto "*Fuck the average viewer*" završava pod starom političkom maksimom - ono što izbacimo kroz vrata, vratiti će nam se kroz prozor. Kao što smo u prvoj epizodi stavljeni u post 9/11 društveno politički kontekst: preko TV-a u kafiću saznajemo da Amerika ratuje u Iraku pa onda preko FBI agenta saznajemo da je novac koji je služio rješavanju kriminala preusmjeren na borbu protiv terorizma, tako i u prvoj epizodi, dobivamo i ljudsku, osjećajnu dimenziju pokretanja radnje. Nakon suđenja o ubojstvu državnog svjedoka, detektiv McNulty privatno razgovara sa sucem Danielom Phelanom i iznosi mu zabrinutost da Avon Barksdale i njegova organizacija kontrolira trgovinu drogom u zapadnom Baltimoreu, a policija ih ignorira. Time nehotice izaziva lančanu reakciju koja vodi do osnivanja specijalne jedinice za istragu Barksdalea. Tako i Bubbles (ustvari dosta više) - ovisnik s ulice; nakon što dileri brutalno prebiju njegovog prijatelja jer im je platio

lažnim novcem, Bubbles postaje doušnik detektivke Kime Greggs, pomažući iz osвете dalje policiji da dešifrira funkcioniranje Barksdale bande. Radnja se tako postupno razvija kroz sitne melodramatske elemente.

Simon nadalje u predavanju *The Audacity of Despair* navodi da točno zna kada vara u *storytellingu* jer ne može napraviti antidramu i prodati je HBO-u (iako je s *The Corner* napravio upravo to). Zna da se traže veliki likovi poput Omara, da je humor visoko na cijeni i da McNulty npr. nije mogao biti crnac, ne zato jer je Amerika rasistička već zato što bi prosječan Amerikanac rekao ovo se mene ne tiče.

Svakako, melodrama se najviše osjeća kod Omar Littlea koji je ujedno srce *Žice*. Ako ga samo opišemo po njegovom liku, dobivamo čistu karikaturu - gay Robin Hood pljačkaš dilera s moralnim kodom. No ako ga pratimo od početka, vidimo da ima vrlo pragmatičan kod 'ne ubij onog tko ne ubija.' Zbog toga nema problema više nego što ih treba imati. S jedne strane može pljačkati dilere, a s druge strane surađivati s policijom kako bi naškodio neprijatelju koliko god može. Daje sirotinji drogu jer za uzvrat dobiva smještaj te vezu vlastitih doušnika. A najspretniji i najubojitiji, stalno spreman s dvocjevkom na oprezu, je zbog toga što je otvoreni homoseksualac. Apsolutni šamar hipermaskulinoj sredini uličnih nasilnika, što ga je po principu *što te ne ubije te ojača*, upravo ojačalo i discipliniralo. No zbog sveg navedenog teško je povjerovati u njegov narativni zaplet, naime iz ljubavi prema svojim partnerima i prijateljima (koji bivaju ubijeni) on se vječno sveti deset puta moćnijem neprijatelju od sebe. Takva sentimentalnost, gledajući iz kuta objektivne zbilje, nema što za raditi na ulicama gdje ti život jedva vrijedi 100 dolara.

Po navedenom principu plesa psihološkog realizma i melodrame funkcioniraju brojni likovi te sigurno brojna srca *Žica* osvaja upravo ovom pažljivom igrom.

As Simon once put it, The Wire is cynical about institutions, and about their capacity for serving the needs of the individual. But in its treatment of the actual characters, be they longshoremen or mid-level drug dealers or police detectives, I don't think it's cynical at all. I think there's humanist affection. (Murphet, 2010)

Pažljiva iluzija psihološkog realizma kod brojnog gledateljstva puca u zadnjoj sezoni kad frustrirani nedostatkom resursa, McNulty i Freamon izmisle lažnog serijskog ubojicu, manipulirajući tijelima beskućnika kako bi skrenuli pažnju medija i policije. McNulty koristi stvorenu paniku kako bi osigurao dodatna financijska sredstva, dok Freamon ta sredstva preusmjerava na ilegalno

prisluškivanje Marlovih komunikacija. Plan se počinje raspadati kada detektiv Bunk odbija sudjelovati u prijeveri, a McNulty shvaća da novinar Scott Templeton također izmišlja priče o serijskom ubojici.

