

„MOST”, „THE KILLING”, „WALLANDER”: NORDYCKA CRIMINAL FICTION

DOROTA PIONTEK

Zakład Komunikacji Społecznej
Uniwersytet Adama Mickiewicza, Poznań

ABSTRACT

“The Bridge”, “The Killing”, “Wallander”: The Nordic *Criminal Fiction*

How to explain the fact that in the societies with the lowest criminality rate in the world so many stories are written, relating the cruelest crimes? Why do Scandinavian crime dramas provoke so much interest among the viewers all over the world? The article is devoted to the analysis of the reception and cultural contexts of the global success of the so-called Nordic noir.

Keywords: Scandinavia, character, screenplay, cultural specifics, TV genre

Czym można wytłumaczyć fakt, że w społeczeństwach o najniższej w świecie przestępczości powstaje tak wiele historii opisujących najbardziej mroczne zakamarki duszy ludzkiej i najbardziej wymyślne zbrodnie o niewyobrażalnym okrucieństwie? Jak można wytłumaczyć fakt, że zbrodnie dziejące się gdzieś na północnych peryferiach świata, wśród ludzi mówiących obco brzmiącymi językami, wzbudzają zainteresowanie na całym świecie i fascynują miliony czytelników i widzów fikcji kryminalnej? Co jest takiego szczególnego w twórczości autorów książek i scenariuszy filmowych powstających w krajach skandynawskich, co powoduje, że na ich określenie ukuto osobną kategorię – *Nordic noir*, a widzowie

✉ Adres do korespondencji: – Wydział Nauk Politycznych i Dziennikarstwa Uniwersytetu Adama Mickiewicza; ul. Umultowska 89a, 61-614 Poznań; dorota.piontek@amu.edu.pl

z krajów anglosaskich zasiadają do oglądania filmów z napisami tłumaczącymi duńskie i szwedzkie dialogi?

Skandynawskie kryminały: przestępstwo i kontekst społeczny

Popularność nordyckich telewizyjnych seriali kryminalnych (podobnie jak i filmów) jest pochodną ogromnej popularności książek sensacyjnych i kryminalnych autorów skandynawskich. Większość współczesnych czytelników i widzów swoją przygodę z kryminałem z Półwyspu Skandynawskiego zaczęła od książek i ekranizacji, a później adaptacji telewizyjnej, trylogii Stiega Larssona „Millennium” (2005–2007, wydanie polskie 2008–2009). Wielu dzięki temu uświadomiło sobie, że przed Larssonem byli Maj Sjöwall i Per Wahlöö, Henning Mankell, Karin Fossum czy Håkan Nesser, którzy jako pierwsi przyczynili się do światowej kariery kryminału skandynawskiego.

Wyjątkowość skandynawskiej powieści kryminalnej polega na tym, że ukazana w niej zbrodnia jest pretekstem do opisu społeczeństwa i ludzi, którzy często uwikłani są w sytuacje będące skutkiem społecznych relacji, konwencji, uwarunkowań. Jak zauważył David Puttnam,

historie i wyobrażenia znajdują się wśród najważniejszych środków, za pomocą których społeczeństwo ludzkie zawsze przekazywało swoje wartości i wierzenia, od generacji do generacji, od wspólnoty do wspólnoty (Puttnam 1994, s. 357, tłum. Autorki).

Daje to czytelnikowi okazję nie tylko do rozrywki, sprawdzania własnych zdolności rozwiązywania zagadek, ale konfrontuje go z pytaniami o sprawy zasadnicze, pozwala budować tożsamość osobistą, w przypadku zaś czytelnika zagranicznego dodatkowo stanowi wyzwanie dla wyobrażeń dotyczących funkcjonowania innych krajów – w wypadku Skandynawii chodzi najczęściej o *welfare state*. Większość znanych skandynawskich twórców powieści kryminalnych ma proweniencję lewicową i z takich pozycji eksplorują oni stosunki społeczne. Pokazują koszty systemu, który oferując szeroką opiekę socjalną, niewolny jest od hipokryzji, ukrytych nierówności, wykluczenia i nadmiernej interwencji instytucji państwowych w życie jednostek. System społeczny, w którym równość, społeczna sprawiedliwość, liberalizm i zasada *jante*¹ są traktowane jako oczywiste, skrywa ciemne sekrety, nienawiść, mizoginię i przyzwolenie na przemoc, szczególnie wobec obcych.

