



Kim Toft Hansen, Stiven Pikok i Su Ternbul (ur.)

TIM OPASNIM EVROPSKIM Ulicama: SAVREMENA PITANJA U EVROPSKIM TELEVIZIJSKIM KRIMINALISTIČKIM DRAMAMA

Evronoar i evropuding

Evronoar, kao koncept, treba definisati. Pogotovo zato što su, nakon što se raširio izraz „nordijski noar“, specifične vrste *noara* postale popularne odrednice za lokalne (tasmanijski noar, berlinski noar ili losandželeski noar), nacionalne (škotski noar, belgijski noar ili britanski noar) ili regionalne (evronoar, južnjački noar ili azijski noar) tradicije kriminalističkog stvaralaštva. Razlog ne leži samo u popularnosti nordijskog noara, već i u tome što je posle *Ubistva* (*The Killing*, 2007–2012) formulisano mnoštvo različitih, geografski posebnih ili opštih vrsta noara. Ideja evronoara postala je – baš kao i nordijski noar – kritički koncept koji se uglavnom odnosi na kriminalističko stvaralaštvo koje potiče iz neke evropske zemlje. (...) Evronoar se odnosi na kriminalističko stvaralaštvo određeno pukom geografskom specifičnošću (šta god tu Evropa zapravo znači). Međutim, ako priča u nekom narativu jasno prelazi granice, i ako film ili televizijska serija deluje višejezično i međunarodno u finansijskoj i stvaralačkoj saradnji, onda evronoar zaista može biti način da se iskažu prekogranični identiteti i istraživačka saradnja. Evronoar je, stoga, više od kriminalističkog dela koje potiče iz Europe; evronoar pre obuhvata narative koji prepoznaju, razmatraju, kritikuju, uspostavljaju, pa čak i destabilizuju međukontinentalne stvarnosti, translokalne označitelje ili transnacionalnu geopolitiku.

Ipak, ideja evronoara kao transnacionalnih koprodukcijâ, narativa i, posledično, čak i recepcijâ, ima svoje probleme. Urođena transnacionalnost takvog formulisanja kriminalističkog stvaralaštva može imati slične mane kao i „negativno određeni ‘evropuding’“ (Liz, 2015, 73). Ideja evropudinga ušla je u filmsku i televizijsku kritiku tokom devedesetih godina dvadesetog veka, decenije koja je izrodila širok spektar novih prilika za finansiranje, kako lokalnih, tako nacionalnih i regionalnih. Marijana Liz kaže da „reč evropuding ne kritikuje potrebu da se privuku sredstva iz različitih izvora (kao što su televizijski kanali) i nacija *per se*; na meti kritike su pre umetničke implikacije takvih procesa“ (Liz, 2015, 74). Danas, kada su troškovi televizijskih drama mnogo porasli, potraga za transnacionalnim sredstvima i, možda, posledično većom publikom može da deluje kao zavodljivo rešenje, iako od mnogo babica ispadnu kilava deca: „Za razliku od onih koprodukcija koje su neophodne da se održi evropska filmska industrija“, navodi Liz, „evropuding izopačuje sistem i nagoni sineaste da menjaju svoje projekte“ (Liz, 2015, 74). Suprotno idealnim namerama, evropu-