Season Five as the most far-fetched and weakest, as McNulty's eccentricities and the overarching absurdity of the serial-killer conceit dissipate the concerted atmosphere of realism 'built up so immaculately over four years. But I cannot help feeling that, as Eagleton wrote of Dickens, it is just where such realism' (in truth, a very heavy Naturalism) touches on its own inner absurdity that it attains to a truth that is inadmissible within its own representational matrix. Such grotesque realism is a stylistic distortion in the service of truth, a kind of astigmatism which allows us to see more accurately';³⁰ and it only remains to say that the astigmatism' of Season Five, its paradoxical focusing of two distinct aesthetic frequencies, cashes in the ethical gravity of its realism' in order to map an altogether more elusive object than that Baltimore which the series believes to be its true subject. (Murphet, 2010)

Što će reći da tek tada socijalna bijeda i beskućništvo, kroz slučajni groteskni spoj lažnog policijskog rada (iznevjerenje McNultyeva, Freamonova psihološkog realizma) i senzacionalističkog novinarstva dobiva svoj aktualno *korisni* društveni značaj - moralni bankomat za dobrostojeće građanstvo.

3.2. AMERIČKA TRAGEDIJA KAO ISHOD

Spajajući dokumentarizam *Žice* s jedne strane i njen psihološki realizam s druge, puno je plodnije pitati se što je to treće što se dobije spajanjem umjesto kasapiti seriju na dva djela pa jedno tumačiti iz drugog, a drugo iz prvoga. Npr. dokumentarizam je tu da učvrsti realistički temelj i autentični doživljaj melodramatskih likova i zapleta, a melodramatski likovi i zapleti su tu da Simon lakše isporuči svoju dokumentarističku društvenu svrhu. Svakako kako smo i naznačili u uvodu; isto u čisto pragmatičnom smislu nije daleko od istine. No *treći put* ukazuje na sveobuhvatnu posebitost *Žice*; njenu *prirodu* - pogotovo jer se ona tu pokazuje i kao nužna. Taj treći put je svakako grčka tragedija. Opće je poznato da Simon tretira *Žicu* kao grčku tragediju, no čini mi se uvjerljivim da je

do te spoznaje došao upravo evolutivnim uparivanjem prirode dokumentarizma i klasičnog igranog filma.

Naime u grčkoj tragediji nije postojao pojedinac koji je svojim ličnim problemima izoliran od društva. Dapače njegove osobne tragedije uvijek su povezane s pitanjima pravde, božanske volje i ljudske odgovornosti. U *Antigoni* Sofoklo ne postavlja priču o jednoj ženi koja se suprotstavlja kralju, već kroz nju istražuje sukob između državnog i moralnog zakona. Dakle, razgraničenje između pojedinca i društva u antičkoj tragediji se ne može povući jer protagonisti su bespovratno oblikovani društvenim normama i političkim okolnostima. *Žica* upravo na taj način tretira svoje glavne likove - kao međusobno zaraćene društvene principe. Tako recimo Stringer Bell utjelovljuje apolonijšku viziju grčke tragedije: vjeruje da može racionalizirati kriminal i pretvoriti ga u legalan biznis, dok Avon ostaje vjeran dionizijskom kaosu ulice, gdje moć dolazi iz straha i sile. Njihov sukob kulminira kad Stringer misli da igra po pravilima klasične ekonomije ulažući novac u legalne nekretninske projekte, da bi ga poslovni 'kolega' senator Clay Davis na kraju jednostavno pokrao. Avon s druge strane, cijelo vrijeme razumije da je moć sirova i bez pravila. Stringer strada jer je vjerovao u red u svijetu bez reda, a Avon završava u zatvoru jer je ostao vjeran destruktivnom nagonu rata. Njihova propast je nietzscheanska interpretacija grčke tragedije - sudar Apolona i Dioniza u kojem nitko ne može pobijediti.

