

УНИВЕРЗИТЕТ УМЕТНОСТИ

ISSN 1450-5681

ЗБОРНИК РАДОВА
ФАКУЛТЕТА ДРАМСКИХ УМЕТНОСТИ

Часопис Института за позориште, филм, радио и телевизију

33

Београд
2018.

Aleksandra Milovanović¹
Fakultet dramskih umetnosti, Beograd

7.097

791.221.5:343

COBISS.SR-ID 264995084

CRIME TV: PITANJE ŽANRA²

Apstrakt

Žanrovi televizijskog igranog programa, od samog nastanka, pod jakim su uticajem intertekstualnosti i transmedijalnosti, jer se njihove konvencije i kodovi kopiraju i adaptiraju iz različitih umetnosti i medija (radija, filma, književnosti, pozorišta, muzike, itd.). Takođe, serijalna struktura njihovog narativa (priča koja se širi u nastavcima) i složenost zapleta (koji se razvija u dugom vremenskom periodu emitovanja) najčešće utiču na žanrovsko mešanje i kontaminaciju. Cilj ovog rada je da na primeru odnosa kriminalističkog žanra i savremenih televizijskih igranih serija, a prateći varijacije i inovacije u motivu vođenja procesa kriminalističke istrage, pokaže da se u njima žanrovske konvencije i kodovi ne samo kopiraju i recikliraju, već i da slede trendove hibridizacije žanrova, probijanja i erozije žanrovskih granica. Stoga će analizom dominantnih procesa serijalnosti, intertekstualnosti i transmedijalnosti u dijahronijskoj perspektivi biti istražene strategije spajanja i ukrštanja žanrova u televizijskim igranim serijama da bi se proizvele nove hibridne forme.

Ključne reči

kriminalistički žanr, televizijska serija, serijalnost, intertekstualnost, hibridizacija

Kriminalistički, ali i svaki drugi žanr, određen je skupom narativnih, ikonografskih i tekstualnih konvencija i kodova, koje se ponavljaju, menjaju, mešaju, hibridizuju, erodiraju i ponovo uspostavljaju. Ponavljanje ovih konvencija

1 lolamontirez@gmail.com

2 Tekst je nastao u okviru rada na projektu „Identitet i sećanje: transkulturni tekstovi dramskih umetnosti i medija (Srbija 1989-2014)“ (projekat broj 178012) koji se realizuje na Fakultetu dramskih umetnosti u Beogradu uz podršku Ministarstva prosvete, nauke i tehnološkog razvoja RS.

u kreiranju medijskih tekstova uspostavlja uspješne žanrovske formule koje gledaoci prihvataju kao sistem na osnovu kog lako prepoznaju o kojoj vrsti teksta je reč³. Kontinuirani razvoj umetnosti i medija utiče da žanrovi ne predstavljaju svet fiksnih pravila, već postaju promenljive kategorije i sistem koji je otvoren za promene. Zbog toga, novi tekst koji se pojavi, u okviru na primer kriminalističkog žanra, može da menja taj žanr dopunom ili suprotstavljanjem njegovih starih i novih konstituenata. To znači da u ovom, ali i svim ostalim žanrovima, nema prostog kopiranja konvencija već da je uvek prisutan intertekstualni proces u kome se s jedne strane novi tekst povezuje sa drugim tekstovima datog žanra, ali se i razlikuje od njega.

Žanrovi se uvek kreću između standardizacije, koja omogućuje ponavljanja i serijsku proizvodnju i inovacije, koja menja žanrovske obrasce i obnavlja sistem. Rafaela Moan (Raphaelle Moine) u knjizi *Filmski žanrovi (Les Genres du cinema, 2006)* zato zaključuje da je dijalektički odnos standardizacije i razlikovanja žanra oličen u ponavljanju specifičnih konvencija određenog žanra i odstupanja od njih. Stiv Nil (Steve Neale) u knjizi *Žanr i Holivud (Genre and Hollywood, 2000)* ističe da većina teorijskih modela koji imaju tekstualni pristup žanru „početnu tačku nalaze u problematizaciji ponavljanja i varijacije, sličnosti i razlike, kao i određenja do koje mere su elementi koji se ponavljaju i variraju jednostavni ili složeni“ (Neale 2000: 195). Kada ne bi postojale razlike, smatra Nil, kada bi se konvencije, narativna struktura i tipovi likova u žanru samo jednostavno kopirali, konvencije bismo doživljavali kao kliše, narativnu strukturu kao zadatu formulu, njihova značenja bi bila transparentna i pojednostavljena, a likovi jednodimenzionalni i stereotipni.

Zbog toga što proizvodnju žanrovskih televizijskih serija, filmova i drugih medijskih tekstova karakteriše odnos standardizacije i razlikovanja, u žanru se kontradiktorno pojavljuje *i ponavljanje i variranje*, pri čemu ta dva procesa ne rade jedan protiv drugog (Schatz 1981). Stiv Nil u knjizi *Žanr (Genre, 1980)* navodi da „kada bi svaki tekst unutar žanra bio isti, prosto ne bi bilo

3 Kao glavnu odliku klasičnog holivudskog narativa Tomas Šac (Thomas Schatz) u knjizi *Holivudski žanrovi: formule, filmovi i studio sistem (Hollywood genres: formulas, filmmaking, and the studio system, 1981)* ističe *verodostojnost*, na koju utiču žanr i žanrovske konvencije. Žanrovi su određeni prema konvencijama i kodovima kojima se služe, a kada se susretnu sa njima, gledaoci ih lako prepoznaju (znaju šta mogu da očekuju od određenog žanra). Zbog toga je žanr skup zajedničkih pravila koja omogućuju onome ko stvara film da koristi već uspostavljene obrasce komuniciranja. Postojanje žanrovskih konvencija olakšava publici da prihvati moguće svetove, od futurističke *noir* distopije u filmu *Istrebljivač (Blade Runner, Ridley Scott, 1982)* do najneočekivanijih akciono-kriminalističkih avantura u serijalima *Nemoguća misija (Mission Impossible franchise)* i *Bornov identitet (Bourne Identity franchise)*.

dovoljno razlika da se generiše drugačije ni značenje niti zadovoljstvo. Otuda ne bi bilo ni publike. Razlike su apsolutna suština generisanja žanra“ (Neale 1980: 50). Zato što opstanak jednog žanra zavisi od uspešnosti njegovih varijacija, naglašava Nil, svaka inovacija i promena standardizovanih žanrovskih obrazaca može promeniti gledaočevo razumevanje određenog žanra. Zbog toga, tvrdi autor, svaki novi tekst u žanru ima potencijal da proširi i promeni naše razumevanje žanra.

