



## НОРДИЈСКИ НОАР – ЛОКАЦИЈА, ИДЕНТИТЕТ И ЕМОЦИЈЕ

Како дефинисати нордијску компоненту у „нордијском ноару“? „Ноар“ је устаљени међународни термин који се односи на одређени филмски жанр и стил, скован тридесетих година двадесетог века, док је епитет „нордијски“ отворен за различита тумачења. По свој прилици, везан је за нордијску област, али на који начин – географски, културални или друштвени?

Моја основна хипотеза гласи да прикази природних и градских пејзажа нису повезани само са емоцијама својственим ликовима, већ и са емоцијама које се налазе у основи радње тако да се препознатљиве националне одлике усклађују с онима које поседују транснационалну драж. Емоције везане за национални идентитет непрекидно се испитују у погледу нордијских суседних нација и њихових међународних односа. Моја претпоставка гласи да одређене врсте природних и градских пејзажа заједно с фокусом на друштвене и културне промене изазивају одређене врсте емоција.

Скорашње студије о култури и емоцијама (Sharma и Dahl; Tygstrup; Pribram) једногласно оживљавају Вилијамсов концепт емоција као „структурâ осећања“ (128). Традиционална истраживања емоција обично су приписивала емоције појединцима, водећи се психолошким или биолошким умним склопом. Супротно томе, Вилијамсов концепт емоција као структурâ осећања, као колективних доживљаја који се разликују међу генерацијама (131), утире пут за културални приступ: „Говоримо о карактеристичним елементима подстрека, суздржаности и тона; о специфично афективним елементима свести и односа: не о осећањима насупрот мисли, већ о мисли онако како се осећа и осећању како се мисли“ (132). Важно питање је то што се структуре осећања увек налазе у садашњем времену: „Структуре осећања могу се дефинисати као *расшворени* друштвени доживљаји, за разлику од других друштвених семантичких склопова који су *нашаложени* и очигледније и непосредније расположиви“ (133–4). Упркос очигледној апстрактности, чини се да су структуре осећања од кључног значаја у циљу схватања суштине културалних промена. (...)

### Порекла нордијског ноара

Иако је радо прихваћен на домаћем терену, термин „нордијски ноар“ нису првобитно сковали критичари или продуценти из нордијских земаља. Термин је типичан за феномен који, кад се сагледа из шире перспективе, уједињује становиште иностраног посматрача и препознатљив нордијски контекст и лако се памти због алитерације. По свему судећи, термин је сковала Катедра за скандинавистику Универзитетског

колеца у Лондону; катедра је покренула блог нордијског ноара и клуб читалаца у марту 2010. године. У децембру исте године, Би-Би-Си је обелоданио овај термин у наслову документарца „Нордијски ноар: прича о скандинавској криминалистичкој фикцији“. У британској штампи, нарочито су критичари *Гардијана* означили серију *Убисџиво* (2011–12) као „нордијски ноар“, а Бери Форшо је детаљније испитивао овај феномен у две књиге, од којих се друга зове једноставно *Нордијски ноар*.