Ključna metafora unutar *Žice* je gdje D'Angelo objašnjava pravila šaha mladim dilerima. Pijuni se kreću samo naprijed, rijetko napadaju i prvi su žrtvovani. Kao u grčkoj tragediji, pojedinci u *Žici* nisu slobodni igrači već figure zarobljene u sustavu koji ih troši i ubija dok se igra nastavlja bez njih. Za razliku od grčke tragedije u *Žici* nema iskupljenja ni katarze, samo nastavak igre koja mijenja stare figure novima time postajući - američka tragedija.

4. SIMONOVA DRUŠTVENA KRITIKA - SREDNJOKLASNI PESIMIZAM

Simon kroz *Žicu* postavlja vrlo konkretne probleme: siromaštvo, birokracija, korupcija, senzacionalizam. Koliko god isti imali pragmatična rješenja, njihova međusobna isprepletenost se čini nerješivom. Prikazani u institucionalnim okvirima, kao Olimpijski bogovi, a za Simona je ultimativni Bog - kapitalizam - Zeus; deterministički se ne ostavljaju prostora za društvenu promjenu. U predavanju *David Simon on why he created The Wire*, on postojeći američki kapitalizam tumači kroz lobističku moć kapitala koji ako se može zaraditi na socijalnim

problemima, kupuje zakonodavce i onda dalje gura zatvorsko-industrijski kompleks i privatizirano zdravstvo kao profitabilne proizvode. Za probleme koje opisuje u *Žici* on ne vidi niti jednu ideologiju koja bi mogla riješiti sve te probleme, a upravo sve ideologije od marksizma pa do anarho liberalizma se guraju kako bi u *Žicu* upisale svoje postavke. Simon im odgovara srednjim prstom. Njegov Credo je vrlo jednostavan - društvena odgovornost i međusobno dijeljenje bez individualne slobode vodi u totalitarizam, a obrnuto je jednostavno ljudska sebičnost. Taj credo je s nama još od antike preko kršćanstva i onda u prosvjetiteljstvu dobiva svoju društvenu moć jednostavno formuliran kao socijalna pravda.

Platon je vidio pravdu kao kohezivnu vrijednost koja veže društvo. Mudrost je vrlina vladara, hrabrost vrlina vojnika, dok razboritost pripada trećem staležu. Ako sva tri staleža ostvaruju predviđene vrline onda vlada i pravednost. Kako Simon tumači da se u seriji ustvari radi o gradu kao glavnom liku - žica je sve ono što nas spaja - navedeno korespondira s prikazom da u seriji pravde nema i da vlada anarhija, a svrha Simonovog prikaza svakako nije reafirmacija staleškog društva. Omar Little u takvim bezdušnim vremenima utjelovljuje Simonovu jedinu alternativu - *odvažnost očaja* - odbijajući da služi bilo kojem bogu - instituciji.

Prilikom sudbonosne pljačke, Omar govori Marlu (gangsterskom *king-pinu* u usponu), uzimajući mu prsten s ruke (kojeg mijenjaju brojni likovi tijekom serije): "*Man money ain't got no owners, only spenders.*" Izrečeno a prevedeno na društvenu zbilju Baltimorea označava slobodnu fluktuaciju novca nasuprot koncentraciji istoga u rukama nasilnih monopolista, a odgovara Simonovom viđenju nestanka srednje klase kao integrativnog stupa društvenosti.

4.1 MARKSISTIČKA KRITIKA

Marx je svoju kritiku kapitalizma izveo iz kritike religije. Naime kako u religiji čovjek robuje onom što je proizveo svojim mislima - Bogu, tako u kapitalizmu robuje onom što je proizveo svojim rukama - Kapitalu. U tom smislu Simonovo tumačenje Zeusa kao kapitala ima svoje pokriće u marksističkoj filozofiji. Tamo gdje se Simon odvaja od marksizma je da kapital, kako smo naveli, oertava kao lobističku moć koja kupuje vlast i politiku. Tu se stvar izvrće jer onda Zeus postaje posrednik koji odgovara višim bogovima - političarima i zakonodavcima.