¹ Zasady organizujące życie w fikcyjnym duńskim miasteczku Jante, przedstawionym w noweli norweskiego pisarza duńskiego pochodzenia Aksela Sandemose z 1933 r. „Uciekinier w labiryncie” („En flyktning krysser sitt spor”). Prawo Jante składa się z 11 zasad, które można podsumować zdaniem: „Nikt nie jest kimś specjalnym. Nie próbuj wyróżniać się ani udawać, że jesteś pod jakimkolwiek względem lepszy od innych” [<http://www.ling.gu.se/~hansv/berra3/janteloven.html>; 10.01.2016].

Kryminal skandynawski stawia pytania o tożsamość kulturową, model państwa i jego powinności wobec emigrantów, zjawiska narastającej przemocy. Jest tym samym formą debaty o społeczeństwie i ważnym, choć sfabularyzowanym głosem na temat współczesności (Czubaj 2009, s. 62).

W tym dyskursie społecznym nadal ważne są wątki relacji pomiędzy płciami, tak w sferze zawodowej, jak i prywatnej, co wydawać może się zaskakujące w krajach uchodzących za wzór realizowania polityki *gender mainstreaming*.

To istotnie odróżnia powieści skandynawskie, osadzone w społecznych realiach, od najbardziej popularnych kryminałów amerykańskich, w których często intryga oderwana jest od rzeczywistości, a bohaterowie – zarówno przestępcy, jak i ścigający ich śledczy – mają cechy nadludzi i dokonują nieprawdopodobnych wyczynów.

Specyfika Nordic noir

Powstały pod koniec lat 90. XX wieku gatunek *Nordic noir* jest połączeniem fikcji kryminalnej, realizmu wydarzeń i mrocznego klimatu wynikającego z moralnej złożoności opowiadanych historii, a także niejednoznaczności bohaterów. To właśnie bohaterowie, a właściwie antybohaterowie, jeśli porównać ich z amerykańskimi archetypami, język oraz miejsca akcji wyznaczają specyfikę tego nowego gatunku filmów fabularnych i telewizyjnych seriali kryminalnych. Zawierają one elementy *procedurals*, koncentrują się bowiem na codziennej pracy policyjnej, monotonnej, mało efektownej, często prowadzącej do mylnych tropów. Opowiadane są prostym, oszczędnym, realistycznym i precyzyjnym stylem, bez zbędnych metafor, dobrze komponującym się z osobowością głównych bohaterów i klimatem miejsc, w których dzieje się akcja.

„The Killing” i „Most”: standardy gatunku

Serialem, który jako pierwszy odniósł ogromny sukces nie tylko w kraju pochodzenia, ale także poza granicami, szczególnie w Wielkiej Brytanii, jest duńska seria „The Killing” („Forbrydelsen”, 2007–2012). Powolnie prowadzona linearna narracja, brak typowych (szczególnie dla amerykańskich seriali) pościgów, strzelanin, efektów specjalnych, pogłębione psychologicznie postaci mało efektowne fizycznie, pochmurne niebo, szybko zapadający zmierzch, surowy chłód, wilgoć w powietrzu rozpraszająca światło – cykl wyznaczył standardy *Nordic noir* w serialach kryminalnych. Jego akcja jest wielowątkowa i rozgrywa się w trzech środowiskach: policyjnym, politycznym i prywatnym – w rodzinach ofiar, które pod wpływem tragicznych przeżyć stają się kolejnymi ofiarami popełnionych zbrodni. Taka konstrukcja wątków zaspokaja zatem potrzeby różnych grup widzów, także tych, którzy nie są amatorami klasycznego serialu kryminalnego. Dla kobiet,

które częściej niż mężczyźni oglądają telewizję, dodatkową gratyfikację stanowią silne i wyraziste postaci kobiece, na czele z główną bohaterką, policjantką Sarah Lund, przekonująco zagrana przez Sofie Gråbøl.