У марту 2013. године покренута је веб-страница са информацијама о филмовима, телевизијским серијама, изложбама и догађајима. Овакво брендирање значајно проширује концепт нордијског ноара, који сад такође укључује политичке драмске серије, *Borgen* (DR1, 2010–13), као и краће текстове о новој нордијској храни и другим нордијским брендovima (<http://nordicnoir.tv/>). У пролеће 2014. године веб-сајт је променио име из *Nordic Noir* у *Nordic Noir and Beyond* („Унутар и изван граница нордијског ноара“), чиме је оправдано спомињање немачких телевизијских серија као што је *Генерација раџа* (ZDF, 2013) или италијанска серија *Инсџекџор Де Лука* (RAI, 2008). Јасно је да овај метод означавања настоји да прошири опсег жанра како би укључио и друге европске телевизијске продукције, што омогућава нордијском ноару да тежи позицији тржишног лидера у неевропској криминалистичкој фикцији и квалитетним телевизијским садржајима. Међутим, *Оксфордски речник* дефинише нордијски ноар као „врсту скандинавске криминалистичке фикције и телевизијске драме која обично приказује мрачне заплете и суморне урбане миље. Овај речник даје следеће реченице као примере: „Апетит за нордијски ноар не показује знаке јењавања“; „Јесте да Абериствит бележи најмању стопу криминала, али представља савршену локацију за *Hinterland*, такмац трилерима нордијског ноара као што је *Убисџиво*“. Сам концепт „нордијски ноар“ наглашава опште транснордијске карактеристике и, у одређеном погледу, оне заиста преовлађују у продукцијама које се извозе. Форшо је истакао најочигледнију транснордијску одлику: доминантна друштвена оријентација и огорченост постављају доминантни тон обојен размишљањем и меланхолијом.

Став друштвене критике скрива се иза радњи заснованих на злочинима и истраживањима и увек дотиче осетљиво питање: зашто се ово дешава у нордијским друштвима уз присутне системе социјалне заштите? Ово питање су први пут поставили Шевал и Вале између 1965. и 1975. и оно представља константу у читавој нордијској криминалистичкој фикцији. Сходно томе, адекватна ознака за доминантан тон могла би да буде „савремена криминалистичка фикција с друштвеном свешћу у нордијском миљеу“ (Агер, „Емоције, род“ 111). Друге заједничке одлике изнели су Агер и Воде (2011).

У нордијском ноару међународно утврђени жанр ноар образује основу за посебну врсту иновација која појачава улогу локалног миљеа и атмосфере. Жанровске варијације могу да се појаве кад се наглашавају нова окружења и околности, на пример комбиновањем друштва благостања с атмосфером филма ноар. У књизи *Film Noar*, Лур скреће пажњу на Финчеров филм *Сегам* (1995) као на пример неоноара и директно доводи у везу овај филм с књигом исландског писца Арналдура Индридасона *Мочвар* (роман и филм, Luhr, 191). Раније сам истицао да, на различите начине, завршеци *Forbrydelsen* I и III понављају завршетке филма *Сегам* (Агер, „Нордијски ноар“), који претвара жртве и истражитеље у починиоце. Кад се сагледа из шире перспективе,

ознака „нордијски ноар“ прецизно сажима низ суштинских заједничких одлика. Те одлике укључују осећај заједништва међу нордијским земљама у фикцијама друштвене свести, мрачне радње и суморне урбане и руралне миљее, при чему се дотичу слабости система социјалне заштите у датим земљама. Штавише, комбинација оштре друштвене критике и тона нордијске носталгије нашироко је позната још од великих уметника деветнаестог века – Стриндберга и Ибзена – и може се стећи утисак да вреба из позадине, баш као на сликама Мунка и Скагенских сликара или у Бергмановим филмовима из двадесетог века.

