

ВАВИЛОН БЕРЛИН И СЕНКЕ НАД БАЛКАНОМ – ДВЕ „ТВРДО КУВАНЕ“ ИСТОРИЈСКЕ ДРАМЕ

Институт за књижевност и
уметност, Београд

Апстракт: У раду су анализирани серије *Вавилон Берлин* (Тиквер, Фон Борис, Хандлетген, 2017; прве две сезоне) и *Сенке над Балканом* (Бјелогрић, 2017; прва сезона) као остварења у којима се жанр историјске драме укршта с елементима неоноара и полицијских серија на заједничком темељу књижевног жанра „тврдо куваних“ криминалистичких романа. Полазећи од премиса о интермедијалним везама књижевности и телевизијских серија (Winckler, Huertas-Martin), анализу теоријски заснивамо на студијама о детективској прози, пре свега жанру америчког криминалистичког романа означеног као *hardboiled*. Посебна пажња посвећена је ликовима истражитеља (овде полицијских инспектора) и начину на који њихова карактеризација одражава преплитање њиховог професионалног ангажмана на расветљавању злочина, историјских околности у којима се налазе (крај 1920-их) и њихових личних ставова. Како је друштвени контекст једна од кључних тема ових серија, и ликови истражитеља очекивано добијају нову димензију у односу на класичне детективе из „тврдо куваних“ крими-романа – у фокусу није само расветљавање конкретног злочина већ и начин на који полицијски инспектори балансирају између тежње за задовољењем правде, односно очувањем личног интегритета, и лојалности служби и државним институцијама.

Кључне речи: телевизијске серије, криминалистички жанр, детективски роман, *Вавилон Берлин*, *Сенке над Балканом*

Телевизијске серије, као и телевизија у целини, у последње три деценије прошле су кроз значајну трансформацију у погледу квалитета и статуса од „жваке за очи“¹ односно садржаја ниже естетске категорије, до остварења која се описују као нови уметнички жанр, „роман у ударном термину“.² Већа популарност и продукција донели су жанровску разноликост, те се, поред оних већ традиционалних форми, све чешће појављују серије и серијали³ који одступају од

1 „Television is chewing gum for the eyes“ – реченица којом је Френк Лојд Рајт 1950-их описивао нови и све популарнији електронски медиј. Сличним тоном се говорило и о ТВ серијама све до појаве првих комплекснијих остварења током деведесетих.

2 Хвалећи оригиналност и озбиљност нових телевизијских серија, критичар *Њујорк џајмса* Чарлс Мекграт оценио је да би се оне могле сматрати новим жанром који назива „the prime-time novel“ (наведено према Däwes 2015: 18–19).

3 Теорија медија прави разлику између серија и серијала. Мада су строго посматрано

устаљених матрица и комбинују различите жанрове. Тако је и криминалистичка серија, као један од најдугочевнијих и најмасовније праћених формата играног програма, успешно еволуирала у више праваца, обogaћена елементима историјске драме, политичког и/или психолошког трилера и друштвене критике.

*Вавилон Берлин (Babylon Berlin, 2017)*⁴ и *Сенке над Балканом (2017)*⁵ у основи су криминалистичке серије у којима друштвено-историјски контекст игра важну улогу у обликовању заплета али и карактеризацији јунака, те се обе подједнако оправдано квалификују и као историјске драме. Радњом смештене у исту епоху, период између два светска рата, серије прате рад полицијских инспектора на расветљавању злочина чији корени сежу дубоко у друштвену структуру. Истрага тако разоткрива не само починиоце конкретног злочина с почетка приче већ и комплексне друштвене односе у шароликом урбаном пејзажу две европске престонице, Берлина односно Београда, у којима се испод ускомешане површине потајно дешавају догађаји који ће трагично кулминирати деценију касније.

Инспирацију за прве две сезоне серије *Вавилон Берлин* Том Тиквер, Ахим фон Борис и Хенк Хандлегтен пронашли су у криминалистичком роману Фолкера Кучера *Један нерешен случај (Der nasse Fisch, 2007)*, првом делу саге о инспектору Гереону Рату. Сценарио у великој мери одступа од књижевног предлошка – модификовањем ликова и увођењем неколико споредних заплета акценат је пребачен с доминантно криминалистичке приче на друштвено-историјски контекст; с друге стране, серија задржава оно што је Кучеров серијал издвојило од остатка богате немачке продукције крими-романа – приказ берлинске атмосфере последњих година Вајмарске Републике. Као предлошак за *Сенке над Балканом* Драган Бјелогрлић је искористио филмску причу Стевана Копривице базирану на историјским записима о животу и деловању руских белогардејаца пребеглих у Краљевину СХС после Октобарске револуције. Причу су у сценарио разрадили драматуршкиња Даница Пајовић и књижевници Дејан Стојиљковић и Владимир Кеџмановић, који су се у свом коауторском роману *Каинов оживљак* и раније бавили сродним историјским темама. Поред историјске тематике, коју обе овде ана-

Вавилон Берлин и *Сенке над Балканом* серијали, у тексту ћу користити термин „серија“ као свеобухватнији појам.

4 Емитовање серије (прве две сезоне, с укупно шеснаест епизода) започело је октобра 2017. на немачком кабловском каналу sky one; годину дана касније серија је приказана и на државној телевизији Das Erste. До сада су снимљене још две сезоне, базиране на наредна два наставка Кучеровог књижевног серијала – 2020. је приказана трећа, заснована на роману *Der stumme Tod (Нема смрт)*, док се четврта приказује у време писања овог рада, током јесени 2022, а заснована је на роману *Goldstein (Голдштајн)*.

5 Прва сезона је емитована током јесени 2017. на РТС 1, док се друга појавила две године касније, у јесен 2019. на телевизији Нова С. Планирана је и трећа сезона, која би требало да буде и последња.

лизиране серије успешно покривају, за њихово обликовање била је кључна и заснованост на традицији америчких криминалистичких романа из двадесетих и тридесетих година прошлог века.

Указивање на интермедијалне везе анализираних ТВ серија и књижевних остварења долази као одговор на скептичан па чак и негативан став ранијих теоретичара медија према анализирању телевизијског садржаја помоћу књижевнотеоријског критичког апарата. Фиск и Хартли су у својој пионирској студији о „читању“ телевизије као главну потешкоћу у анализи телевизијске продукције истакли непостојање одговарајућег „језика за процењивање“ будући да се, по њиховом мишљењу, терминологија разрађена у оквиру књижевне теорије или драматургије не може адекватно применити на нови медиј (Fisk, Hartley 1996: 14–15, први пут објављено 1978). Ипак, треба имати у виду да су аутори овде посматрали целокупан телевизијски садржај, а не само серије као један од формата. Од настанка студија телевизије било је очигледно да су преклапања с књижевношћу и књижевном теоријом неизбежна. Фиск у књизи *Television Culture* (1987) анализира телевизијски програм ослањајући се на психоаналитичке, семиотичке и наратолошке студије, односно исте оне ауторе (Лакана, Барта, Пропа, Бахтина) који су кључни и у књижевнотеоријским разматрањима.

Данас је све више прихваћено становиште да је повезивање ТВ серија с књижевношћу, књижевним жанровима и књижевном теоријом не само оправдано већ и неопходно, нарочито ако имамо у виду промене кроз које је овај формат прошао у погледу наративне структуре, естетске рафинираности као и начина конзумирања. На учвршћивање веза с књижевношћу, чему је допринео талас формалних, наративних и естетских иновација у стварању ТВ серија, указали су Винклер и Хуертас-Мартин, истичући да су термини позајмљени из књижевне и позоришне теорије већ уобичајени у описима „квалитетног“ телевизијског програма, па самим тим и серија које поседују одређене књижевне или драмске особености или су дело истакнутог аутора, писца или продуцента (Winckler, Huertas-Martín 2021: 2).⁶ У свом залагању за укључивање књижевности у процес тумачења серија ови теоретичари истичу да су књижевнотеоријски приступи и они својствени анализи телевизијских садржаја заправо комплементарни, а нипошто сукобљени или међусобно искључиви (Winckler, Huertas-Martín 2021: 8).⁷

6 Наведени су термини „novel“, „play“, „teleplay“ и „audiovisual novel“.

