

Patrycja Włodek

Uniwersytet Pedagogiczny im. KEN w Krakowie

***Cold-noir*. Czarny kryminał i Skandynawia**

Określenie skandynawski (bądź nordycki) *noir*¹ wydaje się we współczesnej kulturze popularnej oczywistością². Już najprostsze wyszukiwanie w Internecie przyniesie znaczną liczbę wyników, od publicystyki aż po literaturę fachową, sugerujących, że fraza ta jest czymś omalże naturalnym, a tworzące ją słowa – nierozzerwalne. Z niewielką tylko przesadą można twierdzić, że skandynawski kryminał – literacki, filmowy i telewizyjny – został wręcz utożsamiony z *neo-noir*, doskonale aktualizując słowa Krzysztofa Mętraka, który pisał o Dashiellu Hammetcie i Raymondzie Chandlerze, twórcach *hard-boiled fiction*³, że „powołali [...] do życia gatunek, [...] który odmienił nie tylko losy powieści sensacyjnej; ich dokonania weszły na stałe do podświadomości amerykańskiej kultury, a mówiąc to nie należy myśleć wyłącznie o pop-kulturze” (Mętrak, s. 7). Opinia ta nie jest odosobniona: „czarny kryminał, w literaturze i filmie, naprawdę jest dominującym stylem w Ameryce XX wieku. Zbiera razem wszystkie wielkie tematy władzy, pieniędzy, korupcji, obsesji seksualnych. Przeniknął do kultury, tak bardzo, że stał się wręcz rodzajem kodu używanego przez ludzi” (Foster, 1999, s. 6).

¹ Pisownia zwrotów „noir” i „film noir” pozostawiona w wersji nieodmiennej ze względu na prośbę autorki.

² Oczywiście mam świadomość istnienia specyfiki poszczególnych państw składających się na Skandynawię, a także odmienności stylu, wizji, strategii twórczej pochodzących z nich autorów. Jednak „kryminał skandynawski” stał się globalnie rozpoznawalną marką kojarzoną z pewnym zestawem wspólnych cech. Do tej marki będę się odnosić, używając zbiorczych określeń: „skandynawski” i „nordycki”.

³ *Hard-boiled fiction* to odmiana prozy kryminalnej, która narodziła się w latach dwudziestych w Stanach Zjednoczonych; charakteryzuje się miejskim realizmem, mroczną wizją świata, w którym sprawiedliwość niekoniecznie triumfuje; częstym zabiegiem jest pierwszoosobowa narracja prowadzona przez głównego bohatera, moralnie ambiwalentnego, balansującego na granicy prawa i bezprawia. Literatura tego nurtu stała się fundamentem *film noir*.

Jak wskazuje przypadek nordyckiego czarnego kryminału, w tym będących przedmiotem analizy seriali *Forbrydelsen* (2007-2012) oraz *Most nad Sundem* (*Bron/Broen*, 2011-), tę, jakże trafną, opinię można rozciągnąć także na „podświadomość” kultur innych niż tylko amerykańska. Pamiętać oczywiście należy, że kategoria *neo-noir* (podobnie jak *film noir* – i częściowo z tych samych powodów) jest wielokrotnie złożona i daleka od oczywistości, zwłaszcza gdy lokowana na przecięciu kultur i tradycji. Niezaprzeczalną prawdą jest jednak, że to właśnie współczesne kryminały nordyckie (traktowane zbiorczo) są doskonałym polem do analizy jej kulturowej dynamiki. Pochylenie się nad tą kwestią wymaga oczywiście powrotu do korzeni, czyli właśnie do *film noir*, a także przyjrzenia się jego współczesnym odmianom, jedną z których jest *neo-noir*.



Serial *Most nad Sundem* (*Bron/Broen*, 2011) – materiał promocyjny

Wieczna czerń

Choć w piśmiennictwie filmoznawczym (i nie tylko) *film noir* jest jednym z najintensywniej i najdłużej opisywanych nurtów, okazuje się tematem nie tylko niewyczerpanym, ale i stale niezdefiniowanym. Znakomita większość poświęconych mu artykułów i książek zaczyna się od rozważań, czy był to (i jest nadal) gatunek, nurt, styl czy może cykl. Za każdą z tych opcji – ale także przeciw niej – przemawiają rozmaite argumenty, a dylemat pozostaje nierozstrzygnięty. Nie

o to zresztą chodzi, by zjawisko precyzyjnie etykietować, decydując, czy ważniejsze są na przykład niski klucz oświetleniowy i deformacje w obrazie, czy to, że kolejne filmy są „inne takie same”, czy może raczej zamknięcie w określonym przedziale czasowym (odpowiednio: styl, gatunek, cykl). Znacznie ważniejsze – także dla trwania nurtu – okazuje się bowiem wskazanie właśnie jego swoistego rozmycia, choć paradoksalnie, każdy, kto widział jeden *film noir*, niechybnie i bez problemu zidentyfikuje kolejne. Sądzę, że obserwacja ta rozciąga się także na szeroko rozumiane *neo-noir*.

Gwoli ścisłości przypomnijmy jednak, że *film noir*, zwany też czarnym kryminałem, to zjawisko, które narodziło się w Stanach Zjednoczonych w latach czterdziestych XX wieku. Daty graniczne nurtu są wyznaczone umownie premierami *Sokoła maltańskiego* (*The Maltese Falcon*, reż. John Huston) w 1941 roku i *Dotyku zła* (*Touch of Evil*, reż. Orson Welles) w 1958, a jego tematyka i poetyka faktycznie były ściśle związane z określonym momentem historycznym oraz nastrojami społecznymi panującymi w powojennej Ameryce. W tym okresie powstało kilkaset filmów przesiąkniętych ponurą i pesymistyczną wizją świata, nastrojem samotności i rozpacz oraz atmosferą moralnej ambiwalencji, co ukazywano za pomocą ekspresyjnego stylu obrazowania (na przykład niski klucz oświetleniowy, nietypowe kadrowanie) oraz subiektywizującej narracji kładącej nacisk na retrospekcje i stany mentalne bohaterów. Charakterystyczne były typy postaci (ikoniczne: detektyw i *femme fatale*, ale też plejada drugoplanowych) oraz relacje między nimi, wskazujące zarówno na problematyczną wówczas emancypację kobiet, jak i powojenny kryzys męskości. Ponieważ jednak łatwo przytoczyć filmy – niezaprzeczalnie należące do nurtu – w których cechy te nie występują na raz (na przykład klasyczny pod względem wizualnym *Wielki sen* [*The Big Sleep*, 1946, reż. Howard Hawks]), okazuje się, że istotę rzeczy najlepiej oddają stwierdzenia nieco mniej precyzyjne. Do najtrafniejszych należy to, że *film noir* jest w istocie „sposobem patrzenia na świat, czarnym zwierciadłem odbijającym mroczną stronę amerykańskiego, miejskiego życia” (Christopher, 2006, s. VIII).