### Посебне локације и заједничке традиције

Што се тиче локације модерног нордијског ноара, нема сумње да је њено средиште у нордијским земљама. Штавише, стална пажња усмерена на друге земље и међународна удруживања често играју истакнуту улогу у заплетима. Истад је, на пример, пристаниште за трајекте које спаја област Сканија с Пољском и Данском (Борнхолм). У серији *Валангер*, слике Балтичког мора непрекидно се користе као подсетник како на даљину, тако и на близину. У *Forbrydelsen I–III*, Копенхаген је приказан као град који управља сопственим локалним пословима и као престоница у којој инострани послови почињу и окончавају се. У *Forbrydelsen I*, наглашен је концепт локалног града: град је поприште сукобљених политичких мишљења и подељен је на четврти које се међусобно надмећу, што се види у локалним изборима за градоначелника. Одјек центара глобалних сукоба постоји у *Forbrydelsen II* – нарочито Авганистан. Копенхаген у *Forbrydelsen III* јесте транзитно место, с луком у првом плану. Серија *Мосџ* (*Bron/Broen*) врти се око чињенице да су Копенхаген и Малме међусобно повезани Ересундским мостом. Међутим, из посебне националне перспективе постоје упечатљиве разлике између нордијских земаља. Оне се обично појачавају у фикционалним приказима. Штавише, често се примењују примери „баналног национализма“ како би спроводили гледаоца кроз суседну телевизијску драму. Билиг је сковао термин „банални национализам“ како би скренуо пажњу на многе уобичајене начине на које се свест о националном идентитету означава у свакодневном животу – посредством застава, новчића, пасоша, меморијалних места и тако даље. Кад се представља у шведској и норвешкој криминалистичкој фикцији, Копенхаген се често приказује у негативном светлу као град брзоплетости и неодговорности, град у ком је распрострањена трговина хашишем, дрогама и женама и у ком се алкохол конзумира у претераним количинама. Позитивна страна је та да се став према животу уопште обично представља као мање суров него северније.

Важно је то што на стереотипне шведске и норвешке представе о Копенхагену утичу домаће данске књижевне и кинематографске традиције. У данској литератури преовлађује снажна традиција замишљања Копенхагена као града греха и злочина; то се испољава у класичним романима, као што су *Пеле освајач* (*Pelle Erobreren*) Мартина Андешена Нексеа (1906–10) и *Вангализам* (*Hérvírk*, 1930) Тома Кристенсена, као и у савременим романима, на пример *Субмарино* Јунаса Т. Бенгтсона (2007). Значајно је то што су ови романи захтевали остварења на филму, што је резултирало адаптацијама Августа (1987), Роса (1977) и Винтерберга (2010). Стога је традиција визуелног приказивања

суморног градског пејзажа престонице прилично разрађена у данској кинематографији. Следствено томе, кад је Норвежанин Столесен експлицитно спојио мрачне стране Копенхагена с појмом ноар, он је просто увећавао потенцијал претходно основане данске традиције. Његов роман *Усјавана лејоџица је сјавала сјоџину јодина* (*Tornerose sov i hundre år*, 1980) чини помак детаљним описом Вестерброа, округа Копенхагена у близини главне железничке станице, на злом гласу због изражене проституције, дроге и криминала: „Истедгаде је шљам Копенхагена“ (Staalesen, 8). Столесенов опис је прихваћен у данској криминалистичкој фикцији, где је мрачну слику Копенхагена изразито истакао Ден Турал у серији од 12 детективских романа који почињу *Убисјивом у мраку* (*Mord i mørket*) из 1981. Радња већине његових романа смештена је у Вестербро. Ту безимени слободни репортер, главни лик у серији, шета наоколо као саставни део миљеа, у маниру Рејмонда Чендлера. По роману *Убисјиво у мраку* снимљен је филм 1986. године, што је оснажило стил филма ноар. Овај правац је додатно естетички разрађен у две телевизијске мини-серије: *Паук* (*Edderkoppen*, DR, 2000) и *Српски Данац* (*Den serbiske dansker*, DR, 2001), што је утрло пут за *Forbrydelsen*.

У данским приказима локација у Норвешкој и Шведској често се наглашава елемент неукроћене природе. Данска је мала земља коју одликују интензивна пољопривреда и велика густина становништва. Најтеже је контролисати море, које је готово увек присутно и оно збиља игра значајну улогу као позадина или симболички миље у многим врстама фикције. У Норвешкој и Шведској море такође може бити присутно и да чини заједнички елемент. Поред тога, ове две нације поседују огромне површине под шумама, језерима и планинама и разноврсне пределе нетакнуте природе, што представља супротност урбанизацији и обрађеним пољима – саму срж природе. Са становишта Данске, слике дивљине су изузетно привлачне јер представљају неумитне, застрашујуће и безграничне аспекте природе. У шведској кинематографији, криминалистички филмови чине јачу традицију у односу на Данску или Норвешку, што у потпуности показује Бруден (2008), који проучава филмове и телевизијске серије. У проучавању које комбинује културалну анализу и жанр, Бруден се служи метафором „сеновите слике“, црвене нити која указује на „мрачну слику друштва“ доминантну у шведској криминалистичкој кинематографији (281).