7 Интересантно је запажање Карен Ренер да је приступ новим облицима стваралаштва као што су ТВ серије или стрипови по коме се они третирају „као књижевност“ постао неопходна фаза у процесу „академске канонизације“ ових дела у хуманистици. По њеном мишљењу, међутим, једнострана примена теорије и методологије из етаблираних уметничких пракси као што је књижевност и даље држи телевизијска остварења у некој врсти подређеног положаја и даје им тек другоразредни статус (Renner 2021: 19;

Криминалистички заплет и неонар естетика серија *Вавилон Берлин* и *Сенке над Балканом* неизоставно наводе на поређење с популарним књижевним жанром који се обликовао управо у епохи о којој ове две серије говоре – америчким криминалистичким романом за који се усталио термин *hardboiled crime fiction*, у дословном преводу: „тврдо кувани“ кримић.⁸ У питању је поджанр детективске и криминалистичке прозе у који спадају романи о приватним детективима настали двадесетих и тридесетих година прошлог века, чији су најистакнутији аутори Дашијел Хамет и Рејмонд Чендлер. Објављивани најпре серијализовано у петпаратчким часописима а затим као јефтина издања у брошираном повезу, ови романи брзо су стекли популарност између осталог и зато што су задовољавали потребу за читањем прозе која приказује савремене околности у америчком друштву после Првог светског рата и дешавања у индустријским метрополама као што је Сан Франциско (McCann 2010: 42). „Тврдо кувани“ кримић је производ свог времена, утемељен у ширем друштвеном контексту периода обележеног убрзаном индустријализацијом, урбанизацијом, устоличењем капиталистичке привреде, али и прохибицијом, као и негативним последицама нових трендова у виду увећања социјалних разлика, економске депресије и пораста криминала на улицама градова.

У односу на детективске романе конандојловског типа, као и оне из златне ере жанра, „тврди“ криминалистички романи доносе значајне новине у приказу ликова, пре свега истражитеља, места радње, као и околности под којима долази до описаног злочина. Као карактеристични елементи (по Макеновој оцени данас практично „митског статуса“) издвајају се „отресити момци с асфалта; прелепе, превртљиве жене; мистериозни град, мрачан, по чувеним речима Рејмонда Чендлера, 'не само од ноћи'; разочарани јунак који се

31). Управо ово жели да избегне Сара Тандеруп Линкис, која анализира серијалност као наративни поступак присутан паралелно и у књижевним и у телевизијским остварењима и износи тезу да је до пораста серијализованих дела у савременој књижевности (као што су серијали о Харију Потеру, *Најуљска шешраолија* Елене Феранте или Кнауслорова *Моја дорба*) дошло управо под утицајем нових медија и технологија, нарочито телевизијских серија (Linkis 2021: 110).

8 Како је већ приметило више аутора (видети нпр. Nedeljković 2006: 11; Zelenović 2012: 37), енглески термин *hardboiled* буквално преведен на српски асоцира на јаја. Првих деценија своје употребе у пренесеном значењу (која је започела око 1886. захваљујући Марку Твену), *hardboiled* се и јесте употребљавало заједно с *egg*, а цела фраза је у сленгу (војничком, пословном итд.) означавала грубе, прекаљене, бескомпромисне мушкарце. Кад је у питању жанр којим се бавим у овом раду, термин *hardboiled* је у литератури превођен и као „несентиментална проза“, „тврда књижевност“ и „тврдокорна крими-прича“. У недостатку прецизнијег термина а да бих избегла данас пречесто транскрибовање страних позајмљеница (посебно англицизама), у раду ћу за опис књижевних дела користити „тврдо кувани“ или краће „тврди“ криминалистички роман будући да ови термини носе и одређену сликовитост задржавајући почетне асоцијације из оригиналне синтагме, а истовремено упућују и на некадашњи нижи статус датог жанра.

труди, обично без значајног успеха, да унесе нешто правде у његов (или одскора њен) свет“ (McCann 2010: 42, мој превод). Исти аутор примећује да се мрачно и мистериозно урбано окружење „тврдо куваних“ крими-романа, које ће од 1940-их постати и заштитни знак филма ноар, не може сматрати сасвим реалном сликом тадашњих градова америчког Запада јер је присуство криминогених елемената овде ипак пренаглашено, али је та слика била свакако реалнија и читаоцима познатија од оне понуђене у ранијим остварењима детективног жанра. Злочин је враћен у оквире свакодневице у романима Дашијела Хамета, који је, како запажа Рејмонд Чендлер у есеју „Једноставна уметност убиства“, „убиство вратио оној врсти људи који убијају с разлогом, не само да би обезбедили леш; и користећи доступна средства, а не ручно израђене пиштоље за двобој, кураре и тропске рибе. Он је ове људе ставио на папир онакве какви јесу и дао им да говоре и размишљају на језику који се и иначе користи у овим приликама“ (Chandler 1988: 14–15; мој превод). Убиство се у крими-романима хаметовског типа дешава под околностима добро знаним просечном читаоцу јер наликују онима о којима чита у дневној штампи и које може да види на улицама, док је радња класичних детективских прича неретко смештена у егзотични амбијент луксузних вила, крузера, голф-терена, летовалишта и осталих простора за уживање више класе, на којима убиство делује као још један вид забаве за преживеле.

Критичари су у „тврдој“ криминалистичкој прози препознали и елементе филмова о Дивљем западу, у коме град представља нову границу и „где се закон правде сукобљава с нередом“, док је задатак детектива да унесе светлост у места таме и да „коначно, кроз борбу на живот и смрт, дивљи свет стави под контролу“ (McCann 2010: 44). Истражитељ се тако, попут јунака вестерна, налази између „ауторитета у декадентном друштву, који је сада издигнут на ниво огромне бирократске безличности закона“ и „бруталних непријатеља цивилизације“ у виду „црномањстих становника урбаног подземља“ (McCann 2010: 44–45), а неретко је и у процепу између богате елите и криминалних кругова.

Филмичност криминалистичких романа брзо је препозната у Холивуду, те се од почетка четрдесетих појављује низ екранизација најзначајнијих остварења „тврде“ прозе, која убрзо стичу популарност како у Америци тако и ван ње. Криминалистичка тематика ових филмова навешће француске критичаре да их означе као филм ноар односно црни филм, који ће у наредним деценијама еволуирати у више праваца. Ако говоримо о класичном ноару,⁹ запажамо да су нека од најуспелијих остварења управо адаптације романа као што су Хаметов *Малтешки соко*, Чендлеров *Велики сан* или *Поштар*

9 За период класичног ноара узима се период од 1941. када се појавио *Малтешки соко* Џона Хјустона па до 1958. године изласка *Зрна зла* Орсона Велса.

увек звони *двайуи* Џејмса М. Кејна, али и филмови за које су сценарија писали поједини аутори несентименталне криминалистичке прозе. И док се по визуелним елементима и естетици јасно ослањају на немачки експресионистички филм, криминалистички заплет и приватни детектив као главни јунак недвосмислено спајају филм ноар с америчким „тврдим“ кримићима. Како примећује Миша Недељковић, управо су филмови о приватним детективима постали најпознатија врста ноара, а као њихов симбол издваја се „слика Богарта у кишном мантилу и са федора шеширом“ (Nedeljković 2006: 38). Исти аутор, међутим, указује и на чињеницу да филмска остварења често имају комплекснији приступ јер садрже идеју „да се потенцијални криминалац крије у свакоме од нас“, док „приче о приватним детективима углавном не дотичу ту сложену, мрачну и скривену страну сопственог Ја“ (Nedeljković 2006: 38), што свакако проистиче из утицаја експресионистичког филма и филозофије егзистенцијализма на развој филма ноар.