The political structure, as portrayed in The Wire, has adopted the priorities of finance capitalism. Commodity value is consistently prioritized over use value. The public sector has become impoverished — to the point where it cannot meet basic needs — while money accumulates in other sectors, particularly in the drug trade, beyond any possible need or use. Marlo, for example, has no idea what to do with all the wealth he has amassed. Meanwhile, politicians cut budgets, and police and teachers cut corners on the job and go into debt at home. (Jacobin, 2022)

Stvar je da (*use value*) *upotrebna vrijednost robe* (npr. kaput služi za grijanje) je kapitalu od prve buržujске revolucije bio od sekundarne važnosti. Baka npr. može sašiti džemper i pokloniti ga ili na pijaci prodati po proizvoljnoj cijeni. Takav način privrede je odgovarao statičnim, pretkapitalističkim ekonomijama. Svo bogatstvo i superiornost kapitalizam se izvodi iz (*commodity value*) *vrijednosti robe*, odnosno kad različite robe imaju zajedničku mjeru u obliku novca. Tada vrijednost ne proizlazi iz svojstava robe već iz *apstraktnog ljudskog rada* utrošenog u njenu proizvodnju - odnosno kapitalističke investicije - naravno i financijske. Cijeli problem Baltimorea u *Žici* (u marksističkoj interpretaciji a i klasično liberalnoj) je da je kapital odselio i ostavio pustoš iza sebe. A droga kako je ilegalna ne može imati zajedničku vrijednosnu mjeru drugim robama te prema tome se vrlo teško uklapa u zakone kapitalističkog tržišta. Zato npr. Marlov i Stringerov *drug money* vrijedi manje.

Oslobođenje novca iz podređenog položaja u kojem se nalazi kao sredstvo razmjene u okvirima prostog robnog prometa (tj. prodaje radi kupovanja) poklapa se sa njegovim obrazovanjem kao kapitala. Novac kao tržišni medij, posrednik između različitih roba obično je sredstvo, kao što je i apstraktni rad u takvim okvirima sredstvo uzajamnog odmjeravanja različitih upotrebniх vrijednosti u okvirima nerazvijene robne proizvodnje. Novac kao kapital, koncentrirani i osamostaljeni apstraktni rad/vrijednost, pak, početak je i kraj ekonomskog procesa u uvjetima razvijene, kapitalističke robne proizvodnje. Kapital je koncentrirana, akumulirana vrijednost koja je raskinula veze sa konkretnim svrhama svojih vlasnika i usmjerena je isključivo na proizvodnju. I to na proizvodnju u apstraktnom smislu, bez pretpostavljenih ili nužnih veza sa proizvodnjom kao ovakvom ili onakvom predmetnom, korisnom djelatnošću. Upravo suprotno: ovakva ili onakva predmetna djelatnost proizlazi iz investicije kapitala, njegova opredmećenja kao pokretanja ekonomske aktivnosti. (11.teza, 2015)

Kapitalu je dakle sasvim svejedno hoće li biti oplodjen kroz zatvorsko-industrijski kompleks ili recimo ‘NGO-industrijski kompleks’ sa svim njegovim altruističkim svrhama. Stvar je jedino iz čega se veći profit može izvesti, a zašto je u SAD-u to zatvor; odgovara kulturnim preferencijama američkog društva (kultura divljeg zapada i nasilja). To je u ortodoksno marksističkim terminima opisano kao *nadgradnja* (kultura, politika) nad *bazom* (ekonomija, kapital).