Бруден прати развој криминалистичких филмова од четрдесетих година двадесетог века до данас, усредсређујући се на трансформације метафоре: мрачна сеновита слика се мењала према променама друштвене структуре, развоју шведског модела, држави благостања или „народном дому“ („Folkhemmet“). Бруден наглашава да су криминалистички жанр и трилер успоставили „важан део модернизације шведске филмске културе за време Другог светског рата“ (295), утирући пут успесима шведских филмских и телевизијских продуцената у овим жанровима током деведесетих година двадесетог века, укључујући адаптације романа Гијоа и Манкела.

Да резимирамо, заједничке елементе нордијског ноара углавном чине јединствени социјални и политички именилац нордијских друштава, који је повезан с државом благостања – њеним развојем, јаким странама, изазовима и недостацима. Што се тиче природе и пејзажа, наглашене су упечатљиве разлике. У културалном смислу,

национални стереотипи, често у комбинацији са задиркујућим или хумористичким ставом, решавају се преовлађујућим фиктивним сликама и ликовима.

У серији *Валандер*, у епизоди „Курир“ (2.3), Ересундски мост визуелно је представљен у свом двојном својству сједињавања и раздвајања. Балтичко море приказано је као изразито метафоричко место које испољава обе стране Валандеровог емотивног стања, смиреност али и немир, баш као што је предео Сканије представљао типични провинцијски „грешни пејзаж“, истовремено се обрађајући домаћој и међународној публици. Такође, Валандерово емотивно стање одражавало је читаво шведско друштво благостања. (...)

### ***Forbrydelsen* и дупли лавиринт**

Уводна сцена прве епизоде серије *Forbrydelsen* приказује Сару Лунд на изазовном месту. Видимо је саму у мрачном подруму који осветљава једино њена батеријска лампа. Музика је суморна. Она се спотакне о нешто, након чега се упали светло; потом је читава сцена осветљена и чује се звук громогласног смеха. Оно што је напипала у мраку јесте пластична лутка с пенисом, дугачким жутим плетеницама и викиншким шлемом у бојама шведске заставе. У овом случају, знаци баналног национализма удружени су с хумором и грубим шалама. Почетак очигледно најпре служи да покаже како је у очима њених (првенствено мушких) колега Сара особа која не само да је прихваћена, већ и цењена, пошто је добра као и било који мушкарац. Ово је јасна порука на прослави њеног скорог одласка за Шведску, где планира да се настани с вереником Бенктом у сеоској кући. На пословном плану, радиће као саветница шведске полиције. Конкуренција између Данске и Шведске шаљиво је илустрована приказом шведског шлема уз данску заставу и дански аквавит (слика 8.2). У складу с поруком уводног дела, изгледи Саре Лунд за будућност у Шведској биће доведени у питање и на крају ће нестати. Шведска је приказана као земља природе и светлости и упоређена је с тамним градским пределом Копенхагена и напетом атмосфером која увек обавија Лундову. Тај контраст је јасно показан у једном од многобројних фрустрирајућих телефонских разговара између њих двоје у другој и трећој епизоди. Шведска је показана као метафора за љубав и добар живот који укључује природу, док је Копенхаген синоним за бесконачне напоре који су улажу у раскринкавање загонетки, лажи и злочина који вребају у лавиринту, где је једини излаз Ересундски мост. Најзад, Сара Лунд красе особине традиционалног истражитеља мушког пола, што онемогућава њен складан живот у Шведској. Међутим, кад боље размислимо, можемо да поставимо следеће питање: да ли би она напредовала под мање изазовним околностима? Уводна сцена пренела је поруку да њен лик функционише баш као и њени многобројни мушки претходници, који вреднују радост напорног рада, који доноси резултате (упореди: Агер „Емоције, род“). Лундова је особа која нема идентитет изван оног који одређује њено занимање. Њен радни етос једнак је њеном властитом идентитету и сходно томе се потврђују упозорења уводне сцене.