Велики број стилских и поетичких елемената „тврдо куваних“ крими-романа нашло се и у серијама анализираним у овом раду, али је за даље разматрање важно узети у обзир још један поджанр криминалистичке прозе, који доноси нову димензију у обликовању ликова и заплета. За разлику од Хаметових и Чендлерових јунака, протагонисти серија *Вавилон Берлин* и *Сенке над Балканом* нису приватни детективи већ полицијски инспектори, што у целу причу укључује и елементе полицијског жанра (*police procedural*). Чињеница да је лик приватног детектива замењен ликом истражитеља запосленог у државној институцији као што је полиција значајно мења како положај главног јунака, тако и фокус самог дела, које је сада добрим делом усредсређено на полицијске процедуре и функционисање једног већег апарата. У остварењима полицијског жанра нарација прати „извршење процеса, уређени и донекле стандардизовани низ пракси које органи за спровођење закона користе да би детектовали, спречили и истражили криминалне активности“ (Mueller 2010: 97, мој превод), при чему је полицијски посао приказан као индустријализован процес, с поделом дужности и јасном хијерархијом. Док приватни детектив делује углавном самостално, изван институционалних оквира и често у сукобу с њима, те је процена шта је јавни интерес већим делом његова лична, полицијски инспектори су обавезни да поштују одређене протоколе, али и своје надређене као и бројне структуре изван саме полиције. Самостални детективи, обично натпросечних интелектуалних и дедуктивних способности, сарађују с полицијом, али се махом труде да заобиђу полицијске процедуре, што се неретко показује кључним за решавање случаја. За разлику од њихових, углавном сасвим индивидуалних подухвата, у романима полицијског жанра успех се постиже искључиво колективним залагањем. „Чувари реда и мира“ заокупљени су

свакодневним полицијским послом, али се прича дотиче и њихових приватних проблема и међуљудских односа у полицији; на оспољено насиље се одговара према одређеним правилима, што значи да се детекција своди на процедуру, а нагласак је на друштвеној интеракцији унутар полиције (в. Landrum 1999: 32–33).

Као и „тврдо кувани“ кримићи Хаметовог и Чендлеровог доба, серије *Вавилон Берлин* и *Сенке над Балканом* добрим делом су инспирисане историјским контекстом међуратног периода у који су смештене, али и савременим друштвеним и политичким односима. Велики број интервјуа и критичких приказа и једне и друге серије указује на паралеле између друштвених околности из времена обрађеног у њима и оних садашњих, у којима су серије настајале и приказиване, што се пре свега односи на политички контекст и пораст тензија у друштву, али и на корумпираност државног апарата и улогу полиције у свему томе.¹⁰ Кад је реч о злочину, и у овим серијама се убија с разлогом (а не тек да би се обезбедио леш), али су ти разлози углавном комплекснији од жеље за материјалном добити и доносе одређене идеолошке, па чак и мистичне импликације. Истражитељи су производ свог времена, поред тога што носе обележја жанра из ког су као ликови потекли, те се карактеристике класичног окорелог детектива укрштају с ратним траумама и друштвеним превирањима европских позних двадесетих.

Атина на Шпреји у бојама ноара

Аутори серије *Вавилон Берлин* су из романа *Један нерешен случај* преузели главне ликове и основни заплет, али су значајним модификовањем Кучерових јунака, увођењем нових наративних линија

¹⁰ Говорећи о инспирацији за *Вавилон Берлин*, аутори серије су у више интервјуа указали на сличности у друштвеној клими Вајмарске Републике и данашње Европе, понављајући на последице економске кризе и фрагилност демократског друштва, али, како је истакао Тиквер, стварност их је чак „прегазила“ паралелама које у време снимања првих сезона нису постојале (нпр. успон десничарских струја) (Beier 2017). Док су сличности постајале „све очигледније и све више узнемирујуће“, Тиквер сматра да се заправо и не може снимити филм или серија о епохи „ако та епоха не одражава ваше време. [...] Разлог због ког залазите у одређене делове историје јесте то што вам пружају увид о томе где смо данас“ (Anderson 2017, мој превод). С друге стране, такође је напоменуто да ће се, за разлику од Кучерових романа (за које је планирано да обухвате период до 1938), серија бавити само вајмарским периодом јер је долазак нацизма представљао почетак доба које се више не може означити појмом као што је „Вавилон“ (в. Watson 2020).

У вези са серијом *Сенке над Балканом*, Невена Даковић је указала на преплитање догађаја из прошлости, садашњости и будућности којим се обликује нека врста „сурогат идентитета“ садашње Србије и евоцира „уклета судбина Балкана“ (Đaković 2019: 93, мој превод). У којој мери српска серија инспирише паралеле с каснијим периодима па и овим данашњим види се и из великог броја новинских чланака и интервјуа у којима су *Сенке* заправо шлагворт за дискусију о данашњем стању у друштву.

и пребацивањем тежишта на догађаје који потцртавају друштвено-политички контекст, криминалистичку причу преобразили у историјску драму у којој је почињени злочин (односно злочини) тек један од покретача радње. Оно што је задржано јесте централна позиција истражитеља, полицијског инспектора Гереона Рата, чији је лик, знатно комплекснији и мистериознији него у књизи, и у серији у улози главног фокализатора. Мада прилично „смекшан“ у односу на протагонисту Кучерових романа, Гереон Рат из *Вавилон Берлина* показује и многе одлике „тврдо куваних“ детектива, с тим што је за обликовање његовог лика од пресудног значаја историја, како његова породична тако и национална.

Јасна алузија на „тврду“ криминалистичку прозу јесте сама епоха у коју је радња серије смештена. Оно што је доба прохибиције и умножавање гангстерских банди представљало за америчке градове као што је Сан Франциско, за Европу и конкретно Берлин била је друштвена и економска криза која је уследила након Првог светског рата и временом проузроковала велико класно раслојавање и настанак екстремних политичких струја, уз пораст криминала као неизоставног пратиоца друштвене нестабилности. Берлин, главни град Вајмарске Немачке, 1929. године још увек представља град плуралитета (политичких, националних, конфесионих, сексуалних), у ком дијаметрално супротне и сукобљене струје постоје напоредо. И мада из садашње перспективе злослутно делује свака алузија на националсоцијализам,¹¹ и аутори и критичари су више пута истакли да се серија пре усредсређује на приказ последица Првог светског рата него што наговештава оно што ће се десити наредне деценије, односно да „сагледава Вајмарску Републику кроз њену фундаменталну трауму пре него њен катастрофални крај“ (Fuechtner, Lerner 2020: 839; мој превод). Свеприсутне референце на Први светски рат, нарочито кад је у питању лик истражитеља, доприносе да се *Вавилон Берлин* доживи и као „прилог културном сећању на Вајмарску Републику као период кризе и трауме“ (Blank 2022: 8, мој превод), што је и новина у односу на већину ранијих остварења, која овај период тематизују посматрајући га као преднацистички. Гледаоци прате приказане догађаје из перспективе јунака серије, који не знају како ће се ствари даље одвијати те се у својим одлукама могу основити једино на претходна искуства. Отуда и одсуство јасних граница између добра и зла, што је истовремено онеспокојавајућа алузија на савремена друштвено-политичка дешавања у Европи и свету, као и још једна спона с криминалистичким односно ноар жанром.

Теоретичарка Мила Ганева описала је серију *Вавилон Берлин* као „преглед свега вајмарског, дисциплинован класичним, популарним немачким жанром, кримићем“ на трагу култне серије *Месито*

¹¹ Оваквих алузија у серији нема много. Хитлерово име се у току прве две сезоне помиње тек једанпут, док се браонкошулаши појављују у претпоследњој епизоди.

