



KAD LOKALNO POSTANE GLOBALNO: TRANSNACIONALNA DRAŽ ITALIJANSKE PRIČE O MAFIJI

Trebalo je sačekati šezdesete godine kako bi italijanska državna televizija (Rai), koja je nastala sredinom 1950-ih, emitovala prvu domaću kriminalističku seriju sa radnjom u Italiji. Prethodnih godina gledaocima su se nudile samo one detektivske priče, domaće i uvozne, koje su se odigravale sa inostranstvom kao scenskom pozadinom, a književne adaptacije međunarodnih krimića nastaviće da ispunjavaju programske šeme narednih godina, uporedo sa sporim razvojem lokalno proizvedenog kriminalističkog žanra. Ma koliko to čudno zvučalo, izbor javnog emitera da prikazuje priče čija se radnja odvija „drugđe“ potekla je iz dugotrajnog uvjerenja da bi (navodno) mirna i sigurna Italija teško mogla predstavljati vjerodostojan kriminalni milje. Uvoz stranih policijskih serija (pretežno američkih), koji je eksponencijalno porastao tokom 1970-ih i 1980-ih, doprinio je s druge strane oblikovanju pejzaža snabdijevanja i potrošnje ekrанизovanog kriminala koji su većinom opskrbljivali narativi iz inostranstva. Dugotrajni proces koji je omogućio domaćim kriminalističkim pričama da postignu žanrovsку zrelost i uspjeh kod gledalaca, što se ostvarilo tek 1990-ih, odvijao se tako u stalnoj tenziji naspram inostranih uvoza, „bilo da se radi o suprostavljanju, otporu, prilagođavanju, razmjeni ili imitaciji, ili pak kombinaciji svih ovih stvari“ (Hilmes, 2012, 3). Prisutnost i uticaj transnacionalnih protoka u italijanskom televizijskom prostoru dugo je bio jednosmjerna pojava. Dok je italijanska kinematografija doživjela svjetsku slavu u različitim fazama svoje povijesti, televizijske dramske serije proizvedene u Italiji gotovo da nisu imale nikakvu transnacionalnu draž ili uticaj. Ostale su, na protiv, pretežno neprimjećene na međunarodnoj televizijskoj sceni. Uprkos tome, postojali su izuzeci u prošlosti i prvi nagovještaji promjene trenda u skorije vrijeme; važno je naglasiti da su oba ova izuzetka povezana sa pričom o mafiji, glavnim podžanrom savremene televizijske kriminalističke serije u Italiji.

U ovom poglavlju razmatraću i uporediti dvije legendarne i inovativne priče o mafiji: *La piovra / Hobotnica* (Raiuno, 1984–2001) i *Gomorra: La serie* (Sky Atlantic, 2014–), italijanske TV serije s najvećim izvozom u istoriji. Poređenje ima za cilj da istakne na koji način su se izgledi da jedna kriminalistička drama nastala u Italiji dostigne međunarodni opticaj i priznanje bitno promijenili tokom tri decenije koje su protekle između *Gomore* i *Hobotnice*, što je rezultat prerasporeda u globalnom televizijskom pejzažu i njegovih posljedica na produkciju i recepciju TV serija.

Porijeklo italijanske priče o mafiji

Mafijaški kriminalitet – pa čak i više kultura mafije – odavno je uvriježeno zlo u italijanskom društvu. Uprkos tome, sposobnost tradicionalnog vođstva Koza nostre da izade na kraj s unutrašnjim sukobima bez previše dizanja prašine, obezbjeđujući istovremeno imunitet svojim članovima – zahvaljujući mreži političkih saveza na lokalnom i nacionalnom nivou – te sklonost državnih vlasti da potcjenuju problem, dozvolili su fenomenu mafije da dugo ostane skoro nevidljiv u očima javnosti i štampe. Situacija se dramatično promjenila krajem sedamdesetih godina, kada je kriminalna grupa Korleone, do tog trenutka na marginama sicilijanske mafije, započela svoj uspon i sprovela strategiju otvorenog krvočića koje je ostavilo više od hiljadu mrtvih među članovima u roku od nekoliko godina. Prvi put u istoriji mafije, državne institucije došle su na udar: političari, sudije i policajci postali su meta smrtonosnih napada. Kao posljedica toga, „vanredno stanje“ izazvano mafijom nametnulo se kao istaknuto i goruće pitanje u javnoj debati osamdesetih godina, dovevši pažnju medija i zabrinutost javnosti na nivo dotad neviđen u Italiji. Tako je i državna televizija bila ohrabrena da se otisne u neistraženu teritoriju priče o mafiji; gledaoci su, s druge strane, spremno prihvatali priče koje su imale odjeka i bile povezane s ozbiljnim društvenim problemom tog vremena. Zanimanje i potražnja za narativima koji bi prikazali nepogrešiva obilježja „italijanštine“ dalje su potaknuti debatom o televizijskom sistemu i kulturi. Italijanska televizijska scena doživjela je dugosežne i burne transformacije počevši od sedamdesetih godina, kada je nastup komercijalne televizije – Berluskonijevog Fininvest-a, kasnije preimenovanog Mediaset – stao na kraj monopolu javnog servisa i utro put duopolu Rai-Mediaset. Pojava komercijalne televizije pokrenula je proces amerikanizacije u snabdijevanju televizijskim dramama. Novi komercijalni kanali koji su se pojavili u televizijskoj arenici bez sopstvene biblioteke ili ma kakvog iskustva sa produkcijom počeli su uvoziti veliku količinu sadržaja; početkom osamdesetih italijansko televizijsko tržište imalo je sumnjivu čast da bude najveći evropski uvoznik inostranih programa, većinom porijeklom iz SAD.