Kada neka formula kriminalističkog žanra postane popularna, ubrzo uslede njeni *nastavci (follow-ups)* u okviru istog medija, ali i između *dva i više medija*. Umnožavanje u filmu, kao pojedinačnom mediju, odvija se u vidu *serija, saga* i *rimejkova*⁴, dok originalne televizijske serije, zbog uspešnosti ili popularnosti, često kao nastavke dobijaju *spin-of-ove*⁵ i akulturalizacijom ili transkulturnim prevodenjem prelaze sa drugih govornih područja⁶. Međutim, umnožavanje tekstova kriminalističkog žanra može biti transmedijalno. Na primer, film *Far-*

-
- 4 Kada se umnožavanje odvija u istom mediju, na primer u kriminalističkim filmovima, nastaju serijali: *Kum (The Godfather)*, Francis Ford Coppola, 1972, 1974, 1990); *Umri muški (Die Hard)*, John McTiernan, 1988; Renny Harlin, 1990; John McTiernan, 1995; Len Wiseman, 2007; John Moore, 2013); *rimejkovi: Lice sa ožiljkom (Scarface)*, Howard Hawks 1932; Brian De Palma, 1983), *Afera Tomas Kraun (The Thomas Crown Affair)*, Norman Jewison, 1968; John McTiernan 1999), *Rt straha (Cape Fear)*, J. Lee Thompson, 1962; Martin Scorsese 1992), *Ubistvo u Orijent ekspresu (Murder on the Orient Express)*, Sidney Lumet, 1974; Kenneth Branagh, 2017), itd.
 - 5 Primeri originalnih serija i njihovih uspešnih nastavaka su: *Zakon i red (Law and Order)*, Dick Wolf, 1990-2010), *Zakon i red: odeljenje za posebne slučajeve (Law and Order: Special Victims Unit)*, Dick Wolf, 1999), *Zakon i red: zločinačke namere (Law and Order: Criminal Intent)*, Dick Wolf, 2001-2011), *Zakon i red: suđenje pred porotom (Law and Order: Trial By Jury)*, Dick Wolf, 2005-2006) *Zakon i red: LA (Zakon i red: Los Angeles)*, Dick Wolf, 2010-2011), *Zakon i red, pravi zločini (Law and Order, True Crime)*, Dick Wolf, 2017,) *Krivične istrage u Parizu (Paris enquêtes criminelles)*, 2007-2008), *Zakon i red: Velika Britanija (Zakon i red: UK)*, Dick Wolf, 2009-2014), *Zakon i red: odred za posebne operativce u Rusiji (Закон и порядок: отдел оперативных расследований)*, 2006-2011), *Zakon i red: zločinačke namere u Rusiji (Закон и порядок. Преступный умысел)*, 2007-2009); *Mesto zločina: Las Vegas (CSI: Las Vegas)*, Ann Donahue, 2000-2015), *Mesto zločina: Majami (CSI: Miami)*, Ann Donahue, 2002-2012), *Mesto zločina: Njujork (CSI: NY)*, Ann Donahue, 2004-2013), *Mesto zločina: Internet (CSI: Cyber)*, Anthony E. Zuiker 2015-2016), *Jag, vojni istražitelji (Jag)*, Donald P. Bellisario, 1995-2005) i *NCIS, mornarička služba za krivične istrage (NCIS)*, Donald P. Bellisario, Don McGill, 2003), *NCIS: Los Anđeles (NCIS: Los Angeles)*, Shane Brennan, 2009), *NCIS: Nju Orleans (NCIS: New Orleans)*, Gary Glasberg, 2014).
 - 6 Primeri ovih serija su: *Ubistvo (Forbrydelsen)*, Soren Sveistrup, DK, DR1 2007-20012; *The Killing*, Veena Sud, USA, AMC/Netflix 2011-20014); *Domovina (Hatufim)*, Gideon Raff, ISL, Channel 2, 2010-2012; *Homeland*, Alex Gansa, USA, Showtime, 2011), *Most (Bron/Broen)*, Hans Rosenfeldt, DK/SWE, SVT1/DR1, 2011-2018; *The Bridge*, Meredith Stiehm, USA, FX, 2013-2014), *Volader (Wallander)*, Stephan Apelgren, SWE, TV4, 2005-2013; *Wallander*, Philip Martin, UK, 2008-20016) itd. Takođe, u isto vreme se trenutno emituju britanska i američka verzija Šerloka Holmsa (*Sherlock*, Mark Gatiss, Steven Moffat, UK, BBC, 2010; *Elementary*, Robert Doherty, USA, CBS, 2012).

go (*Fargo*, Joel and Ethan Coen, 1996) prerastao je u televizijsku seriju *Fargo* (*Fargo*, Noah Hawley, 2014), a takođe i filmski serijal *Smrtonosno oružje* (*Lethal Weapon*, Richard Donner, 1987, 1989, 1992, 1998) širi se u dve sezone televizijske serije *Smrtonosno oružje* (*Lethal Weapon*, Matthew Miller, 2016-2018). Suprotno, televizijska serija *Dosije X* (*The X-Files*, Chris Carter, 1993), koja je nakon decenijskog prekida ponovo počela da se emituje, dobila je dva filmska nastavka: *Dosije X* (*The X Files*, Rob Bowman, 1998) i *Dosije X: Želim da verujem* (*The X Files: I Want to Believe*, Chris Carter, 2008)⁷. U savremenom smislu, *Džejs Bond* (*James Bond franchise*) prva je prava kriminalistička transmedijalna saga, odnosno franšiza, za koju su namenski pisani nastavci priče da bi se proširio narativni svet. Većina savremenih kriminalističko/akciono/avanturističkih filmova duguje ponešto Bondu, a samo nekolicina ima tako prepoznatljiv niz ikoničkih elemenata koji se mogu kopirati u velikom broju medija, ali i ekonomski eksploatisati (automobili, kostim, uređaji, oružje, egzotične lokacije, specijalni efekti, muzičke teme). U franšizama koje dugo traju, kao što je Bond, uvek mora da postoji dijalektički odnos standardizacije i razlikovanja, koji istovremeno podrazumeva ponavljanje specifičnih narativnih, ikonografskih i tekstualnih osobina, ali i odstupanja od njih. Razlikovanje i variranje podrazumeva „podmlađivanje“ franšize u skladu sa savremenim trendovima koji su orijentisani ka interesovanjima nove i mlađe publike⁸.