Ta mało dbająca o wygląd kobieta, której znakiem rozpoznawczym stał się charakterystyczny sweter z owczej wełny w beżowo-niebieskich barwach, ma problemy z nawiązywaniem relacji z kolegami, jest natomiast świetnym fachowcem, znakomitym obserwatorem, przenikliwym analitykiem, pryncypialnym i zaangażowanym policjantem. Małomówna, introwertyczna, z pasją poświęca się pracy w stopniu, który niszczy jej życie osobiste. Podobnie można opisać bohaterkę innego głośnego serialu – szwedzko-duńskiego „Mostu nad Sundem” („Bron/Broen”, od 2011). Saga Norén, policjantka ze Szwecji, o specyficznej osobowości i upośledzonych umiejętnościach społecznych, sugerujących łagodną odmianę syndromu Aspergera, jest wyalienowaną, skrajnie zaangażowaną w pracę mizantropką, ukształtowaną – jak można się dowiedzieć w drugiej serii – przez traumatyczne doświadczenia z dzieciństwa. Sprawiająca wrażenie chłodnej, wręcz oschłej, pozbawionej empatii osoby, niemającej żadnej potrzeby wchodzenia w bliższe relacje z innymi ludźmi, okazuje się wewnątrznie rozbita, a niechęć do bliskości jest tak naprawdę – jak sama bohaterka deklaruje w trzeciej serii – efektem strachu przed zranieniem lub opuszczeniem przez bliską osobę. Choć Sarah Lund i Saga Norén nie są takie same, to wiele je łączy, w tym dylematy niemające dobrego rozwiązania, bowiem każde stawia bohaterki w dramatycznej sytuacji. Dokonując wyborów w swoim przekonaniu koniecznych, wyborów pomiędzy wartościami definiującymi zawód, który wykonują z ogromnym oddaniem, i kolidującymi z nimi wartościami regulującymi relacje z bliskimi – rodziną, przyjaciółmi, płacą za swoje decyzje najwyższą cenę, niczym bohaterki tragiczne. Wartości, w które wierzyły, doprowadzają je bowiem do sytuacji, w której pozbawione zostają możliwości wykonywania pracy nadającej sens ich życiu. Lund sama wymierza sprawiedliwość przestępcy, o którego winie jest przekonana, choć nie ma wystarczająco silnych dowodów w konfrontacji ze znakomicie opłaconymi adwokatami. Opuszcza kraj ze świadomością, że będzie ścigana przez prawo i straci szansę na odbudowanie relacji z synem. W trzeciej serii „Mostu nad Sundem” Saga Norén nie tylko straci jedynego przyjaciela, ale także zostanie postawiona w stan oskarżenia za niepełnione przestępstwo i przyczyni się nieumyślnie do samobójstwa przestępcy, którego ofiarne poszukiwała. Zyskuje co prawda niespodziewaną przyjaźń równie jak ona doświadczoną przez los kolegi i to stwarza nadzieję, której nie ma już jej duńska odpowiedniczka, że znajdzie w życiu spokój i poczucie względnego bezpieczeństwa. Widzom zaś daje nadzieję na kolejne serie, na które Hans Rosenfeldt, twórca dotychczasowych scenariuszy, ma gotowe pomysły (Rosenfeldt 2015).

Wallander: wyrazista specyfika serialu nordyckiego

Postacią równocześnie zwyczajną i tragiczną jest Kurt Wallander, bohater cyklu powieści zmarłego w 2015 roku Henninga Mankella, kilkakrotnie ekranizowanych. Najbardziej w klimacie *Nordic noir* utrzymana jest ekranizacja szwedzka z lat 2005–2008². Grany przez Kristera Henrikssona komisarz Wallander przechodzi kryzys wieku średniego, cierpi na cukrzycę, ma problemy z alkoholem, zapada na depresję, a w finale ostatniej serii ma zdiagnozowaną chorobę Alzheimera. Nie układa mu się życie prywatne: ma trudne relacje z ojcem, który nie zaakceptował jego decyzji wyboru zawodu, a którym musi się opiekować; po latach małżeństwa odchodzi od niego żona; próby stworzenia nowego związku kończą się niepowodzeniem. Jedynym jasnym punktem są relacje z dorosłą córką, która po latach trudnych poszukiwań zostaje policjantką i pracuje razem z ojcem. Komisarz mieszka w małym miasteczku Ystad, niedaleko Malmö i w scenerii południowej Skanii tropi przestępców dopuszczających się zbrodni, których przyczyną są najczęściej nierówności społeczne.