Идеја о томе да шведска природа није просто идилична, већ заправо има још једну, мрачнију страну разрађена је у четвртој и петој епизоди *Forbrydelsen II*, кад Лисбет

Томсен, чланица данске јединице која се вратила из Авганистана, тражи уточиште на „Скугеу“, удаљеном фиктивном шведском острву. Стога Лундова и Улрик Стрејнц, њен амбициозни колега, морају да је пронађу и упозоре је да би могла бити следећа мета злочинца који уходи све чланове групе. Успут се Ересундски мост први пут у серији истиче у естетичком смислу. Касније, у уводном кадру, мост је приказан као део копенхагенске панораме, указујући на то да је пут ка Шведској постао део идентитета града.

Светао, идиличан шведски пејзаж представљен у првих неколико епизода *Forbrydelsen I* сад је замењен супротном сликом. Након преласка моста, поглед прво падне на мрачну борову шуму. Суморна атмосфера шуме одражава промену у Сарином положају; запада у туробно стање ума, док размишља: „Имала сам вереника Швеђанина“ (*Forbrydelsen II*, 4). Испостави се да је усамљено острво, са својом разуђеном популацијом и изолованим положајем (повезано је с копном једино помоћу трајекта), подједнако опасно као и град. Нема скровишта, нема излаза и нема милости. Како би илустровала визуелну слику, Лундова упита: „Шта лежи у овом смеру?“ и добије одговор: „Ништа, само шума.“ – „А у оном смеру?“ – „Исто, само шума. Има 8000 хектара шуме“ (*Forbrydelsen II*, 5). Преовлађује лавиринтска тама која на крају доводи до смрти Лисбет Томсен. Очигледна је паралела с другим припадницима јединице чија се смрт догодила у граду. Идентична суморна слика природе доминантна је у последњој епизоди серије. У овом случају Норвешка пружа огољену позадину. Голе планине и фјордови служе као допуна напетости атмосфери у полицијском аутомобилу који гони мету која се непрекидно помера. Завршетак испуњен разочарањем наглашава осећај да се нигде не борави и да се нигде не стиже.

Укратко, шведски пејзаж приказан у *Forbrydelsen* одликује се природом и дивљином насупрот урбаним, индустријализованим просторима у Данској. Овде готово да не видимо сеоске пределе. Међутим, шведски пејзаж је двострук јер представља добар живот као и лавиринтску таму. Превагу односи потоња. Овај преокрет потцртава дате паралеле: градски лавиринт личи на бескрајне шуме и ћорсокаке истраживања, одражава расположење и емоције главног истражитеља и подупире доминантни тон дугачке серије: ни огољена природа ни организације унајмљене од стране друштва не могу потпуно да савладају мрачне силе укорењене у одређеним сортама људи. Следствено томе, изрази лица Лундове смењују се између одлучности (да коначно пронађе трагове који воде до истине, да прозре лажи) и меланхолије (због интригантних сложености починилаца, као и жртава).

### ***Bron/Broen*: савладавање емоција и културалних стереотипа**

Продукција *Bron/Broen* представља оно што је Јоч назвао „природном копродукцијом“ коју покрећу основни принципи културне својине и аутентичности јер прича захтева „културално учешће две нације“ (196). С одређене тачке гледишта, ово чини сам циљ истраживања, према речима Гемсеа. Наслов јасно подупире његово разумевање. Приказивањем шведске и данске речи за „мост“, наслов показује сличности између ових језика упркос малим разликама. Такође позива шведску и данску публику да истовремено прати серију и наглашава њену билингвалну природу.