Dijahronijski prateći razvoj serijalne strukture i medija, pojava digitalnih platformi za distribuciju medijskih tekstova, dvadesetčetvoročasovno dostupnih globalnoj publici (od Netfilksa/Netflix i Amazona/Amazone Prime do Jutjuba/YouTube i Vimea/Vimeo)⁹ promenila je način distribucije, dostupnosti i recepcije tekstova (*binge viewing*), ali i hibridizacije tekstualnog/žanrovskih formata. Jedna od najpopularnijih veb-serija (web series) kriminalistič-

7 Adaptacija filma, koji recimo traje dva sata, ma koliko kompleksnog zapleta, u televizijsku seriju koja se razvija u velikom broju nastavaka više godina (*long-form series*) podrazumeva promenu modela naracije. To iziskuje bolju razradu i dodavanje novih zapleta, umnožavanje narativnih linija, produblјivanje i veće nijansiranje likova. Ako se adaptacija vrši u suprotnom pravcu, iz serije u film, ove linije zapleta moraju biti napuštene, smanjeni su pripovedna raznolikost (*minimizing storytelling variety*), nijansiranje likova (*character exploration*) i saspens koji se razvija u dugom periodu (*ongoing suspense*) (Mittell, 2006).

8 Industrija zabave u borbi za pažnju publike za sve svoje proizvode oslanja se na serijsku logiku, odnosno logiku novih nastavaka iste priče koja podrazumeva da će se pojaviti nastavak koji je interesantniji, inovativniji i zabavniji od svih prethodnih nastavaka, zbog čega će publika želeći da ga vidi.

9 Najpopularnije kriminalističke serije originalno nastale u produkciji ovih digitalnih platformi za distribuciju medijskih tekstova su: *Narkos* (*Narcos*, Chris Brancato, 2015), *Lovci na umove* (*Mindhunter*, Joe Penhall, 2017), *Digitalni ugljenik* (*Altered Carbon*, Laeta Kalogridis, 2018), itd.

kog žanra je *Pare i nasilje* (*Money and Violence*, Moise Verneau, 2 sezone, 50 vebizoda, 2014–2017). U prvih godinu dana od postavljanja, ova veb-serija imala je 13 miliona poseta, a prema žanru, temi i autentičnosti prikaza života kriminalaca na ulicama američkog predgrađa poređena je sa kulturnom televizijskom serijom *Žica* (*The Wire*, David Simon, 2002–2008). Međutim, glavni fokus ovog rada je analiza američkih serija kriminalističkog žanra koje se emituju na globalnim televizijskim mrežama i kablovskim kanalima u nedeljnom ritmu epizoda po epizoda u udarnim termina (*primetime television*) u rasponu od 13 epizoda do 24 epizode po sezoni. Ovo dugo vreme razvoja priče omogućava složene žanrovske hibridizacije usled dugog vremena emitovanja, ali i specifičnog modela naracije (*multiepisode arcs and ongoing plotlines*) (Milovanović 2013).

Strategije intertekstualnosti i serijalnosti u televizijskim serijama

„Televizija je *visokožanrovski medij* s relativno malo posebnih emisija koje ne spadaju ni u jedan žanr“ (Mek Kvin 2000: 43). Policijske serije, sapunske opere (sapunice), komedije situacije (sitkomi), samo su neki od žanrova koji se sreću na televiziji, a predstavljaju varijaciju drugih žanrova iz drugih medija (Daković i Milovanović 2013, 2015). Na kompleksnost televizijskih žanrova utiču *intertekstualnost* (jedan tekst se poziva na drugi tekst, transformiše i pozajmljuje likove, fraze, situacije ili ideje iz drugog teksta) i *serijalnost* (kopiranja i variranja priče koja se odvija u nastavcima umnoženih i otvorenih narativa). Umnožavanje, kopiranje i recikliranje žanrovskih elemenata na televiziji može biti: 1) umnožavanje između velikog broja epizoda jedne serije; 2) umnožavanje između više serija koje pripadaju istom žanru u isto vreme (sinhronijski) na više televizijskih, kablovskih, digitalnih platformi; 3) umnožavanje između više serija koje pripadaju istom žanru u dugom periodu (dijahronijski) na više televizijskih i kablovskih kanala; 4) umnožavanje, kopiranje i recikliranje između više medija (sinhronijski i dijahronijski). Transmedijalnost i intertekstualnost u savremenoj televiziji utiču na korišćenje strategija kao što su *adaptacija* (romana, stripa, filma u televizijsku seriju, i *vice versa*), *transpozicija*, *aproprijacija*, *rimejk* (starih, uspešnih ili kulturnih serija, zatim serija sa drugih govornih područja), *spin-of* (stvaranje više uspešnih serija od jedne), *mešanje* (*reshuffling*) i *postmodernistička prerada* (rekombinovanje klasičnih i postmodernih osobina), *ekstenzija* ili *širenje* u druge medije, kao što je nastavak pojedinih narativnih linija na internetu (*webisodes*)¹⁰.

10 Primer kriminalističke serije koja prati ove trendove je *Čista hemija* (*Breaking Bad*, Vince Gilligan, 2008–2013), čiji se zapleti šire u veb-seriji *Čista hemija, originalne minizode* (*Breaking Bad*,

Robert Alen (Robert C. Allen) u *Uvodu (Introduction)* knjige *Nastaviće se... Sapunske opere širom sveta (To Be Continued... Soap operas around the world, 1995)* izlaže da je osnova modela naracije u seriji zaplet na koji utiču akcije jednog lika (ili manje grupe likova) i koji se kreće linearnom progresijom ka razrešenju. Klasičan primer ovog modela, smatra Alen, jesu kriminalističke serije (*murder mystery stories*), u kojima je razvoj zapleta određen procesom istrage kroz koji se otkriva ko je i kako počinio zločin. Alen dalje navodi da u modelu televizijskih serija postoji jedna linija zapleta, koja počinje otkrivanjem da je zločin počinjen, linearno napreduje kako detektivi sakupljaju dokaze, saslušavaju svedoke, povezuju informacije, i završava se otkrićem ko je i kako počinio zločin.¹¹ Na primer, u kriminalističkim serijama *Zakon i red, Mesto zločina, Njujorški plavci (NYPD Blue, Steven Bochco, 1993–2005)* i *Policajci iz Čikaga (Chicago P.D., Dick Wolf, Matt Olmstead, 2014)* gledalac zna koje elemente kriminalističkog žanra da očekuje, ali i znanje da je reč o seriji navodi ga da očekuje da će se istraga koja je u jednoj epizodi počela u njoj i završiti. Shodno tome, ako je reč o kriminalističkim serijalima, kao što su *Prljava značka (The Shield, Shawn Ryan, 2002–2008)*, *Žica, Porodica Soprano (The Sopranos, David Chase, 1999–2007)* i *Ubistvo (The Killing, Vee-na Sud, 2011–2014)*, gledalac zna da će u njima videti poznatu ikonografiju kriminalističkog žanra, ali pošto su u pitanju serijali, on takođe zna da će u njima postojati veliki broj narativnih linija i zapleta u kojima će se proces istrage nijansirati i razvijati nekoliko sezona neočekivanim obrtima, otkrićima i rešenjima.

