



КАД ЛОКАЛНО ПОСТАНЕ ГЛОБАЛНО: ТРАНСНАЦИОНАЛНА ДРАЖ ИТАЛИЈАНСКЕ ПРИЧЕ О МАФИЈИ

Требало је сачекати шездесете године како би италијанска државна телевизија (Rai), која је настала средином 1950-их, емитовала прву домаћу криминалистичку серију са радњом у Италији. Претходних година гледаоцима су се нудиле само оне детективске приче, домаће и увозне, које су се одигравале са иностранством као сценском позадином, а књижевне адаптације међународних кримића наставиће да испуњавају програмске шеме наредних година, упоредо са спорим развојем локално произведеног криминалистичког жанра. Ма колико то чудно звучало, избор јавног емитера да приказује приче чија се радња одвија „другдје“ потекла је из дуготрајног увјерења да би (наводно) мирна и сигурна Италија тешко могла представљати вјеродостојан криминални миље. Увоз страних полицијских серија (претежно америчких), који је експоненцијално порастао током 1970-их и 1980-их, допринио је с друге стране обликовању пејзажа снабдијевања и потрошње екранизованог криминала који су већином опскрбљивали наративи из иностранства. Дуготрајни процес који је омогућио домаћим криминалистичким причама да постигну жанровску зрелост и успјех код гледалаца, што се остварило тек 1990-их, одвијао се тако у сталној тензији наспрам иностраних увоза, „било да се ради о супротстављању, отпору, прилагођавању, размјени или имитацији, или пак комбинацији свих ових ствари“ (Hilmes, 2012, 3). Присутност и утицај транснационалних протока у италијанском телевизијском простору дуго је био једносмјерна појава. Док је италијанска кинематографија доживјела свјетску славу у различитим фазама своје повијести, телевизијске драмске серије произведене у Италији готово да нису имале никакву транснационалну драж или утицај. Остале су, напротив, претежно непримјећене на међународној телевизијској сцени. Упркос томе, постојали су изузеци у прошлости и први наговјештаји промјене тренда у скорије вријеме; важно је нагласити да су оба ова изузетка повезана са причом о мафији, главним поджанром савремене телевизијске криминалистичке серије у Италији.

У овом поглављу разматраћу и упоредити двије легендарне и иновативне приче о мафији: *La piovra / Хобоџница* (Raiuno, 1984–2001) и *Gomorra: La serie* (Sky Atlantic, 2014–), италијанске ТВ серије с највећим извозом у историји. Поређење има за циљ да истакне на који начин су се изгледиле да једна криминалистичка драма настала у Италији достигне међународни оптицај и признање битно промијенили током три деценије које су протекле између *Гоморе* и *Хобоџнице*, што је резултат прераспоредом у глобалном телевизијском пејзажу и његових посљедица на продукцију и рецепцију ТВ серија.

Поријекло италијанске приче о мафији

Мафијашки криминалитет – па чак и више култура мафије – одавно је увријежено зло у италијанском друштву. Упркос томе, способност традиционалног вођства Коза ностре да изађе на крај с унутрашњим сукобима без превише дизања прашине, обезбјеђујући истовремено имунитет својим члановима – захваљујући мрежи политичких савеза на локалном и националном нивоу – те склоност државних власти да потцјењују проблем, дозволили су феномену мафије да дуго остане скоро невидљив у очима јавности и штампе. Ситуација се драматично промијенила крајем седамдесетих година, када је криминална група Корлеоне, до тог тренутка на маргинама сицилијанске мафије, започела свој успон и спровела стратегију отвореног крвопролића које је оставило више од хиљаду мртвих међу члановима у року од неколико година. Први пут у историји мафије, државне институције дошле су на удар: политичари, судије и полицајци постали су мета смртоносних напада. Као посљедица тога, „ванредно стање“ изазвано мафијом наметнуло се као истакнуто и горуће питање у јавној дебати осамдесетих година, доведши пажњу медија и забринутост јавности на ниво дотад невиђен у Италији. Тако је и државна телевизија била охрабрена да се отисне у неистражену територију приче о мафији; гледаоци су, с друге стране, спремно прихватили приче које су имале одјека и биле повезане с озбиљним друштвеним проблемом тог времена. Занимање и потражња за наративима који би приказали непогрешива обиљежја „италијанштине“ даље су потакнути дебатом о телевизијском систему и култури. Италијанска телевизијска сцена доживјела је дугосежне и бурне трансформације почевши од седамдесетих година, када је наступ комерцијалне телевизије – Берлусконијевог Fininvest-а, касније преименованог Mediaset – стао на крај монопола јавног сервиса и утро пут дуополу Rai-Mediaset. Појава комерцијалне телевизије покренула је процес американизације у снабдијевању телевизијским драмама. Нови комерцијални канали који су се појавили у телевизијској арени без сопствене библиотеке или ма каквог искуства са продукцијом почели су увозити велику количину садржаја; почетком осамдесетих италијанско телевизијско тржиште имало је сумњиву част да буде највећи европски увозник иностраних програма, већином поријеклом из САД.