Novi uslovi stvoreni mješovitim sistemom prouzrokovali su kulturnu anksioznost: komercijalni kanali optuženi su da služe kao instrument američke kulturne kolonizacije; i postojao je strah da državna televizija, pod pritiskom agresivne kompeticije od strane privatnih mreža, može pasti u iskušenje da se nadmeće na njima svojstvenom terenu, i odrekne se svoje uloge i nadležnosti javnog radiodifuznog servisa. Rai je odgovorila na izazov amerikanizacije tako što je napravila priču o mafiji koja se brzo pretvorila u fenomen ogromne i trajne popularnosti.

Radi se o kriminalističkoj seriji *La Piovra / Hobotnica* (1984–2001). Mafija je i prije toga bila predmet brojnih filmova priznatih režisera počevši od 1940-ih: Petro Čermi (*In nome della legge / U ime zakona*, 1949), Frančesko Rozi (*Salvatore Đulijano*, 1962; *Laki Lučano*, 1973), Elio Petri (*A ciascuno il suo / Svakom svoje*, 1967), Damjano Damjani (*Il giorno della civetta / Dan sove*, 1968), Đuzepe Ferara (*Il sasso in bocca / Kamen u ustima*, 1969) i mnogi drugi. Mada se ovi filmovi ubrajaju među najbolje predstavnike italijanske tradicije angažovanog

filma – etiketa koja se obično pripisuje filmovima obilježenim dramskom strukturom, realističkim stilom i ciljem da se izrazi politička kritika italijanskih nedaća – i premda su dobili nagrade i hvalu kritičara, ostali su fenomen poznat užem krugu ljubitelja, uveliko zanemarjeni od strane šire publike. Zahvaljujući uspješnom nastojanju da proizvedu televizijsku kriminalističku seriju koja prati popularni šablon „socijalne melodrame“ (Cawelti, 1976) – odnosno, dozvolivši izraženoj emotivnosti da zauzme mjesto pored dubokog društvenog značaja – javni emiter je pretvorio ono što je dotad bilo ograničeno zanimanje za priču o mafiji u masovni fenomen.

Rastuća popularnost *Hobotnice*

Slučaj *Hobotnice* je nesumnjivo najzanimljiviji u čitavoj istoriji italijanske televizijske drame, zahvaljujući izrazitom mitopoetskom učinku njene imaginativne i simboličke moći, pripovjedačkoj strukturi bez presedana i mudroj pravovremenoosti. Pored toga, *Hobotnica* se može pohvaliti kinematografskim pečatom koji su joj zajamčili ugledni filmski režiseri (Damjani, Vančini, Batjato, Pereli), scenaristi (između ostalih oskarovac Enio De Končini) i kompozitori (Ortolani, Morikone). Ponudivši kreativnim kadrovima filmske industrije da učestvuju u stvaranju serije, tvorci *Hobotnice* su iskoristili krizu u italijanskoj filmskoj industriji koja je pomogla da se prevaziđe oklijevanje filmadžija da sudjeluju u televizijskim poduhvatima. Od prvog emitovanja 1984, *Hobotnica* je ostala izrazito popularna. Činjenica da je s ponosom pozdravljena kao „italijanski odgovor na *Dalas*“ i hvaljena kao „serija koja podiže svijest“ (Buonano, 2012), dokazala je da uzbudljiva priča može imati i društvenu savjest. Slijedeći uspjeh kod gledalaca i kritike, Rai je odobrila nastavak onoga što je prvo bitno bilo osmišljeno kao nezavisna mini-serija u šest dijelova; to se nekoliko puta ponovilo sve do početka dvijehiljaditih, kada se priča koja se odvijala kroz deset mini-serija u vremenskom rasponu od sedamnaest godina na kraju skončala. Neočekivanu i dugoročnu popularnost *Hobotnice* treba pripisati njenoj suštinskoj „italijanštini“, koja je od nje učinila savršen uzor „identitetskog teksta“ domaće drame.

Ova istaknuta pozicija zasnovana je na tri međusobno povezana elementa – mafijaškoj tematici, junaku gubitniku i zavjeri moćnika – koji u italijanskoj kulturi uživaju dubok odjek, prepoznatljivost i vjerodostojnost. Mafijaška tema bila je presudna. Kao što je već istaknuto, svakidašnjica ranih osamdesetih bila je obilježena surovom borbom za premoć unutar sicilijanske mafije, koja je bila uzrok neprevaziđenog pokolja (*mattanza*) čiji je rezultat bio veliki broj žrtava u redovima državnih službenika. U ovom kontekstu *Hobotnica* se nije ograničila na rabljenje problematike organizovanog kriminala kao sirovog materijala za gangstersku ili policijsku dramu, već je predstavila mafiju kao glavni problem, kao oličenje društvenog zla savremene Italije, unijevši u priču ne samo dozu građanske strasti već i brojne reference i aluzije na stvarne događaje.