ding može, kako navodi Barbara Selznik, čak i da „ograniči distribucijski potencijal nekog programa”, zbog svoje nezanimljivosti i loše reputacije (Selznick, 2008, 24). Bondebjerg kaže da se taj koncept deskriptivno koristi u recepciji navedene televizijske drame *Tim (The Team)*. Međutim, suprotno ideji izopačenog sistema, on ukazuje i na to da se značenje te ideje možda menja u novom pravcu: danska štampa je za *Tim* rekla da je „uspešan europuding“ (Bondebjerg 2016, 5). Ideja europudinga, međutim, ne odnosi se isključivo na kriminalističke drame, već je širi termin koji označava narativ koji se odigrava u nekoliko evropskih zemalja i uključuje sredstva iz više evropskih fondova i kreativnu saradnju sa više evropskih kreativnih industrija. Dok se ideja lepo uklapa sa serijama kao što su *Tim*, *Evropska policija (Eurocops)*, *Pepe Karvaljo (Pepe Carvalho)*, *Siva zona (Greyzone)* i *Granice zločina (Crossing Lines)*, ona takođe ističe i osnovne okvire televizijskih drama kao što su francusko-nemačko-češko-italijanska serija *Bordžija (Borgia, 2011–2014)* i italijansko-britansko-francuska serija *Mediči: gospodari Firence (Medici: Masters of Florence, 2016–)*. Za Marijanu Liz (2008. i 2016), istorijske priče su naročito privlačne i pogodne za koprodukciju. Prema Kerol Barton, koproducentkinji serije *Mediči*, evropski producenti su sada „naučili gde se kriju zamke ‘europudinga’“. Ona spominje nordijske i holandske producente koji su bili uspešni u tom poduhvatu i predviđa da ‘ćemo viđati sve više i više međunarodnih koprodukcija’ (u: Keslassy, 2016). Kako koprodukcija sve više postaje *raison d'être* televizijske dramske pro-dukциje, kofinansirani i koproducirani evronoar je možda već počeo da se udaljuje od su-štinski pejorativnih konotacija europudinga prema pozitivnjem konceptu koji uključuje prekograničnu kulturnu zastupljenost. Međunarodno i međunacionalno koproducirane kriminalističke drame postale su toliko uobičajene da su danas možda i najrašireniji žanr u evropskim zajedničkim produkcijama. (...)

Rod i žanr

Šta je sledeće u evropskim kriminalističkim dramama, posle skandala Harvi Vajnstin, u dobu pokreta #MeToo („i ja“) i #TimesUp („vreme je isteklo“), u svetu osvešćenog sve- ta? Pregled glavnih tokova britanske kritičke analize u doba pisanja ovog članka mogao bi biti od koristi u tom pogledu. Kako u *Gardijanu* navodi Vajz, pop kultura je doživelu „ponovno osvešćivanje“, pa je društvena savest sada u središtu savremenog stvaralaštva: ovaj termin, koji se nekada vezivao uz napore crnaca u Sjedinjenim Državama da ostanu „osvešćeni“ ili svesni nepravdi koje se svakodnevno čine – sada se odnosi na svest o svim zlodelima protiv potlačenih grupa, a često i na spremnost da se učini nešto u vezi s tim. Izraz je deo *mejnstrim* govora već pedeset godina, ali u poslednjoj deceniji, kojom dominiра Triter, u kojoj je politika identiteta postala dominantna i naročito aktuelna – a, u nekim slučajevima, i više podložna razvodnjavanju – postao je sveprisutan. Na početku 2018., može se reći da smo na vrhuncu osvešćenosti. Prošlo je godinu dana otkako je Tramp predsednik SAD, i za to vreme je postao noćna mora svih manjinskih grupa kojima je to na početku najavio kao mogućnost – i kao rezultat toga, kultura mu je odgovorila. Od televizijskih drama kao što je *Sluškinjina priča (The Handmaid's Tale)*, preko filma *Zemlji*

obećani (*Mudbound*), do albuma *Damn* Kendrika Lamara, retki su oblici umetnosti koji se ne bave nekakvom nepravdom. Posle društvenopolitičkog debakla dodele Oskara 2017. i odgovora na jasno uočen manjak različitosti i jednakosti u vidu pokreta #OscarsSoWhite („Tako beli Oskari“), mnogi su zaključili da je dodela Oskara 2018. bila najviše društveno svesna dodela u istoriji, koja je najviše pomerila granice. Britanska televizijska ličnost Holi Vilobi (...) daje koristan rezime savremene društvene klackalice kada kaže da „živimo u nekakvom feminističkom limbu, u prostoru promene, gde ženama koje kroče napred rutinski podmeću noge oni kojima su pokreti *Time's Up* ili *Me Too* u najboljem slučaju samo još jedan zvuk na telefonu“ (Wiseman, 2018). Prerano je da se oceni da li ovi rodno uslovljeni pomaci označavaju korenito rekonstruisanje lica Holivuda, pa i nečeg većeg, ili su sve samo prazne priče koje neće zaista razotkriti surovu istinu. Šta god da se desi, izgleda da je kriminalističko stvaralaštvo koje se bavi sličnim problemima bilo izuzetno vidovito. Kada je reč o romanima, dva nagrađena dela iz 2017. vredna su pomena u tom pogledu. *Jezero br. 13* (*Reservoir 13*, 2017) Džona Makgregora, koje je dobilo Nagradu „Kosta“ za roman godine odmereno preoblikuje pejzaž kriminalističke drame o „nestaloj devojci“, tako što se usredsređuje na razorenu svakodnevnicu stanovnika sela umesto na sam slučaj. Na taj način, roman predstavlja neočekivanu protivtežu dosadnom, a ponekad i odurnom naglašavanju ubistva žene u mnogim policijskim pričama. Godine 2017., Nagrada „Bejlis“ dodeljena je Naomi Olderman za *Snagu* (*The Power*, 2017), popularno koncipiran naučnofantastični triler koji zamišlja da svetom upravlja sposobnost žena da iz tela ispuštaju električne impulse kad požele:

Neki muškarci pokušavaju da odvuku svoje žene od stakla. A neke žene im ramenima odgruju ruke. Neće ni reč da kažu. Samo posmatraju, posmatraju. Dlanova pripijenih uz staklo. On zna da će se to proširiti celim svetom i da će sve biti drugačije i toliko mu je draga da više od rođosti, kliče sa ostalima, okružen plamenom. (Alderman, 2017, 59)

Jedan od najcenjenijih britanskih dramskih pisaca, Dejvid Her, vratio se malom ekranu i kriminalističkoj drami 2018. godine, sa serijom *Kolateralna šteta* (*Collateral*, 2018), u produkciji Bi-Bi-Sija: policijskom istraživačkom dramom o neprimetnim radnicima u savremenoj Britaniji. Serija je izašla zajedno sa izjavom autora koja isprva zvuči alarmantno. Her je u *Tajmsu* izjavio da mu je „muka od slušanja o tome kako nam trebaju snažne žene kao protagonisti“. Međutim, izjava se brzo uskladijuje sa duhom vremena, i Her nastavlja:

Mnogo je važniji cilj da se pokažu žene kako jednako obavljaju poslove, kao nešto normalno. Kroz celu listu uloga... Vrlo vas ograničava ako kažete da želite da vidite samo snažne žene. Rekao sam, pošto sam stvorio toliko žena, da imam pravo da predstavim svakakve žene. Ako hoću da predstavim ženu ubicu, želim da imam pravo na to. A da me ne optužuju za mizoginiju. Isto tako, želim da imam slobodu da prikažem budalaste žene i slabe žene i pametne žene; želim da budem slobodan da prikažem sve žene. Kada budemo mogli da prikažemo sve žene jednako, to će biti jednakost. Ako imam samo žene koje tutnje kroz film ili su neotesane prema svima, i to se onda

zove „snažne žene“, to nije moje viđenje jednakosti. Žene ne treba ni da se prikazuju kao moralna savest muških postupaka. Nadam se da sam sto posto izbegao da muškarcima njihove devojke kažu: „Da li si siguran da je to što radiš ispravno, dušo?“ (Hare u: Maxwell, 2018).

Jedan način na koji bi određeni primeri savremene evropske kriminalističke drame mogli da izbegnu klopke krvoločnog zadržavanja na požudno pogubljenim devojkama ili pak preobrazivog stavljanja „snažnih žena“ u prvi plan jeste kroz žanrovsку hibridnost.

