



Ким Тофѿ Хансен, Сѿивен Пикок и Су Тернбул (ур.)

## ТИМ ОПАСНИМ ЕВРОПСКИМ УЛИЦАМА: САВРЕМЕНА ПИТАЊА У ЕВРОПСКИМ ТЕЛЕВИЗИЈСКИМ КРИМИНАЛИСТИЧКИМ ДРАМАМА

### Евроноар и европудинг

Евроноар, као концепт, треба дефинисати. Поготово зато што су, након што се раширио израз „нордијски ноар“, специфичне врсте *ноара* постале популарне одреднице за локалне (тасманијски ноар, берлински ноар или лосанђелески ноар), националне (шкотски ноар, белгијски ноар или британски ноар) или регионалне (евроноар, јужњачки ноар или азијски ноар) традиције криминалистичког стваралаштва. Разлог не лежи само у популарности нордијског ноара, већ и у томе што је после *Убисѿва* (*The Killing*, 2007–2012) формулисано мноштво различитих, географски посебних или општих врста ноара. Идеја евроноара постала је – баш као и нордијски ноар – критички концепт који се углавном односи на криминалистичко стваралаштво које потиче из неке европске земље. (...) Евроноар се односи на криминалистичко стваралаштво одређено пуком географском специфичношћу (шта год ту Европа заправо значи). Међутим, ако прича у неком наративу јасно прелази границе, и ако филм или телевизијска серија делује вишејезично и међународно у финансијској и стваралачкој сарадњи, онда евроноар заиста може бити начин да се искажу прекогранични идентитети и истраживачка сарадња. Евроноар је, стога, више од криминалистичког дела које потиче из Европе; евроноар пре обухвата наративе који препознају, разматрају, критикују, успостављају, па чак и дестабилизују међуконтиненталне стварности, транслокалне означитеље или транснационалну геополитику.

Ипак, идеја евроноара као транснационалних копродукција, наратива и, последично, чак и рецепција, има своје проблеме. Урођена транснационалност таквог формулисања криминалистичког стваралаштва може имати сличне мане као и „негативно одређени ‘европудинг’“ (Liz, 2015, 73). Идеја европудинга ушла је у филмску и телевизијску критику током деведесетих година двадесетог века, деценије која је изродила широк спектар нових прилика за финансирање, како локалних, тако националних и регионалних. Маријана Лиз каже да „реч европудинг не критикује потребу да се привуку средства из различитих извора (као што су телевизијски канали) и нација *per se*; на мети критике су пре уметничке импликације таквих процеса“ (Liz, 2015, 74). Данас, када су трошкови телевизијских драма много порасли, потрага за транснационалним средствима и, можда, последично већом публиком може да делује као заводљиво

решење, иако од много бабица испадну килава деца: „За разлику од оних копродукција које су неопходне да се одржи европска филмска индустрија“, наводи Лиз, „европудинг изопачује систем и нагони синеасте да мењају своје пројекте“ (Liz, 2015, 74). Супротно идеалним намерама, европудинг може, како наводи Барбара Селзник, чак и да „ограничи дистрибуцијски потенцијал неког програма“, због своје незанимљивости и лоше репутације (Selznick, 2008, 24). Бондебјерг каже да се тај концепт дескриптивно користи у рецепцији наведене телевизијске драме *Тим* (*The Team*). Међутим, супротно идеји изопаченог система, он указује и на то да се значење те идеје можда мења у новом правцу: данска штампа је за *Тим* рекла да је „успешан европудинг“ (Bondebjerg 2016, 5). Идеја европудинга, међутим, не односи се искључиво на криминалистичке драме, већ је шири термин који означава наратив који се одиграва у неколико европских земаља и укључује средства из више европских фондова и креативну сарадњу са више европских креативних индустрија. Док се идеја лепо уклапа са серијама као што су *Тим*, *Евројска њолицја* (*Eurocops*), *Пеџе Карваљо* (*Pepe Carvalho*), *Сива зона* (*Greyzone*) и *Границе злочина* (*Crossing Lines*), она такође истиче и основне оквири телевизијских драма као што су француско-немачко-чешко-италијанска серија *Борџија* (*Borgia*, 2011–2014) и италијанско-британско-француска серија *Мегичи: њосџогари Фиренце* (*Medici: Masters of Florence*, 2016–). За Маријану Лиз (2008. и 2016), историјске приче су нарочито привлачне и погодне за копродукцију. Према Керол Баратон, копродукценткињи серије *Мегичи*, европски продуценти су сада „научили где се крију замке ‘европудинга’“. Она спомиње нордијске и холандске продуценте који су били успешни у том подухвату и предвиђа да ‘ћемо виђати све више и више међународних копродукција’ (у: Keslassy, 2016). Како копродукција све више постаје *raison d’etre* телевизијске драмске продукције, кофинансирани и копродуцирани евроноар је можда већ почео да се удаљује од суштински пејоративних конотација европудинга према позитивнијем концепту који укључује прекограничну културну заступљеност. Међународно и међунационално копродуциране криминалистичке драме постале су толико уобичајене да су данас можда и најраширенији жанр у европским заједничким продукцијама. (...)