Džefri Skons (Jeffrey Sconce) u tekstu *Šta ako... Mapiranje novih tekstualnih granica televizije* piše o tome kako brojni *hibridni modeli* između serija i serijala balansiraju između narativnih linija koje počinju i završavaju se u istoj epizodi i „narativnih linija koje se razvijaju u dugom periodu (*larger arcs of long-term narrative progression*)“ (Sconce 2004: 98). Horis Njukomb (Horace Newcomb) u knjizi *Televizija, najpopularnija umetnost (TV, The Most Popular Art, 1974)* razmatra kako ovaj *hibridni model* televizijskih serija i serijala ima kumulativni narativ (*cumulative narrative*). Glavna karakteristika

Original Minisodes, Vince Gilligan, 17 vebizoda, 3–5 min, 2009–2011) i *spin-off*-u *Najbolje da pozoveš Sola (Better Call Saul, Vince Gilligan, 2015)*.

11 Model televizijskog serijala, za razliku od modela televizijskih serija, sadrži veliki broj likova i zapleta koji se, smatra Alen, „nalaze u kompleksnom, dinamičnom i nepredvidivom odnosu. Zbog toga što se u serijalu smenjuje veliki broj narativnih linija gledalac je naveden ne samo da se pita *Gde svaka od ovih narativnih linija ide?*, već i *Koja je veza između svih ovih različitih linija zapleta?*“ (Allen 1995: 17). Televizijski serijali zbog karakterističnog modela naracije razvijaju više sporednih zapleta, što potencijalno omogućava veću kompleksnost i održavanje interesovanja publike tokom veoma dugog perioda (Milovanović 2012).

kumulativnog narativa je da može da akumulira veliki broj informacija koje se pojavljuju iz epizode u epizodu, kao i da prati i beleži (*follows and record*) sve promene i nijanse u razvoju zapleta i likova kako serija napreduje kroz nekoliko sezona¹². Zbog toga u televizijskim serijama i serijalima ove kumulativne narativne linije često imaju snažna, upečatljiva i efektna razrešenja (*often-powerful resolutions*). Kriminalističke serije koje su imale snažna i upečatljiva razrešenja kumulativnih narativnih linija: ko je ubio Loru Palmer u seriji *Tvin Piks* (*Twin Peaks*, David Lynch, Mark Frost, 1990–1991, 2017), da li je Molderova (David Duchovny) sestra živa i da li vlada skriva činjenice o postojanju vanzemaljaca u seriji *Dosije X*, itd.

U televizijskom programu danas koegzistiraju klasični i savremeni tekstovi, ali i njihove brojne hibridne forme koje se u savremenim studijama televizije nazivaju *kvalitetne televizijske serije* (*quality television series*) (McCabe i Akass 2007, Lyons 2008, Kubey i Csikszentmihalyi 2013, Albrecht 2015) i *kompleksne televizijske serije* (*complex television series*) (Abbott 2010, Mittell 2015, Bianculli 2016). Iako najveći deo televizijskog programa čine serije koje imaju čiste žanrovske karakteristike, sve češće su serije u kojima se jedan ili više žanrova mešaju ili hibridizuju. U savremenim američkim serijama u registru kriminalističkog žanra domaće iz bogatog američkog predgrađa prodaju marihuanu: *Trava* (*Weeds*, Jenji Kohan, 2005–2012) i rešavaju misterije: *Očajne domaćice* (*Desperate Housewives*, Marc Cherry, 2004–2012); profesorke prikrivaju zločine: *Kako se izvući sa ubistvom* (*How to Get Away with Murder*, Peter Nowalk, 2014); žene pokušavaju da se naviknu na zatvorska pravila života: *Narandžasta je nova crna* (*Orange is a New Black*, Jenji Kohan, 2013); vode meksički kartel: *Kraljica Juga* (*Queen of the South*, M.A. Fortin, Joshua John Miller, 2016). Tinejdžeri, pored toga što su mladi, lepi i bogati u serijama, rešavaju i zločine: *Veronika Mars* (*Veronica Mars*, Rob Thomas, 2004–2007) i *Riverdejl* (*Riverdale*, Roberto Aguirre-Sacasa, 2017); a ovim grupama pridružuju se i profesori matematike, *Brojevi* (*Numbers*, Nicolas Falacci, 2005–2010), i romanopisci, *Kastl* (*Castle*, Andrew W. Marlowe, 2009–2016). Hibridizacija kriminalističkih serija sve se češće odvija između veoma različitih žanrova kao što je sitkom *Stanica u Bruklinu* (*Brooklyn Nine-Nine*, Dan Goor, 2013) ili žanrova igranog i dokumentarnog programa. Neke serije, kao što je policijska serija *Prljava značka*, preuzimaju karakteri-

12 Na primer, svaka epizoda serije *Bouns* (*Bones*, Hart Hanson, 2005–2017) sadrži narativne linije koje se odnose na kriminalističku istragu koja se vezuje za tu epizodu, a koje se prepliću sa narativnim linijama koje se razvijaju u dugom periodu (*long-term story lines*), a koje ne moraju da budu prisutne ni u svakoj epizodi, ni u svakoj sezoni (odnosi između kolega, ljubavne veze, itd.).

stike dokumentarnih serija, kao što su *Najtraženiji u Americi* (*America's Most Wanted*, John Walsh, 1988–2012) i *Policajci* (*Cops*, John Langley, Malcolm Barbour, 1989). Serija *24 sata* (*24*, Robert Cochran, Joel Surnow, 2001–2010) meša karakteristike kriminalističkih serija i informativno-političkog televizijskog programa (kao što su vesti na CNN-u).