Tragična i romantična ličnost inspektora Korada Katanija, junaka *Hobotnice* 1–4 („Katanijev ciklus“, 1984–1988), bila je ključna za oduševljenu recepciju serije. Do dan-danas nezaboravni popularni idol, Katani je bio višeslojan lik. S jedne strane bio je personifika-

cija klasične i univerzalne figure heroja – pošten, pravedan, vuk samotnjak po prirodi, bespoštedan borac protiv zla. S druge strane bio je tipično italijanski lik, s privlačnom mješavinom poštenja i beskrupuloznosti, ushićenja i potištenosti; u kolebanju između želje za pravdom i žeđi za osvetom, i u anarhičnosti koja se očitovala u njegovom nestrpljenju za ograničenja nametnuta zakonskim formalnostima. Još tipičniji bio je prikaz Katanija kao heroja mučenika osuđenog da podlegne u žestokoj ali neravnomjernoj borbi protiv nadmoćnih sila zla, osuđenog da žrtvuje svoj život. 20. marta 1989, pred zapanjujuće brojnom publikom od preko sedamnaest miliona gledalaca (ili 60% gledanosti) inspektor Korado Katani poginuo je od ruku mafijaških ubica.¹ U zbilji, ista je sudbina prethodno zadesila mnoge policajce i magistrate, a tri godine kasnije sudsije Đovani Falkone i Paolo Borselino su takođe ubijeni.²

Naziv „priča o mafiji“ ne može adekvatno dočarati ambiciju ovog narativa da raskrinka varljive veze između organizovanog kriminala, političke i finansijske moći. Svojstvena *Hobotnici* bila je neka vrsta opsesije teorijama zavjere (Sparks, 1992, 143), glavno nadahnuće za kompleksni i vizionarski zaplet koji uključuje koliziju između mafijaških bosova i vlasti. Efikasno izražen metaforom krakova hobotnice, prikaz svijeta prožetog kriminalom do same nutrine institucionalnog mehanizma našao se u neposrednom skladu sa prevlada vajućom „kulturnom sumnjičavosti“ i nepovjerenjem u politički autoritet koji, spletom brojnih istorijskih uzroka, predstavljaju stalnu odliku italijanskog kolektivnog mentaliteta. Ova suštinski italijanska televizijska drama nije bila bez transnacionalnih uticaja. „Pouka“ američkih akcija i policijskih serija, pa čak i vesterna – koji su od samog početka evocirani Morikonijevim nepogrešivim saundtrekom – uočiva je i u scenariju i rediteljskom stilu. To objašnjava spektakularne scene, vanjske lokacije i internacionalnu scensku pozadinu, koji su do tada svakako bili strani tradiciji domaćih TV drama.

A što se tiče žeđi za osvetom koju je Katani gajio u svojoj napačenoj duši, bilo je to poznato nasljeđe mediteranske kulture koliko i element srodan „vigilantskom moralitetu“ koji je prožimao mnoštvo američkih filmova i serija sedamdesetih godina i kasnije. Možda je najznačajnije to što je pripovjedački obrazac *Hobotnice*, smatrane prvim dužim italijanskim serijalom, otvoreno priznavao i prekrajao modele kontinuiranog serijalnog pripovijedanja koji su uvezeni kroz strane programe. Broj nastavaka, od kojih se svaki nadovezivao na prethodnu pripovjedačku nit i dalje je razvijao, doveo je do stvaranja neobičnog i raznovrsnog serijalizovanog obrasca: istovremeno zatvorenog i otvorenog. On je sadržavao deset pripovjedačkih nezavisnih kratkih mini-serija, koje su bile sastavni dio jedinstvenog pripovjedačkog toka koji se odvijao kroz (privremeni) zaključak, prekid, i nastavak. Sve je ovo imalo kao rezultat jedan jedinstven serijal, unutar vidokruga serijalizovanih narativa

¹ Priča je preživjela gubitak svog prvog i najpopularnijeg junaka. Slijedila su ga još dva junaka u glavnoj ulozi kojima je bilo suđeno da umru.

² Sudija Đovani Falkone bio je jedan od najprosvijećenijih i najstručnijih istražitelja mafijaških zločina. Maja 1992. postao je žrtva bombaškog atentata nadomak Palerma, koji je naručio bos Toto Rina (tzv. „Masakr kod Kapačija“). Sudija Paolo Borselino ubijen je tri mjeseca kasnije.

uvezenih iz inostranstva, ali i nepogrešivo italijanski, kao dobro odraćena „reterritorializacija“ američkih modela.

Bilo bi naivno poricati da su nepresušiva fascinacija pričom o mafiji i rasprostranjeni stereotip Italije kao prototipne domovine mafije imale uticaja na jako pozitivan međunarodni prijem koji *Hobotnica* uživa: izvezena je u preko sto zemalja, apsolutno nečuven događaj u istoriji italijanske TV drame. Bilo kako bilo, *Hobotnica* se nije upuštala u stereotipske predstave mafijaškog folklora – sicilijanski dijalekt, sveprisutnost porodice, kačketi i saćmare (*coppola e lupara*) – već ih je podrivala, smjestivši kriminalna udruženja i veze u svijet bijelih okovratnika – svijet biznisa, finansijske i politike, pružajući gledaocima dotad neviđen pristup (nesebičan u svojoj vizuelnoj izdašnosti) hodnicima moći koje su nastanjivali ljudi naizgled izvan svake sumnje. Na primjer, Katanijev glavni antagonist, Tano Kardi, izvanredno antiherojski lik, mozak ekonomskog kriminaliteta, bio je u međusobnoj isplativoj poslovnoj sprezi s mafijaškim glavešinama, a da ni na koji način nije bio pripadnik mafije. Iznijevši na scenu uspon i strateško sklapanje saveza moderne preduzetničke mafije, narativ *Hobotnice* je u svom fascinantnom pastišu maště i društveno angažovanog realizma otkrio kako novo, prihvatljivo lice kriminalnog udruženja može ići rame uz rame s njegovim ubojitim nasiljem. Pruzio je takođe i novo stanovište s kog fenomen kriminaliteta u evoluciji, tako ukorijenjen u italijanskom društvu, može biti shvaćen od strane domaćih i stranih gledalaca.