Jacobin dalje nastavlja:

Most “progressive” Americans think in terms of “corporations” rather than “capital.” The former has people in charge who are evil; the latter is a faceless and diffuse social force, which controls simply by going about its business in a banal and unthinking manner. In not giving capital a face, Simon removes the easy way out. (Jacobin, 2022)

No brzo sebi skače u usta:

Nevertheless, capitalism is largely invisible within The Wire. There is a sense in which, like the Greek in season two, it hides in plain sight. The character of the Greek sits in the foreground, silent and unacknowledged, at a café counter while underlings conduct business on his behalf. To David Simon, the Greek “represented capitalism in its purest form.” He only becomes a visible actor when his interests are directly threatened. He reappears briefly in the final montage of season five, still sitting in the café, still present, still barely observed. (Jacobin, 2022)

Jasno, kapital je jednako bespredmetno prikazati u ljudskom obliku kao i što je to slučaj s Bogom. (Na stranu Krist sad, on može biti ljudsko utjelovljenje Boga kao što mercedes može biti robno utjelovljenje kapitala). Temeljna karakteristika kapitala je njegova sasvim apstraktna vrijednost i mi ga vidimo samo po njegovim simptomima (krize, blagostanje, rat).

Can we imagine something like an operatic prosopopoeia: an opera in which commodities sing, not people who exchange them? Maybe, it is only in this way that we can stage Marx’s Capital. Here we encounter the formal limitation of The Wire: it didn’t solve the formal task of how to render, in a TV narrative, the universe in which abstraction reigns. The Wire’s limit is the limit of psychological realism: what is missing in The Wire’s depiction of objective reality, inclusive of its subjective

utopian dreams, is the dimension of objective dream, of the virtual/real sphere of capital.

(Bzdak, 2013)

4.2. SPORNA DRUŠTVENA SVRHA

Ustanovili smo da je najopipljiviji problem u Baltimoreu trgovina drogom i ubojstva što vuče za sobom. Sila koja paralizira Baltimorske legalne institucije da se iskreno obračunaju s kriminalom je sila inercije. Svi rukovodioci i šefovi su zapravo omoćena sila inercije ili svojevrсна omoćena nemoć. To je problem koji je okupirao Simonovo srce i um i on ga je odvažno utrljao Americi u lice. No da okrenemo stol naopačke. Zar ulica koja živi kriminal ne radi to upravo jer je isto put najmanjeg otpora? Pustimo sad svu silu objektivnih okolnosti koje guraju siromašnog Afroamerikanca zapadnog Baltimorea da postane gangster ili ovisnik. Jer kakve god bile povijesne okolnosti one nikad ne mogu predeterminirati odgovor s druge strane. Razvikana viktimizacija crnačke sirotinje znači oduzimanje subjektiviteta istima, lišavanje njihove ljudske dimenzije - sposobnosti za slobodu i odgovornost. Nitko toga nije bio svjesniji od Malcolm X-a i Crnih pantera (koje su usput imale jaku podružnicu u Baltimoreu). Unatoč svom svojem sumanutom radikalizmu, isti su bili prva a čini se i zadnja militantna obrana uplivu droge i kriminala u crnačke zajednice.

Simon je donekle svjestan navedenog problema samo ga vješto izbjegava. Tako nekako, u tom svjetlu, funkcionira i intro pjesma za *Žicu* - 'Way down in the hole' od Tom Waitsa - 'When you walk through the garden, you gotta watch your back, well I beg your pardon, walk the straight and narrow track, if you walk with Jesus, he's gonna save your soul, you gotta keep the devil, way down in the hole...' Misli se na pakao droge i *Žicu* tu označava žicu po kojoj se pažljivo hoda da se ne padne u pakao narkomanstva i kriminala. Onaj koji padne, napravi to jer neoprezno hoda i to je na njemu. Ali cijela priča je naravno rasno nabijena, koliko god Simon tvrdio da se u *Žici* radi o klasi a ne rasi. Što je Simon uostalom mogao napraviti? Živi u gradu i za grad u kojem je populacija 70% crnačka i većina te populacije živi u siromaštvu, dakle kriminalu. Svakako je mogao a onda i trebao izbjegavati stereotip crnog gangstera - kul, šarmantnog ali hladnokrvnog ubojice. Ali koliko god se dizala hajka od aktivista za crnačka prava, o Simonu koji širi rasističke bijele stereotipe crnaca, to ne može biti dalje od istine. Neka samo bace oko na 95% mainstream hip hop videa u zadnjih trideset godina. No nazad na *Žicu*: u jednoj od rijetkih scena koje svojom stilizacijom odskače od

uobičajno obične estetike *Žice*; ističe se dolazak Avon Barksdalea i Stringer Bella u *Pit*. Snimka se usporava, pojavljuje se izvanprizorna muzika - intrigantna, zavodljiva elektronska melodija; uglavnom sve pršti s - ovi tipovi su prejebeni.