## Род и жанр

Шта је следеће у европским криминалистичким драмама, после скандала Харви Вајнстин, у добу покрета #MeToo („и ја“) и #TimesUp („време је истекло“), у светлу осветљеног света? Преглед главних токова британске критичке анализе у доба писања овог чланка могао би бити од користи у том погледу. Како у *Гарџијану* наводи Вајз, поп култура је доживела „поновно освешћивање“, па је друштвена савест сада у средишту савременог стваралаштва: овај термин, који се некада везивао уз напоре црнаца у Сједињеним Државама да остану „освешћени“ или свесни неправди које се свакодневно чине – сада се односи на свест о свим злоделима против потлачених група, а често и на спремност да се учини нешто у вези с тим. Израз је део *мејнсџрим* говора већ педесет година, али у последњој деценији, којом доминира Твитер, у којој је политика идентитета постала доминантна и нарочито актуелна – а, у неким случајевима, и више подложна разводњавању – постао је свеприсутан. На почетку 2018, може се

рећи да смо на врхунцу освешћености. Прошло је годину дана откако је Трамп председник САД, и за то време је постао ноћна мора свих мањинских група којима је то на почетку најавио као могућност – и као резултат тога, култура му је одговорила. Од телевизијских драма као што је *Слушкињина њрича* (*The Handmaid's Tale*), преко филма *Земљи обећани* (*Mudbound*), до албума *Damn* Кендрика Ламара, ретки су облици уметности који се не баве некаквом неправдом. После друштвенополитичког дебакла доделе Оскара 2017. и одговора на јасно уочен мањак различитости и једнакости у виду покрета #OscarsSoWhite („Тако бели Оскари“), многи су закључили да је додела Оскара 2018. била највише друштвено свесна додела у историји, која је највише померила границе. Британска телевизијска личност Холи Вилоби (...) даје користан резиме савремене друштвене клацкалице када каже да „живимо у некаквом феминистичком лимбу, у простору промене, где женама које кроче напред рутински подмећу ноге они којима су покрети *Time's Up* или *Me Too* у најбољем случају само још један звук на телефону“ (Wiseman, 2018). Прерано је да се оцени да ли ови родно условљени помаци означавају коренито реконструисање лица Холивуда, па и нечег већег, или су све само празне приче које неће заиста разоткрити сурову истину. Шта год да се деси, изгледа да је криминалистичко стваралаштво које се бави сличним проблемима било изузетно видовито. Када је реч о романима, два награђена дела из 2017. вредна су помена у том погледу. *Језеро бр. 13* (*Reservoir 13*, 2017) Џона Макгрегора, које је добило Награду „Коста“ за роман године одмерено преобликује пејзаж криминалистичке драме о „несталог девојци“, тако што се усредсређује на разорену свакодневицу становника села уместо на сам случај. На тај начин, роман представља неочекивану противтежу досадном, а понекад и одурном наглашавању убиства жене у многим полицијским причама. Године 2017, Награда „Бејлис“ додељена је Наоми Олдерман за *Снају* (*The Power*, 2017), популарно конципиран научнофантастични трилер који замишља да светом управља способност жена да из тела испуштају електричне импулсе кад пожеле:

*Неки мушкарци њокушавају да одвуку своје жене од сџакла. А неке жене им раменима одјурују руке. Неће ни реч да кажу. Само њосмајрају, њосмајрају. Дланова њричијених уз сџакло. Он зна да ће се њо њроширијии целим свејтом и да ће све бијии друјачије и њолико му је грајо да виче од радосџии, кличе са осџалима, окружен њламеном. (Alderman, 2017, 59)*

Један од најцењенијих британских драмских писаца, Дејвид Хер, вратио се малом екрану и криминалистичкој драми 2018. године, са серијом *Колатерална штетња* (*Collateral*, 2018), у продукцији Би-Би-Сија: полицијском истраживачком драмом о неприметним радницима у савременој Британији. Серија је изашла заједно са изјавом аутора која испрва звучи алармантно. Хер је у *Тајмсу* изјавио да му је „мука од слушања о томе како нам требају снажне жене као протагонисти“. Међутим, изјава се брзо усклађује са духом времена, и Хер наставља:

*Мнојо је важнији циљ да се њокажу жене како једнако обављају њослове, као нешџо нормално. Кроз целу лисџиу улоја... Врло вас ојраничава ако кажеџе да желиџе да видиџе само снажне жене. Рекао сам, њошџо сам сџворио њолико жена, да имам њраво да њрегсџавим свакакве жене. Ако хођу да њрегсџавим жену убицу, желим да имам њраво на њо.*

А да ме не ошћужују за мизоинију. Истио шако, желим да имам слободу да прикажем будаласте жене и слабе жене и љамешне жене; желим да будем слободан да прикажем све жене. Када будемо моли да прикажемо све жене једнако, што ће бићи једнакост. Ако имам само жене које шушње кроз филм или су неошесане према свима, и што се онда зове „снажне жене“, што није моје виђење једнакости. Жене не треба ни да се приказују као морална савест мушких љосиуака. Надам се да сам сито љосио избегао да мушкарцима њихове девојке кажу: „Да ли си сиуран да је што шито радиш исравно, душо?“ (Hare у: Maxwell, 2018).

Један начин на који би одређени примери савремене европске криминалистичке драме могли да избегну клопке крволочног задржавања на појудно погубљеним девојкама или пак преобразивог стављања „снажних жена“ у први план јесте кроз жанровску хибридноћ.

### Хибридноћ, криминал и натприродно

У данашње доба, европске криминалистичке драме све чешће истражују шта се дешава када се утврђени тропи тог жанра укрсте са онима из хорора и натприродног. У томе (опет) предњаче нордијске продукције. Како Бари Форшо наводи у својој књизи *Смрт у хладној клими* (*Death in a Cold Climate*), „скандинавско криминалистичко стваралаштво спремније је да се поиграва идејама импровизације и дестабилизације жанровске форме, што резултира делима која могу грубо да се уклопе у параметре криминалистичког романа, али покушава и да прошири могућности тог медијума – оне могућности које тако често остају неистражене“ (Forshaw, 2012, 3). У скорије време, то је свакако случај и на малом екрану и на страницама књига, поготово у облику норвешких телевизијских драма као што су апокалиптична слагалица од криминалистичког трилера *Валкира* (*Valkyrien*, 2017), ноар-вестерн *Норсков*, и геј тинејџерски мелодрамски кримић у стилу „ко-је-починилац“ *Очевугац* (*Oyevitne/Eyewitness*, 2014), који је добио амерички римејк и француску верзију (*Les Innocents*, 2018). Ипак, у нордијском криминалистичком стваралаштву, одувек је постојала колебљивост према причама са духовним и натприродним појавама. Један могући разлог јесте то што је преовладавао развој оних нордијских жанрова који су били снажно везани уз реалистичну модерност социјалне државе. Од почетка новог миленијума, међутим, уочили смо неоспорно повећање пажње која се посвећује таквим појавама у криминалистичкој прози, али интересовање за натприродно у нордијским телевизијским криминалистичким серијама тек је недавно нашло пут до екрана. Шведска серија *Јоргскоћ* (*Jordskott*, 2015–) представља тачку одмака од загонетних „људских“ злочина, одваживши се да зађе у све јачу свест о некаквој натприродној основи на којој почива познати троп нестале девојчице. Серија се разликује и од уобичајеног обалског амбијента многобројних нордијских криминалистичких драма тако што користи познати митски троп шуме. Таква криминалистичка серија проширује жанровски речник телевизијске криминалистичке драме тиме што укључује сложен однос између стилских средстава натприродног хорора и еко-критичког одговора на људско мењање природе. Како истражују Тернбул и Макачон (2018), аустралијска серија *Инцидент у Кеџеринију* (*The Kettering Incident*) бави се потпуно истим темама и мотивима: нестанком девојчице у