Choć przedmiotem rozważań jest kryminał skandynawski, nie bez znaczenia okazuje się szczególnie podkreślana amerykańskość nurtu. *Film noir* rzeczywiście był fenomenem bardzo amerykańskim, podobnie jak *hard-boiled fiction* – jego literacka podstawa. Oczywiście wśród jego innych inspiracji wymienić można niemiecki ekspresjonizm filmowy (przede wszystkim kwestie wizualne), a także freudyzm (rola introspekcji) oraz francuski czarny realizm poetycki i egzystencjalizm (pesymizm, samotność w świecie). Podobnie jednak jak western i film gangsterski (którym zresztą wiele zawdzięczał), *film noir* narodził się z amerykańskiego doświadczenia i przestrzeni, z zagubienia w labiryncie wielkiej, nieprzyjaznej metropolii metaforyzującej niepewność wojennej i powojennej egzystencji. Jednocześnie, owo „czarne zwierciadło” potrafiło przecież odbić znacznie więcej niż tylko amerykańskie miasto, co się szybko okazało na przykładach brytyjskich (*british noir*, na przykład *Niepotrzebni mogą odejść* [*Odd Man Out*, 1947, reż. Carol Reed]) i francuskich (między innymi twórczość Henri-Georgesa Clouzota i Jean-

-Pierre'a Melville'a). Fascynującym paradoksem jest, że od samego początku *film noir* był także fenomenem transnarodowym – zarówno dlatego, że większość jego hollywoodzkich współtwórców była emigrantami z Europy (najczęściej uciekinierami z nazistowskich Niemiec), jak i ze względu na uniwersalne, ponadczasowe i ponadnarodowe: strukturę, poetykę oraz metaforyzowane przezeń lęki. Dodatkowym elementem jest to, że *noir*, jako konstelacja charakterystycznych zabiegów fabularnych i formalnych, dosyć szybko stało się rozpoznawalną konwencją dostarczającą niezliczonych inspiracji bądź po prostu stosunkowo łatwą do skopiowania.

Zapewne dlatego operator Michael Chapman⁴ stwierdził w 1997 roku, że chociaż „nadal istnieją i są stosowane środki używane w *film noir*, to dziełom tym brakuje duszy” (Foster, 1999, s. 1), ponieważ *noir* był odpowiedzią na konkretny moment historyczny, który przeminął. Trafniejsze wydaje się jednak spostrzeżenie, że owe środki pasują do więcej niż jednego *Zeitgeist*, a *noir* jako wizja świata rzeczywiście weszło do „podświadomości” popkultury i stało się jednym z jej podstawowych kodów. Właśnie dlatego – ponieważ czarny kryminał, zarówno literacki, jak i filmowy, okazał się fenomenem ponadczasowym, trwającym i odradzającym się w kolejnych dekadach – najbardziej zasadne jest jego definiowanie jako wzoru multiperyodycznego, czyli powracającego w całości lub części w kolejnych epokach i kręgach kulturowych. Jego najbardziej aktualnym rozdziałem jest właśnie kryminał nordycki – podobnie jak Stany Zjednoczone w latach czterdziestych i pięćdziesiątych, Francja w latach sześćdziesiątych i siedemdziesiątych, tak Skandynawia dziś uczyniła z *noir* swego rodzaju znak firmowy.

By odnieść się do tego fenomenu, konieczne jest zatrzymanie się jeszcze na chwilę przy samym terminie *neo-noir*, podobnie jak *film noir* definicyjnie problematycznym. Stała obecność *noir* w kulturze – wszystkich związanych z nim elementów, aczkolwiek niekoniecznie występujących naraz – przybierała rozmaite formy. Mogła to być inspiracja wizualna, do której przyznawali się niektórzy twórcy polskiej szkoły filmowej, fascynacja światem przedstawionym i typem męskości, jak u Jean-Pierre'a Melville'a, samoświadoma gra z nurtem, jak istniejący niejako poza czasem realnym i filmowym *Żar ciała* (*Body Heat*, 1981, reż. Lawrence Kasdan). *Noir* wracał jako możliwie wierne odtworzenie, wręcz rekonstrukcja, na przykład w „kolorowej czarnej serii” (Hendrykowski, 1973, s. 123) lat siedemdziesiątych w Stanach Zjednoczonych (*retro-noir* pasujące też do definicji filmu nostalgicznego według Fredrica Jamesona⁵); pastisz i zabawa konwencjami charakterystyczna dla postmodernizmu lat dziewięćdziesiątych (ale nie tylko); a zwłaszcza osadzenie pojedynczych elementów (bądź jakiejś ich konfiguracji), takich jak typy postaci, metody tworzenia nastroju, zabiegi stylistyczne, w innym kontekście, naj-

⁴ Pracował między innymi przy *Taksówkarzu* (*Taxi Driver*, 1976, reż. Martin Scorsese) i *Umarli nie potrzebują pledu* (*Dead Men Don't Wear Plaid*, 1982, reż. Carl Reiner), parodii filmu noir, w której wykorzystano wiele scen z klasycznych czarnych kryminałów.

⁵ Film nostalgiczny jest rozumiany jako „przekazujący «przeszłość» dzięki lśniącym cechom obrazu” oraz „atrybutom mody”, posługujący się «intertekstualnością» będącą zamierzoną, wbudowaną cechą estetycznego efektu, operatorem nowej konotacji «przeszłości» i pseudo-historycznej głębi, w której historia stylów estetycznych zastępuje «prawdziwą» historię” (Jameson, s. 75).

część współczesnym czasowi realizacji⁶. Tę ostatnią strategię określiłabym właśnie mianem *neo-noir*, a powszechność tego zjawiska sprawia, że nie sposób nawet przypisać go do konkretnego czasu i miejsca – motywy z czarnego kryminału na stałe weszły do słownika środków wyrazu światowego kina. Tu w dużej mierze lokuje się *Nordic noir*, utożsamiany wręcz ze skandynawskim kryminałem *en bloc*. Czy słusznie i co o tym zdecydowało?

Współczesny noir

Jak wspominałam, rozpoznanie dzieła należącego do *film noir* nie przedstawia żadnych problemów (przynajmniej tym z widzów, którzy mają podstawowe rozeznanie w nurcie). Niezależnie od enigmatyczności definicji, najczęściej z niebywałą – nieźrównaną w kinematografii amerykańskiej – sugestywnością przemawia tu bowiem ekran. W wypadku *neo-noir* element wizualny często jednak nie może zafunkcjonować w analogicznie konsekwentny sposób – nie każdy film jest tak starannie wystylizowany, jak na przykład *Żegnaj, laleczko* (*Farewell, My Lovely*, 1975, reż. Dick Richards), modelowy przykłady *retro-noir*, bądź arcydzieło Romana Polańskiego, *Chinatown* (1974); nie zawsze ponury bądź chłodny monochromatyzm staje się następcą – o ile nie ekwiwalentem – światłocienia (jak w barwnych filmach Melville'a, *Samuraju* [*Le Samourai*, 1967] i *W kręgu zła* [*Le Cercle rouge*, 1970]); nie wszędzie inspiracje są podkreślane tak ostentacyjnie, jak u Christophera Nolana.