However, in the American context, there is a very relevant transtextual reference: classic gangster films from the 1930s, like The Public Enemy (Wellman, 38. 1931) or Scarface (Hawks, 1932), and their postmodern rewriting in HBO's The Sopranos (1999–2007). Those films presented the rise to power of a gangster figure who tried to achieve his own version of the American Dream. Although the gangster was punished at the end, all the narrative codes of the studio system collaborated to create a tragic hero, a character who was punished by the official moral codes but became a cult hero among the films audience. As Robert Warshow famously commented in his essay 'The gangster as tragic hero', 'the imaginary city produces the gangster: he is what we want to be and what we are afraid we may become' (2001: 84). The Wire's original ways of reworking the theme of the gangster as tragic hero is to provide Stringer Bell with a counterpart who also has classical cinematic references: Avon Barksdale (Wood Harris) is a more traditional capo, in the line of The Godfather (Coppola, 1972), somebody who inherits his job and cares about the family and traditional values, without realizing that business has changed. (Gonzalez, 2019)

Jednom kad se padne s te strane žice, u kolektivni američki fetiš spram gangsterske figure, teško se može dići. A opet, teško je neposrnuti jer ti gangsteri postoje i neodoljivo su filmični. I ja prije deset godina kad sam gledao *Žicu* prvi put, sam samo čekao da se javi Stringer, Avon ili Marlo. Zato put odgovornog realiste treba biti odbijanje realnosti koja ne služi svrsi.

Svaka estetika nužno bira između onoga što vrijedi biti sačuvano, izgubljeno ili odbijeno, ali kad se temeljno predstavlja, kao što to čini film, kao nešto što kreira iluziju stvarnoga, taj izbor njezino osnovno, ujedno neprihvatljivo i nužno proturječje. Nužno jer umjetnost postoji samo kroz izbor. Bez izbora, ako zamislimo da je od danas tehnički moguć totalni film, jednostavno bismo se vratili u stvarnost. (Bazin, 2022)

Dalje slijede stihovi repera koji spominju likove iz *Žice*.

Young Jeezy – “The Real Is Back (Intro)”

Then you know it's D-Money. You know I run this shit

*Like Marlo, these ni**as Avon, had my auntie sellin that shit*

Like it was avon, y'all know what's real or what's fake, that's on shake

Eminem – “Drop the Bomb on 'Em”

Oh my God, fuckin' bomboclaat

I'm hard as Kenard, the little boy who shot Omar in The Wire

Tie a whore up with barbed wire, you're nothing but a bra, boy

I'm the real deal, and charbroil her on the bonfire

Freeway & Jake One – “One Thing”

They need to promise death to you snitches

*Ain't do it, but you telling on them lying ass ni**a*

*Don't want no trouble, you Bubbles from The Wire ass ni**a*

Lupe Fiasco ft. Young Jeezy & T.I. – Superstar (Remix)

This ain't even mine, this is Lupe's single

And every time I watch The Wire, it's like I just left B-More

Call me Marlo, come be my Snoopy

(MC WordWeaver, 2023)