To, czym różni się kryminalny neoserial skandynawski od jego odpowiedników z innych krajów, w tym anglosaskich, najlepiej można zaobserwować, porównując ekranizację szwedzką i brytyjską realizowaną niemal w tym samym czasie. W brytyjskiej adaptacji (2005–2010) tytułowego bohatera zagrał Kenneth Branagh. Dwie serie emitowane były niemal równoległe z serialem szwedzkim i siłą rzeczy porównywane. Komentatorzy podkreślali bardziej realistyczną, subtelną, zniuansowaną psychologicznie grę Henrikssona, który wydawał się prawdziwszy niż aktorsko, nieco teatralnie zagrany bohater Branagha, bardziej neurotyczny i wyalienowany.

Różnice wystąpiły także w dwóch innych istotnych elementach: prezentacji miejsca akcji i tematyki wątków. Prezentacja Skanii, regionu, gdzie rozrywa się akcja, w serialu brytyjskim jest porywająca – nieco romantyczna, z falującymi polami kwitnącego rzepaku, spektakularnymi krwisto-czerwonymi zachodami słońca, urokliwą architekturą utrzymaną w charakterystycznym dla Skandynawów prostym stylu; kadry często sprawiają wrażenie prześwietlonych. W serii szwedzkiej te same miejsca (oba serie realizowane były w tych samych plenerach) pokazano płasko, jako pozbawione cech charakterystycznych miasteczka, „gdzie anonimowe fabryki i niegościnne domostwa pokazują obraz kraju, w którym zniknęło marzenie o wygodnym życiu klasy pracującej” (Forshaw 2012, s. 183–184). Niebo często zasnuwane jest chmurami, morze ma stalowoszary kolor, falują nie łąny rzepaku, ale uginające się od wiatru gałęzie drzew. Ten piękny na swój sposób, ale depresyjny obraz prowincji buduje klimat charakterystyczny dla *Nordic noir*.

W szwedzkiej produkcji pojawiają się motywy polityczne, które przejawiają się w poważnej krytyce społecznej, tak charakterystycznej dla powieści skandy-

² W latach 1994–2007 szwedzka telewizja wyprodukowała także serię 10 filmów telewizyjnych z Rolfem Lassgårdem w roli komisarza Wallandera, emitowaną w Polsce w 2012 r.

nawskiej, jak i dla neoserialu kryminalnego. To istotna różnica w stosunku do serialu brytyjskiego, w którym wątków tych praktycznie nie ma (Forshaw 2012, s. 185).

Koloryt lokalny i strategie reprezentacyjne

Analizując popularność seriali skandynawskich poza granicami krajów regionu, badaczki z Aarhus University podniosły kwestię lokalnego kolorytu jako estetycznej strategii tekstualnej i odniesienia jej do kontekstu produkcyjnego oraz do szerszej dyskusji na temat opozycji regionalny/narodowy i transnarodowy/globalny. W ich przekonaniu koloryt lokalny obecny jest tu na trzech różnych poziomach. Pierwszym z nich jest poziom reprezentacji jako część ogólnej strategii narracyjnej i estetycznej, która stanowi struktury odniesienia dla publiczności. Koloryt lokalny jest szczególnie ważnym aspektem z punktu widzenia odbioru regionalnego, krajowego i międzynarodowego seriali kryminalnych. Poziom drugi tworzą ramy produkcji, regulacji i polityki. Fakt, że seriale skandynawskie produkowane są dla nadawców publicznych, nie pozostaje bez wpływu na ich zawartość i konstrukcję. Wreszcie, lokalizacja może mieć wymiar rynkowy i mieścić się w szerokiej kategorii konsumpcji kultury (turystyka, branding). Podsumowując, koloryt lokalny w serialach telewizyjnych zawiera elementy reprezentacji miejsc (widoki, pejzaże, budynki), języka, praktyk kulturowych związanych choćby z manierami, tradycjami, kuchnią, społecznego dyskursu, w którym dominuje problematyka genderowa i równościowa, oraz przenoszenia narracji serialowej do rzeczywistego świata (Eichner, Waade 2015, s. 3).