Hibridnost, kriminal i natprirodno

U današnje doba, evropske kriminalističke drame sve češće istražuju šta se dešava kada se utvrđeni tropi tog žanra ukrste sa onima iz horora i natprirodnog. U tome (opet) prednjače nordijske produkcije. Kako Bari Foršo navodi u svojoj knjizi *Smrt u hladnoj klimi* (*Death in a Cold Climate*), „skandinavsko kriminalističko stvaralaštvo spremnije je da se poigrava idejama improvizacije i destabilizacije žanrovske forme, što rezultira delima koja mogu grubo da se uklope u parametre kriminalističkog romana, ali pokušava i da proširi mogućnosti tog medijuma – one mogućnosti koje tako često ostaju neistražene“ (Forshaw, 2012, 3). U skorije vreme, to je svakako slučaj i na malom ekranu i na stranicama knjiga, pogotovo u obliku norveških televizijskih drama kao što su apokaliptična slagalica od kriminalističkog trilera *Valkira* (*Valkyrien*, 2017), nor-vestern *Norskov*, i gej tinejdžerski melodramski krimić u stilu „ko-je-počinilac“ *Očevidac* (*Oyevitne/Eyewitness*, 2014), koji je dobio američki rimejk i francusku verziju (*Les Innocents*, 2018). Ipak, u nordijskom kriminalističkom stvaralaštvu, oduvek je postojala kolebljivost prema pričama sa duhovnim i natprirodnim pojавama. Jedan mogućni razlog jeste to što je preovlađivao razvoj onih nordijskih žanrova koji su bili snažno vezani uz realističnu modernost socijalne države. Od početka novog milenijuma, međutim, uočili smo neosporno povećanje pažnje koja se posvećuje takvim pojavama u kriminalističkoj prozi, ali interesovanje za natprirodno u nordijskim televizijskim kriminalističkim serijama tek je nedavno našlo put do ekrana. Švedska serija *Jordskot* (*Jordskott*, 2015–) predstavlja tačku odmaka od zagonetnih „ljudskih“ zločina, odvaživši se da zade u sve jaču svest o nekakvoj natprirodnoj osnovi na kojoj počiva poznati trop nestale devojčice. Serija se razlikuje i od uobičajenog obalskog ambijenta mnogobrojnih nordijskih kriminalističkih drama tako što koristi poznati mitski trop šume. Takva kriminalistička serija proširuje žanrovski rečnik televizijske kriminalističke drame time što uključuje složen odnos između stilskih sredstava natprirodnog horora i eko-kritičkog odgovora na ljudsko menjanje prirode. Kako istražuju Ternbul i Makačon (2018), australijska serija *Incident u Ketteringu* (*The Kettering Incident*) bavi se potpuno istim temama i motivima: nestankom devojčice u začaranoj šumi, kome kompleksnost daju natprirodne teme. U tom odnosu i tim primerima nemoguće je preceniti originalni *Tvin Piks* (*Twin Peaks*, 1990–1991) i značaj pažnje koji se u njemu posvećuje duhovnoj prirodi i začaranoj šumi.

Izvan Skandinavije, povezivanje kriminalističkih priča sa natprirodnim svakako ima istorijske preteče. Snažna razdvojenost priča o logičkom zaključivanju i natprirodnih priča

strave pre svega je proizvod modernog fokusiranja na filozofski realizam, a u tom procesu mnoge kratke priče Edgara Alana Poa zauzimaju liminalni položaj. U savremenoj popularnoj kriminalističkoj prozi, Stiven King je odigrao ključnu ulogu u uspostavljanju veza između istraživačkih policijskih zapleta i natprirodnog senzibiliteta, a njegova upotreba mesta radnje, pogotovo šume, vezivana je i uz teme eko-kritike. Ipak, na današnjem prezasićenom tržištu, čini se razumnim da stvaraoci kriminalističkih dela tragaju za inovativnim načinima da podstaknu napredak žanrovskog sadržaja, a izgleda da je osvrt na složeno poreklo žanra u gotskom i natprirodnom senzacionalizmu jedna od savremenih taktika za proširenje mogućnosti žanra. Danska serija *Elitna jedinica* (*Rejseholdet/Unit One*, 2000–2004) bila je verovatno prva nordijska kriminalistička serija koja je tragala za tom vezom između istraživanja i natprirodnog, jer je u njoj postojao lik po imenu La Kor, istražitelj mesta zločina sa posebnim sposobnostima. Kasnije, serija *Litica* (*Hamarinn/The Cliff*, 2009) ne samo da je označila kvalitativni preokret u islandskoj televizijskoj dramskoj produkciji, nego se bavila posebnim odnosom između kriminalističkog istraživanja i vilenjačke mitologije. Štaviše, to tematsko proširenje žanra kriminalističke serije elementima natprirodnog/horora deluje kao savremeni međunarodni trend, koji se može uočiti u nordijskim primerima, ali i u britanskom (ili nordopudingu?) *Fortitjudu* (*Fortitude*), nemačkom jezovitom vremeplovnom *Mraku* (*Dark*), australijskom *Spoju* (*Glitch*, 2015) i *Incidentu u Keteringu*, belgijskom noaru *Hotel 'Bo Sežur'* (*Hotel Beau Sejour*, 2017) i američkoj senzacionalističkoj *Grešnoj duši* (*The Sinner*, 2017). Francuska drama *Putnik* (*Le Passager/The Passanger*, 2014) spaja mnoge aspekte tog trenda, i naglašava stalni estetski diskurs između evropskih i američkih kriminalističkih tekstova. *Tvin Piks* je tu kamen temeljac, a na njega, u slučaju *Putnika*, možemo dodati *Hanibala* (*Hannibal*, 2013–2015) i *Pravog detektiva* (*True Detective*). U prvih nekoliko epizoda, i sa fokusom na groteskne zločine koji podražavaju klasičnu (antičku) grčku mitologiju (na primer, glava bika prišivena na leš), mizanscen serije podseća na krvave scene iz *Pravog detektiva*, a *modus operandi* je u skladu sa pristupom Džona Doa iz filma *Sedam* (*Seven*, 1995). Ipak, serija se ubrzo okreće pitanjima vremena i stvaranju slojeva identiteta koji više podsećaju na ciklus filmova o Džejsonu Bornu (2002–). (...)