Нови услови створени мјешовитим системом проузроковали су културну анксиозност: комерцијални канали оптужени су да служе као инструмент америчке културне колонизације; и постојао је страх да државна телевизија, под притиском агресивне конкуренције од стране приватних мрежа, може пасти у искушење да се надмеће на њима својственом терену, и одрекне се своје улоге и надлежности јавног радиодифузног сервиса. Rai је одговорила на изазов американизације тако што је направила причу о мафији која се брзо претворила у феномен огромне и трајне популарности.

Ради се о криминалистичкој серији *La Piovra / Хоботница* (1984–2001). Мафија је и прије тога била предмет бројних филмова признатих режисера почевши од 1940-их: Пјетро Ђерми (*In nome della legge / У име закона*, 1949), Франческо Рози (*Салвајоре Ђулијано*, 1962; *Лаки Лучано*, 1973), Елио Петри (*A ciascuno il suo / Сваком своје*, 1967), Дамјано Дамјани (*Il giorno della civetta / Дан сове*, 1968), Ђузепе Ферара (*Il sasso in bocca / Камен у усџима*, 1969) и многи други. Мада се ови филмови убрајају међу најбоље

представнике италијанске традиције ангажованог филма – етикета која се обично приписује филмовима обиљеженим драмском структуром, реалистичким стилем и циљем да се изрази политичка критика италијанских недаћа – и премда су добили награде и хвалу критичара, остали су феномен познат ужем кругу љубитеља, увелико занемарени од стране шире публике. Захваљујући успјешном настојању да произведу телевизијску криминалистичку серију која прати популарни шаблон „социјалне мелодраме“ (Cawelty, 1976) – односно, дозволивши израженој емотивности да заузме мјесто поред дубоког друштвеног значаја – јавни емитер је претворио оно што је до-тад било ограничено занимање за причу о мафији у масовни феномен.

Растућа популарност *Хобоџнице*

Случај *Хобоџнице* је несумњиво најзанимљивији у читавој историји италијанске телевизијске драме, захваљујући изразитом митопоетском учинку њене имагинативне и симболичке моћи, приповједачкој структури без преседана и мудрој правремености. Поред тога, *Хобоџница* се може похвалити кинематографским печатом који су јој зајамчили угледни филмски режисери (Дамјани, Ванчини, Батјато, Перели), сценаристи (између осталих оскаровац Енио Де Кончини) и композитори (Ортолани, Мориконе). Понудивши креативним кадровима филмске индустрије да учествују у стварању серије, творци *Хобоџнице* су искористили кризу у италијанској филмској индустрији која је помогла да се превазиђе оклијевање филмација да судјелују у телевизијским подухватима. Од првог емитовања 1984, *Хобоџница* је остала изразито популарна. Чињеница да је с поносом поздрављена као „италијански одговор на *Далас*“ и хваљена као „серија која подиже свијест“ (Вуопано, 2012), доказала је да узбудљива прича може имати и друштвену савјест. Слиједећи успјех код гледалаца и критике, Rai је одобрила наставак онога што је првобитно било осмишљено као независна мини-серија у шест дијелова; то се неколико пута поновило све до почетка двијехиљадитих, када се прича која се одвијала кроз десет мини-серија у временском распону од седамнаест година на крају скончала. Неочекивану и дугорочну популарност *Хобоџнице* треба приписати њеној суштинској „италијанштини“, која је од ње учинила савршен узор „идентитетског текста“ домаће драме.

Ова истакнута позиција заснована је на три међусобно повезана елемента – мафијашкој тематици, јунаку губитнику и завјери моћника – који у италијанској култури уживају дубок одјек, препознатљивост и вјеродостојност. Мафијашка тема била је пресудна. Као што је већ истакнуто, свакидашњица раних осамдесетих била је обиљежена суровом борбом за премоћ унутар сицилијанске мафије, која је била узрок непревазиђеног покоља (*mattanza*) чији је резултат био велики број жртава у редовима државних службеника. У овом контексту *Хобоџница* се није ограничила на рабљење проблематике организованог криминала као сировог материјала за гангстерску или полицијску драму, већ је представила мафију као главни проблем, као оличење друштвеног зла савремене Италије, унијевши у причу не само дозу грађанске страсти већ и бројне референце и алузије на стварне догађаје.

Трагична и романтична личност инспектора Корада Катанија, јунака *Хобоџнице* 1–4 („Катанијев циклус“, 1984–1988), била је кључна за одушевљену рецепцију серије.