Jednak dla popularności ponadlokalnej ważne jest też, żeby ów koloryt był jednak czytelny w innym kontekście kulturowym, a to oznacza pewne podobieństwo między kulturą kraju pochodzenia serialu i kulturą kraju emisji. Seriale *Nordic noir* oferują wystarczająco dużo egzotyki, pokazując miejsca i ludzi żyjących w szczególnych warunkach społecznych, politycznych, kulturowych, geograficznych itp., a równocześnie bliskich ze względu na wspólną historię. Łączą globalizację z transnarodowością, kategorie te bowiem nie są tożsame. Globalizacja denotuje rosnącą interaktywność i wymianę, zanik granic wynikających z dystansu i ideologii, transnarodowość implikuje zaś praktyki kulturowe, które dokonują się ponad granicami narodowymi i mogą być doświadczane bez względu na system (Antique 2014, s. 5–6).

Wyjątkowość skandynawskich neoseriali kryminalnych budowana jest na klimacie, współtworzonym przez bohaterów, miejsce i istotę zbrodni, która ma szeroki kontekst społeczny, a nie jednostkowy. W „Moście nad Sundem” spoiwem licznych wątków jest tytułowy most Øresund, pięknie filmowany z góry; ważną rolę ikoniczną pełni symbol postindustrialnego Malmö – wieżowiec Turning Torso, uliczki starej Kopenhagi i nowoczesny skandynawski *design*, widoczny w architekturze i wnętrzach. Most nie wyznacza granicy, która odgradza, lecz jest raczej miejscem spotkania dwóch niezbyt dalekich, ale jednak różnych społecznych

repertuarów postaw i nawyków. Obrazują to relacje pomiędzy Sagą Norén, uosabiającą szwedzką sztywność i powściągliwość, i jej duńskim partnerem – Martinem Rodhe, sympatycznym, otwartym i nieprzesadnie pryncypialnym w sferze profesjonalnej i prywatnej, co zresztą ma tragiczne konsekwencje. Trzecia seria, w której Saga współpracuje z innym duńskim komisarzem – Henrikiem Sabroe, pokazuje jednak, że o różnicach decydują nie tyle odmienności kulturowe, ile indywidualne doświadczenia i psychologicznie skomplikowane osobowości.

Klimat omawianych seriali buduje kolorystyka (dominuje szarość), długie ujęcia, ujęcia z góry kontrastujące oświetlone miasta z mrocznością historii i postaci, powolna narracja i niespotykane w produkcjach anglosaskich długie sekwencje ciszy, a także znakomita autorska muzyka. Podkreśla ona pewną melancholijność postaci, szczególnie wyeksponowaną w wypadku Sary Lund i Kurta Wallandera. Kryminalne fikcje stają się czymś więcej niż tylko serialami, konstruują „opowieść o opowieściach o regionie nordyckim” (Jensen, Waade 2013, s. 263).

Historie będące kanwą nordyckich *crime fictions* są uniwersalne, bowiem odwołują się do znanych na świecie gatunków policyjnych i kryminalnych, ale charakteryzuje je niespotykany gdzie indziej nacisk na psychologiczny i społeczny wymiar opowiadanych fabuł (Bondebjerg, Novrup Redvall 2015, s. 214–238). W typowy dla neoseriali sposób łączą wątki fikcji kryminalnej z jej policyjnym sztafażem, z prywatnym życiem bohaterów, które nie tylko wpływa na przebieg śledztw, ale także generuje nowe wątki i daje asumpt do rozważań daleko wykraczających poza tradycyjne: „kto zabił”. Przesłany, jak „terrorysta prawdy” z pierwszej serii „Mostu nad Sundem”, odwołujący się do walki o rzeczywistą równość i sprawiedliwość, są w gruncie rzeczy ofiarami różnych instytucji państwowych realizujących politykę antydyskryminacyjną i opiekuńczą, pragnącymi zemsty i indywidualnego zadośćuczynienia. W jakimś sensie podobni do nich są chroniący społeczeństwo policjanci, antybohaterowie uwikłani we własne traumy, nieumiejący radzić sobie z własnymi ograniczeniami, uciekający w pracę samotnicy.