Štaviše, bez sputavanja i narušavanja svoje prvobitne obaveze ka domaćoj publici, *Hobotnica* je namjerno osmišljena tako da uključi neke transnacionalne karakteristike, kako bi pospješila potencijal tzv. *putujućeg narativa* (Buonanno, 2008).³ U tom smislu se takođe povinovala osnovnim uslovima i očekivanjima jedne međunarodne koprodukcije. Kao što je potvrđio izvršni producent Serđo Silva u intervjuu za Republiku (Fusco, 1984), *Hobotnica* je bila predvodnik kompetitivne produkcijske strategije sa ciljem da zadovolji zahtjeve međunarodnog tržišta, sačuvavši istovremeno obilježja nacionalnog narativa. Pored toga, prelazak međunarodnih granica bio je ključni element u priči *Hobotnice*, koja je, predstavivši krakasto račvanje mafije daleko van granica Sicilije i Italije nastojala da istakne sve izraženiji transnacionalni karakter organizovanog kriminala.

Uspon žanra „antimafijaškog mučenika“

Duboki uticaj inovativnog pripovijedanja *Hobotnice* na produkciju domaće televizijske drame prevaziđa njenu ogromnu i dugoročnu popularnost. *Hobotnica* je bila moćan i originalan rad, koji je širom otvorio vrata dugom nizu priča o mafiji. Uloga *Hobotnice* u lansiranju priče o mafiji na malim ekranima po svemu je nalik na ulogu *Kuma* (1972) u američkom

³ Po uzoru na popularnu sintagmu antropologa Džeimsa Kliforda, *travelling cultures* (kulture u kretanju, kulture koje „putuju“), Buonano je skovala pojma putujućih narativa (*travelling narratives*) kako bi označila televizijske programe koji učestvuju u uvozu i izvozu televizijskog materijala. Oni su povezani s pojmom putovanja u smislu da, s jedne strane, napuštaju zemlju porijekla, dok s druge strane omogućavaju gledaocima u zemlji uvoza da kroz njih dožive „zamišljenju deteritorijalizaciju“. (Prim. prev.)

filmu. Iako je državna televizija već 1970-ih počela s proizvodnjom nekolicine istorijskih serija o organizovanom kriminalu, popularnost *Hobotnice* je utabala stazu procvatu mafijaške sage narednih godina. Nakon što je prva otkrila i istražila veliki potencijal ovog nartivnog žanra, državna televizija je podigla produkciju i dostupnost mafijaške drame na nivo koji njeni komercijalni konkurenti nikad nisu dostigli, premda nisu propustili priliku da stupe u arenu proizvodnje krimi-drame. Ukupni broj priča o mafiji emitovanih na italijanskim radiodifuznim mrežama od početka 1990-ih prešao je stotinu. I dok su veličanstvena uobrazilja i međunarodne ambicije *Hobotnice* i dalje nenadmašeni, važno je skrenuti pažnju na to da je ova unikatna TV drama ipak ponudila prototip za kriminalističko pripovijedanje zasnovano na pozitivnim junacima. Otkako je dobio na poletu u holivudskim filmovima 1930-ih, usavršivši žanrovske konvencije u filmovima kao što su *Mali Cezar* (1931), *Državni neprijatelj* (1931) i *Lice sa ožiljkom* (1932), gangsterski film razvio se sa kriminalcem u središtu kao glavnim junakom.

Kinematografski sklop kriminalističke mitologije i glamura mafije našao je efikasnu potporu upravo u istaknutosti negativnog junaka kao protagoniste, bilo kao pojedinca ili grupe. Uprkos tome, italijanska televizija (kao javni servis) oduprla se zagrljaju kanona gangsterskog filma, napravivši od priče o mafiji televizuelnu varijantu koja želi da njeni junaci dođu iz svijeta reda i zakona, ili iz civilnog društva, umjesto iz podzemlja. Prilično paradoksalno, prateći stope *Hobotnice*, italijanska priča o mafiji postala je mašina za proizvodnju antimafijaških heroja. I zaista, TV drame koje prikazuju borce protiv kriminala kao pozitivne junake i stavljaju ih u središte svoje priče uveliko nadmašuju one usredstvijene na kriminalne pojedince i organizacije. Većina priča o mafiji i njihovim junacima i zlikovcima plodovi su mašte. Međutim, od kraja devedesetih pa nadalje, drame inspirisane stvarnim životom unekoliko su narušile prevagu fiktivnih priča i likova. I državna i, u manjoj mjeri, komercijalna televizija istražile su i izrabile biografske odlike priče o mafiji, tako što su rekonstruisale živote i djela herojskih mučenika koji su položili život u borbi protiv makro-kriminala. Ovo se odnosi na državne činovnike i na obične ljudе, koji su rizikovali živote suprotstavivši se mafijaškim prijetnjama i kulturi kriminaliteta. Sličnu tendenciju, prepoznatljivu u italijanskom filmu novog milenijuma, Milisent Markus (Marcus, 2015) nazvala je „žanrom antimafijaškog mučenika“.