W skandynawskich *neo-noir*, których przykładami są *Forbrydelsen* i *Most nad Sundem*, dodatkową trudność stanowi obserwacja, którą w odniesieniu do Islandii przywoływał Baltasar Kormákur. Zdaniem twórcy jednego z najdoskonalszych współczesnych *neo-noir*, czyli *Bagna* (*Myrin*, 2006)⁷, Islandia, także pod względem geograficznym, jest wprost stworzona na scenę *film noir*, posiada bowiem wszystkie konieczne elementy, w tym odpowiedni nastrój przygnębienia i egzystencjalnego bólu (Scott). To samo można powiedzieć o reszcie Skandynawii, przynajmniej tej znanej z powieści, filmów i seriali kryminalnych. Dlaczego jednak jest to trudność? Po raz kolejny należy tu wrócić do kwestii pewnego rozmycia *neo-noir* – jeśli bowiem coś, jakaś kategoria dotyczy wszystkiego, to równie dobrze może nic nie znaczyć, tracić swoją moc wyjaśniającą i nadającą sensy. Paradoksalnie, właśnie ta – wspomniana kilkakrotnie – „podświadomość”, rozumiana przecież jako wejście do powszechnego obiegu, staje się kwestią problematyczną. Czy owe kryminały nadal są więc „czarne”, czy może po prostu już skandynawskie? Zwłaszcza, że ta druga kategoria także stała się formułą sama w sobie.

⁶ Do tej odmiany *neo-noir* należy zaliczyć także filmy osadzone w bliskiej przyszłości (zjawisko zwane czasem *cyber-noir*), takie jak trylogia o Batmanie Christophera Nolana bądź *Lowca androidów* (*Blade Runner*, 1982, reż. Ridley Scott).

⁷ Film jest adaptacją powieści Arnaldura Indriðasona *W bagnie*, (2000), znakomitego przykładu współczesnego literackiego czarnego kryminału.

Pisząc o *neo-noir*, Foster Hirsch zauważa jednak, że „choć pojawiają się lokalne zmiany, podstawowe wzory [*noir* – przyp. aut.] pozostały niezmiennie” (1999, s. 14) – detektyw, zbrodnia, miejski labirynt, a także elementy mniej uchwytnie, jak atmosfera. Nie ma wątpliwości, że konwencja *noir* została w Skandynawii przyswojona zupełnie inaczej niż w Stanach Zjednoczonych – w tych dwóch obszarach tradycja ta jest obecnie najsilniejsza – w sposób omalże odejmujący jej tożsamość. Sądzę jednak, że warto się przyglądać właśnie tej specyfice, także dlatego, że odkrywa i koncentruje się na innych elementach *noir* niż te, które współcześnie dominują w Ameryce. Zarazem są to aspekty doskonale splatające się ze Skandynawią ujmowaną *en bloc* – jako projekt społeczny wynikający z modelu ekonomiczno-politycznego. System społeczny i *noir* łączą się więc, stając się zarazem najbardziej rozpoznawalnymi znakami firmowymi północnej Europy.

Przyczynkiem do rozważań są wspomniane już *Most nad Sundem* i *Forbrydelsen* – produkcje na wielu płaszczyznach reprezentatywne dla *Nordic noir*, każda na swój sposób, aczkolwiek zdradzające też szereg interesujących cech wspólnych. Zanim jednak skupię się na tym, co w nich specyficznie skandynawskie, chcę zacząć od tego, co „czarne” – zwłaszcza że oba seriale doczekały się remake’ów w Ameryce (*Dochodzenie* [*The Killing*, 2011-2014] i *The Bridge: na granicy* [*The Bridge*, 2013-2014]), wskazując, że współczesny *noir* chadza nieoczekiwanie zawiłymi ścieżkami.

Specyfika czarna

James Naremore słusznie pisał, że *film noir* jest „egzystencjalną alegorią kondycji białego mężczyzny” (2008, s. 26), czego dowodem są właściwie wszystkie filmy z klasycznego okresu i większość kolejnych odsłon *noir*. Choć także w nordyckim *noir* łatwo będzie wskazać prawdziwość tego stwierdzenia, na przykład w *Bezsenności* (*Insomnia*, 1997, reż. Erik Skjoldbjærg), *Bagnie* Kormákura bądź serii o komisarzu Wallanderze, to jednak znakiem nowych czasów i skandynawskiej rzeczywistości jest postawienie w centrum świata przedstawionego kobiet. I nie chodzi mi o znane z klasycznego filmu *noir* typy *femme fatale*, dobrej-złej dziewczyny bądź heroiny gotyckiej, postaci istotne, ale jednak najczęściej służebne wobec męskiego bohatera. Zarówno w *Moście nad Sundem*, jak i w *Forbrydelsen* to kobieta detektyw jest *axis mundi* (nawet jeśli ma męskiego partnera), choć trudno jednoznacznie powiedzieć, czy sprawia to, że produkcje te stają się przez to „egzystencjalną alegorią kondycji kobiety” w takim stopniu, w jakim klasyczne *film noir* odnosiły się do mężczyzn. Z pewnością bohaterki, Saga Norén (Sofia Helin, *Most nad Sundem*) i Sarah Lund (Sofie Gråbøl, *Forbrydelsen*), nie są prostymi kontynuacjami bądź analogiami protagonistów *noir*. To, co niewątpliwie je z nimi łączy, to status autsajderów. Każda jest na swój sposób osobna. Saga z powodu zespołu Aspergera (nienazwanego w wersji skandynawskiej, dookreślonego przez showrunnerów amerykańskich), Sarah – aspołecznego usposobienia, które pogłębia się w kolejnych seriach, nieco upodabniając bohaterkę do Sagi Norén. Podobnie jak wielu protagonistów *film noir* (zwłaszcza koncentrujących się na sprawcach przestępstw, jak na przykład

w *Podwójnym ubezpieczeniu* [*Double Indemnity*, 1944, reż. Billy Wilder], *Listonosz zawsze dzwoni dwa razy* [*The Postman Always Rings Twice*, 1946, reż. Tay Garnett], *Zabójcach* [*The Killers*, 1946, reż. Robert Siodmak], *Człowieku z przeszłością* [*Out of the Past*, 1947, reż. Jacques Tourneur]), są więc antybohaterkami. Nie dlatego, że łamią prawo (wręcz przeciwnie – każda przez większą część akcji wręcz kurczowo trzyma się jego litery), ale ponieważ – inaczej niż postaci z narracji klasycznych – nie mają przynieść łatwej identyfikacji. Nie zabiegają o sympatię bądź poklask ani innych postaci, ani widzów. Innymi słowy, powinny budzić ambiwalentne uczucia, podobnie jak w *film noir*.