злочина (*Tatort*) (Fuechtner, Lerner 2020: 845, мој превод). „Вајмарско“ је ефектно и убедљиво дочарано сценографијом екстеријера и ентеријера, музиком, костимима и шминком. Мада су историчари указали на одређене анахронизме,¹² општи је утисак да је остварен аутентичан приказ Берлина с краја двадесетих година. Градске сцене су снимане у новоизграђеном комплексу *Neue Berliner Straße* филмског студија „Бабелсберг“ у Потсдаму, чиме је серија и симболично повезана с немачком кинематографском традицијом, пре свега немачким експресионистичким филмом. Бројне споне с филмом вајмарског периода и филмским животом у Берлину такође су заслужне за аутентичан приказ епохе. Сâм наслов серије, поред тога што евоцира величину, динамичност, разноликост, али и порочност немачке престонице, носи и асоцијацију на „Кино Бабилон“, један од најпознатијих берлинских биоскопа у коме су у међуратном периоду (а повремено и данас) организоване пројекције уз оркестарску пратњу. Кинематографске везе биће продубљене у трећој сезони серије, заснованој на Кучеровом роману *Нема смрти*, где је управо студио „Бабелсберг“ место злочина.

Поред експлицитних референци на вајмарски филм, ништа мање важне су и оне које се тичу одређених кинематографских поступака који подражавају техничке карактеристике експресионистичког, односно филма ноар. Уочљиве су везе с остварењима као што су *Кабинет доктор Калијарија* (1920) Роберта Винеа и *Доктор Мабuze, коцкар* (1922) и *М.* (1931) Фрица Ланга, кад су у питању ликови, али и визуелни ефекти као што су експериментисање с декором и осветљењем карактеристичним за експресионистичку продукцију. У постизању ових сличности често су помагали детаљи. Развијајући тезу о вајмарском филму као палимпсесту за *Вавилон Берлин*, Сара Хол указује на титрање слова на самом почетку уводне шпице, које подражава ефекат који се јавља при пројектовању филма с извитоперене траке лоше причвршћене за ланчаник (Hall 2019: 308). Уводна шпица такође евоцира експресионистички филм – слова из наслова серије појављују се на подлози од загаситих боја на којој се смењују обриси ликова и сцена, повремено удвостручени ефектом огледала, док музичка тема ствара атмосферу психолошке напетости, карактеристичну за дату епоху.

Специфични кинематографски ефекти и атмосфера мистерије и злочина сежу и даље од конкретне епохе, те Кејтлин Шо истиче да серија стилски чак превазилази оквире вајмарског филма градећи „више транснационалну ноар текстуалност“ тиме што „користи кја-

12 Године 1929. нити је зграда „Беролинахаус“ на Александерплацу била завршена, нити су блузери с Мисисипија свирали по берлинским спикизијима, што су само неке од „историјских непрецизности“ на које су критичари указали (в. Fuechtner, Lerner 2021: 838, 841). Ипак, пре него непознавање историје града, овакав слободан третман историјских чињеница проистиче из жеље аутора да појачају карактеризацију саме епохе и места, укључивањем најупечатљивијих симбола вајмарског Берлина.

роскуро светло; евоцира црно-бели 'утисак' употребом тамнозелених, плавих и сивих нијанси; и сцене смешта у сеновите улицице, тунеле и на кровове зграда“ (Shaw 2022: 28, мој превод). Протагонисти серије се крећу по слабо осветљеним и осамљеним деловима града, а ни дневна дешавања нису много јаснија – било да се ради о сценама у становима или на улици, све је обавијено лаком измаглицом која боје чини блеђим а атмосферу суморнијом. Једина места где све блешти од сјаја и разиграности јесу берлински ноћни клубови, Мока Ефти и Холандер, који, међутим, такође скривају слабо осветљене тајне просторије. Тешка атмосфера и слике насиља јасно упућују на филм ноар, у којем је четрдесетих „амерички песимизам [доведен] до нивоа нихилизма, претпостављајући постојање апсолутне и непоправљиве искварености друштва и свих у њему“ (Kuk 2018: 336), што је ефекат произведен и у *Вавилон Берлину*. Стварању упечатљиве ноаровске атмосфере доприноси и карактеризација ликовна – њихов физички изглед (јер ништа не асоцира на Хаметове и Чендлерове јунаке боље од истражитеља у сивим кишним мантилима и са шеширима на глави), али и начин на који су углобљени у специфични историјски контекст.

Обавезан елемент сваког кримића, било да је у питању књига, филм или ТВ серија, свакако је злочин, најчешће убиство, које је још од времена класичних детективских романа и Ван Дајнових правила за њихово писање истакнуто као неопходно. Ипак, серија *Вавилон Берлин*, за разлику од романа на ком је заснована, не почиње класичним приказом злочина нити његовим откривањем већ је фокус одмах усмерен на главног протагонисту, инспектора Гереона Рата, у околностима чији ће смисао бити откривен тек на крају друге сезоне. У низу кратких флешбекова приказани су догађаји кроз које ће Рат проћи током наредних епизода (односно кроз које је у фиктивном свету серије већ прошао); све је пропраћено гласом човека код кога је инспектор на хипнотерапеутској сеанси и који му обећава да ће га спровести до „извора страха“, за шта се испоставља да је дубоко потиснута лична траума.¹³ Протагонисту серије поново срећемо у једној од наредних сцена, овог пута у „радној униформи“ типичног ноаровског детектива, док у неком запуштеном тоалету, дрхтавим рукама покушава да извуче бочицу с леком. Најзначајнија надградња лика Гереона Рата у серији у односу на роман јесте његово трауматично искуство из Првог светског рата и последице у виду посттрауматског стресног поремећаја испољеног кроз нападе дрхтавице и губитак контроле над телом. Да би био у стању да обавља посао и уопште да функционише, Гереон узима лек који садржи хе-

13 Золтау запажа да уводна секвенца садржи елементе свега што је мучило немачко друштво и културу у годинама после Првог светског рата, почевши од самог пораза у рату, који се негативно одражава на психу Немаца, посебно мушкараца, преко нове, видљивије улоге жена у јавном животу, па до политичког плурализма, последица капитализма и разних видова „модерности“ (Soltau 2021: 734–5).

роин и од ког временом постаје зависан. „Фрустрирани, послом преоптерећени и психолошки истраумирани“ полицајац склон дрогама или још чешће пићу типска је појава у серијама полицијског жанра (Mueller 2010: 107). Поред тога што му помаже да се избори с ратним траумама, Гереонов порок проистиче из жеље да настави да обавља полицијски посао, што као „дрхтавичар“ никако не би могао.¹⁴

Гереон Рат је једна од мистерија које у току серије решавамо и ми као гледаоци, а и његове колеге из полиције. Иако појавом евоцира јунаке „тврдо куваних“ крими-романа, „редовно приказиван како лута сâм улицама Берлина са шеширом и у мантилу, често у плитком фокусу да би се нагласила његова отуђеност“, инспектор Рат је осетљивији од жанровског прототипа на ком је заснован а „његова упорност је утемељена у друштвеним интересима“ (Shaw 2022: 29, мој превод). У односу на Кучеров роман, Гереон Рат је у серији под далеко већим утицајем догађаја из прошлости и породичних обавеза, што постаје значајан фактор у обликовању лика. Гереон је из Одељења за убиства у Келну, којим руководи његов отац Енгелберт Рат, пребачен у Одељење за јавни морал у Берлину, са званичним образложењем да је потребан у акцијама разбијања порнографске мафије. Тај случај је решен већ на почетку прве епизоде, кад Рат и његов колега, Бруно Волтер, спроводе рацију у илегалном студију за производњу порнографских филмова, што нас упознаје с радом берлинске полиције, Одељења за јавни морал, али и предочава главне одлике протагониста, пре свега њихове слабости и лоше стране – Волтерову бруталност и бескрупулозност и Ратову несигурност и неприлагођеност. Незванични разлог Гереоновог премештаја, онај који инспектор скрива, због чега га колега посматра с подозрењем и неповерењем, јесу извесне компромитујуће фотографије, тачније негативи којима вође берлинског подземља уцењују Конрада Аденауера, тада градоначелника Келна и породичног пријатеља Ратових.¹⁵ Главни циљ рације у порнографском студију за Гереона је проналажење спорних материјала, у чему, будући да их сâм није нашао, мора да се ослони на ухапшеног преступника познатог као „Краљ“. Оптерећен својим здравственим проблемима и не познајући средињу и град у ком се нашао, млади инспектор из Келна се неће показати нарочито способним у решавању случаја због ког је и послат у

14 „*Kriegszitterer*“ („ратни дрхтавичар“) био је колоквијални назив за ветеране Првог светског рата који су развили посебан облик посттрауматског стресног поремећаја манифестованог кроз нападе дрхтавице и немогућност контроле над телом. О презиру с којим су ти људи дочекивани у друштву, а посебно у установама као што је полиција говори став инспектора Бруна Волтера док свом новом колеги Гереону Рату објашњава стање осумњиченог Крајевског, некада такође припадника полиције. Волтер у том моменту не зна да и његов саговорник пати од истог проблема.