Hibridizacija i mešanje žanrova u televizijskim serijama može da nadilazi čitavu seriju. U seriji *Dosije X* svaka epizoda opisuje drugi slučaj koji detektivi istražuju, što omogućava od epizode do epizode mešanje žanrova kao što su horor, kriminalistički žanr, naučna fantastika, triler i komedija. Serija *Tvin Piks* meša kriminalistički žanr sa elementima sapunske opere, natprirodnog horora, komedije, itd. Zbog toga, za razliku od klasičnih policijskih serija, u kojima bi rešenje ko je ubica bilo i završetak serije, u ovom slučaju to se otkriva na polovini serije, a do poslednje epizode se istražuju druge misterije. Ovakva hibridizacija, intertekstualno povezivanje i beskonačne transformacije tekstova uvezani sa konvergencijom i komplementarnošću medija, može se povezati sa postmodernim poimanjem neprekidne transformacije jednog teksta u drugi, u kojoj svaki tekst prepisuje, dopisuje, pozajmljuje iz drugih tekstova ili piše i dopisuje preko drugih tekstova.

Džon Elis (John Ellis) u knjizi *Vidljiva fikcija, filma, televizije, videa* (*Visible Fictions, Cinema, Television, Video*, 1992) podvlači da su televizijski žanrovi visokohibridizovani i da se sve više hibridizuju. Na primer, kriminalističku seriju *Lovci na umove* (*Mindhunter*, Joe Penhall, 2017) dijahronijski možemo posmatrati kroz povezanost sa prethodnim kriminalističkim filmovima i serijama njenog reditelja Dejvida Finčera (David Fincher)¹³. Na isti način možemo analizirati seriju *U carstvu poroka* (*Boardwalk Empire*, Terence Winter, 2010–2014), koja je usko povezana sa najpoznatijim filmovima kriminalističkog žanra i gangsterskog podžanra njenog reditelja i izvršnog producenta Martina Skorsezea (Martin Scorsese). Šire posmatrano, sličnosti i razlike u tekstovima koji su nastali u isto vreme i pripadaju istom kriminalističkom žanru, mogu se sagledati i kroz ponavljanja i varijacije u vođenju policijske istrage¹⁴. Promena može da bude mala, od klasičnog oblika u seriji *Zakon i red*, do nešto izmenjenog u serijama *Mesto zločina* ili *24 sata*. Međutim,

13 Dejvid Finčer scenarista je i reditelj kriminalističkih filmova *Sedam* (*Se7en*, 1995), *Soba panike* (*Panic Room*, 2002), *Zodijak* (*Zodiac*, 2007), *Devojka sa tetovažom zmaja* (*The Girl with the Dragon Tattoo*, 2011), *Iščezla* (*Gone Girl*, 2014).

14 Za detaljniji rezime pogledati knjige Džejsona Mitela (Jason Mittell) *Žanr i televizija, od policijskih do animiranih serija u američkoj kulturi* (*Genre and Television, From Cop Shows to Cartoons in American Culture*, 2004) i *Televizija i Američka kultura* (*Television and American Culture*, 2010).

promene mogu biti i mnogo veće, kao na primer u serijama *Prljava značka*, *Ubistvo*, *Dekster* (*Dexter*, Daniel Cerone, 2006–2013), *Benši* (*Banshee*, Alan Ball, David Schickler, Jonathan Tropper, 2013–2016) i *Pravi detektiv* (*True Detective*, Nic Pizzolatto, 2014). U seriji *Prljava značka* glavni detektiv, Vik Meki (Michael Chiklis), i sam je kriminalac i ubica, forenzičar Dekster (Michael C. Hall) takođe je serijski ubica, detektivi u serijama *Ubistvo* i *Pravi detektiv* opterećeni su svojom prošlošću (narkomanija, mentalne bolesti, itd.), dok u seriji *Benši* kriminalac ubija šerifa i preuzima njegov identitet¹⁵. Zbog velike popularnosti, serije koje pripadaju kriminalističkom žanru emituju se na velikom broju kablovskih, satelitskih, internet i specijalizovanih kanala uz *ponavljanje* i *varijaciju* narativnih, ikonografskih i stilskih konvencija.

Kriminalni umovi: od policajaca do gangstera

Kriminalistički žanr i njegovi brojni podžanrovi idealno se smeštaju u narativno/naracijski model televizijskih serija u kojima je u okviru ograničenog vremena jedne epizode zločin počinjen, otkriven, istražen, razrešen i osuđen. Televizijske serije najčešće sadrže dve osnovne linije zapleta (A i B zaplet), a to su akcija i romansa, između kojih može da postoji preplitanje, paralelizam ili sukob. Linija zapleta koja se odnosi na akciju (medicinske, advokatske, policijske i druge drame), počinje i završava se u istoj epizodi, dok se ona druga, koja sadrži dramu međusobnih odnosa (prijateljske, poslovne, političke, ljubavne i druge veze), nastavlja iz epizode u epizodu. U kriminalističkim serijama A linija zapleta odnosi se na kriminalistički slučaj koji detektivi rešavaju, dok se linija B odnosi na njihove međusobne odnose. Međutim, u slučaju televizijskih serijala koji sadrže veliki broj sporednih zapleta (što određuje stepen hibridizacije između serija i serijala), u paralelnim zapletima moguće je razviti teme koje pripadaju drugim žanrovima. Tako, na primer, u serijama *Tvin Piks* i *Dosije X*, A linija zapleta pripada kriminalističkom žanru i sadrži detektivsku istragu, B linija zapleta sadrži razvoj međusobnih odnosa likova, dok C, D, E, itd. linije zapleta pripadaju naučnofantastičnom žanru, hororu, trileru, komediji, itd. Međutim, motiv istrage može da se pojavljuje i kao paralelni ili sporedni zaplet u drugim televizijskim serijama, kao što

15 Dalje komparativno istraživanje motiva istrage, koje prevazilazi okvir ovog rada, vodi ka analizi razlika američkih i evropskih serija (Richard 2014, Barry 2013), od koji su danas najpopularnije britanske (*Pad/The Fall*, *Srećna dolina/Happy Valley*, *Brodčrč/Broadchurch*, *Vrh jezera/Top of the lake*) i nordiske (*Most*, *Ubistvo*, *Volander*, *Mamon/Mamon*), ali i njihovoj popularnosti u zemljama istočne Evrope (*Pustinjal/Pustina/Wasteland*, *Ognjeni grm/Horici ker/Burning Bush*, *Čopor/Wataha/The Pack*, *Tiha dolina/Valea Muta/Silent Valley*, *Ubice mog oca*).

su advokatske serije, ili čak u drugoj vrsti televizijskog programa, kao što su rijaliti i dokumentarne televizijske serije (rekonstrukcije, dramatizacije)¹⁶.