Postoji razlog za ovaj preokret ka dokudrami. Uopšteno gledajući, stvarnost je neprešušan izvor likova i događaja koji su, pored toga što su već poznati javnosti – što je veoma efikasan ugrađeni promotivni mehanizam – prožeti primamljivom aurom istinitosti. Konkretno, Italija zadržava tragični rekord ubistava neprijatelja mafije, premda se broj smanjuje od početka milenijuma u poređenju sa posljednje dvije decenije dvadesetog vijeka (UNODOC, 2013). U ovoj situaciji, biografska nit mafijaške priče okreće se prošlosti kako bi očuvala u životu sjećanje na ove nepriznate ili zaboravljene junake. Snažna duhovna i emotivna fascinacija koju priče o organizovanom kriminalu i dalje imaju za veliki broj gledalaca u Italiji i drugdje dobrim dijelom se zasniva na jednoj zanimljivoj ambivalentnosti. Ona obuhvata gnušanje i osudu društveno pogubne i moralno nedostojne kriminalističke organizacije, kao i mračnu ali primamljivu draž strukture moći koja utjelovljava priču o uspje-

hu (premda izopačenu) u svojoj sposobnosti da se širi, zarađuje novac i izbori se za prevlast. U Italiji je prilagođavanje određenog broja serija o mafiji obrascu filma o životu palih antimafijskih heroja stremilo, i uveliko doprinijelo, uspostavljanju moralnog težišta koji, u odnosu na ovu ambivalentnost, podstiče aspekt „osude i gnušanja“. I dok to nije uvijek bilo dovoljno da spriječi ili ublaži uobičajene kritike načina na koji ove serije rizikuju veličanje kriminalne mafije, služilo je cilju „društveno angažovane televizije“ u obliku popularnog pripovijedanja o jednoj od italijanskih najdramatičnijih društvenih zbilja.

„Ako funkcioniše u Mediaset-u i Rai-u ne valja za Sky“

Premda ovim nije narušena premoć Rai-a u produkciji (anti)mafijaških priča, komercijalna televizija je takođe prihvatile i njegovala taj žanr. Pritom Mediaset nije sasvim odbacila narativni model uspostavljen od strane državnog konkurenta i ponudila je sopstveni doprinos pričama usredsređenim na pale junake, koje spadaju u najveće uspjehe u njenoj istoriji. Uprkos tome, „logika prepoznatljivosti“ koja inspiriše suparničke strategije odigrala je u tome svoju ulogu, tako da je krimi-pripovijedanje doživjelo jedan preobražaj, i tim je do određene mjere bilo redefinisano. Canale 5, vodeći kanal komercijalnog radio-difuzera, pomjerio je pripovjedačko težište bliže poziciji kriminalaca, u skladu sa gangsterskim filmovima (*Il capo dei capi / Bos svih bosova*, 2007).⁴ Premda junak nije sasvim otklonjen iz priče, ograničen je na ulogu simboličke protivteže zlu. Pored toga, Mediaset-ova adaptacija mafijaške priče uključuje i slabljenje polnog binarizma tako tipičnog za žanr; serija *Squadra antimafia / Antimafijska brigada* (2009–2016), posebno uspješna među mlađom populacijom, predstavila je ženski lik na čelu kriminalne organizacije (Buonanno, 2017). Rezultat toga bio je da su podešavanja koja je uvela komercijalna televizija unijela određene promjene u kanon narativa o mafiji koje je Rai proizvodila po ugledu na *Hobotnicu*. Međutim, pojava Sky-a, pretplatničke satelitske televizijske mreže, na polju originalnih produkcija stvorila je uslove za radikalno rušenje prethodnog modela.

Naplatna televizijska digitalna platforma Sky Italia ogrank je panevropske mreže Rupertu Mardoka, koja takođe uključuje Veliku Britaniju, Irsku, Njemačku i Austriju. Pokrenuta je u Italiji 2003, i do sada (sredinom 2017) dostigla je 4,8 miliona pretplatnika od populacije od 60,6 miliona. Pojavljivanje višekanalske platforme dovelo je do sporog, mada postojanog, opadanja gledanosti tradicionalne televizije i uvelo jedan šablon razvrstavanja publike u skladu sa starošću, obrazovanjem, zaradom, ukusom i tome slično, koji je neizostavni dio višekanalske naplatne televizije. Primjera radi, odabrani kanali na Sky-u pronađaze veći udio gledalaca među mlađima, dobrostojećima i obrazovanim. Iako se ne može reći da su ovi podaci novi ili specifični za Italiju, značajno je to što se u nekim segmentima društva prijem televizije usmjerene specifičnim profilima odlikovao raspoloženjem očekivanja i nade. Ovo raspoloženje naglašeno je pogotovo kod akademika, intelektualaca, kritičara, profesionalaca zaposlenih u medijima, ljubitelja i poznavalaca kvalitetnih stranih

⁴ Radi se o biografskom filmu o mafijaškom bosu Totu Rini.