15 У роману је прави разлог Гереоновог преласка у Берлин то што је починио убиство; да би избегао консеквенце а захваљујући очевим везама, премештен је на други крај земље и у друго одељење полиције.

Берлин све док му у томе не помогне инспектор Волтер. Волтер је од почетка подозрив према младом колеги, у тој мери да главног оптуженог на саслушању испитује управо о Гереону и разлозима његовог премештаја из криминалистичке полиције у Келну у знатно мање престижно Одељење за јавни морал. Разлог Волтеровог неповерења између осталог јесте и то што и сâм има шта да сакрије. Однос два инспектора, иако препун тензија, биће колегијалан и партнерски све док се не испоље непремостиве разлике засноване колико на идеологији толико и на односу према послу. И поред узајамног неповерења, Рат и Волтер се у почетку међусобно подржавају, делом зато што се обојица осећају као уљези у средини у којој се налазе. Гереон Рат је аутсајдер јер је тек стигао у Берлин, град који не познаје довољно да би био ефикасан као инспектор који, поред службених задатака, спроводи и незваничне, строго поверљиве истраге. По томе он наликује приватним детективима из „тврдо куваних“ крими-романа – мада формално запослен у полицији, он се никада неће сасвим уклопити у полицијску структуру, навикнут је да делује самостално, некад и противно ономе што налаже процедура, а временом његово неслагање и етички одмак од поступака и ставова колега постају све израженији. Бруно Волтер се, с друге стране, понајвише води саосећањем према ратним саборцима, а спрам Гереона, а касније и Шарлоте, односиће се заштитнички и покровитељски све док ови не угрозе његове планове. И Волтер има приватну агенду – као ветеран рата учествује у раду тајне организације „Црни Рајхсвер“, илегалне парамилитарне формације немачких националиста, где је, будући изврстан стрелац, одређен да буде један од атентатора у операцији „Прангертаг“, планираном пучу који је требало да врати на власт цара.

У серији *Вавилон Берлин* полиција је само номинално институција јединствено посвећена очувању реда, а заправо је, као и цело немачко друштво, раздељена у више фракција од којих се једни заиста боре за одржање постојећег поретка, док други раде на његовом урушавању. У приказаним политичким, друштвеним и економским превирањима полицијски инспектори балансирају између јавног интереса и сопствених жеља и страхова, између посвећености служби и приватних убеђења. Већ на самом почетку наговештена атмосфера неповерења међу припадницима полиције, који једни друге прате, шпијунирају, прислушкују, а спремни су и да убију да би заштитили своје интересе, кулминира кад оба инспектора схвате да онај други зна за недело које је први починио те да више неће моћи ни да сарађују нити један другог да штите.

Гереон Рат од почетка има амбивалентан однос према институцији у којој ради, а унутрашњи сукоб који из тога проистиче уочава се из његових реакција поводом првомајских комунистичких демонстрација и убиства две жене на балкону. Постављен је пред избор – или ће поступити савесно и написати истину у извештају (да су

убијене жене настрадале због деловања припадника полиције) или ће, по препоруци или пре захтеву претпостављених, изрећи неистину и тако заштитити колеге. Учиниће ово друго, као што ће одбити да се прикључи милитантним националистима из „Црног Рајхсвера“, а на констатацију совјетског дипломате да ради против сопствене земље спремно одговорити: „Ја радим за полицију“ (*Babylon*, S02 E3: 00:05:50). Мада млади инспектор не показује никакву политичку нити идеолошку пристрасност, за савезнике ипак бира оне који ће се борити за очување мира и постојећег поретка, као узоран припадник полиције, али и као човек који у турбулентним временима личну несигурност покушава да ублажи држећи се успостављених вредности.

Лојалност институцији и неповерење према појединцима, било да је у питању отац, колега, па чак и сопствено сећање, приближиће инспектора Гереона Шарлоти Ритер, младој флаперици из најсиромашнијих берлинских слојева и „отелотворењу сиромашног али секси Берлина“ (Fuechtner, Lerner 2020: 847),¹⁶ која свој хонорарни рад дактилографкиње и архиваторке жели да замени сталним послом у Одељењу за убиства. За Лоте¹⁷ је могућност рада у полицији изазов који одговара њеном природно авантуристичком духу, али и излаз из прилично безнадежне свакодневице испуњене породичним насиљем и немаштином, због које је принуђена да, поред дневног посла, ноћу ради у борделу. Својом амбицијом и борбеношћу, али и начином опхођења и понашањем Шарлота је прототип нове жене, уједно „и симптом и производ модерности“ (Soltau 2021: 735). Ово је истакнуто у њеним интеракцијама с Гереоном, према коме се одважно поставља као равноправна, мада ће знати да заузме и скрушенији став кад осети да јој претерана самоувереност може нашкодити. У сцени у којој, након Гереонових јалових покушаја, Лоте успева да им обезбеди такси, Ноа Золтау препознаје „стални холивудски троп“ у виду „јунака-коме-треба-помоћ“, при чему „супериорне вештине женског споредног лика служе циљевима и интересима полукомпетентног главног мушког лика“ (Soltau 2021: 736). Ипак, Лоте чини све да се ослободи споредне улоге и оствари равноправан статус наметнувши се као способна и домишљата истражитељка која не само да може да заустави такси већ познаје градску сцену довољно добро да дође до кључних информација за расветљавање случаја. Од огромне је важности њено вешто сналажење у берлинским круговима и доза бескрупулозности коју притом показује. Као нерегистрована проститутка она се по стандардима приказаним у серији сасвим квалификује за рад у полицији будући да се и оно

16 „Arm aber sexy“, речи су којима је 2003. тадашњи градоначелник Берлина Клаус Воверајт описао немачку престоницу.

17 Надимак главне протагонисткиње у серији је Лоте, док је у роману то Шарли (Чарли). Шарлотин лик је уједно један од најизмењенијих у односу на онај из Кучеровог романа.

што раде њене мушке колеге у слободно време тешко може назвати законитим. Познанства у криминалним круговима и суделовање у противзаконитим активностима па и тешким кривичним делима у свету *Вавилон Берлина* потврђују истражитељеву „тврдоћу“, спремност и одлучност; интимно познавање градског подземља неопходно је за успешно откривање злочинаца. Коначно, Шарлотин лик у серији значајно модификује „тврдо кувани“ ноар жанр, који је у свом првобитном облику представљао „манифестацију послератних мушких анксиозности због оснаживања жена“ (Shaw 2022: 29) – промовисање у помоћницу инспектора долази као крајња потврда њене еманципованости.