Истраживање националног идентитета одиграва се на нивоу моста као посредника. Зато концепт моста није наглашен само у наслову, већ и у уводној шпици. Мост најпре представља границу и спој у епизоди „Курир“ и лавиринт без излаза у *Forbrydelsen*, да би у *Bron/Broen* заузео средишње место у наративу и естетском интересу серије. Овај суштински помак може бити главни разлог што серија непрестано позива на нове екранизације у контексту других народа: мост није само географска чињеница, већ и метафора бременића значењем и емоцијама које подсећају на културалне сукобе, а не само на сарадњу.

У серији *Bron/Broen*, две линије истраге спроводе се истовремено. Једна линија прати главни криминалистички заплет, који испрва делује да доводи у питање државу благостања и њене мане у погледу решења или макар регулисања пет кључних питања: (1) рад деце; (2) људи који пате од менталних болести; (3) имигранти; (4) бескућници и (5) једнакост пред законом. Друга линија истражује двоје главних полицајаца, њихове приватне животе и развој међусобног професионалног односа. Прва линија се напослетку спаја с другом, кад се испоставља да је читава намештаљка мотивисана жељом за личном осветом ингениозног зликовца. У филму ноар, приватни живот детектива туробан је колико и мрачни путевци и његове личне склоности често су испреплетане са заплетом. У овом случају то се може сматрати маном у заплету јер умањује вредност неизвесности коју граде главни делови епизода; међутим, то доказује претпоставку да најзанимљивији сукоби имају културалну основу. По нарави и склоности, као и у културалном смислу, главни ликови су јасно осмишљени као супротности у сваком погледу. Млада шведска истражитељка Сага Нурен је неуглађена, директна, без емпатије, никад није склона да крши правила у светлу датог контекста или да се повинује конвенцијама као што је љубазност или да просто одржава добру атмосферу у тиму. Она је посвећена усамљеница, а не тимски играч. Наследница Лисбет Саландер Стига Ларсона, обележена ожилком на лицу, њена оштра перцепција је готово аутистична, али она поседује посебну даровитост у полицијском послу у смислу што проналази трагове које други превиђају и што разуме повезаности. Састав њене личности показан је на примеру њеног односа према сексуалности: она је само порив, жудња коју задовољава сама или било који слободан мушкарац у најближем бару. Кад се оконча сексуални чин, њено интересовање ишчезне – она заспи или настави да ради. Овај састав личности који приказује негативан став према свим врстама емоција у потпуности преокреће традиционалне родне стереотипе, чак и превазилази лик Саре Лунд. Нуренова поступа управо као безосећајни мушкарац истражитељ; њен штит чине њене професионалне вештине.

Мартин Руде, њен искусни, средовечни дански пандан у позном средњем добу, приказан је као љубазан, пажљив човек обдарен емпатијом; често ћаска с незнанцима, а не само с колегама. Ујутру доноси хрскаве кифле у полицијску станицу у Малмеу и очекује да се послужи кафа. Такође, често је спреман да се упушта у везе с другим женама, иако је ожењен. Значајно је то – да се послужимо његовим речима – што има петоро деце с три различите жене. За разлику од Саге Нурен, он је у стању да покаже осећања: не само да се смеје, већ и плаче – што се традиционално приписује женама; његови изрази лица и говор тела преносе сва емоционална стања између ове две

крајности. На пример, он отворено открива личне емоције, осећања о својој стерилизацији и породици. Имена ова два лика на симболичан начин истичу њихове разлике: Сага се односи на јаке жене из исландских сага, а презиме Руде изговара се као глагол „rode“ = правити неред. Стога су ова два лика замишљена као стереотипи који учвршћују актуелне културалне стереотипе, као што је онај по ком су Швеђани крути и досадни (с пристрасне данске тачке гледишта) и да су Данци весели, срдачни, безбрижни људи који се хране лагером и данским пецивима (с пристрасне шведске тачке гледишта). Линија која прати њихов професионални однос клацка се на рубу баналности. Ипак, испоставља се да је занимљивија него што се може очекивати, кад се узму у обзир сви клишеи сервирани на почетку серије.