W klasycznych czarnych kryminałach sposób konstrukcji postaci męskich decydował o obrazie męskości problematyzowanym w konkretnym filmie – mogła być ona silna (tam, gdzie bohater triumfował w finale) bądź w kryzysie (gdy poddawał się urokowi *femme fatale* i sprzeniewierzał wartościom patriarchalnym). O ile amerykańskie *neo-noir* często są zachowawcze w tym zakresie, o tyle skandynawskie albo odwracają tradycyjne role genderowe (jak w szwedzkiej adaptacji trylogii *Millennium* Stiega Larssona⁸), albo w ogóle wykorzystują męskie i kobiece typy postaci w inny sposób. Choć więc Saga i Sarah są protagonistkami, skandynawskie *neo-noir* mówią o współczesnej kobiecości i męskości w inny sposób, niekoniecznie problematyzując te kwestie jednoznacznie przez bohaterki. Znamienne jest jednak, że w obu serialach uczuciowy chłód, nieobecny bądź ograniczony instynkt rodzicielski i kierowanie się logiką charakteryzują raczej kobiety (nie tylko główne bohaterki), choć ich atrakcyjność jako partnerek w związkach nie jest kwestionowana⁹. To mężczyźni, przede wszystkim partnerzy policyjni obu kobiet, Martin Rohde (Kim Bodnia, *Most nad Sundem*) i Jan Meyer (Søren Malling, *Forbrydelsen*), są opiekuńczy, wykazują się intuicją, a także inteligencją emocjonalną i społeczną, innymi słowy – cechami zwyczajowo uważanymi za kobiece. Co interesujące, nie jest to w żaden szczególny sposób podkreślane (byłby to zresztą wówczas oczywisty i dość toporny zabieg). Wynika stąd raczej obraz społeczeństw skandynawskich jako postgenderowych, w których tradycyjne podziały są niwelowane, co znajduje przewrotne odbicie fabułach, często przeczących oficjalnemu wizerunkowi, poruszających kwestie przemocy wobec kobiet i tęsknoty za tradycyjnym modelem społeczeństwa (na przykład pierwszy sezon *Forbrydelsen* i trzeci *Mostu nad Sundem*). Zaznaczyć też należy, że taki obraz bohaterek nie wskazuje jednak na kryzys kobiecości, raczej – wzorem większości *neo-noir* – w kryzysie egzystencjalnym są wszyscy, tak samo samotni, wyizolowani i nieumiejący nawiązać kontaktu z innymi, bez względu na płeć.

⁸ *Millennium: Mężczyźni, którzy nienawidzą kobiet* (*Män som batar kvinnor*, 2009, reż. Niels Arden Oplev), *Millennium: Dziewczyna, która igrała z ogniem* (*Flickan som lekte med elden*, 2009, reż. Daniel Alfredson), *Millennium: Zamek z piasku, który runął* (*Luftslettet som sprängdes*, 2009, reż. Daniel Alfredson).

⁹ Oczywiście oba seriele pokazują nieudane związki głównych bohaterek. Chodzi mi jednak o to, że ich zdecydowany charakter i nietradycyjna kobiecość nie są przeszkodą w zawarciu związku. Co więcej, także nie te cechy są przeszkodą w jego kontynuowaniu, a raczej Asperger i skrajna aspołeczność Sarah – czyli cechy gendrowo nienacechowane.



Serial Most nad Sundem (Bron/Broen, 2011) – materiał promocyjny

Czemu więc Saga i Sarah są konstruowane w taki sposób¹⁰? Na pewno jeszcze dobitniej podkreśla to ich odizolowanie od świata, co jest ważne, ponieważ to właśnie świat przedstawiony jest głównym protagonistą *Nordic noir*. Po drugie, dzięki temu zostaje zrealizowany jeden z kluczowych wyznaczników współczesnego *neo-noir*. „Zamiast poszukiwać przestępcy w otaczającym go labiryncie metropolii, detektyw szuka samego siebie – swojej tożsamości i sposobu, w który ją stracił” (Abrams, 2007, s. 7). To stwierdzenie ma wieloraki sens. Przede wszystkim część bohaterów *neo-noir*¹¹ faktycznie prowadzi śledztwa w swojej sprawie, jak próbujące odnaleźć własne tożsamości postaci z nurtu *puzzle films* (na przykład *Memento*, 2000, reż. Christopher Nolan, *Wyspa tajemnic* [*Shutter Island*], 2010, reż. Martin Scorsese). Inną możliwością jest powtórzenie drogi Edypa, gdy bohater w finale odkrywa, że poszukiwał sam siebie w sposób dosłowny, jako sprawcy (ponownie, rozliczne *puzzle films*, także wymienione, ale też na przykład *Harry Angel* [*Angel Heart*, 1987, reż. Alan Parker] i trylogia Bourne’a¹²). W *Moście nad Sundem* i *Forbrydelsen* motyw ten przyjmuje jeszcze inny kształt, mniej oczywisty. Przede wszystkim podkreślane są podobieństwa między bohaterkami a ściganymi przez nie przestępcami. W pierwszym sezonie

¹⁰ Przywodzi on na myśl niekiedy bardziej socjopatycznych bohaterów kryminału klasycznego (jak Sherlock Holmes) niż intuicyjnych detektywów z kryminału czarnego.

¹¹ Motyw ten pojawiał się także w klasycznym *film noir*, na przykład *Zmarły w chwili przybycia* (*D.O.A.*, 1950, reż. Rudolph Maté) bądź *Błękitna Gardenia* (*The Blue Gardenia*, 1953, reż. Fritz Lang).

¹² *Tożsamość Bourne’a* (*The Bourne Identity*, 2002, reż. Doug Liman), *Krucjata Bourne’a* (*The Bourne Supremacy*, 2004, reż. Paul Greengrass), *Ultimatum Bourne’a* (*The Bourne Ultimatum*, 2007, reż. Paul Greengrass).

Mostu nad Sundem zostaje to wyeksplikowane wprost w dialogu, gdy Saga, wymieniając cechy mordercy – aspołeczny, skupiony na zadaniu, odnoszący sukcesy zawodowe, dotknięty traumą – słyszy: „taka właśnie jesteś”. Z kolei w *Forbrydelsen*, w drugim sezonie, Sarah Lund ściga seryjnego mordercę, który okazuje się kimś, kogo kocha. Także zestawienie ich zachowań wskazuje, że – podobnie jak Saga – również Sarah przejawia liczne podobieństwa do sprawcy. Sugeruje to, że każda z nich mogłaby się znaleźć po drugiej stronie prawa i „prowadzić śledztwo we własnej sprawie”¹³. Ten aspekt zostaje udosłowniony właśnie w *Forbrydelsen* (także w amerykańskim remake’u), gdy Lund w finale bierze sprawy we własne ręce i wymierza sprawiedliwość, stając się tym samym morderczynią; znajduje też realizację w wątkach mężczyzn, policjantów, którzy przechodzą na stronę zła bądź bezprawia (w obu serialach jest ich w sumie trzech).