До дан-данас незаборавни популарни идол, Катани је био вишеслојан лик. С једне стране био је персонификација класичне и универзалне фигуре хероја – поштен, праведан, вук самотњак по природи, беспштедан борац против зла. С друге стране био је типично италијански лик, с привлачном мјешавином поштења и бескрупулозниости, усхићења и потиштености; у колебању између жеље за правдом и жеђи за осветом, и у анархичности која се очитовала у његовом нестрпљењу за ограничења наметнута законским формалностима. Још типичнији био је приказ Катанија као хероја мученика осуђеног да подлегне у жестокој али неравномјерној борби против надмоћних сила зла, осуђеног да жртвује свој живот. 20. марта 1989, пред запањујуће бројном публиком од преко седамнаест милиона гледалаца (или 60% гледаности) инспектор Корато Катани погинуо је од руку мафијашких убица.¹ У зблији, иста је судбина претходно задесила многе полицајце и магистрате, а три године касније судије Ђовани Фалконе и Паоло Борселино су такође убијени.²

Назив „прича о мафији“ не може адекватно дочарати амбицију овог наратива да раскринка варљиве везе између организованог криминала, политичке и финансијске моћи. Својствена *Хобоџници* била је нека врста опсесије теоријама завјере (Sparks, 1992, 143), главно надахнуће за комплексни и визионарски заплет који укључује колизију између мафијашких босова и власти. Ефикасно изражен метафором кракова хоботнице, приказ свијета прожетог криминалом до саме нутрине институционалног механизма нашао се у непосредном складу са превладавајућом „културом сумњичавости“ и неповјерењем у политички ауторитет који, сплетом бројних историјских узрока, представљају сталну одлику италијанског колективног менталитета. Ова суштински италијанска телевизијска драма није била без транснационалних утицаја. „Поука“ америчких акција и полицијских серија, па чак и вестерна – који су од самог почетка евоцирани Мориконијевим непогрешивим саундтреком – уочива је и у сценарију и редитељском стилу. То објашњава спектакуларне сцене, вањске локације и интернационалну сценску позадину, који су до тада свакако били страни традицији домаћих ТВ драма.

А што се тиче жеђи за осветом коју је Катани гајио у својој напаћеној души, било је то познато наслеђе медитеранске културе колико и елемент сродан „вигилантском моралитету“ који је прожимао мноштво америчких филмова и серија седамдесетих година и касније. Можда је најзначајније то што је приповједачки образац *Хобоџнице*, сматране првим дужим италијанским серијалом, отворено признавао и прекрајао моделе континуираног серијалног приповиједања који су увезени кроз стране програме. Број наставака, од којих се сваки надовезивао на претходну приповједачку нит и даље је развијао, довео је до стварања необичног и разноврсног серијализованог обрасца: истовремено затвореног и отвореног. Он је садржавао десет приповједачки независних кратких мини-серија, које су биле саставни дио јединственог приповједачког тока који се одвијао кроз (привремени) заклјучак, прекид, и наставак. Све је

¹ Прича је преживјела губитак свог првог и најпопуларнијег јунака. Слиједила су га још два јунака у главној улози којима је било суђено да умру.

² Судија Ђовани Фалконе био је један од најпросвијешћенијих и најстручнијих истражитеља мафијашких злочина. Маја 1992. постао је жртва бомбашког атентата на домак Палерма, који је наручио бос Тото Рина (тзв. „Масакр код Капачија“). Судија Паоло Борселино убијен је три мјесеца касније.

ово имало као резултат један јединствен серијал, унутар видокруга серијализованих наратива увезених из иностранства, али и непогрешиво италијански, као добро одрађена „ретериторијализација“ америчких модела.

Било би наивно порицати да су непресушава фасцинација причом о мафији и распрострањени стереотип Италије као прототипне домовине мафије имале утицаја на јако позитиван међународни пријем који *Хобоџница* ужива: извезена је у преко сто земаља, апсолутно нечувен догађај у историји италијанске ТВ драме. Било како било, *Хобоџница* се није упуштала у стереотипске представе мафијашког фолклора – сицилијански дијалект, свеprisутност породице, качкети и сачмаре (*coppola e lupara*) – већ их је подривала, смјестивши криминална удружења и везе у свијет бијелих оковратника – свијет бизниса, финансија и политике, пружајући гледаоцима дотад невиђен приступ (несебичан у својој визуелној издашности) ходницима моћи које су настањивали људи наизглед изван сваке сумње. На примјер, Катанијев главни антагониста, Тано Кариди, изванредно антихеројски лик, мозак економског криминалитета, био је у међусобно јако исплативој пословној спрези с мафијашким главешинама, а да ни на који начин није био припадник мафије. Изнијевши на сцену успон и стратешко склапање савеза модерне предузетничке мафије, наратив *Хобоџнице* је у свом фасцинантном пастишу маште и друштвено ангажованог реализма открио како ново, прихватљиво лице криминалног удружења може ићи раме уз раме с његовим убојитим насиљем. Пружио је такође и ново становиште с ког феномен криминалитета у еволуцији, тако укоријењен у италијанском друштву, може бити схваћен од стране домаћих и страних гледалаца.