Kriminalističke televizijske serije i motiv istrage u njima možemo posmatrati kroz dijahronijski i sinhronijski sistem razvoja. Dijahronijski sistem razvoja intertekstualno povezuje kriminalističke televizijske serije sa njihovim istorijskim pretečama, kao što su književni romani (*hardboiled fiction*) ili filmovi (*film noir*) (Rafter 2000, Tasker 2002, Leitch 2004), gde su neke od žanrovskih konvencija koje se nalaze u *film noiru* samo kopirane¹⁷ u televizijske serije, dok su druge sasvim izmenjene. Takođe, intertekstualno možemo posmatrati brojne promene motiva istrage i lika policajca koji istražuje kroz sve kriminalističke serije od početka televizije do danas (Everett 2011, Moorti/Cuklanz 2017). U velikom broju varijacija, kriminalističke serije i serijali prate osnovu formulu – društvo je zaštićeno i *status quo* ostaje zahvaljujući silama reda i zakona, a lik policajca može biti običan policajac u uniformi koji pokazuje veliki profesionalizam i entuzijazam za svoj posao, ali može biti detektiv ili agent (FBI, CIA) sa „ambivalentnim moralnim načelima koji se pojavljuju poslednjih godina“ (Feasey 2008: 80). Međutim, sinhronijski gledano, usled razvoja brojnih hibridnih oblika televizijskih serija, lik policajca i metode njegove istrage u kriminalističkim serijama u nekim serijama ostali su isti, dok su u drugim doživeli brojne promene (Snauffer 2006, Turnbull 2014).

Sedamdesetih godina u televizijskim serijama *Kodžak* (*Kojak*, Abby Mann, 1973–1978), *Svini* (*The Sweeney*, Ian Kennedy Martin, 1975–1978) i *Starski i Hač* (*Starsky and Hutch*, William Blinn, 1975–1979) policajci veruju u svoje lične metode uspostavljanja reda, a te metode često podrazumevaju nasilje, kao i zaobilaženje, slobodno tumačenje i kršenje pravila. U njihovim istragama ishod uvek „opravdava sredstva“. Pored klasičnih kriminalističkih serija osamdesetih godina, kao što je serija *Poroci Majamija* (*Miami Vice*, 1984–1990), pojavljuje se serija *Plavci sa Hil strita* (*Hill Street Blues*, Steven Bochco, 1981–1987). Ova serija, za razliku od prethodnih istog žanra, imala je veliki broj glavnih likova, umnožene narativne linije i nedostatak rešenja za većinu od njih, dokumentaristički stil, dijalog koji se preklapa, multietnički izbor

16 Rijaliti i dokumentarne televizijske serije koje u svojim zapletima koriste motiv istrage su *Nera-zrešene misterije* (*Unsolved Mysteries*, John Cosgrove, Terry-Dunn Meurer, 1987–2010), *Pozovi u pomoć* (*Rescue 911*, Paula Deats, Aaron Kass, 1989–1996), *Najtraženiji u Americi*, *Policajci*, *Policija za zaštitu životinja* (*Animal Cops*, 2002), itd.

17 Naturalističko okruženje (*setting*) i realizam koriste mnoge kriminalističke televizijske serije, kao što su na primer *Zakon i red* i *Njujorški plavci* čije najavne špice sadrže kadrove gradskih ulica, scene uviđaja, predgrađa u kojima cveta kriminal i gde su uslovi za rad snaga „reda i zakona“ posebno teški.

glumaca, snažne ženske likove, liberalniji stav prema policiji, društvenim i socijalnim pitanjima. Serija *Plavci sa Hil strita* uslovlila je brojne promene u motivima istrage i likovima policajaca u serijama kriminalističkog žanra devedesetih godina. Promene dalje donose serije *Odeljenje za ubistva, život na ulici* (*Homicide, Life on the Street*, Paul Attanasio, 1993–1999), *Prljava značka* i *Žica*. U ovim serijama policajci su u službi reda i zakona, ali su im metode problematične i oni se ne zadržavaju samo na istrazi kriminala na ulicama, već istražuju i korupciju u vlasti, medijima, korporacijama, itd.

Kriminalistička igrana serija *Mesto zločina* inspirisana je dokumentarnom kriminalističkom serijom *Novi detektivi, forenzički slučajevi* (*The New Detectives, Case Study in Forensic Science*, Mike Sinclair, 1996–2005). U seriji *Mesto zločina*, koja ima dva *spin-of-a*, timovi forenzičara iz Las Vegasa, Majamija i Njujorka otkrivaju okolnosti pod kojima su neobični i misteriozni zločini počinjeni (Byers i Johnson 2009). Seriju *Mesto zločina* prati uobičajeni model naracije u žanru ovakvih serija, što znači da u njoj postoji uobičajeni progres istrage koji se sreće u policijskim serijama. To znači da je zločin obično počinjen na početku epizode, a glavni detektivi ubrzo posle špice dolaze na mesto zločina. Oni sakupljaju forenzičke dokaze, ispituju ih, nakon prvih saznanja intervjuišu osumnjičene, da bi nakon detaljnog upoređivanja svih dokaza rešili slučaj. Često se dešava da se dva zločina ispituju u isto vreme i da je tim podeljen. Posebna karakteristika ove serije su flešbekovi¹⁸, vizuelni stil i specijalni efekti.¹⁹ Varijacija ove serije je serija *Dekster*, u kojoj je glavni lik forenzičar koji pomaže u rešavanju kriminalističkih slučajeva, ali je i sam serijski ubica koji čeka da bude otkriven. Zbog lakog pristupa dokazima, on može da ih prikrije i uništi.

Televizijska serija *Prljava značka* meša karakteristike igranih, rijaliti i dokumentarnih kriminalističkih serija. Takođe, ova serija ima hibridni model naracije serija i serijala i bliža je serijalima. U serijalu *Prljava značka* postoje tri vrste zapleta od kojih prva počinje i završava se u jednoj epizodi i odnosi sa

18 U seriji *Mesto zločina* flešbekovi su važan element naracije. Epizoda obično počinje zločinom koji se tokom epizode istražuje. Svaki forenzičarski dokaz ili iskaz svedoka prikazan je u flešbeku i predstavlja hipotezu o načinu na koji se zločin dogodio. Kada se dođe do drugog dokaza ili svedočenja, koji opovrgavaju prvi dokaz, počinje novi flešbek, sve do kraja epizode kada detektivi sakupe sve dokaze i izlože pravu verziju događaja.