зачараној шуми, коме комплексност дају натприродне теме. У том односу и тим примерима немогуће је преценити оригинални *Твин Пикс* (*Twin Peaks*, 1990–1991) и значај пажње који се у њему посвећује духовној природи и зачараној шуми.

Изван Скандинавије, повезивање криминалистичких прича са натприродним свакако има историјске претече. Снажна раздвојеност прича о логичком закључивању и натприродних прича страве пре свега је производ модерног фокусирања на филозофски реализам, а у том процесу многе кратке приче Едгара Алана Поа заузимају лиминални положај. У савременој популарној криминалистичкој прози, Стивен Кинг је одиграо кључну улогу у успостављању веза између истраживачких полицијских заплета и натприродног сензибилитета, а његова употреба места радње, поготово шуме, везивана је и уз теме еко-критике. Ипак, на данашњем презасићеном тржишту, чини се разумним да ствараоци криминалистичких дела трагају за иновативним начинима да подстакну напредак жанровског садржаја, а изгледа да је осврт на сложено порекло жанра у готском и натприродном сензационализму једна од савремених тактика за проширење могућности жанра. Данска серија *Елиџна јегиница* (*Rejseholdet/Unit One*, 2000–2004) била је вероватно прва нордијска криминалистичка серија која је трагала за том везом између истраживања и натприродног, јер је у њој постојао лик по имену Ла Кор, истражитељ места злочина са посебним способностима. Касније, серија *Лиџица* (*Hamarinn/The Cliff*, 2009) не само да је означила квалитативни преокрет у исландској телевизијској драмској продукцији, него се бавила посебним односом између криминалистичког истраживања и вилењачке митологије. Штавише, то тематско проширење жанра криминалистичке серије елементима натприродног/хорора делује као савремени међународни тренд, који се може уочити у нордијским примерима, али и у британском (или нордопудингу?) *Форџиџиџу* (*Fortitude*), немачком језовитом времепловном *Мраку* (*Dark*), аустралијском *Ћиоју* (*Glitch*, 2015) и *Инцигенџу* у *Кеџерини*, белгијском ноару *Хоџел 'Бо Сежур'* (*Hotel Beau Sejour*, 2017) и америчкој сензационалистичкој *Грешној души* (*The Sinner*, 2017). Француска драма *Пуџник* (*Le Passager/The Passanger*, 2014) спаја многе аспекте тог тренда, и наглашава стални естетски дискурс између европских и америчких криминалистичких текстова. *Твин Пикс* је ту камен темељац, а на њега, у случају *Пуџника*, можемо додати *Ханибала* (*Hannibal*, 2013–2015) и *Правој геџекџива* (*True Detective*). У првих неколико епизода, и са фокусом на гротескне злочине који подражавају класичну (античку) грчку митологију (на пример, глава бика пришивена на леш), мизансцен серије подсећа на крваве сцене из *Правој геџекџива*, а *modus operandi* је у складу са приступом Џона Доа из филма *Сегам* (*Se7en*, 1995). Ипак, серија се убрзо окреће питањима времена и стварању слојева идентитета који више подсећају на циклус филмова о Џејсону Борну (2002–). (...)