За разлику од класичних „тврдих“ кримића у којима крај доноси и какво-такво решење проблема, у серији *Вавилон Берлин* се злочини, мистерије и потенцијалне опасности непрекидно умножавају. Од порно-индустрије, чије раскривање води до берлинског подземља, преко мистериозног руског воза с још мистериознијим теретом, те политичких проблема, због којих се полиција ангажује на „обезбеђивању“ првомајских комунистичких демонстрација, истражи о постојању тајне базе „Црног Рајхсвера“ у СССР-у и спречавању покушаја пуча, па до лешева – жртава обрачуна стаљиниста и троцкиста, али и оних за које су „заслужни“ сами инспектори – криминалистичка прича се усложњава и компликује идеолошким факторима, све већу улогу добијају како политичка полиција тако и различите криминалне структуре и мада се већина питања на крају решава, одговори не доносе олакшање већ још већу тескобу. Оба инспектора ће се у току истраге наћи с оне стране закона, одговорни за убиства која ће моћи да прикрију од свих осим један од другог, што их коначно ставља на супротстављене стране и чак у борбу на живот и смрт, у сцени на возу у којој „тврдо кувани злочин сусреће спилберговски акциони филм“ (Fuechtner, Lerner 2020: 845, мој превод). Епиграф Кучеровог романа, „Атина на Шпреји је умрла, Чикаго на Шпреји се буди“¹⁸ језгровито а ефектно описује крај златног доба вајмарског Берлина приказан у серији. Како наговештава последњи леш, односно „клифхенгер“ у виду политичког убиства које ће се разрешавати у наредној сезони, пробуђени Чикаго на Шпреји видеће пуно више од обрачуна гангстерских банди.

Федоре и мантили у сенци Балкана

Тематски, жанровски и естетски блиска *Вавилон Берлину*, серија *Сенке над Балканом* је почела да се емитује практично истовремено кад и немачка серија, што је изазвало подозрење у погледу ориги-

18 Речи Валтера Ратенауа, индустријалца и вајмарског министра спољних послова, убијеног у атентату 1922.

налности и потенцијалних утицаја једног остварења на друго.¹⁹ И док је несумњиво интересантно и индикативно да су и немачки и српски аутори симултано дошли на идеју да се позабаве међуратним периодом баш из овог (ноаровског) угла и баш у овом тренутку, треба приметити и то да се две серије битно разликују и то управо кад је приступ детективској страни приче у питању.

Сâм наслов Бјелогрићеве серије упућује на ноар, али и на шири географски и културолошки контекст од оног у *Вавилон Берлину*. Радња је већим делом смештена у Београд, али се бројни важни догађаји одвијају широм Балкана – у Херцег Новом, Букову, Топоници – па и даље по Европи – у Бечу, Бриселу и Москви. Актерима из ових градова путеви (углавном криминални) се укрштају у престоници Краљевине СХС, која, поред тога што је центар политичке и економске моћи, постаје и место опасности и злочина, град блиставих дворана и мрачних сиротињских четврти, где се укрштају тероризам и трговина опијумом, идеологија и мистика, политичка уцена и бескрупулозно богаћење, уметност и окултно. Као и код *Вавилон Берлина*, ноаровска атмосфера се великим делом ослања на историјски контекст, друштвена превирања, насиље и криминал, с тим што *Сенке* доносе већу дозу мистичног и окултног, почињена убиства су крајње театрална и од почетка упућују на ритуалне обреде, чиме се постиже својеврсна егзотизација злочина. У комплексном друштвеном пејзажу приказаног међуратног Београда, с једне стране је политичка елита, која званично покушава да реши проблем македонског сепаратизма и држи под каквом-таквом контролом белогардејце генерала Врангела, док њени истакнути представници, често супротно прокламованим државним интересима, воде своје личне ратове и склапају договоре који ће им осигурати положаје. С друге стране је подземље, тајна друштва, тајни агенти, трговци опијумом предвођени мистериозним „босом“ чије се име па чак ни псеудоним нерадо помињу. Негде између, увезана са свима, налази се београдска криминалистичка полиција, а унутар ње два инспектора, који у хаосу све гнуснијих и бизарнијих злочина покушавају да реше случај и дођу до некакве правде.

Мада из перспективе двадесет првог века одређене историјске личности и приказани догађаји доносе злокобни наговештај будућих дешавања, *Сенке над Балканом*, као и *Вавилон Берлин*, у први план истичу последице Првог светског рата, како по друштво у целини тако и по појединца. Како је истакла сценаристкиња Даница Пајовић, то је „серија о људима који су колективно истраумирани Првим

19 Невена Даковић и Александра Миловановић су приметиле да, иако „креатори одричу утицај немачке серије, јер је *Вавилон Берлин* емитован после *Сенки* [...] у Србији је роман *Један нерешен случај* (*Der nasse Fisch*, Volker Kutscher, 2007), према којем је она настала, објављен 2011. године, што чини могућом и ову линију утицаја и апропријације“ (Даковић, Миловановић 2021: 90).

светским ратом, а још не слуте да им се спрема и Други. У неку руку, сви су они ратни ветерани“ (Вајић 2016). Сâм почетак прве епизоде нас упућује на историјски контекст – приказано је искрцавање руске војске под командом Петра Врангела у Херцег Нови 1921. године. У телопу се износе историјске чињенице о доласку руских емиграната у Краљевину СХС, уз посебно истицање податка да је 15.000 козака наставило да функционише као независна војна формација. У типичној ноар атмосфери, по мраку и измаглици, с брода се износи ковчег, за који се касније испоставља да садржи изузетно драгоцене предмете, док генерал Врангел изражава оптимизам у погледу контраофанзиве коју планира и огорченост због начина на који је његова армија незаслужено претрпела пораз. Генералов бес и осећај неправде подсећају на сентименте официра немачког „Црног Рајхсвера“ приказане у *Вавилон Берлину* и најављују једну од наративних линија серије – покушај руских официра у Београду да се одрже као значајан војни, политички и економски фактор, што доводи до њиховог уплитања у криминалне радње и чиме се криминалистичка страна приче укршта с политичким и идеолошким питањима.

Мистериозно аристократско благо, допремљено у тајности из моћне земље уздрмане друштвеним променама које одјекују широм Европе, мотив је који покреће добар део радње и у *Вавилон Берлину* и у *Сенкама над Балканом*, само што се ради о различитим фракцијама одметнутих Руса – у Берлину су то троцкисти, на Балкану белогардејци. Осим овога, серије се преклапају и по ликовима инспектора морфијумских зависника, што је делом конвенција детективског и полицијског жанра, а делом још једна упутница на трауматичност ратног искуства. Уцењивање високих државних званичника компромитујућим порно-материјалом (у *ВБ* је уцењен Конрад Аденауер, у *СНБ* генерал Живковић), поред тога што носи део криминалистичког заплета, такође говори и о корумпираности у највишим круговима, лицемерју и лажним моралним стандардима. Паралеле се проналазе и у сценама затворских посета, обележеним религијским дискурсом с пренесеним значењем, након којих ће уследити смрти (самоубиства) главних осумњичених, што даље одлаже решење загонетке а појачава мистичност догађаја.²⁰ Коначно, наизменично приказивање сцена убијања и плеса (у *ВБ* су то масакр у штампарији и чарлстон-кореографија у клубу Мока Ефти; у *СНБ* покушај отмице, затим и убиство руског официра, док се у Народном позоришту у исто време изводи *Лабудово језеро*) неизоставно упућују на слично монтиране сцене у класику криминалистичке драме – *Кополином Куму*.

20 У *Вавилон Берлину*, „Краља“, власника порнографског студија, у затвору посећује свештеник, који му кроз молитву преноси злослутну поруку шефа подземља. Инспектор Плетикосић у *Сенкама над Балканом* испитује ухапшеног Аврама у његовој ћелији, што се завршава њиховим наизменичним цитирањем *Јеванђеља по Марку*.