Bagno (Mýrin / Jar City, reż. Baltasar Kormákur 2006)

Owo poszukiwanie samego siebie zostaje wzmocnione faktem, że za każdym razem sprawca jest blisko. W *Forbrydelsen* (sezon drugi), jak wspomniałam, okazuje się nim ukochany Sarah (Mikael Birkkjær). W *Moście nad Sundem* (pierwszy) katalizatorem wszystkich nieszczęść i potwornego *danse macabre*, w jakie zostają wciągnięci bohaterowie, jest Martin, współpracujący z Sagą podczas śledztwa. W trakcie odkrywa, że to jego grzechy z przeszłości uruchomiły serię

¹³ Ich wersją *a rebour* jest Lisbeth Salander z *Millennium* – wykluczona przez prawo, ale dochodząca go na własną rękę; przejawia też cechy charakteru identyczne z bohaterkami seriali i również musi odkryć własną przeszłość.

zdarzeń i pchnęły szalonego mordercę do działania¹⁴. W konsekwencji Martin – tak jak Sarah Lund – zabija, przechodząc na przeciwną stronę prawa. W finale drugiego sezonu aresztuje go Saga. Warto pamiętać, że dawne winy ściągające nieszczęście na współczesnych, także na potomków, są częstym motywem *noir*, także w jego skandynawskiej odsłonie. W archeologii zbrodni lubował się jeden z klasyków i ojców założycieli czarnego kryminału, czyli Ross Macdonald. Sekrety rodzinne sięgające wielu pokoleń i determinujące ludzkie życie fundamentem swych powieści (siłą rzeczy także ich adaptacji) uczynili też Indriðason (między innymi *W bagnie*) i Larsson (trylogia *Millennium*).

W trzecim, najnowszym sezonie *Mostu nad Sundem*, Saga zostaje z kolei zmuszona do skonfrontowania się z traumą własnej przeszłości – jako detektyw prowadzi prywatne dochodzenie, zapoznaje się z dowodami, oddaje je do analizy; zostaje też podejrzana o zbrodnię. Motyw śledztwa we własnej sprawie znajduje tu realizację najpełniejszą w ramach serialu.

Ponieważ sprawcy są tak blisko śledczych – także emocjonalnie – czyni to z nich wariacje na temat figury *homme fatale*. Makabryczne i wyszukane *modus operandi* zbliża ich wprawdzie bardziej do arcy mistrzów zła znanych z kryminałów klasycznych (jak chociażby profesor Moriarty z przygód Sherlocka Holmesa), w związku z czym wydaje się, że z definicji nie pasują do pozbawionego takich akcentów uniwersum czarnego kryminału¹⁵. Jeśli jednak i w *film noir* poszukać analogicznej postaci, to był nią właśnie *homme fatale* znany z gotyckiej odmiany nurtu. W tak zwanym kobiecym cyklu *noir* (zwanym też *paranoid women's movies*, *persecuted wife cycle* oraz *gaslight genre* (Hanson, 2007, s. 41), na przykład *Gasnący płomień* [*Gaslight*, 1944, reż. George Cukor], *Kręte schody* [*The Spiral Staircase*, 1946, reż. Robert Siodmak], *U progu tajemnicy* [*Secret Beyond the Door*, 1947, reż. Fritz Lang], *Wir* [*Whirlpool*, 1949, reż. Otto Preminger]), szalony mężczyzna układa misterne plany, aby dopaść swe kolejne ofiary, najczęściej kobiety. Jedną z nich, finałową, ma być główna bohaterka – gotycka heroina – która, co interesujące w kontekście omawianych seriali, musi mu się samotnie i zwycięsko przeciwstawić. Także w *Moście nad Sundem* i *Forbrydelsen* ostatnie słowo w konfrontacji mają Saga i Sarah, a nie ich policyjni partnerzy bądź sprawcy¹⁶.

Ten element łączy się z kolejnym. Jedną z rewolucji, jakie w obrębie gatunku wprowadziło pojawienie się amerykańskiego *hard-boiled fiction* była demokratyzacja zbrodni. W skandynawskim *noir* z jednej strony planują ją wprawdzie „geniusze zła” (jak Jens [Lars Simonsen] w pierwszym sezonie *Mostu nad Sundem*), z drugiej jednak – obejmuje ona wszystkie poziomy społecznej stratyfikacji, może się narodzić w domach milionerów, biznesmenów, wśród ekoaktywistów, a także dotknąć policjantów, weteranów i bezdomnych. Podobnie jak w czarnym kryminale, tak

¹⁴ Ów morderca jest właśnie byłym policjantem.

¹⁵ Nieprawdopodobieństwo zdarzeń w omawianych sezonach seriali tylko to zresztą potwierdza, kontrastując z realistycznym sposobem realizacji.

¹⁶ Ten motyw zostaje szczególnie pogłębiony w trzecim sezonie *Dochodzenia*, gdzie ofiary seryjnego mordercy zostają zmienione na kobiety; w duńskiej wersji byli to mężczyźni.

i tu świat przedstawiony obejmuje całe społeczne spektrum, a wszyscy są przedstawieni w raczej niekorzystnym świetle. Charakterystyczne, jak mało w obu seriach postaci zwyczajnie sympatycznych, jakby mizantropia Philipa Marlowe'a (bohater powieści, opowiadań i adaptacji prozy Raymonda Chandlera) także stała się uniwersalnym kodem kulturowym.

Innym kluczowym elementem nordyckiego *noir* jest krajobraz. Inaczej niż w historii kina Skandynawii, poczynając już od szwedzkiej szkoły filmowej, a także w wybranych *neo-noir* z tego obszaru (*Bagno*), w żadnym z seriali dziki i surowy pejzaż nie odgrywa szczególnie istotnej roli – choć nie można już tego samego powiedzieć o przyrodzie (na przykład o zjawiskach pogodowych). Pod tym względem wydają się one więc bardziej tradycyjne niż współczesne czarne kryminały amerykańskie, by wymienić tylko *southern noir*, czyli filmy, których akcja rozgrywa się na prowincjonalnym Południu (na przykład pierwszy sezon *Detektywa* [*True Detective*, 2014-]¹⁷). Oba serie są bowiem na wskroś miejskie – ponure, postindustrialne metropolie skąpane w deszczu i zasnuwane mgłą (bądź dymem) są, jak dawniej, labiryntem, w którego zakamarkach skrywa się sprawca. Jest to bardzo podkreślane w *Forbrydelsen*, gdzie ciągle pada deszcz, budując wyjątkowo nieprzyjazną atmosferę (jeszcze dobitniej zaakcentowaną w amerykańskiej wersji osadzonej w Seattle). Z kolei w *Moście nad Sundem*, oprócz tego, że zarówno w Danii, jak i Szwecji¹⁸ jest zimno i nie ma słońca, to jeszcze kamera wielokrotnie koncentruje się na tym, co miejskie. Tak zbudowana jest czołówka, metropolitarny pejzaż dominuje też w rozlicznych ujęciach ustanawiających – nie pełnią one żadnej innej funkcji poza wprowadzaniem obrazu kolejnego wieżowca, fabryki, oświetlonego nocą osiedla etc. Złośliwie można stwierdzić, że Kopenhaga i Malmö stają się w ten sposób dużo bardziej spektakularne niż w rzeczywistości i, zamiast przypominać miasta skandynawskie, udają anonimowość metropolii amerykańskich. Co interesujące, rozgrywający się na granicy amerykańsko-meksykańskiej *The Bridge: na granicy* jest zrobiony raczej w duchu prowincjonalnym, nieco przywodzącym na myśl pierwszy sezon *Detektywa* (choć niedorównujący mu jakością). Inaczej jest z kolei w *Dochodzeniu* (remake *Forbrydelsen*), gdzie cecha ta została utrzymana, a wręcz wzmocniona. Warto też wspomnieć, że twórcy *Dochodzenia* lokują się w tradycji *neo-noir* w sposób całkowicie jawny, otwarcie nawiązując chociażby do jednego z klasyków jego postmodernistycznej odmiany, czyli serialu *Miasteczko Twin Peaks* (*Twin Peaks*, 1990) Davida Lyncha, a także do filmów nowszych, na przykład *Rzeki tajemnic* (*Mystic River*, 2003, reż. Clint Eastwood).