5. ZAKLJUČAK

Žica se potrudila spojiti ugodno s korisnim - nasmijati nas, rastužiti, i reći u kakvom društvu živimo. U tome je stavila veći naglasak na melodramu i unikatne likove - *entertainmentu*, dok je objektivna zbilja ostala za akademske krugove da je interpretiraju po volji. Živjelo se tada u vremenima kada se vjerovalo da je povijest odigrala svoju ulogu i da smo došli do krajnje točke društvene evolucije. Socijalni determinizam *Žice* svakako treba promatrati unutar tog konteksta. Njena podvojenost je spontano dala prednost onome što je lakše za konzumirati i time je u širokom gledateljstvu afirmirala ono što upravo kritizira. No svojim bogatstvom se izborila za vrijedno pitanje - *što da se ne radi?* To u ciničnim vremenima u kakvim i dalje živimo, ima određenu prednost na revolucionarno obrnuto pitanje. Ali samo prividnu, površnu i cinično realističku. Alternativu možemo potražiti u tradiciji *third cinema* škole ili recimo *dogme 95*. Estetikom odbiti one zalutale, a sadržajem nagraditi one u potrazi - životom i smijehom. Svoditi poznato, razumljivo i logično na kontradiktorno, kompleksno i nepoznato, a opet ne zaglibiti u dociranju i elitizmu. Kao i prije 120 godina, to ostaje temeljni zadatak kreativnih i agilnih realista.

6. LITERATURA

Bazin, Andre: *Što je film?*, Disput, Zagreb, 2022.

Bzdak, D., Crosby J., Vannatta, S.: *The Wire and Philosophy*, Cards Publishing Company, 2013.

Nichols, Bill: *Uvod u dokumentarni film*, Indiana University Press, 2017.

Turković, Hrvoje: *Tipovi filmskog izlaganja*, Hrvatski filmski savez, 2021.

Twomey, Ryan: *Examining The Wire Authenticity and Curated Realism*, Springer Nature Switzerland AG, 2020.

6.1. INTERNET IZVORI

Wilson, G. (2014). The Bigger the Lie, the More They Believe: Cinematic Realism and the Anxiety of Representation in David Simon's *The Wire*. *South Central Review*, 31(2), 59–79.

<http://www.jstor.org/stable/44016856>, pristupljeno 11. 02. 2025.

Billington, F. THE WIRE; 'REALITY FICTION' OR OBSODRAMA.

https://www.academia.edu/4038116/THE_WIRE_REALITY_FICTION_OR_OBSODRAMA, pristupljeno 10. 02. 2025.

Hudelet, A. (2014). From Homicide to *The Wire*. Searching for truth through fiction and nonfiction, through text and film. *Premières Pages, Premiers Plans* (Delphine Letort and Shannon Wells-

Lassagne, Eds), 49–68. <https://www.academia.edu/12457471/>

[_From_Homicide_to_The_Wire_Searching_for_truth_through_fiction_and_nonfiction_through_text_and_film_](https://www.academia.edu/12457471/_From_Homicide_to_The_Wire_Searching_for_truth_through_fiction_and_nonfiction_through_text_and_film_), pristupljeno 15. 02. 2025.

Toscano, A. and Kinkle, J. (2009). Baltimore as World and Representation: Cognitive Mapping and Capitalism in *The Wire* <https://archive.ph/b9M5P#selection-633.0-1088.0>, pristupljeno 15. 02. 2025.

Jameson, F. (2010). Realism and Utopia in *The Wire*. *Criticism* 52(3), 359-372. <https://dx.doi.org/10.1353/crt.2010.0053>., pristupljeno 15. 02. 2025.

Murphet, J. (2010). 'The Wire' and Realism. *Sydney Studies in English*. https://www.academia.edu/54046830/_The_Wire_and_Realism, pristupljeno 16. 02. 2025.

Sheehan, H., Sweeney, S. (2022). <https://jacobin.com/2022/06/the-wire-20-years-cutting-critique-american-capitalism-television-series>, pristupljeno 16. 02. 2025.

Gonzalez, J. A. (2019). https://www.researchgate.net/publication/336186724_'Wiring'_The_Wire_Transtextual_layers_and_tragic_realism_in_The_Wire, pristupljeno 11. 02. 2025.

MC WordWeaver, (2023). https://beats-rhymes-lists.com/lists/best-rap-lyrics-about-the-wire/?srslid=AfmBOopxqNxjmWGyX0ND1coSnJ9kPRZs7_JQvEWZU089IKANN4r_uWT7, pristupljeno 12. 02. 2025.

Admin, (2015). <https://11teza.net/korist-i-granice-poduzetnistva/>, pristupljeno 11. 02. 2025.