Dok žanrovska hibridnost i, naročito, doza gotike možda dodaju polet evropskim kriminalističkim dramama, pojavljuje se i jedan podžanr, osvežavajuće lišen mnogih tropa vezanih za „nestalu devojku“, a umesto toga fasciniran aspektima temporalnosti. U Ujedinjenom Kraljevstvu, serija *Acibu* (*Rellik*, 2017) priča priču unazad, kao u *Mementu* (*Memento*, 2000) Kristofera Nolana, kako bi otkrila motive serijskog ubice. *Mrak* skače iz decenije u deceniju i ostavlja protagoniste u raznim dobima da bi ispričao dirljivu priču o bezdomstvu. *Putnik* kombinuje elemente lične istorije sa politikom identiteta, u skladu sa mnogim savremenim neurozama vezanim za tehnologiju i intimnost, dok protagonista traga za svojim prethodnim identitetima. Možda ovo povezivanje trenutne potrebe za istraživanjem elemenata vremena sa evropskom (pa i globalnom) politikom deluje pomalo nategnuto. Međutim, na primer, britanska štampa sa uživanjem naglašava „otkucavanje sata“ u odbrojavanju do Bregzita. Sa sposobnošću da se bavi društveno-istorijskim pitanjima unutar svog

žanrovskega obrasca, da pri tom najčešče ne deluje kot „popuje“ ili kot da je polemički nezgrapna, kriminalistička drama bi se opet mogla pokazati od izuzetnog didaktičkog značaja u budućnosti Evrope i Ujedinjenog Kraljevstva. Naravno, tu je i osnovna ironija činjenice da se Bregxit odvija upravo u trenutku kada televizijska produkcija postaje sve više evropeizovana. Iako se trend usmerenja prema jačoj kulturnoj integraciji, prema pojačanoj evropskoj koprodukciji i transnacionalnoj distribuciji jasno razvija od 2000. godine, evropska televizijska kultura je i dalje vrlo fragmentarna i krhka kao transnacionalni poduhvat. Kako autori navode, „krenulo se u tom pravcu, i za televizijske drame, sada postoje mnogo uverljivije transnacionalne mogućnosti. Gledamo proizvode iz više evropskih zemalja više nego ikada ranije, a to je [...] stvorilo nove oblike posredovanih kulturnih susreta“ (Bondebjerg i dr, 2017, 20).

Literatura:

- Liz, Mariana. 2015. From European Co-productions to the Euro-Pudding. U: *The Europeaness of European Cinema: Identity, Meaning, Globalization*, ur. Mary Harrod, Mariana Liz i Alissa Timoshkina, 73–85. London i 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, i dr. 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/>. Pristupljeno 3. marta 2018.
- Wiseman, Eve. 2018. *The Observer Magazine*, 4. mart, 5.
- Alderman, Naomi. 2017. *The Power*. London: Penguin.
- Maxwell, Dominic. 2018. David Hare Interview. *The Times*, 2. februar <https://www.thetimes.co.uk/article/david-hare-i-am-sick-to-death-of-hearing-about-the-need-for-strong-women-as-protagonists-83scsqlsv>. Pristupljeno 7. marta 2018.
- Forshaw, Barry. 2012. *Death in a Cold Climate: A Guide to Scandinavian Crime Fiction*. London: Palgrave Macmillan.
- Turnbull, Sue i Marion McCutcheon. 2018. Quality Vs Value: The Case of The Kettering Incident. U: *Companion to Australian Cinema*, ur. Felicity Collins, Jane Landman i Susan Bye. Oxford: Wiley-Blackwell.
- Izvornik:** *European Crime Drama and Beyond*. Ur. Kim Toft Hansen, Steven Peacock, Sue Turnbull. London: Palgrave Macmillian, 2018. 12–19.

(S engleskog prevela Bojana Vujić)