Штавише, без спутавања и нарушавања своје првобитне обавезе ка домаћој публици, *Хобоџница* је намјерно осмишљена тако да укључи неке транснационалне карактеристике, како би поспјешила потенцијал тзв. *џуџуџеи нараџива* (Buonanno, 2008).³ У том смислу се такође повиновала основним условима и очекивањима једне међународне копродукције. Као што је потврдио извршни продуцент Серђо Силва у интервјуу за Републику (Fusco, 1984), *Хобоџница* је била предводник компетитивне продукцијске стратегије са циљем да задовољи захтјеве међународног тржишта, сачувавши истовремено обиљежја националног наратива. Поред тога, прелазак међународних граница био је кључни елемент у причи *Хобоџнице*, која је, представивши кракасто рачвање мафије далеко ван граница Сицилије и Италије настојала да истакне све израженији транснационални карактер организованог криминала.

Успон жанра „антимафијашког мученика“

Дубоки утицај иновативног приповиједања *Хобоџнице* на продукцију домаће телевизијске драме превазилази њену огромну и дугорочну популарност. *Хобоџница* је

³ По узору на популарну синтагму антрополога Џејмса Клифорда, *travelling cultures* (културе у кретању, културе које „путују“), Буонано је сковала појам путујућих наратива (*travelling narratives*) како би означила телевизијске програме који учествују у увозу и извозу телевизијског материјала. Они су повезани с појмом путовања у смислу да, с једне стране, напуштају земљу поријекла, док с друге стране омогућавају гледаоцима у земљи увоза да кроз њих доживе „замишљењу детериторијализацију“. (Прим. џрев.)

била моћан и оригиналан рад, који је широм отворио врата дугом низу прича о мафији. Улога *Хобоџнице* у лансирању приче о мафији на малим екранима по свему је налик на улогу *Кума* (1972) у америчком филму. Иако је државна телевизија већ 1970-их почела с производњом неколицине историјских серија о организованом криминалу, популарност *Хобоџнице* је утабала стазу процвату мафијашке саге наредних година. Након што је прва открила и истражила велики потенцијал овог наративног жанра, државна телевизија је подигла продукцију и доступност мафијашке драме на ниво који њени комерцијални конкуренти никад нису достигли, премда нису пропустили прилику да ступе у арену производње крими-драме. Укупни број прича о мафији емитованих на италијанским радиодифузним мрежама од почетка 1990-их прешао је стотину. И док су величанствена уобразиља и међународне амбиције *Хобоџнице* и даље ненадмашени, важно је скренути пажњу на то да је ова уникатна ТВ драма ипак понудила прототип за криминалистичко приповиједање засновано на позитивним јунацима. Откако је добио на полету у холивудским филмовима 1930-их, усавршивши жанровске конвенције у филмовима као што су *Мали Цезар* (1931), *Државни нејријаџељ* (1931) и *Лице са ожиљком* (1932), гангстерски филм развио се са криминалцем у средшту као главним јунаком.

Кинематографски склоп криминалистичке митологије и гламура мафије нашао је ефикасну потпору управо у истакнутости негативног јунака као протагонисте, било као појединца или групе. Упркос томе, италијанска телевизија (као јавни сервис) одупрла се загрљају канона гангстерског филма, направивши од приче о мафији телевизуелну варијанту која жели да њени јунаци дођу из свијета реда и закона, или из цивилног друштва, умјесто из подземља. Прилично парадоксално, пратећи стопе *Хобоџнице*, италијанска прича о мафији постала је машина за производњу антимафијашких хероја. И заиста, ТВ драме које приказују борце против криминала као позитивне јунаке и стављају их у средиште своје приче увелико надмашују оне усредсређене на криминалне појединце и организације. Већина прича о мафији и њиховим јунацима и зликовцима плодови су маште. Међутим, од краја деведесетих па надаље, драме инспирисане стварним животом унеколико су нарушиле превагу фиктивних прича и ликова. И државна и, у мањој мјери, комерцијална телевизија истражиле су и израбиле биографске одлике приче о мафији, тако што су реконструисале животе и дјела херојских мученика који су положили живот у борби против макро-криминала. Ово се односи на државне чиновнике и на обичне људе, који су ризиковали животе супротставивши се мафијашким пријетњама и култури криминалитета. Сличну тенденцију, препознатљиву у италијанском филму новог миленијума, Милисент Маркус (Marcus, 2015) назвала је „жанром антимафијашког мученика“.

Постоји разлог за овај преокрет ка докудрами. Уопштено гледајући, стварност је непресушан извор ликова и догађаја који су, поред тога што су већ познати јавности – што је веома ефикасан уграђени промотивни механизам – прожети примамљивом ауром истинитости. Конкретно, Италија задржава трагични рекорд убистава непријатеља мафије, премда се број смањује од почетка миленијума у поређењу са посљедње двије деценије двадесетог вијека (UNODOC, 2013). У овој ситуацији, биографска нит мафијашке приче окреће се прошлости како би очувала у животу сјећање на ове непризнате