Na marginesie można zauważyć, że kobieta (Ellen Hillingsø), z którą Martin zdradza żonę w pierwszym sezonie, nosi platynową perukę – kojarzoną z klasycznym okresem kina Hollywood i figurą wampa (poprzedniczki *femme fatale*), ale

¹⁷ Wśród klasyków tego nurtu można wymienić chociażby *Noc myśliwego* (*The Night of a Hunter*, 1955, reż. Charles Laughton) bądź nowszą produkcję *To nie jest kraj dla starych ludzi* (*No Country for Old Men*, 2007, reż. Joel Coen, Ethan Coen).

¹⁸ Akcja toczy się w obu tych krajach, Saga reprezentuje policję szwedzką, a Martin (w trzecim sezonie Henrik Saboe [Thure Lindhardt]) duńską.

też z Phyllis (Barbara Stanwyck) z *Podwójnego ubezpieczenia* oraz Rita/Camilla (Laura Harring) z *Mulholland Drive* (*Mulholland Dr.*, 2001), kolejnym *neo-noir*, który wyszedł spod ręki Davida Lyncha. Być może jest to nadinterpretacja, ale innej *femme fatale* w *Moście nad Sundem* nie ma, bohaterka spełnia właściwie tylko jedną, seksualną rolę¹⁹ (jej amerykański odpowiednik jest dużo bardziej rozbudowany), a i peruka nie ma żadnego fabularnego uzasadnienia, poza zmienieniem brunetki w blondynkę, co w historii kina jest obarczone bogatymi znaczeniami.

Specyfika skandynawska

Pewne elementy *noir* są więc uniwersalne – stanowią wspomniany już wzór multiperiodyczny, nieustannie powracając w rozmaitych konstelacjach. Można do nich zaliczyć motyw samotności, pesymizmu, wielkomiejskości, ambiwalentnych bohaterów, zamazania kategorii dobra i zła (z nieodłącznymi dywagacjami na ich temat). Podobnie jak do literatury kryminalnej, tak i do filmów oraz telewizji wkroczyły jednak nowe akcenty, wynikające – między innymi – ze współczesnej „wielokulturowości” kryminału, przez całe dekady zdominowanego przez pisarzy anglosaskich (Anglia i Stany Zjednoczone). Kategoria ta jest związana zarówno z wkroczeniem do gry twórców spoza tego kręgu, jak i z tematyką książek i filmów. „Autorzy kryminałów świetnie wczytują się w nastroje społeczne i potrafią identyfikować podstawowe lęki ludzi, którym przyszło żyć w świecie [...] dalekim od stabilności” (Burszta, Czubaj, 2007, s. 22).

Współcześni twórcy czyniący z nowego – ponowoczesnego – *Zeitgeist* fundament swojej prozy najczęściej swobodnie łączą elementy dominujące na wcześniejszych etapach rozwoju kryminału z nowymi zakresami tematycznymi, odnoszącymi się przede wszystkim do kwestii dominujących we współczesnych debatach społecznych. Wśród nich można wymienić poszukiwanie tożsamości w zglobalizowanym świecie, etniczność, dyskryminację ze względu na płeć, wykluczenie na tle rasowym bądź orientacji seksualnej, ekologię, genetykę, cyberterrorizm. Wszystkie te tematy pojawiają się oczywiście także (jeśli nie przede wszystkim) we współczesnym nordyckim *noir*, zdominowanym nie przez egzystencjalne rozważania, ale problemy społeczne. O ile bowiem w klasycznym czarnym kryminale (a także współczesnych amerykańskich *neo-noir*) świat był funkcją bohatera i jego postrzegania (tu istotną rolę pełniła narracja interpretatywna, przenoszona też do kina²⁰), o tyle w odsłonie skandynawskiej ważniejszy jest jednak ów świat. Cechą dominującą kryminałów z tego kręgu kulturowego – choć zaczerpniętą z tradycji gatunku, jeszcze z czasów powstania amerykańskiego *hard-boiled fiction* – jest bowiem tematyzowanie lęków społecznych, czerpanie z rzeczywistości i przekładanie zachodzących na co dzień zjawisk, oczywiście tych negatywnych, na język zbrodni.

¹⁹ Funkcja tej bohaterki w wątku kryminalnym nie jest kluczowa, wręcz przeciwnie.

²⁰ Jest to narracja pierwszoosobowa, której rolą jest ujawnienie wyobrażeń i opinii bohatera, a zarazem autora, o świecie przedstawionym; por. Marling William, *The American Roman Noir. Hammet, Cain and Chandler*, The University of Georgia Prss, Athens-London 1995, ss. XIV-XV.

W latach dwudziestych XX wieku, gdy narodził się nurt *hard-boiled fiction*, oraz w czterdziestych, które przyniosły jego kinowa odsłonę, czyli *film noir*, tematyzowano obawy (po)wojenne, potem również obsesje zimnowojenne, przemiany ekonomiczne i społeczne, lęki panujące w kraju ponoszącym konsekwencje Wielkiego Kryzysu, rozwoju zorganizowanej przestępczości, kompromitacji „amerykańskiego snu” i innych mitów definiujących Stany Zjednoczone. Filmowe i literackie *noir* były czarnymi zwierciadłami obnoszonymi po równie ponurych, wielkomiejskich gościach (Stendhal, 1973, s. 115).

Także twórczość pisarzy skandynawskich, takich jak Yrsa Sigurdardóttir, Stefan Mani, Steinar Bragi, Stieg Larsson, Henning Menkell, Arnaldur Indriðason, podobnie jak adaptacje prozy niektórych z nich oraz produkcje oryginalne (*Most nad Sundem* i *Forbrydelsen*), po raz kolejny potwierdza, że powieści kryminalne mogą pełnić rolę narzędzia antropologicznego (Czubaj), podobnie zresztą jak większość gatunków i formuł postrzeganych jako popularne. Odzwierciedlają one i pozwalają badać procesy zachodzące w społeczeństwach – i także pod tym względem dzieła skandynawskie przypominają czarne kryminały amerykańskie. Zarówno pojedyncze utwory, jak i większe całości (cykle książkowe i seriale telewizyjne) są zatem „wielkimi narracjami o społeczeństwach” (Czubaj, 2010, s. 15), mającymi funkcje diagnostyczne, przede wszystkim w kwestiach obyczajowości, stosunków panujących wewnątrz zbiorowości i pomiędzy nimi.