Паралеле на којима ћемо се овде задржати тичу се протагониста, двојице полицијских инспектора који ни у *Сенкама над Балканом* не чине хармоничан двојац. И овде првог истражитеља најпре упознајемо приватно – у интимној атмосфери спаваће собе, Андра Танасијевић, инспектор београдске криминалистичке полиције, размењује неколико реченица са својом бившом супругом а садашњом љубавницом, која коментарише његово узимање таблета морфина. Искоришћени „клише оронолог полицијаца“ појаснио је аутор серије Драган Бјелогрић напомињући да „[и]ако се наслања на антихероје попут Мајкла Торела, инспектора Коломба или Филипа Марлоуа, лик Андре Танасијевића Танета нема неког директног узора“ већ је „прототип људи који живе у Србији: пун је фрустрација, свестан у каквом неправедном систему живи, и мада му се прилагођава, труди се да остане частан човек“ (Švarn 2019). Танасијевић је, попут Гереона Рата и Бруна Волтера, ветеран Првог светског рата и, мада припадник победничке нације, такође обележен искуством фронта, које га прогони у виду ноћних мора, али и болова због којих и узима морфин. Београдски инспектор ипак није зависник, као што је то Гереон Рат; оно у чему Андра Танасијевић претерује, саобразно локалним навикама, јесте алкохол. Свог новог колегу Тане ће први пут срести у кафани, која је на неки начин постала његова канцеларија. Порочност старијег инспектора, жаргонски изрази и уличарски манири управо су оно што му омогућава да успешно обавља свој посао, истовремено га приближујући класичном детективу из „тврдих“ кримића.

Искуство улице и града, посебно његових тајновитих, мрачних делова, материја је којом ће млађи инспектор Станко Плетикосић тек морати да овлада. За разлику од старијег колеге, Станко се у серији појављује као учтив, префињен у опхођењу и облачењу, образован и амбициозан, недавно пристигао са студија форензике у Лозани, где је слушао предавања др Арчибалда Рајса. Слика младог инспектора, који у београдску криминалистичку полицију долази из земунске техничке, нестрпљив да своја теоријска знања из форензике практично примени, у току серије се значајно мења делом зато што се постепено открива и темпераментнија страна његове личности, делом зато што под утицајем Танасијевића он почиње да се прилагођава средини у којој ради. На почетку се млади истражитељ од колега у полицији издваја самом физичком појавом: првог дана се појављује у капуту с коцкастим дезеном и с полуцилиндром на глави, што одудара од сивих мантила и федора-шешира које носи Андра Танасијевић, као и остали „тврдо кувани“ детективи. Станков полуцилиндар својим заобљеним ивицама и елеганцијом подсећа на шешире типа „хомбург“ које је прославио Дејвид Суше у улози Херкула Поароа.²¹ Тако је већ костимом наговештено да је

21 У ТВ серији *Agatha Christie's Poirot* (LWT, Granada, ITV, 1989–2013).

истражитељски приступ новог инспектора ближи јунацима класичних детективских прича него онима из „тврдиh“ кримића, што се потврђује и на самом месту злочина. Започињући истрагу о убиству руског свештеника, Тане покушава да сагледа општу ситуацију, међуљудске односе и потенцијалну повезаност Руса с локалним кријумчарима опијума, док се Станко фокусира на материјалне доказе те „школски“ прегледа леш, тражи отиске прстију и запажања диктира полицајцу користећи стручне, латинске термине које овај нити разуме нити зна како да запише.

Контраст између два истражитеља делом је условљен генерацијским јазом – „старији насупротив млађег, ратни ветеран насупротив ратног сирочета, искуство насупротив образовања, резигнација наспрам идеализма, јесен наспрам пролећа“ (Вајић 2016). Мада револтиран тиме што је уопште добио новог колегу и крајње подозрив из уверења да млади инспектор ништа не зна, Андра Танасијевић ће заузети покровитељски, готово очински став према Станку, те ће га тешити након професионалног неуспеха, а и штитити и правдати када ствари у односима с преступницима измакну контроли. Два инспектора се разликују и по друштвеним миљеима којима припадају, а њихово понашање, начин говора, облачење, као и приступ решавању случаја упућују и на различите врсте детектива на којима су њихови ликови засновани. У том погледу, Танасијевић је балканска верзија прекаљеног детектива из несентименталних крими-романа, инспектор грубог изгледа и опхођења који „редовну полицијску контролу“ започиње разбијањем флаше о главу осумњиченог и нема длаке на језику било да разговара с начелником полиције, до зуба наоружаним руским козацима, или уличним криминалцима и дилерима дроге из Јатаганмале. Тане је практично једини инспектор који се усуђује да уђе у ову озлоглашену четврт без чете полицајца око себе и тиме завређује поштовање њених становника, који му признају да је „пандур али господин човек“ (Сенке, С01 Е01: 00:58:45). Окружење у ком се ни приближно не сналази тако добро јесу елитни београдски кругови – све до почетка истраге, Танасијевић не зна ко је Маја Давидовић иако су њена појава и понашање довољно екстравагантни да је сместе у жижу јавног (а и тајног) живота престонице. Богата наследница ће, у стилу Чендлерове Вивијен Стернвуд, охоло прокоментарисати да инспектор пре делује „као жртва злочина него неко ко их решава“ (Сенке, С01 Е02: 00:30:40), али ће јој он ипак касније центлментски понудити заштиту од прогонитеља.

Међутим, поред свег ратног и полицијског искуства, инспектору Танасијевићу ће скоро позлити од призора обезглављеног тела Виолете Ђукић и њене одрубљене главе посред плесне дворане. Таква врста злочина није оно на шта су „тврдо кувани“ истражитељи навикли, те ће се рационални и емпиријски оријентисани Станко Плетикосић у овој ситуацији много боље снаћи. Убиство руског

свештеника је први полицијски случај приказан у серији, али је свирепо обезглављивање супруге државног тужиоца први злочин за који ни инспектори ни гледаоци не знају ко је починилац, а сама његова природа, политичке и друштвене импликације и наговештај окултног издвојиће га као централну мистерију. У сусрету с првом жртвом серијских декапитација, која код старијег инспектора изазива слабост и вртоглавицу, до изражаја долази Станкова професионална хладнокрвност. Насупрот Танасијевићу, Станко се надија над одрубљеном главом да би прегледао рез, износи закључке везане за оружје и жели да одмах почне испитивање сведока. Иста ситуација открива и јаз између некорумпираног младог инспектора и његових старијих колега, посебно начелника Димитријевића, који нису спремни на жустрију акцију плашећи се потенцијалних проблема у политички деликатном случају.

Двојица инспектора током серије постају функционалан тандем управо тако што проналазе начин да се „својим разликама на допуњују, уместо да се сукобљавају“ (Вајић 2016), што је приказано и кроз истрагу о мистериозном Лонгиновом копљу. У бесу разбивши ковчег с огрлицом жртве, инспектор Танасијевић ће случајно набасати на предмет за који се испоставља да је узрок окрутних злочина. До значења копља и огрлице инспектори ће пак доћи захваљујући Станковој методичности и оку за (уметничке) детаље, као и његовом пријатељству с Арчибалдом Рајсом. Лонгиново копље, као својеврсни Свети грал, у серији добија позицију сличну оној коју има малтешки соко у Хаметовом роману, с тим што се у овом класику „тврдо куване“ крими-прозе пре свега ради о предмету непроцењиве материјалне вредности, док је копље у *Сенкама* важно због своје огромне симболичке моћи, у коју подједнако верују и припадници друштва Туле и руски царисти и комунисти. Једини који није нарочито импресиониран наводним окултним својствима датог предмета јесте инспектор Танасијевић, који покушава да пронађе рационално решење да би спречио даље злочине. Истрага коју води с младим колегом открива и узрок и починиоце злочина као и саучеснике (који ипак успевају да измакну правди), али указује и на дубину проблема који захвата државне структуре а који је ван домета и најамбициознијих полицијских инспектора. Танасијевић и Плетикосић ће се још једном усагласити на самом крају прве сезоне тиме што ће напустити београдску полицију. Оставши доследни свом истражитељском позиву, они не могу да опстану у институцији која све мање служи својој сврси.