или заборављене јунаке. Снажна духовна и емотивна фасцинација коју приче о организованом криминалу и даље имају за велики број гледалаца у Италији и другдје добрим дијелом се заснива на једној занимљивој амбивалентности. Она обухвата гнушање и осуду друштвено погубне и морално недостојне криминалистичке организације, као и мрачну али примамљиву драж структуре моћи која утјеловљава причу о успјеху (премда изопачену) у својој способности да се шири, зарађује новац и избори се за превласт. У Италији је прилагођавање одређеног броја серија о мафији обрасцу филма о животу палих антимафијашких хероја стремило, и увелико допринијело, успостављању моралног тежишта који, у односу на ову амбивалентност, подстиче аспект „осуде и гнушања“. И док то није увијек било довољно да спријечи или ублажи уобичајене критике начина на који ове серије ризикују величање криминалне мафије, служило је циљу „друштвено ангажоване телевизије“ у облику популарног приповиједања о једној од италијанских најдраматичнијих друштвених збиља.

„Ако функционише у Mediaset-у и Rai-у не ваља за Sky“

Премда овим није нарушена премоћ Rai-а у продукцији (анти)мафијашких прича, комерцијална телевизија је такође прихватила и његовала тај жанр. Притом Mediaset није сасвим одбацила наративни модел успостављен од стране државног конкурента и понудила је сопствени допринос причама усредсређеним на пале јунаке, које спадају у највеће успјехе у њеној историји. Упркос томе, „логика препознатљивости“ која инспирише супарничке стратегије одиграла је у томе своју улогу, тако да је крими-приповиједање доживјело један преображај, и тим је до одређене мјере било редефинисано. Canale 5, водећи канал комерцијалног радио-дифузера, помјерио је приповједачко тежиште ближе позицији криминалаца, у складу са гангстерским филмовима (*Il capo dei capi / Бос свих босова*, 2007).⁴ Премда јунак није сасвим отклоњен из приче, ограничен је на улогу симболичке противтеже злу. Поред тога, Mediaset-ова адаптација мафијашке приче укључује и слабљење полног бинаризма тако типичног за жанр; серија *Squadra antimafia / Антимафијашка бригада* (2009–2016), посебно успјешна међу млађом популацијом, представила је женски лик на челу криминалне организације (Buonanno, 2017). Резултат тога био је да су подешавања која је увела комерцијална телевизија унијела одређене промјене у канон наратива о мафији које је Rai произвела по угледу на *Хобошницу*. Међутим, појава Sky-а, претплатничке сателитске телевизијске мреже, на пољу оригиналних продукција створила је услове за радикално рушење претходног модела.

Наплатна телевизијска дигитална платформа Sky Italia огранак је паневропске мреже Руперта Мардока, која такође укључује Велику Британију, Ирску, Њемачку и Аустрију. Покренута је у Италији 2003, и до сада (средином 2017) достигла је 4,8 милиона претплатника од популације од 60,6 милиона. Појављивање вишеканалске платформе довело је до спорог, мада постојаног, опадања гледаности традиционалне телевизије и увело један шаблон разврставања публике у складу са старошћу, образовањем,

⁴ Ради се о биографском филму о мафијашком босу Тоту Рини.

зарадом, укусом и томе слично, који је неизоставни дио вишеканалске наплатне телевизије. Примјера ради, одабрани канали на Sky-у проналазе већи удио гледалаца међу младима, добростојећима и образованима. Иако се не може рећи да су ови подаци нови или специфични за Италију, значајно је то што се у неким сегментима друштва пријем телевизије усмјерене специфичним профилима одликовао расположењем очекивања и наде. Ово расположење наглашено је поготово код академика, интелектуалаца, критичара, професионалаца запослених у медијима, љубитеља и познавалаца квалитетних страних серија, који су били изузетно критични и незадовољни конвенционалношћу форме и садржаја која је кварила *fiction* – како у Италији зову телевизијску драму (Buonanno, 2012) – у продукцији Rai-а и Mediaset-а. Примјер САД, гдје је огромна телевизијска револуција започета узајамним дјеловањем конкуренције и креативних слобода дозвољених у контексту кабловске телевизије (Lotz, 2017), представљала је референтну тачку и побуђивала очекивања да би нови дигитални сателитски контекст могао помоћи италијанској телевизији да доживи своје златно доба. Та нада и очекивање дугоочекиваног препорода домаћег ТВ приповиједања, сличног оном постигнутом у САД, указивали су на „трансатлантску романсу“ (Brundson, 2008) с америчком драмском продукцијом новог миленијума, његовану од стране сектора италијанског друштва који умногоме одсликавају стварну или потенцијалну публику Sky-а. Ово опште расположење било је у потпуности различито од оног које је окруживало стварање *Хобоџници* с почетка осамдесетих. Требало је, ипак, сачекати 2008. како би Sky направио први корак у пољу оригиналне продукције, потез који је утабао стазу преосталој конкуренцији у једва конкурентном или разноликом италијанском тржишту фикције, гдје је домаћа драма била намијењена искључиво водећим државним и комерцијалним каналима. Иако с тачке гледишта упечатљивости није сасвим равна крилатици HBO-а, „Није телевизија, већ HBO“, слоган Sky-а „Ако функционише у Rai-у и Mediaset-у не ваља за Sky“ (Scaglioni, 2016) испољавао је тврдњу Sky-а да представља *грујачију врсту телевизије*. Стога је било сасвим логично што је – како би обликовао и пренио особени идентитет – Sky стремио да се усредсреди на наличје италијанског друштва. Тим је поставио радикалан изазов опрезним и утјешним стандардима домаће традиције криминалистичке фикције, у складу са међународним трендовима. То је укључивало и усвајање необичног антихеројског усмјерења, које се сматра подстреком и обиљежјем трећег златног доба америчке ТВ драме. *Romanzo criminale / Криминалистички роман* (2008–2010) – прича о успону банде седамдесетих година која је доминирала у Риму скоро двије деценије – био је за Sky Italia деби на пољу играних програма с оригиналним сценариом. Ова историјска криминалистичка драма која црпи надахнуће из низа повезаних извора – стварних догађаја, романа (De Cataldo, 2002) и филмске адаптације (у режији М. Плачида,⁵ 2005) под насловом *Криминалистички роман* – произвела је нешто налик потресу у мирном крајолику италијанске телевизије. То је био резултат мајсторски осмишљене и вјешто одрађене приче и начина на који је помјерала границе насиља, обнажености и псовке далеко преко оног што је било дозвољено неспецијализованим каналима. *Криминалистички роман*