Док жанровска хибридна и, нарочито, доза готике можда додају полет европским криминалистичким драмама, појављује се и један поджанр, освежавајуће лишен многих тропа везаних за „несталу девојку“, а уместо тога фасциниран аспектима темпоралности. У Уједињеном Краљевству, серија *Аџибу* (*Rellik*, 2017) прича причу уназад, као у *Мемениу* (*Memento*, 2000) Кристофера Нолана, како би открила мотиве серијског убице. *Мрак* скаче из деценије у деценију и оставља протагонисте у разним добима

да би испречао дирљиву причу о бездомству. *Пуџник* комбинује елементе личне историје са политиком идентитета, у складу са многим савременим неурозама везаним за технологију и интимност, док протагониста трага за својим претходним идентитетима. Можда ово повезивање тренутне потребе за истраживањем елемената времена са европском (па и глобалном) политиком делује помало натегнуто. Међутим, на пример, британска штампа са уживањем наглашава „откуцавање сата“ у одбројавању до Бреgzита. Са способношћу да се бави друштвено-историјским питањима унутар свог жанровског обрасца, а да при том најчешће не делује као да „попује“ или као да је полемички незграпна, криминалистичка драма би се опет могла показати од изузетног дидактичког значаја у будућности Европе и Уједињеног Краљевства. Наравно, ту је и основна иронија чињенице да се Бреgzит одвија управо у тренутку када телевизијска продукција постаје све више европеизована. Иако се тренд усмерења према јачој културној интеграцији, према појачаној европској копродукцији и транснационалној дистрибуцији јасно развија од 2000. године, европска телевизијска култура је и даље врло фрагментарна и крхка као транснационални подухват. Како аутори наводе, „кренуло се у том правцу, и за телевизијске драме, сада постоје много уверљивије транснационалне могућности. Гледамо производе из више европских земаља више него икада раније, а то је [...] створило нове облике посредованих културних сусрета“ (Bondebjerg и др, 2017, 20).

## Литература:

- Liz, Mariana. 2015. From European Co-productions to the Euro-Pudding. U: *The Europeanness of European Cinema: Identity, Meaning, Globalization*, ur. Mary Harrod, Mariana Liz i Alissa Timoshkina, 73–85. London и New York: IB Tauris.
- Selznick, Barbara. 2008. *Global Television: Co-Producing Culture*. Philadelphia: Temple University Press.
- Bondebjerg, Ib. 2016. 'Transnational Europe: TV-Drama, Co-production Networks and Mediated Cultural Encounters. *Palgrave Communications* 2: 1–13.
- Bondebjerg, Ib, и др. 2017. *Transnational European Television Drama: Production, Genres and Audiences*. Basingstoke: Palgrave Macmillan.
- Keslassy, Elsa. 2016. MIPTV: French TV Producers Join TV's Golden Age of Production. *Variety*, 18. oktobar 2017. <http://variety.com/2016/tv/markets-festivals/mipcom-versailles-canal-plus-gaumont-studiocanal-lagardere-1201889635/>. Приступљено 3. марта 2018.
- Wiseman, Eve. 2018. *The Observer Magazine*, 4. март, 5.
- Alderman, Naomi. 2017. *The Power*. London: Penguin.
- Maxwell, Dominic. 2018. David Hare Interview. *The Times*, 2. фебруар <https://www.thetimes.co.uk/article/david-hare-i-am-sick-to-death-of-hearing-about-the-need-for-strong-women-as-protagonists-83scsqslsv>. Приступљено 7. марта 2018.
- Forshaw, Barry. 2012. *Death in a Cold Climate: A Guide to Scandinavian Crime Fiction*. London: Palgrave Macmillan.
- Turnbull, Sue и Marion McCutcheon. 2018. Quality Vs Value: The Case of The Kettering Incident. U: *Companion to Australian Cinema*, ур. Felicity Collins, Jane Landman и Susan Bye. Oxford: Wiley-Blackwell.
- Изворник:** *European Crime Drama and Beyond*. Ур. Kim Toft Hansen, Steven Peacock, Sue Turnbull. London: Palgrave Macmillan, 2018. 12–19.

(С енглеској превела **Бојана Вујин**)