O ile bowiem w Ameryce bądź Francji powroty do *noir* oznaczają najczęściej stylizację, nostalgiczne zapatrzenie w przeszłość kinematografii bądź postmodernistyczny remiks ikon i klisz, o tyle w Skandynawii *neo-noir* jest angażowane w obrazowanie kwestii i wyzwań społecznych. Jest to swoisty paradoks, ponieważ *neo-noir* jako metafora i zwierciadło społeczeństwa stanowi powrót do *film noir* pełniącego taką samą funkcję w Ameryce lat czterdziestych i pięćdziesiątych. Wśród powracających w skandynawskim *noir* motywów wymienić należy przede wszystkim: brutalność wobec kobiet, w tym seksualną, przemoc dotykającą dzieci, feminizm i dziedzictwo patriarchy, neo- i postkolonializm, związane z kwestią współczesnych migracji konflikty kulturowe, dziedzictwo historii, kompromitację tradycyjnego modelu rodziny i instytucji państwowych.

Wszystkie te tematy, w mniejszym bądź większym stopniu, pojawiają się w *Moście nad Sundem* i w *Forbrydelsen*. Pomiędzy serialami rysuje się jednak w tej kwestii pewna różnica. O ile w całym *Moście nad Sundem* wprowadzone zostają postaci/grupy wymierzające społeczeństwu kary za jego rozliczne grzechy, o tyle *Forbrydelsen*, przynajmniej pierwszy sezon, jest nieco bardziej prywatne²¹, a charakter zbrodni najbardziej wywiedziony z klasycznego czarnego kryminału. Sarah Lund musi tu wytropić zabójcę nastoletniej Nanny Birk Larsen, czemu zostaje poświęcony cały sezon. Koncentracja na jednej sprawie o zasięgu dalece mniejszym niż te z sezonów kolejnych i z *Mostu nad Sundem* pozwala nie tylko

²¹ Nie zmienia tego fakt, że w pierwszym sezonie *Mostu nad Sundem* okazuje się, że przestępca dokonuje tak naprawdę prywatnej zemsty.

rozbudować postać głównej bohaterki, ale też skupić się na rozmaitych wektorach relacji międzyludzkich, zarówno tych związanych z społecznością Sarah Lund, jak i skupionych w rodzinie dotkniętej tragedią. Istotny jest też charakter zbrodni, jak wspomniałam, najbliższy temu, co było charakterystyczne dla klasycznego czarnego kryminału. Demokratyzacja przestępstwa, która dokonała się w tym nurcie, oznaczała nie tylko, że może nim zostać skuszony przedstawiciel każdej grupy społecznej. W kryminale analitycznym, spod znaku złotego wieku i Agathy Christie, było ono zarezerwowane dla wybranych – wprawdzie naruszających społeczny porządek wyższych sfer, ale jednak do nich należących. Ten typ kryminału był bardzo elitarny. Egalitarność *hard-boiled fiction* oznaczała natomiast także zwykłość. Jak podsumował to klasyk gatunku, Raymond Chandler: „Hammett wyciągnął zbrodnię z wazy weneckiej i wrzucił ją do swojego ciemnego zaułka, [...] przywrócił zabójstwo ludziom, którzy popełniają je nie po to, aby dostarczyć powieści trupa, lecz z jakichś konkretnych powodów i nie za pomocą ręcznie kutych pistoletów do pojedynku, kurary czy ryby tropikalnej,



Kadr z serialu *Forbrydelsen* (*The Killing*, 2007-2012)

ale środkami, które mają pod ręką” (1983, s. 323-324). Tę zasadę realizuje pierwszy sezon, w którym zbrodnia jest wręcz pospolita – brzydka i przypadkowa²². W pewnym sensie też kameralna, czego nie da się już powiedzieć o innych sprawach rozwiązywanych przez Sarah i Sagę. Pierwszy sezon *Forbrydelsen* jest przez to dużo bardziej zakorzeniony w rzeczywistości niż późniejsze i niż *Most nad Sundem*. Być może jest to także przyczyną, dla której właśnie pierwsza odsłona

²² W *Bagnie* pada kwestia: „Typowo islandzka zbrodnia. Niechlujna i bezsensowna”.

amerykańskiego *Dochodzenia* była tak udana – przewyższając nieco w spójności, klarowności scenariusza i motywacjach postaci duński oryginał, a także wyraźnie górując nad *The Bridge: Na granicy*.

W kolejnych sezonach *Forbrydelsen*, podobnie jak w *Moście nad Sundem*, twórcy łączą natomiast społeczne realia i bardzo abstrakcyjną zbrodnię – wyrafinowaną, by nie powiedzieć wymyślną, wręcz spektakularną, wziętą nie z przestępczej rzeczywistości, lecz ostentacyjnie dyskursywną. W *Forbrydelsen* tłem wydarzeń staje się interwencja wojsk w Afganistanie, a w sezonie finałowym – działalność ponadnarodowych instytucji finansowych. Jeszcze większą uwagę



Kadr z serialu *Forbrydelsen* (*The Killing*, 2007-2012)

strategia ta zwraca w *Moście nad Sundem* – w kolejnych sezonach *Forbrydelsen* morderstwa są bowiem bardziej jednolite, podczas gdy twórcy drugiego serialu zapewniają pełne spektrum śmiertelnych możliwości. Co istotne, sprawca z pierwszego sezonu, choć dokonuje prywatnej zemsty – jak się okazuje w finale, przede wszystkim na Martinie – przedstawia swoje czyny jako wymierzone w hipokryzję współczesnych sytych, opiekuńczych demokracji. W kolejnych sezonach schemat ten zostaje do pewnego stopnia powtórzony – trup ściele się gęsto, a każda z ofiar ma (przynajmniej zdaniem sprawcy) egzemplifikować jakiś współczesny grzech główny²³. Obojętność wobec cierpień Trzeciego Świata, nierówność wobec prawa objawiająca się dyskryminacją ze względu na płeć i rasę, nadużywanie władzy przez policję, nadmierna rola wielkich korporacji i nieludzka twarz współczesnego kapitalizmu, społeczne wykluczenia – każda z tych kwestii zostaje problematyzowana; podobnie jak drastyczne metody budzenia społecznego sumienia stosowane przez sprawcę, oddziałujące sensacyjnie, ale przede wszystkim populistycznie i tabloidowo.

Jak wspomniałam, w efekcie okazuje się wprawdzie, że w ramach fabuły owe problemy stanowią pretekst dla szaleńca przeprowadzającego zemstę; w rzeczywistości jednak owa prywatna krucjata była wynikiem grzechu kolejnego – nieefektywności prawa w najdoskonalszych demokracjach świata. W sezonie drugim, pozbawionym już tak jednoznacznego łączenia zbrodni z wymiarem prywatnym, pojawia się (ukazany analogicznie) problem zaniedbania ochrony środowiska oraz zdrowia (koncerny farmaceutyczne, niebezpieczeństwo płynące z niekontrolowanych badań genetycznych i eksperymentów medycznych) skontrastowany z – nie mniej szkodliwym – ekoterroryzmem i radykalnym aktywizmem. Trzeci wykorzystuje z kolei pryzmat zbrodni powiązanych z tradycyjnym modelem rodziny do uważniejszego przyjrzenia się Sadze i pogłębienia jej postaci, co znowu ściślej łączy prywatne z politycznym.