⁵ Микеле Плачидо прославио се управо с *Хобоџницом* у улози Корада Катанија. (Прим. њев.)

је убрзо постао култни феномен код домаће публике, опште хваљен од стране критичара и пласиран на међународно тржиште. Домаћи и страни резултати ТВ драме чија је просјечна публика у распону од двије сезоне досегла само 400.000 гледалаца понудила је убједљив доказ да су мјерила успјеха доживјела суштински преображај у новом телевизијском контексту. Још значајнија била је чињеница да је *Криминалистички роман* подвргао испиту и потврдио оправданост Sky-ове амбиције да обликује свој идентитет колијевке алтернативног ТВ приповиједања, посвећене излагању, у мрачним тоновима реализма, узбудљиве приче о криминалу и корупцији, приче о „италијанском неморалу“, како их је назвао Ник Виварели у магазину *Varejetti* (Vivarelli, 2014).

Гомора: Серија: Одсуство бога

Гомора: Серија (2014–) није настала ни од чега, и то не само зато што је пратила стазу коју је утабао *Криминалистички роман*. Заправо, баш као што се настанак *Хобобинице* не може раздвојити од чињеничног контекста мафијашких ратова 1980-их, *Гомора* вуче коријене из територијалних преврата унутар криминалних снага у Италији, гдје су калабријска Ндрангета и кампанијска Камора посљедњих година добиле на снази и величини. Ове двије организације откриле су и изабљивале нову и уносну жилу такозваних „софистицираних“ незаконитих дјелатности (на примјер одлагање отпада од стране еко-мафије и трговање оружјем и имигрантима), а да при том нису изгубиле преимућство које су имале у традиционалним мафијашким активностима, као што су наркотици и рекет. Феномен криминалаца који постају свједоци државног тужилаштва, учинковитост истражних поступака и полицијске операције које су босове Рину и Провенцана послале у самицу, те успон других криминалних група проузроковале су потешкоће сицилијанској мафији и ослабиле њену централну улогу у свијету криминала. Вјерује се да је актуелно најмоћнији и најкрволочнији криминални синдикат Ндрангета; међутим, калабријска организација традиционално је успјела избјећи излагање јавности и окружена је скоро непробојном тајанственошћу која од ње чини криминалну организацију о којој се најмање зна и говори. С друге стране, напуљска Камора, чије су просперитетне илегалне дјелатности и борба за премоћ дуго биле предмет забринутости локално и у ширем региону, изненада се нашла у средишту пажње цијеле нације у првој деценији 2000-их, након несвакидашњег утиска који је оставила књига Роберта Савијана, *Гомора: Пушовање кроз економску империју и сан о доминацији Каморе* (2006), напетог и узнемирујућег раскринкавања које је изнијело на свјетло разгранатост система власти крупног криминала у Напуљу. Под насловом *Gomorra: Italy's Other Mafia* (2007), постала је међународни бестселер који је *Њујорк ѿајмс* ставио на списак најзначајнијих књига 2007, поставши инспирацијом за вишенатраживану филмску докудраму, *Гомора* (2008), у режији Матеа Гаронеа. Од стварног живота до књиге, а потом до филма и телевизијске драме, успјешни родослов *Гоморе* представљао је предност која је помогла телевизијској серији да се прослави у цијелом свијету. Поред тога што је добила огроман публицитет и уживала култни статус у Италији као прекретница у ТВ драми, серија се показала непревазиђеним хитом за Sky; прва сезона (2014) скоро је удвостручила публику коју је досегао *Romanzo criminale*; двије године