serija, koji su bili izuzetno kritični i nezadovoljni konvencionalnošću forme i sadržaja koja je kvarila *fiction* – kako u Italiji zovu televizijsku dramu (Buonanno, 2012) – u produkciji Rai-a i Mediaset-a. Primjer SAD, gdje je ogromna televizijska revolucija započeta uzajamnim djelovanjem konkurenčije i kreativnih sloboda dozvoljenih u kontekstu kablovske televizije (Lotz, 2017), predstavljala je referentnu tačku i pobuđivala očekivanje da bi novi digitalni satelitski kontekst mogao pomoći italijanskoj televiziji da doživi svoje zlatno doba. Ta nada i očekivanje dugoočekivanog preporoda domaćeg TV priopovijedanja, sličnog onom postignutom u SAD, ukazivali su na „transatlantsku romansu“ (Brundson, 2008) s američkom dramskom produkcijom novog milenijuma, njegovanoj od strane sektora italijanskog društva koji umnogome odslikavaju stvarnu ili potencijalnu publiku Sky-a. Ovo opšte raspoloženje bilo je u potpunosti različito od onog koje je okruživalo stvaranje *Hobotnice* s početka osamdesetih. Trebalо je, ipak, sačekati 2008. kako bi Sky napravio prvi korak u polju originalne produkcije, potez koji je utabao stazu preostaloj konkurenčiji u jedva konkurentnom ili raznolikom italijanskom tržištu fikcije, gdje je domaća drama bila namijenjena isključivo vodećim državnim i komercijalnim kanalima. Iako s tačke gledišta upečatljivosti nije sasvim ravna krilatci HBO-a, „Nije televizija, već HBO“, slogan Sky-a „Ako funkcioniše u Rai-u i Mediaset-u ne valja za Sky“ (Scaglioni, 2016) ispoljavao je tvrdnju Sky-a da predstavlja *drugaciju vrstu televizije*. Stoga je bilo sasvim logično što je – kako bi oblikovao i prenio osobeni identitet – Sky stremio da se usredredi na naličje italijanskog društva. Tim je postavio radikaljan izazov opreznim i utješnim standardima domaće tradicije kriminalističke fikcije, u skladu sa međunarodnim trendovima. To je uključivalo i usvajanje neobičnog antiherojskog usmjerenja, koje se smatra podstrekom i obilježjem trećeg zlatnog doba američke TV drame. *Romanzo criminale / Kriminalistički roman* (2008–2010) – priča o usponu bande sedamdesetih godina koja je dominirala u Rimu skoro dvije decenije – bio je za Sky Italia debi na polju igranih programa s originalnim scenarijem. Ova istorijska kriminalistička drama koja crpi nadahnuće iz niza povezanih izvora – stvarnih događaja, romana (De Cataldo, 2002) i filmske adaptacije (u režiji M. Plačida,⁵ 2005) pod naslovom *Kriminalistički roman* – proizvela je nešto nalik potresu u mirnom krajoliku italijanske televizije. To je bio rezultat majstorski osmišljene i vješto odrađene priče i načina na koji je pomjerala granice nasilja, obnaženosti i psovke daleko preko onog što je bilo dozvoljeno nespecializovanim kanalima. *Kriminalistički roman* je ubrzo postao kulturni fenomen kod domaće publike, opšte hvaljen od strane kritičara i plasiran na međunarodno tržište. Domaći i strani rezultati TV drame čija je prosječna publika u rasponu od dvije sezone dosegla samo 400.000 gledalaca ponudila je ubjedljiv dokaz da su mjerila uspjeha doživjela suštinski preobražaj u novom televizijskom kontekstu. Još značajnija bila je činjenica da je *Kriminalistički roman* podvrgao ispitu i potvrđio opravdanost Sky-ove ambicije da oblikuje svoj identitet kolijevke alternativnog TV priopovijedanja, posvećene izlaganju, u mračnim tonovima realizma, uzbudljive priče o kriminalu i korupciji, priče o „italijanskom nemoralu“, kako ih je nazvao Nik Vivareli u magazinu *Varajeti* (Vivarelli, 2014).

⁵ Mikele Plačido proslavio se upravo s *Hobotnicom* u ulozi Korada Katanija. (Prim. prev.)