Изазов, као и мамац за публику, чини то што Нуренова и Руде морају да сарађују. При том су приморани да изнова преиспитују сопствене предрасуде једно о другом – и о измишљеним представама о „Шведској“ и „Данској“; присиљени су да се боре с оном врстом националног идентитета која је у њима уписана посредством стереотипа присутних свуда у баналном национализму. Та борба траје непрестано, користећи метафору моста као посредника и наспрам позадине сачињене од градских пејзажа Малмеа и Копенхагена. Ересундски мост углавном је приказан као спој, уз блиставе реке аутомобила и светала. Два постављена полутела, спојена на језив начин, раздвајају светла, и сад представља изазов поново успоставити ту повезаност. Иронија је у томе што се испоставља да горњи део тела припада шведској политичарки, а доњи данској проститутки која је убијена годину дана раније и том злочину полиција готово да није посветила пажњу. Два тела спојена у једно и симболичко намештање чине првобитну загонетку: ми – Шведска и Данска – заједно смо у овоме, буквално осветљени светлима с моста, а који је резултат?

Заједништво између ове две нације показано је у уводној шпици, која наизменично приказује тамне градске обриси Малмеа и Копенхагена упркос електричном осветљењу. Фокусира се на знаменитости и локације као што су уврнути торзо (Малме) и торњеви у Копенхагену, полицијски штаб и, што је иронија (због мрака), укључује традиционалне туристичке атракције, као што су Сканијски млин и Мала Сирена. Очигледно ова смицалица има за циљ две ствари. Као прво, указује на суштинску сличност ова два града: сваки има своје обриси, торњеве и симболе, и мада постоје разлике, оне су заједничке на вишем нивоу. Као друго, помаже гледаоцу да се оријентише помоћу локације. Како долази до непрекидног померања током серије, симболи помажу публици да разуме радњу. Као треће, мост не служи само као заједничка локација и поприште збивања две спојене земље, већ доприноси успостављању тона мрачне драме. Штавише, мост је стални подсетник на сличности и разлике, постојање културалних сукоба, као и сарадњу. (...)

У сваком случају, серија је оснажила локални нордијски миље, истичући локације и њихову специфичну светлост – или сивило и таму, емоционалну атмосферу, поклапање с расположењем истражитеља и доминантни меланхолични тон серије. Међутим, кад се посматра из угла ненордијске публике, овај миље се не разликује много од других међународно добро познатих миљеа са сличним воденим пространствима и градовима; такође, културални сукоби су добро познати у другим контекстима. Стога се може рећи да су транснационални елементи укључени у серију од самог почетка.



Ова серија у жанру нордијског ноара побуђује интересовање кад се посматра из перспективе заједничких емоција и успостављених идентитета. Чини се да нордијски ноар представља стратегију комбинације, која уводи транснационалне елементе у првобитне продукције и допушта поновно стварање датих формата (што се може видети у америчком римејку *Убисџива* и америчко-мексичким и енглеско-француским римејковима *Мосџ/Тунел*) или адаптирање (Би-Би-Сијева верзија *Валангера*). Штавише, суштинске одлике нордијског ноара усвојене су у Уједињеном Краљевству, што је несумњиво случај са „велшком ноар“ криминалистичком серијом *Hinterland*, која је смештена у Абериствит (BBC, 2013–), као и са серијама *Бродчерч* и *Форџиџиџ* (Sky Atlantic, 2015–).

**Изворник:** *Emotions in Contemporary TV Series*, ур. Alberto N. García (Palgrave MacMillian, 2016), стр. 134–152.

(С енглеској превела **Наџаша Сргвић**)