касније друга сезона успјела је достићи просјечну гледаност од преко милион гледалаца – што је доста бројније од публике *Игре њријесџоља* (2011–2019) и *Куће од караџа* (2013–2018) у Италији. Феноменални успјех *Гоморе* у иностранству треба мјерити не само широким дометом подручја гдје је продана, који су по неким извјештајима на врхунцу достигли 150, већ прије свега безусловном хвалом критичара коју ужива у међународним новинама, часописима за разоноду, блогovima посвећеним ТВ рецензијама – да не помињемо прегршт академских чланака, који представљају један од најупечатљивијих примјера академских публикација објављених „у прави час“ (Hills, 2010, 101). Да укажемо на неколицину добро изрекламираних прича о њеном успјеху: *Њујорк џајмс* уврстио је *Гомору* међу најбоље ТВ програме 2016; серији је *Холивуд ре-џорџер* дао надимак „италијанска *Жица*“, а *Варајети* је упоредио са класицима златног доба, као што је *Породица Сојрано*. По први пут је италијанска ТВ драма примљена у међународни круг квалитетне телевизијске продукције.

Иако је то изненадило и творце серије, глобална дистрибуција коју је уживала локална драма попут *Гоморе* не може се у данашње вријеме сматрати изузетком. Значајни преустрој кроз који је медијско окружење прошло двијехиљадитих допринио је да се прошире и умноже геокултурне области обухваћене динамиком телевизијског увоза и извоза, што је омогућило све већем броју локално произведених програма да круже ван граница своје земље. Некоћ сматран сметњом која је умањивала изгледе за успјехом у иностранству, што је било образложено парадигмама културне блискости и опадањем вриједности усљед разлика у културама (*cultural discount*), актуелни услови могућности претворили су локални шмек националне ТВ драме у мамац који јој дозвољава да се истакне и оствари дубок међународни утисак. *Гомора* пружа значајан доказ за овај културални преокрет, који је ипак захтијевнији него што модерна тврдња у индустрији – *the local is the new global* – наговјештава. Локализам *Гоморе* је заправо уравнотежен, или тачније, ефикасно спојен са одликама које или надилазе специфични геокултурни простор или доприносе да се то окружење приближи и учини препознатљивим. Док ликови говоре неразумљивим дијалектом криминалног подземља Каморе и настањују одбојну напуљску периферију, серија се обраћа међународној публици сасвим разумљивим језиком онога што је двијехиљадитих прозвано „квалитетном телевизијом“. И заиста, *Гомора* приказује комплетан скуп реквизита дискурзивно конструисаних као показатељи квалитета у савременој ТВ драми: маштовите новине, контроверзне теме, серијализацију, приповједачку сложеност, умјетничку амбицију, запањујућу визуалност и тежњу ка реализму. Није случај што и рецензије критичара и осврти академика констатују високе продукцијске и естетске стандарде серије, посебно наглашавајући упечатљиву експресивност нијансиране мрачне фотографије и реалистички, донекле документаристички стил снимања на локацији, који ствара моћне иконичке знаке и опипљив, премда туробан, „осјећај за мјесто“ у деградираним крајолику криминала. Локално и транслокално приближавају се на још један начин. *Гомора* пружа увид у расцјепкану и конфликтну структуру напуљске криминалне организације, распрострањено крваво насиље и немилосрдну свирепост њеног начина дјеловања; она такође у великој мјери предочава Каморино врбовање група тинеџера из градског пролетерског миљеа, који ће служити као дилери па чак и малољетне убице („baby killers“),

као и истакнуту ulogu жена у организацији. Међутим, ови и слични елементи који упућују на посебан територијални идентитет могу се подвести под универзално препознатљив жанровски оквир, с обзиром на то да *Гомора* – за разлику од *Хобойнице* – свјесно заузима мјесто у традицији гангстерског филма и обликује причу сходно томе. То значи да се служи класичним кодексима и конвенцијама жанра, као што су ликови жељни моћи, кривуље успона и пада, сукоби између супарничких кланова, смртоносна игра савеза и издаја, борба за наслједство унутар донове породице и тако даље.