Gomora: Serija: Odsustvo boga

Gomora: Serija (2014–) nije nastala ni od čega, i to ne samo zato što je pratila stazu koju je utabao *Kriminalistički roman*. Zapravo, baš kao što se nastanak *Hobotnice* ne može razdvojiti od činjeničnog konteksta mafijaških ratova 1980-ih, *Gomora* vuče korijene iz teritorijalnih prevrata unutar kriminalnih snaga u Italiji, gdje su kalabrijska Ndrangeta i kampanijska Kamora posljednjih godina dobine na snazi i veličini. Ove dvije organizacije otkrile su i izrabljivale novu i unosnu žilu takozvanih „sofisticiranih“ nezakonitih djelatnosti (na primjer odlaganje otpada od strane eko-mafije i trgovanje oružjem i imigrantima), a da pri tom nisu izgubile preim秉stvo koje su imale u tradicionalnim mafijaškim aktivnostima, kao što su narkotici i reket. Fenomen kriminalaca koji postaju svjedoci državnog tužilaštva, učinkovitost istražnih postupaka i policijske operacije koje su bosove Rinu i Provencana poslale u samicu, te uspon drugih kriminalnih grupa prouzrokovale su poteškoće sicilijanskoj mafiji i oslabile njenu centralnu ulogu u svijetu kriminala. Vjeruje se da je aktuelno najmoćniji i najkrvoločniji kriminalni sindikat Ndrangeta; međutim, kalabrijska organizacija tradicionalno je uspjela izbjegći izlaganje javnosti i okružena je skoro neprobojnom tajanstvenošću koja od nje čini kriminalnu organizaciju o kojoj se najmanje zna i govori. S druge strane, napuljska Kamora, čije su prosperitetne ilegalne djelatnosti i borba za premoć dugo bile predmet zabrinutosti lokalno i u širem regionu, iznenada se našla u središtu pažnje cijele nacije u prvoj deceniji 2000-ih, nakon nesvakidašnjeg utiska koji je ostavila knjiga Roberta Savijana, *Gomora: Putovanje kroz ekonomsku imperiju i san o dominaciji Kamore* (2006), napetog i uz nemirujućeg raskrinkavanja koje je iznijelo na svjetlo razgranatost sistema vlasti krupnog kriminala u Napulju. Pod naslovom *Gomorrah: Italy's Other Mafia* (2007), postala je međunarodni bestseler koji je *Njujork tajms* stavio na spisak najznačajnijih knjiga 2007, postavši inspiracijom za višenagrađivanu filmsku dokudramu, *Gomora* (2008), u režiji Matea Garonea. Od stvarnog života do knjige, a potom do filma i televizijske drame, uspješni rodoslov *Gomore* predstavlja je prednost koja je pomogla televizijskoj seriji da se proslavi u cijelom svijetu. Pored toga što je dobila ogroman publikitet i uživala kulturni status u Italiji kao prekretnica u TV drami, serija se pokazala neprevaziđenim hitom za Sky; prva sezona (2014) skoro je udvostručila publiku koju je dosegao *Romanzo criminale*; dvije godine kasnije druga sezona uspjela je dostići prosječnu gledanost od preko milion gledalaca – što je dosta brojnije od publike *Igre prijestolja* (2011–2019) i *Kuće od karata* (2013–2018) u Italiji. Fenomenalni uspjeh *Gomore* u inostranstvu treba mjeriti ne samo širokim dometom područja gdje je prodana, koji su po nekim izvještajima na vrhuncu dostigli 150, već prije svega bezuslovnom hvalom kritičara koju uživa u međunarodnim novinama, časopisima za razonodu, blogovima posvećenim TV recenzijama – da ne pominjemo pregršt akademskih članaka, koji predstavljaju jedan od najupečatljivijih primjera akademskih publikacija objavljenih „u pravi čas“ (Hills, 2010, 101). Da ukažemo na nekolicinu dobro izreklamiranih priča o njenom uspjehu: *Njujork tajms* uvrstio je *Gomoru* među najbolje TV programe 2016; seriji je *Holivud reporter* dao nadimak „italijanska Žica“, a *Varajeti* je uporedio sa klasicima zlatnog doba, kao što je *Porodica Soprano*. Po

prvi put je italijanska TV drama primljena u međunarodni krug kvalitetne televizijske produkcije.

Iako je to iznenadilo i tvorce serije, globalna distribucija koju je uživala lokalna drama poput *Gomore* ne može se u današnje vrijeme smatrati izuzetkom. Značajni preustroj kroz koji je medijsko okruženje prošlo dvijehiljaditih doprinio je da se prošire i umnože geokulturne oblasti obuhvaćene dinamikom televizijskog uvoza i izvoza, što je omogućilo sve većem broju lokalno proizvedenih programa da kruže van granica svoje zemlje. Nekoć smatran smetnjom koja je umanjivala izglede za uspjehom u inostranstvu, što je bilo obraženo paradigmama kulturne bliskosti i opadanjem vrijednosti uslijed razlika u kulturama (*cultural discount*), aktuelni uslovi mogućnosti pretvorili su lokalni šmek nacionalne TV drame u mamac koji joj dozvoljava da se istakne i ostvari dubok međunarodni utisak. *Gomora* pruža značajan dokaz za ovaj kulturni preokret, koji je ipak zahtijevniji nego što moderna tvrdnja u industriji – *the local is the new global* – nagovještava. Lokalizam *Gomore* je zapravo uravnotežen, ili tačnije, efikasno spojen sa odlikama koje ili nadilaze specifični geokulturni prostor ili doprinose da se to okruženje približi i učini prepoznatljivim. Dok likovi govore nerazumljivim dijalektom kriminalnog podzemlja Kamore i nastanjuju odbojnu napuljsku periferiju, serija se obraća međunarodnoj publici sasvim razumljivim jezikom onoga što je dvijehiljaditih prozvano „kvalitetnom televizijom“. I zaista, *Gomora* prikazuje kompletan skup rekvizita diskurzivno konstruisanih kao pokazatelji kvaliteta u savremenoj TV drami: maštovite novine, kontroverzne teme, serijalizaciju, pripovjedačku složenost, umjetničku ambiciju, zapanjujuću vizualnost i težnju ka realizmu. Nije slučaj što i recenzije kritičara i osvrти akademika konstatuju visoke producijske i estetske standarde serije, posebno naglašavajući upečatljivu ekspresivnost nijansirane mračne fotografije i realistički, donekle dokumentaristički stil snimanja na lokaciji, koji stvara moćne ikoničke znake i opipljiv, premda turoban, „osjećaj za mjesto“ u degradiranom krajoliku kriminala. Lokalno i translokalno približavaju se na još jedan način. *Gomora* pruža uvid u rascjepkanu i konfliktnu strukturu napuljske kriminalne organizacije, rasprostranjeno krvavo nasilje i nemilosrdnu svirepost njenog načina djelovanja; ona takođe u velikoj mjeri predočava Kamorino vrbovanje grupa tinejdžera iz gradskog proleterskog miljea, koji će služiti kao dileri pa čak i maloljetne ubice („baby killers“), kao i istaknutu ulogu žena u organizaciji. Međutim, ovi i slični elementi koji upućuju na poseban teritorijalni identitet mogu se podvesti pod univerzalno prepoznatljiv žanrovske okvir, s obzirom na to da *Gomora* – za razliku od *Hobotnice* – svjesno zauzima mjesto u tradiciji gangsterskog filma i oblikuje priču shodno tome. To znači da se služi klasičnim kodeksima i konvencijama žanra, kao što su likovi željni moći, krivulje uspona i pada, sukobi između suparničkih klanova, smrtonosna igra saveza i izdaja, borba za nasljedstvo unutar donove porodice i tako dalje.