Закључак

Комбиновањем елемената криминалистичког и полицијског жанра с историјским контекстом међуратног периода, серије *Вавилон Берлин* и *Сенке над Балканом* постају ноаровске историјске

драме с истражитељима чије погледе на свет, али и приступ злочину обликује њихово трауматично искуство из рата. Обе серије с *hardboiled* односно „тврдо куваним“ криминалистичким романима деле утемељеност у епохи о којој говоре (а пренесено, и оној у којој су настале), а стављање већег акцента на политичка и друштвена збивања значајно утиче и на (криминалистички) заплет и на обликовање ликова протагониста. Полицијски инспектори, који су у центру наратива, извршавају своје професионалне задатке покушавајући истовремено да испоштују правила службе и своје претпостављене, али и да очувају лични интегритет. У комплексним друштвено-историјским околностима позних двадесетих, које су у овим серијама додатно закомпликоване фиктивним заплетима са сензационалистичким елементима, Гереон Рат и Бруно Волтер у Берлину као и Андра Танасијевић и Станко Плетикосић у Београду израђају као надграђене верзије детектива из несентименталних крими-романа. Овакве надградње сведоче о виталности овог књижевног жанра, који у новим медијима и новим форматима добија све сложеније облике а да притом не губи на популарности. Мада је криминалистичка потка само један од елемената ових серијских остварења, њихово „читање“ с освртом на специфичности жанра доноси дубље увиде у карактере јунака и приказане друштвене односе.

ИЗВОРИ

- Babylon Berlin* (Staffel 1–2). Tom, Tykwer, Achim von Borries, Henk Handloegten, X Filme Creative Pool, 2017.
- Сенке над Балканом* (сезона 1). Драган Бјелогрић, Cobra film, 2017.

ЛИТЕРАТУРА

- Даковић, Невена, Александра Миловановић. „Мека моћ Балкана. Мека моћ ТВ серија: *Сенке над Балканом*“. *Култура* 173 (2021), 83–95. doi: 10.5937/kultura2173083D
- Anderson, Ariston. „Rome Film Fest: Tom Tykwer on What’s Next for ‘Babylon Berlin’“. *The Hollywood Reporter*, Nov. 5, 2017, <https://www.hollywoodreporter.com/tv/tv-news/rome-film-fest-tom-tykwer-what-s-next-babylon-berlin-1055077/> (9. 11. 2022)
- Bajić, Đorđe. „Danica Pajović o nastanku scenarija za televizijsku seriju ‘Senke Balkana’: ‘Nije život jedan žanr’“. *Filmski centar Srbije* 4. 7. 2016. <https://www.fcs.rs/danica-pajovic-o-nastanku-scenarija-za-televizijsku-seriju-senke-balkana-nije-zivot-jedan-zanr/> (15. 11. 2022)
- Beier, Lars-Olav. „Schluss mit Pappmaché-Retro-Nostalgie!“. *Der Spiegel* 12. 10. 2017, <https://www.spiegel.de/kultur/tv/babylon-berlin-tyk->

- wer-handloegten-und-borries-ueber-ihr-meisterwerk-a-1172274.html (9. 11. 2022)
- Blank, Juliane. „Berlin, Capital of Serial Adaptation. Exploring and Expanding a Political Storyworld in *Babylon Berlin*“. *Interfaces* [online] 47 (2022). doi.org/10.4000/interfaces.4798
- Chandler, Raymond. „The Simple Art of Murder: An Essay“. *The Simple Art of Murder*. New York: Random House, 1988, 1–18.
- Daković, Nevena. „Belgrade between the Wars: Imperial Shadows on the Screen“. *European Review* 28 (1), 2019, 90–101. doi:10.1017/S1062798719000292
- Däwes, Birgit. „Transgressive Television: Preliminary Thoughts“. *Transgressive Television: Politics and Crime in 21st-Century American TV Series*, Birgit Däwes, Alexandra Ganser, Nicole Poppenhagen (eds.). Heidelberg: Universitätsverlag, 2015, 17–31.
- Fiske, John, John Hartley. *Reading Television*. London, New York: Routledge, 1996.
- Fiske, John. *Television Culture*. London, New York: Routledge, 1987.
- Fuechtner, Veronika, Paul Lerner. *Babylon Berlin: Media, Spectacle, and History*. *Central European History*, 53(4), 2020, 835–854. doi:10.1017/S0008938920000771
- Hall, Sara F. „Babylon Berlin: Pastiche Weimar Cinema“. *Communications* 44(3), 2019, 304–322. doi.org/10.1515/commun-2019-2061
- Kuk, Devid A. *Istorija filma I*. Beograd: Clio, 2018.
- Landrum, Larry. *American Mystery and Detective Novels: A Reference Guide*. Westport, CT: Greenwood Press, 1999.
- Linkis, Sara Tanderup. „Literary Remediations of Contemporary Television Series: From The Familiar to Storytel Originals“. *Television Series as Literature*, Reto Winckler, Víctor Huertas-Martín (eds.). Singapore: Palgrave Macmillan, 2021, 109–127.
- McCann, Sean. „The hard-boiled novel“. *The Cambridge Companion to American Crime Fiction*, Catherine Ross Nickerson (ed.). New York: CUP, 2010, 42–57.
- Mueller, Eddy Von. „The police procedural in literature and on television“. *The Cambridge Companion to American Crime Fiction*. Catherine Ross Nickerson (ed.). New York: CUP, 2010, 96–109.
- Nedeljković, Miša. *Američki noar film*. Beograd: Hinaki, 2006.
- Renner, Karen J. „‘As Literature’ Approaches and the Academic Canonization of Television Studies“. *Television Series as Literature*, Reto Winckler, Víctor Huertas-Martín (eds.). Singapore: Palgrave Macmillan, 2021, 19–36.
- Shaw, Caitlin. „To the Truth, to the Light: Genericity and Historicity in *Babylon Berlin*“. *Journal of Popular Film and Television* 50 (1), 2022, 24–39. doi:10.1080/01956051.2021.1971605
- Soltau, Noah. „‘Zu Asche, zu Staub’: Netflix Acquisitions and the Aesthetics and Politics of Cultural Unrest in *Babylon Berlin*“. *The Journal of Popular Culture* 54 (4), 2021, 728–749.

- Švarn, Filip. „Senke su i dalje tu, ali bar maske padaju. Intervju – Dragan Bjelogrić“. *Vreme* br. 1512–1513 26. 12. 2019. <https://www.vreme.com/vreme/senke-su-i-dalje-tu-ali-bar-maske-padaju/> (15. 11. 2022)
- Watson, Fay. „Babylon Berlin season 4 release date: Will there be another series? Creator drops update“. *Express* May 5, 2020. <https://www.express.co.uk/showbiz/tv-radio/1254082/Babylon-Berlin-season-4-another-series-renewed-cancelled-Sky-Netflix> (17. 11. 2022)
- Winckler, Reto, Víctor Huertas-Martín. „Introduction: Considering Television Series as Literature“. *Television Series as Literature*, Reto Winckler, Víctor Huertas-Martín (eds.). Singapore: Palgrave Macmillan, 2021, 1–16.
- Zelenović, Ksenija. *Neonoir u savremenoj holivudskoj produkciji: načela obnove klasičnog noira*. Beograd: Filmski centar Srbije, 2012.

Bojana Aćamović

Babylon Berlin and Black Sun – Two Hardboiled Period Dramas

Summary

The paper analyzes TV series *Babylon Berlin* (Tykwer, von Borries, Handloegten, 2017, Seasons 1 and 2) and *Black Sun* (Bjelogrić, 2017, Season 1) as works in which the period drama genre meets neo-noir and police procedural, on the common foundation of hardboiled crime fiction. Starting from the premise of intermedial connections between literature and television series, the present analysis relies on the theoretical framework of the studies on detective fiction and hardboiled crime novels. Highlighted are the characters of investigators (specifically police inspectors) and the way in which their characterization reflects the intersection of their professional work on criminal cases, particular historical circumstances (the late 1920s) and their personal attitudes. The social context being one of the key themes in both series, the detective characters quite expectedly gain a new dimension as compared to the classical hardboiled detectives. The focus is not solely on solving a particular crime, but also on the manner in which the police inspectors balance between serving justice and preserving one's own integrity on the one hand and remaining loyal to the police and state institutions on the other.

Keywords: television series, crime genre, detective novel, *Babylon Berlin*, *Black Sun*

Примљено: 22. 12. 2022.

Прихваћено: 29. 5. 2023.