Funkcje kultury popularnej zwykle sprowadzane są do rozrywki rozumianej jako natychmiastowa gratyfikacja potrzeb odbiorców. Mroczna rzeczywistość pokazana w skandynawskich serialach nie ma wiele wspólnego z rzeczywistą przestępczością w tych krajach (Bartkiewicz 2015), a społeczeństwa nordyckie plasują się w rankingach najszcześniejszych w absolutnej czołówce³, jako wzorcowe, mimo ograniczeń, wspólnoty. Poruszając jednak problem dobra i zła, który nieobcy jest społeczeństwom bogatym, szczęśliwym i egalitarnym, skandynawskie neoseriale kryminalne nabierają szczególnego znaczenia, inspirując do debaty na temat społecznych i psychologicznych kosztów życia w dostatku i bezpieczeństwie, które w żadnym systemie nie są dla wszystkich dostępne jednakowo.

³ Najszcześniejsze narody świata (2015) [<http://www.polityka.pl/tygodnikpolityka/ludzieistyle/1601981,1,najszczesliwsze-narody-swiata.read;2.01.2016>].

Widzowie w Europie tymczasem doceniają sztukę skandynawskich mistrzów telewizyjnych seriali i nawet jeśli muszą czytać napisy⁴, to czynią to chętnie, przy okazji dając wyrazy uznania poprzez budowanie społeczności internetowych skupiających zagorzałych fanów tej wysokiej jakości kultury popularnej i organizując cykliczne spotkania z jej twórcami⁵.

Bibliografia

- Antique A. (2014). Transnational audiences: geocultural approaches. *Journal of Media and Cultural Studies*, vol. 28, nr 1, s. 4–17.
- Bartkiewicz A. (2015). Norwescy policjanci ostatni raz zabili podejrzanego 9 lat temu [http://www.rp.pl/Przestepczosc/308039879-Norwescy-policjanci-ostatni-raz-zabili-podejrzanego-9-lat-temu.html; 2.01.2016].
- Bondebjerg I., Novrup Redvall E. (2015). Breaking Borders: The International Success of Danish Television Drama. W: I. Bondebjerg, E. Novrup Redvall, A. Higson (red.). *European Cinema and Television. Cultural Policy and Everyday Life* (s. 214–238). London.
- Czubaj M. (2009). Mord w mróz. *Polityka*, nr 48, s. 60–62.
- Eichner S., Waade A.M. (2015). Local Colour in German and Danish Television Drama: Tatort and Bron/Broen. *Global Media Journal* (German Edition), vol. 5, nr 1, s. 1–21.
- Forshaw B. (2012). *Death in a Cold Climate. A Guide to Scandinavian Crime Fiction*. London [http://www.ling.gu.se/~hansv/berra3/janteloven.html; 10.01.2016].
- Jensen P.M., Waade A.M. (2013). Nordic Noir Challenging the ‘Language of Advantage’: Setting, Light and Language as Production Values in Danish Television Series. *Journal of Popular Television*, nr 1(2), s. 259–265.
- Najszybciej rozwijające się narody świata (2015) [http://www.polityka.pl/tygodnikpolityka/ludzieistyle/1601981,1,najszyciej-rozwijajace-sie-narody-swiata.read; 2.01.2016].
- Puttnam D. (1994). *The Undeclared War: Struggle for Control of the World’s Film Industry*. London.
- Rosenfeldt H. (2015). Byłem bardzo złym aktorem [http://naekranie.pl/artykuly/hans-rosenfeldt-bylem-bardzo-zlym-aktorem-wywiad-z-tworca-mostu-nad-sundem; 29.01.2015].

STRESZCZENIE

„Most”, „The Killing”, „Wallander”: nordycka *criminal fiction*

Czy można wytłumaczyć fakt, że w społeczeństwach o najniższej w świecie przestępczości powstaje tak wiele historii opisujących najokrutniejsze zbrodnie? Dlaczego skandynawskie serie kryminalne wzbudzają zainteresowanie na całym świecie? Artykuł poświęcony jest analizie recepcji i kulturowych uwarunkowań globalnego sukcesu tak zwanego Nordic noir.

Słowa kluczowe: Skandynawia, bohater, scenariusz, specyfika kulturalna, gatunek telewizyjny

⁴ W większości krajów europejskich i w Stanach Zjednoczonych serie skandynawskie emitowane są w oryginalnej wersji językowej z napisami.

⁵ Zob. np. <http://nordicnoir.tv/>; <http://nordicnoir.tv/tv-series/>; <https://twitter.com/nordicnoirtv?lang=pl>.