Гомора такође тежи да дода нову оштрину гангстерској причи, одстранивши било какво присуство „добра“ у било ком облику, оваплоћењу или појави. Серија помјера границе у приказивању антихероја и представља радикалну слику свијета у ком постоје само кривци како би истражила свеобухватну и неприступачну природу зла које прожима криминалне организације и њихове чланове. Од стране цивилног друштва и органа спровођења закона не могу се очекивати ни алтернатива ни казна, јер такве ствари не постоје у клаустрофобичном свијету *Гоморе* – или ако се пак накратко појаве, већ су у колизији. Прва сезона нуди изражајан визуелни приказ овог унутрашњости окренутог приступа напуљском криминалном систему кроз начине на који је кадрирана и снимљена огромна палата босове фамилије. Високи зид окружује здање, кријући га од погледа спољашњег свијета. Овај озидани простор, који служи да загарантује заштиту и тајновитост породице, и доприноси невидљивости која поспјешује ауру моћи, представља и метафоричку алузију на приповједачки избор да причу сачува од продора било какве спољашње тачке гледишта, стране криминалној организацији. *Гомора* своју радњу разрађује из перспективе у потпуности обухваћене унутар супкултуре илегалног устројства Каморе. Насилнички, немилосрдни свијет који настањује заједница ликова у *Гомори* не поима алтернативе или супарништва који нису уткани у конфликтну логику криминалног система. На тај начин, свијет *Гоморе* се представља и доживљава као једини могућ, отуђен и немаран у односу на све оно што је изван озиданог видокруга начина живота заснованог на злочину, подстакнутог профитом и усмјереног на моћ. У овој сирово реалистичној причи црних и модрих нијанси – без преседана у италијанском ТВ приповиједању у погледу потпуног одсуства супротстављања или сукоба између сила добра и зла, између хероја и антихероја – не постоје рајеви изгубљене невиности или било какво мејнстрим друштво у позадини, који би представили аршин нормалности и моралности спрам ког би се могло измјерити девијантно понашање. Парадигма казне која одређује коначну судбину криваца у класичној гангстерској причи подривена је, док су казна, губитак и смрт свакодневна стварност трајног рата. На крају, *Гомора* жели да гледаоци доживе потпуно имагинативно урањање у мрачни свијет, док до крајње мјере искушава њихов морални компас приповиједањем које избјегава – што је њена одлика распознавања – да унесе добро у своју причу о злу. Једнако особен је *Гоморин* приступ криминалном подземљу, који га лишава гламура.

Посматрани из реалистичке визуре серије, немилосрдни ликови око којих се прича врти откривају своју праву нарав бруталних, бестидних индивидуа, мотивисаних жеђу за премоћи, која надмашује било какву приврженост породици, части или традицији. За разлику од икониких антихероја приказаних у многим савременим ТВ

драмама, ове подле, негламурозне фигуре немају никакве допадљиве особине. Због тога је тешко сусрјећати с њима или за њих навијати, или пак завидјети њиховом животу изложеном опасностима и биједи градске периферије у којој пребивају. И премда не нуди пристојне или макар морално амбивалентне ликове с којима би се било могуће поистовјетити, *Гомора* ипак пружа гледаоцима примамљиво задовољство да се лично увјере – захваљујући причи испричаној са становишта криминалаца – како функционишу механизми једне зле организације: што је метафора, у замисли серије, за моралну кризу садашњег доба.

Библиографија:

- Buonanno, Milly. 2012. *Italian TV Drama and Beyond. Stories from the Soil, Stories from the Sea*. Bristol and Chicago: Intellect.
- . 2008. *The Age of Television. Experiences and Theories*. Bristol and Chicago: Intellect.
- . 2013. The Transatlantic Romance of Television Studies and the Tradition of Quality in Italian TV Drama. *Journal of Popular Television* 2: 175–189.
- Cawelty, John. 1976. *Adventure Mystery and Romance*. Chicago: University of Chicago Press.
- Fusco, Maria Pia. 1984. La Rai deve alzare il tiro. *La Repubblica*, 6. мај. <http://ricerca.repubblica.it/repubblica/archivio> (приступљено 10. јула 2017).
- Hilmes, Michele. 2012. *Network Nations. A Transnational History of British and American Broadcasting*. London: Routledge.
- Sparks, Richard. 1992. *Television and the Drama of Crime*. Buckingham: Open University Press.
- Marcus, Millicent. 2015. The Anti-Mafia Martyr Genre in Italian Film. *Youtube*, 28. октобар <https://www.youtube.com/watch?v=649yW3Au240> (приступљено 14. јула 2017).
- United Nations Office of Drugs and Crime. 2013. *Global Study on Homicide*. Vienna: UNODOC.
- Brunsdon, Charlotte. 2008. Is Television Studies History? *Cinema Journal* 47: 127–137.
- Lotz, Amanda. 2017. Linking Industrial and Creative Change in 21-st Century US Television. *Media International Australia* 1–11. <https://doi.org/10.1177/1329878X17707066> (приступљено 12. јуна 2017).
- Scaglioni, Massimo. 2016. (Not so) Complex TV. Framing Seriality as a Practice via Contemporary Modes of Italian Television Fiction. *Mediascapes Journal* 6: 8–20.
- Vivarelli, Nick. 2014. Italy's TV Producers Turn to Crime Series for Global Sales. *Variety*, August 8. <http://variety.com/2014/tv/global/italys-tv-producersturn-to-crime-seriesfor-global-sales-1201277130/> (приступљено 15. октобра 2014).
- Hills, Matt. 2010. When Television Doesn't Overflow Beyond the Box: The Invisibility of Momentary Fandom. *Critical Studies in Television* 5 (1): 97–110.

Изворник: *European Crime Drama and Beyond*. Ур. Kim Toft Hansen, Steven Peacock, Sue Turnbull. London: Palgrave Macmillan, 2018 стр. 139–156.

(С енглеској превела **Марија Берјам Пеликани**)