19 U seriji *Mesto zločina* specijalni efekti podrazumevaju prikazivanje detalja kao što su metak ili nož koji probija ljudsku kožu, otrov koji putuje kroz krvotok, lomljenje kostiju, pogled kroz mikroskop, itd. Dok u drugim kriminalističkim serijama kroz dijalog istražitelja saznajemo kako je zločin počinjen, u ovim serijama nam je do najsitnijih detalja prikazano kako je žrtva umrla. Upotrebom ove strategije gledalac stiče utisak da je i on istražitelj dok kroz mikroskop gleda forenzičke dokaze.

na pojedinačni slučaj koji detektivi istražuju, druga se proteže na nekoliko epizoda ili jednu sezonu, a treća se proteže kroz ceo serijal i odnosi se na međusobne odnose specijalnog odreda, njihovu korumpiranost i brutalnost. U ovom serijalu postoje dva tima policajaca, od kojih prvi tim čine policajci koji su slični policajcima iz serije *Plavci sa Hil strita, Odeljenje za ubistva, život na ulici* i *Žica*, dok je drugi tim specijalno odeljenje koje predvodi detektiv Vik Meki²⁰. U prvoj epizodi serijala Meki ubija kolegu koji namerava da svedoči protiv njega, za šta Mekija tek u poslednjoj epizodi sedme sezone dočekuje zaslužena kazna.

U savremenim kriminalističkim televizijskim serijama veoma je popularan gangsterski podžanr koji se tek od nedavno razvija na televiziji sa serijama *Porodica Soprano* i *U carstvu poroka*, ali je intertekstualno povezan sa nasleđem gangsterskog filma (Kaminski 1995, Gates 2006). U okviru ovog podžanra pojavljuje se ciklus serija o kartelima kao što su *Čista hemija, Kraljica Juga, Eskobar, gospodar droge (Escobar, El Patrón del Mal/Pablo Escobar, The Drug Lord, Juana Uribe, 2012), Narkos (Narcos, Chris Brancato, 2015) i Ozark (Ozark, Bill Dubuque, 2017)*²¹. *Porodica Soprano* bavi se životom mafijaša Tonija Soprana (James Gandolfini), koji pokušava da zadovolji potrebe svoje porodice kod kuće i familije na poslu²². Iako se gangsterske serije nisu mnogo razvijale na televiziji, one su intertekstualno povezane sa nasleđem gangsterskog filma. Većina likova u *Sopranosima* fanovi su filmova o mafiji, te tako Silvio (Steven Van Zandt) citira Majkla Korleonea, Kristofer (Michael Imperioli) piše scenario za film o mafiji, a Toni plače dok gleda film *Državni neprijatelj (Public enemy, William A. Wellman, 1931)*. Da bi povećali intertekstualne veze sa filmovima, kreatori ove serije su većinu glumaca izabrali zato što se pojavljuju u filmovima *Ulice nasilja (Mean Streets, Martin Scorsese, 1973), Kum 2 (The Godfather 2, Francis Ford Coppola, 1974), Dobri*

20 Iako se lik ovakvog policajca retko pojavljuje na televiziji (koristi grubu silu, korumpiran je, ima sopstvena pravila, ne razlikuje se od kriminalaca koje treba da hapsi, i on je ubica), on ima svoje preteče u filmu. To su na primer inspektor Hari Kalahan (Clint Eastwood) u filmovima *Prljavi Hari (Dirty Harry, Don Siegel, 1971)*, Poručnik (Harvey Keitel) u filmu *Zli poručnik (Bad Lieutenant, Abel Ferrara, 1992)* i detektiv Alonzo Haris (Denzel Washington) u filmu *Dan obuke (Training Day, Antoine Fuqua, 2001)*.

21 U ovom ciklusu, paralelno se pojavljuju visokonagrađivani dokumentarni filmovi (*Narko korporacija/Drugs Inc, Zemlja kartela/Cartel Land, Narko kultura/Narco Cultura*).

22 Intertekstualno lik Tonija Soprana povezuje se sa likovima iz gangsterskih filmova kao što su: Toni Montana (Al Pacino) u filmu *Lice sa ožiljkom (Scarface, Brian DePalma, 1983)*, Al Kapone (Robert DeNiro) u filmu *Nesalomivi (The Untouchables, Brian DePalma, 1987)*, Frenk Vajt (Christopher Walken) u filmu *Kralj Njujorka (King of New York, Abel Ferrara, 1990)*, Kodi Džeret (James Cagney) u filmu *Bela vrelina (White Heat, Raoul Walsh, 1949)*, Roko (Edward G. Robinson) u filmu *Mali Cezar (Little Caesar, Mervyn Le Roy, 1931)*, itd.

momci (*Goodfellas*, Martin Scorsese, 1990), *Kazino* (*Casino*, Martin Scorsese, 1990), itd. U seriji *Porodica Soprano* pojavljuju se dve važne varijacije u žanru. Prva je to što je Toni mafijaš koji zbog napada panike ide na psihoterapiju, a druga se odnosi na ženske likove. Dok u filmovima ovog žanra žene imaju ulogu dobrih žena domaćica, idealnih majki ili fatalnih i vamp žena, u seriji *Porodica Soprano* žene su samostalne i snažne.

Zaključak

U televizijskim serijama, zbog uvek prisutnog dijalektičkog odnosa standardizacije i razlikovanja, stari žanrovski obrasci kontinuirano se menjaju, a nastaju novi, koji pokreću inovirane podžanrove, cikluse i nastavke. Sagledani najviše u dijahronijskoj perspektivi u ovom radu, procesi serijalnosti, intertekstualnosti i transmedijalnosti dominantno utiču na spajanje i ukrštanje konvencija kriminalističkog žanra u televizijskim igranim serijama da bi se proizvele nove hibridne forme. Ovaj proces analiziran je kroz promene i varijacije motiva vođenja procesa kriminalističke istrage kojim je naglašena dinamika uticaja opštih promena kulturnog, političkog, društvenog i istorijskog konteksta koji dovode do promena u ovom žanru i obrnuto. Stoga funkcija kopiranja, recikliranja i adaptiranja konvencije kriminalističkog žanra u najširem smislu u ovom radu pripada kulturi sećanja i nostalgiji, jer je publika kroz njih ritualno učila i navikavala se na uspostavljanje i izgradnju savremenog sistema reda i poretka – na primer u gangsterskim serijama može da uživa u žanrovski kodifikovanim, ali društveno neprihvatljivim zločinima, jer će se u poslednjim trenutku vratiti moralnim vrednostima. Takođe, popularni žanrovski format kriminalističkih serija, u globalnom kontekstu emitovanja uspostavlja osećaj američkog obrasca „zakona i reda“. Međutim, društvo u kojem ove televizijske serije nastaju je u procesu stalnih promena, te se analizom koje žanrovske konvencije se kopiraju i ostaju, a koje se menjaju, može uspostaviti veza između onoga što u određeno vreme čini jednu žanrovsku varijantu popularnom i društvene situacije koja ju je proizvela i konzumirala. Tako kriminalističke serije zbog formata dugog emitovanja prirodno asimiluju i komentarišu dnevnu politiku, imaju potencijal da budu indikatori društvene krize, ali i daju modele da se ona razreši. Na osnovu ovog pristupa kriminalističkom žanru mogli bismo zaključiti da on drži svet u mestu, uspostavlja osećaj društvene prihvatljivosti i obezbeđuje okvir za izgradnju opštih vrednosti.