Gomora takođe teži da doda novu oštrinu gangsterskoj priči, odstranivši bilo kakvo prisustvo „dobra“ u bilo kom obliku, ovapločenju ili pojavi. Serija pomjera granice u prikazivanju antiheroja i predstavlja radikalnu sliku svijeta u kom postoje samo krivci kako bi istražila sveobuhvatnu i nepristupačnu prirodu zla koje prožima kriminalne organizacije i njihove članove. Od strane civilnog društva i organa sproveđenja zakona ne mogu se oče-

kivati ni alternativa ni kazna, jer takve stvari ne postoje u klaustrofobičnom svijetu *Gomore* – ili ako se pak nakratko pojave, već su u koliziji. Prva sezona nudi izražajan vizuelni prikaz ovog unutrašnjosti okrenutog pristupa napuljskom kriminalnom sistemu kroz načine na koji je kadriрана i snimljena ogromna palata bosove familije. Visoki zid okružuje zdanje, krijući ga od pogleda spoljašnjeg svijeta. Ovaj ozidan prostor, koji služi da zagaranjuje zaštitu i tajnovitost porodice, i doprinosi nevidljivosti koja pospješuje auru moći, predstavlja i metaforičku aluziju na pripovjedački izbor da priču sačuva od prodora bilo kakve spoljašnje tačke gledišta, strane kriminalnoj organizaciji. *Gomora* svoju radnju razrađuje iz perspektive u potpunosti obuhvaćene unutar supkulture ilegalnog ustrojstva Kamore. Nasilnički, nemilosrdni svijet koji nastanjuje zajednica likova u *Gomori* ne poima alternative ili suparništva koji nisu utkani u konfliktualnu logiku kriminalnog sistema. Na taj način, svijet *Gomore* se predstavlja i doživljava kao jedini moguć, otuđen i nemaran u odnosu na sve ono što je izvan ozidanog vidokruga načina života zasnovanog na zločinu, podstaknutog profitom i usmjerenu na moć. U ovoj sirovo realističnoj priči crnih i modrih nijansi – bez presedana u italijanskom TV pripovijedanju u pogledu potpunog odsustva suprotstavljanja ili sukoba između sila dobra i zla, između heroja i antiheroja – ne postoje rajevi izgubljene nevinosti ili bilo kakvo mejnstrim društvo u pozadini, koji bi predstavili aršin normalnosti i moralnosti spram kog bi se moglo izmjeriti devijantno ponašanje. Paradigma kazne koja određuje konačnu sudbinu krivaca u klasičnoj gangsterskoj priči podrivena je, dok su kazna, gubitak i smrt svakodnevna stvarnost trajnog rata. Na koncu, *Gomora* želi da gledaoci dožive potpuno imaginativno uranjanje u mračni svijet, dok do krajevine iskušava njihov moralni kompas pripovijedanjem koje izbjegava – što je njena odlika raspoznavanja – da unese dobro u svoju priču o zlu. Jednako osoben je *Gomorin* pristup kriminalnom podzemlju, koji ga lišava glamura.

Posmatrani iz realističke vizure serije, nemilosrdni likovi oko kojih se priča vrti otkrivaju svoju pravu narav brutalnih, bestidnih individua, motivisanih žeđu za premoći, koja nadmašuje bilo kakvu privrženost porodici, časti ili tradiciji. Za razliku od ikoničkih antiheroja prikazanih u mnogim savremenim TV dramama, ove podle, neglamurozne figure nemaju nikakve dopadljive osobine. Zbog toga je teško suošjećati s njima ili za njih navijati, ili pak zavidjeti njihovom životu izloženom opasnostima i bijedi gradske periferije u kojoj prebivaju. I premda ne nudi pristojne ili makar moralno ambivalentne likove s kojima bi se bilo moguće poistovjetiti, *Gomora* ipak pruža gledaocima primamljivo zadovoljstvo da se lično uvjere – zahvaljujući priči ispričanoj sa stanovišta kriminalaca – kako funkcionišu mehanizmi jedne zle organizacije: što je metafora, u zamisli serije, za moralnu krizu sadašnjeg doba.

Bibliografija:

- 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.

- Cawelti, John. 1976. *Adventure Mystery and Romance*. Chicago: University of Chicago Press.
- Fusco, Maria Pia. 1984. La Rai deve alzare il tiro. *La Repubblica*, 6. maj. <http://ricerca.repubblica.it/repubblica/archivio> (pristupljen 10. jula 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, Milliecent. 2015. The Anti-Mafia Martyr Genre in Italian Film. *Youtube*, 28. oktobar <https://www.youtube.com/watch?v=649yW3Au240> (pristupljen 14. jula 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> (pristupljen 12. juna 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/> (pristupljen 15. oktobra 2014).
- Hills, Matt. 2010. When Television Doesn't Overflow Beyond the Box: The Invisibility of Momentary Fan-dom. *Critical Studies in Television* 5 (1): 97–110.

Izvornik: *European Crime Drama and Beyond*. Ur. Kim Toft Hansen, Steven Peacock, Sue Turnbull. London: Palgrave Macmillian, 2018 str. 139–156.

(Engleskog prevela **Marija Bergam Pelikani**)