Problemy te są na wskroś współczesne, związane z płynną nowoczesnością i globalnymi wyzwaniem. Co cenne – i bardzo w duchu czarnego kryminału – twórcy omawianych seriali (a także niektórzy pisarze i reżyserzy filmów kinowych, na przykład Mankell i Kormákur) nie tyle rozdają racje, ile zadają pytania, burząc samozadowolenie mieszkańców Skandynawii, a także jej wizerunek jako raju na ziemi, zwłaszcza socjalnego. Oczywiście Dania i Szwecja zapewne nie są piekłem absolutnym, jakie wyłania się z seriali (bądź powieści Stiega Larssona). Wydaje mi się jednak, że bardzo wiele o Skandynawii mówi już sam fakt poruszania takich właśnie problemów, związanych z szeroko rozumianą społeczną odpowiedzialnością. Podobnych tematów próżno szukać – w bardzo niezachowawczych i postępowych – neoserialach amerykańskich, ujmujących kontrowersyjną tematykę z zupełnie innego punktu widzenia²⁴. Pró-

²³ Nieprzypadkowe będą skojarzenia z *Siedem (Seven, 1995)* Davida Finchera, także ze względu na finał pierwszego sezonu.

²⁴ Wystarczy porównać wizję polityki w amerykańskiej wersji *House of Cards* (2013-) i w duńskim *Rządzie (Borgen, 2010-2013)*.

bę podejmują twórcy *The Bridge: Na granicy*. Fabularny punkt wyjścia – ciało podrzucone na granicy amerykańsko-meksykańskiej²⁵ – wydaje się wręcz doskonale pasować do tych realiów, zwłaszcza że przepaść pomiędzy Stanami Zjednoczonymi a Meksykiem jest niezwykle wyrazista, czego nie da się powiedzieć o Danii i Szwecji. Pozwala też uruchomić wiele lokalnych wątków, przede wszystkim związanych z różnicami ekonomicznymi i nierównościami wynikającymi z polityki obu państw. W drugim (i ostatnim) sezonie głównym tematem staje się przemoc wobec kobiet, w Meksyku nieodłącznie kojarząca się z serią morderstw i zaginięć w Juarez. Niestety – serial po prostu się nie udał, nie powiodła się też próba powielenia skandynawskiej wizji społecznego sumienia, pomimo realiów wręcz stworzonych dla takich rozważań. Skandynawowie faktycznie wyróżniają się swoim społecznym zaangażowaniem, także na polu kryminału²⁶.

* * *

Chłodny realizm środków formalnych, połączenie codziennej zwykłości, wielkich wyzwań globalnej rzeczywistości, społecznej wrażliwości i – mniej lub bardziej wyrafinowanej – zbrodni stało się znakiem firmowym skandynawskiego kryminału. Jednocześnie, choć tak ściśle nordycki – także poprzez pryzmat, jakim jest system społeczny i model demokracji – ów kryminał jest osadzony w znanej, choć nadal jeszcze unikającej oswojenia tradycji amerykańskiego czarnego kryminału, stając się jedną z wariacji na temat *neo-noir*. Słynna z doskonałego ujmowania ducha czasu – w swej pierwotnej wersji pochodzącej z powojennej Ameryki – konwencja ta stała się doskonałym narzędziem mierzenia się z problemami społeczeństw czasu pokoju, ale zarazem wielkich niepokojów, potrzebujących coraz to nowych ukonkretnień w zaangażowanej kulturze popularnej.

Bibliografia

- Abrams, J. J. (2007). *Space, Time and Subjectivity in Neo-Noir Cinema*, [w:] *The Philosophy of Neo-Noir*, M. T. Conrad (red.). Lexington: The University Press of Kentucky.
- Burszta, W. J., Czubaj M. (2007). *Krwawa setka. 100 najważniejszych powieści kryminalnych*. Warszawa: Muza.
- Chandler, R. (1983). *Skromna sztuka pisania powieści kryminalnych* [w:] *Mówi Chandler*, D. Gardner i K. S. Walker (red), (tłum. E. Budrewicz). Warszawa: Czytelnik.
- Czubaj, M. (2010). *Etnolog w Mieście Grzechu. Powieść kryminalna jako świadectwo antropologiczne*. Gdańsk: Oficynka.

²⁵ W wersji skandynawskiej ciało zostaje pozostawione na tytułowym moście łączącym Danię i Szwecję.

²⁶ Dla porównania można też sięgnąć po polskie odsłony *neo-noir*. Najdoskonalszą i jakościowo najlepszą stanowią niewątpliwie dwa sezony *Gliny* (2003-2008) Waldemara Pasikowskiego. Wprawdzie pojawił się tam pełen napięcia wątek nienawiści etnicznej do Romów, jednak całość jest raczej emanacją typowych dla klasycznego *noir* lęków związanych z kryzysem męskości (szczególnie mizoginistyczny i schematyczny pod tym względem jest drugi sezon).

- Christopher, N. (2006). *Somewhere in the Night. Film Noir and the American City*. Emeryville: Shoemaker & Hoard.
- Hanson, H. (2007). *Hollywood Heroines. Women in Film Noir and the Female Gothic Film*. London-New York: I. B. Tauris.
- Foster, H. (1999). *Detours and Lost Highways. A Map of Neo-Noir*. New York: Limelights Editions.
- Hendrykowski, M. (1973), *Bullit i inni*, „Teksty”, nr 6.
- Jameson, F. (1988), *Postmodernizm albo kulturowa logika późnego kapitalizmu* (tłum. K. Malita), „Pismo Literacko-Artystyczne”, nr 4.
- Mętrak, K. (1983), *Skromna sztuka pisania powieści kryminalnych* [w:] *Mówi Chandler*, D. Gardner i K. S. Walker (red), (tłum. E. Budrewicz). Warszawa: Czytelnik.
- Naremore, J. (2008). *More Than a Night. Film Noir in its Contexts*. Los Angeles: University of California Press.
- Scott, A.O. (2011), *A Haunting Enigma of Violence and Chaos*, “New York Times”, <http://movies.nytimes.com/2008/02/29/movies/29jar.html> (dostęp: 31.05.2011).
- Stendhal, H. B. (1973). *Czerwone i czarne*, (przeł. Tadeusz Żeleński Boy). Warszawa: PIW.

Cold-noir. Film noir and Scandinavia

Film noir which achieved the peak of its popularity in the 1940s and 1950s in the United States was a very American phenomenon, born from the American experience and space – sense of being lost in a big, anonymous, unfriendly metropolis serving as a metaphor for the sense of being lost in a labyrinth of post-war existence. In the same time, from the very beginning of the 1940s, film noir was an international phenomenon, successfully lasting in forthcoming decades not only in America, but also elsewhere – it became defining for cinema and television of both France and Scandinavia.

Indeed, most famous Scandinavian books, films and TV series are made in a neo-noir manner, with an addition of some significant local qualities. Nordic noir, unlike neo-noir in e.g. the contemporary USA, does not consist of postmodern stylization and intertextuality, but focuses on problems that define modern societies – social conflicts and controversies like racism, homophobia, patriarchy, violence against women and children, hatred towards immigrants and institutional inability to make them fit, challenges of ecology and so on.

The article focuses on these aspects of Nordic noir as shown in two highly popular and critically acclaimed TV shows – *The Killing* (*Forbrydelsen*, 2007-2012) and *The Bridge* (*Bron/Broen*, 2011-2017).