Literatura

- Aaker, Everett. (2011) *Encyclopedia of Early Television Crime Fighters: All Regular Cast Members in American Crime and Mystery Series*, McFarland; Reprint edition.
- Abbott, Stacey. (2010) *The Cult TV Book: From Star Trek to Dexter, New Approaches to TV Outside the Box*, New York: Soft Skull Press.
- Albrecht, Michael Mario. (2015) *Masculinity in Contemporary Quality Television*, New York: Routledge.
- Allen C. Robert. (ed.) (1995) *To be continued... Soap operas around the world*, London: Routledge, pp. 27-49.
- Bianculli, David. (2016) *The Platinum Age of Television: From I Love Lucy to The Walking Dead, How TV Became Terrific*, New York: Doubleday.
- Byers, Michele and Johnson, Val Marie. (2009) *The CSI Effect: Television, Crime, and Governance*, Lexington Books.
- Connery, Richard, 2014, *The Best British TV Crime Series*, CreateSpace Independent Publishing Platform.
- Creeber, Glen. (2004) *Serial Television: Big Drama On The Small Screen*, New York, United Kingdom: Bloomsbury Publishing.
- Creeber, Glen. (2009) *The Television Genre Book*, 2nd edition, New York, United Kingdom: Bloomsbury Publishing.
- Daković, Nevena i Milovanović, Aleksandra. (2013) „Pojmovnik TV serija“. Žan-Pjer Eskenazija, *Televizijske serije*, Beograd: Clio, 2013. str. 145–153.
- Daković, Nevena i Milovanović, Aleksandra. (2015) „Socijalistički family sitcom: Pozorište u kući“, *Zbornik FDU br. 27*, Beograd: Fakultet dramskih umetnosti, str. 183–204.
- Ellis, John. (1992) *Visible Fictions: Cinema, Television, Video*, 2nd edition, London: Routledge.
- Gates, Philippa. (2006) *Detecting Men: Masculinity And the Hollywood Detective Film*, Albany: State University of New York Press.
- Feasey, Rebecca. (2008) *Masculinity and Popular Television*, Edinburgh: Edinburgh University Press.
- Forshaw, Barry. (2013) *Nordic Noir: The Pocket Essential Guide to Scandinavian Crime Fiction, Film*, Oldcastle Books.
- Leitch, Thomas. (2004) *Crime Films*, Cambridge: Cambridge University Press.
- Kaminski, Stjuart M. (1995) *Žanrovi američkog filma*, priredio Nebojša Pajkić, Novi Sad: Prometej i Beograd: Jugoslovenska kinoteka.

- Kubey, Robert and Csikszentmihalyi, Mihalyi. (2013) *Television and the Quality of Life: How Viewing Shapes Everyday Experience*, New York: Routledge.
- Lyons, James. (2008) *Quality Popular Television: Cult TV, the Industry and Fans*, London: British Film Institute.
- McCabe Janet, Akass, Kim. (2007) *Quality TV: Contemporary American Television and Beyond*, London: Taurus & Co.
- Mek Kvin, Dejvid. (2000) *Televizija*, Beograd: Clio.
- Mittell, Jason. (2006) „Narrative Complexity in Contemporary American Television”, *The Velvet Light Trap*, No. 58, pp. 29-40.
- Mittell, Jason. (2015) *Complex TV: The Poetics of Contemporary Television Storytelling*, New York: NYU Press.
- Milovanović, Aleksandra. (2012) „Model naracije u savremenim televizijskim serijama i serijalima,“ Beograd: *Zbornik FDU*, br. 22, str. 137-155.
- Milovanović, Aleksandra. (2013) *Modeli naracije u žanru: filmski žanrovi i žanrovi televizijskih serija, doktorska disertacija*, mentor Nevena Daković, Beograd: FDU.
- Moan, Rafaela. (2006) *Filmski žanrovi*, Beograd: Clio.
- Moorti, Sujata and Cuklanz, Lisa. (2017) *All-American TV Crime Drama*, I.B.Tauris
- Neale, Steve. (1980) *Genre*, London: BFI.
- Neale, Steve. (2000) *Genre and Hollywood*, London: Routledge.
- Newcomb, Horace. (2006) *Television: The Critical View*, 7th Edition, Oxford: Oxford University Press.
- Rafter, Nicole. (2000) *Shots in the Mirror, Crime Films and Society*, Oxford: Oxford University Press.
- Schatz, Thomas. (1981) *Hollywood Genres: Formulas, Filmmaking and the Studio System*, New York: Random House.
- Sconce, Jeffrey. (2004) “What If?: Charting Television's New Textual Boundaries” in Gripsrud, Jostein, Ovalle, Priscilla. *Television after TV: Essays on a Medium in Transition*, Duke University Press Books p. 93-112.
- Snauffer, Douglas M. (2006) *Crime Television*, Praeger.
- Tasker, Yvonne. (2002) *Spectacular Bodies Gender, Genre and the Action Cinema*, London and New York: Routledge.
- Turnbull, Sue. (2014) *The TV Crime Drama*, Edinburgh: Edinburgh University Press.

CRIME TV: QUESTION OF GENRE

Abstract

The genres of television series format have been, from the very beginning, strongly influenced by intertextuality and transmediality, because their conventions and codes are copied and adapted from various arts and media (radio, film, literature, theatres, music, etc.). Also, the serial structure of their narrative (story that extends in sequels) and the complexity of the plot (which develops over a long period of broadcasting) very often produces mixing of genres and contamination of pure form. The aim of this paper is to use the example of the relationship between the crime genre and contemporary television series, yet following variations and innovations in the motif of conducting crime investigations, in order to showcase that genre conventions and codes are not only copied and recycled, but that they follow the trends of hybridization of genres – the penetration and erosion of genre boundaries. Therefore, by analyzing the dominant processes of seriality, intertextuality and transmediality in a diachronic perspective, we will explore the strategies for merging and crossing genres in television series in order to produce new hybrid forms.

Key words

Crime genre, television series, seriality, intertextuality, hybridization