



## NORDIJSKI NOAR – LOKACIJA, IDENTITET I EMOCIJE

Kako definisati nordijsku komponentu u „nordijskom noaru“? „Noar“ je ustaljeni međunarodni termin koji se odnosi na određeni filmski žanr i stil, skovan tridesetih godina dva desetog veka, dok je epitet „nordijski“ otvoren za različita tumačenja. Po svoj prilici, vezan je za nordijsku oblast, ali na koji način – geografski, kulturni ili društveni?

Moja osnovna hipoteza glasi da prikazi prirodnih i gradskih pejzaža nisu povezani samo sa emocijama svojstvenim likovima, već i sa emocijama koje se nalaze u osnovi radnje tako da se prepoznatljive nacionalne odlike usklađuju s onima koje poseduju transnacionalnu draž. Emocije vezane za nacionalni identitet neprekidno se ispituju u pogledu nordijskih susednih nacija i njihovih međunarodnih odnosa. Moja prepostavka glasi da određene vrste prirodnih i gradskih pejzaža zajedno s fokusom na društvene i kulturne promene izazivaju određene vrste emocija.

Skorašnje studije o kulturi i emocijama (Sharma i Dahl; Tygstrup; Pribram) jednoglasno oživljavaju Vilijamsov koncept emocija kao „strukturâ osećanja“ (128). Tradicionalna istraživanja emocija obično su pripisivala emocije pojedincima, vodeći se psihološkim ili biološkim umnim sklopolom. Suprotno tome, Vilijamsov koncept emocija kao strukturâ osećanja, kao kolektivnih doživljaja koji se razlikuju među generacijama (131), utire put za kulturni pristup: „Govorimo o karakterističnim elementima podstrelka, suzdržanosti i tonu; o specifično afektivnim elementima svesti i odnosa: ne o osećanjima nasuprot misli, već o misli onako kako se oseća i osećaju kako se misli“ (132). Važno pitanje je to što se strukture osećanja uvek nalaze u sadašnjem vremenu: „Strukture osećanja mogu se definisati kao *rastvoreni* društveni doživljaji, za razliku od drugih društvenih semantičkih sklopova koji su *nataloženi* i očiglednije i neposrednije raspoloživi“ (133–4). Uprkos očiglednoj apstraktnosti, čini se da su strukture osećanja od ključnog značaja u cilju shvatanja suštine kulturnih promena. (...)

### Porekla nordijskog noara

Iako je rado prihvaćen na domaćem terenu, termin „nordijski noar“ nisu prvobitno skovali kritičari ili producenti iz nordijskih zemalja. Termin je tipičan za fenomen koji, kad se sagleda iz šire perspektive, ujedinjuje stanovište inostranog posmatrača i prepoznatljiv nordijski kontekst i lako se pamti zbog aliteracije. Po svemu sudeći, termin je skovala Katedra za skandinavistiku Univerzitetskog koledža u Londonu; katedra je pokrenula blog nordijskog noara i klub čitalaca u martu 2010. godine. U decembru iste godine, Bi-Bi-Si je

obelodanio ovaj termin u naslovu dokumentarca „Nordijski noar: priča o skandinavskoj kriminalističkoj fikciji“. U britanskoj štampi, naročito su kritičari *Gardijana* označili seriju *Ubistvo* (2011–12) kao „nordijski noar“, a Beri Foršo je detaljnije ispitivao ovaj fenomen u dve knjige, od kojih se druga zove jednostavno *Nordijski noar*.

U martu 2013. godine pokrenuta je veb-stranica sa informacijama o filmovima, televizijskim serijama, izložbama i događajima. Ovakvo brendiranje značajno proširuje koncept nordijskog noara, koji sad takođe uključuje političke dramske serije, *Borgen* (DR1, 2010–13), kao i kraće tekstove o novoj nordijskoj hrani i drugim nordijskim brendovima (<http://nordicnoir.tv/>). U proleće 2014. godine veb-sajt je promenio ime iz *Nordic Noir* u *Nordic Noir and Beyond* („Unutar i izvan granica nordijskog noara“), čime je opravdano spominjanje nemačkih televizijskih serija kao što je *Generacija rata* (ZDF, 2013) ili italijanska serija *Inspettor De Luka* (RAI, 2008). Jasno je da ovaj metod označavanja nastoji da proširi opseg žanra kako bi uključio i druge evropske televizijske produkcije, što omogućava nordijskom noaru da teži poziciji tržišnog lidera u neevropskoj kriminalističkoj fikciji i kvalitetnim televizijskim sadržajima. Međutim, *Oksfordski rečnik* definiše nordijski noar kao „vrstu skandinavske kriminalističke fikcije i televizijske drame koja obično prikazuje mračne zaplete i sumorne urbane miljee. Ovaj rečnik daje sledeće rečenice kao primere: „Apetit za nordijski noar ne pokazuje znake jenjavanja“; „Jeste da Aberistvit beleži najmanju stopu kriminala, ali predstavlja savršenu lokaciju za *Hinterland*, takmac trilerima nordijskog noara kao što je *Ubistvo*“. Sam koncept „nordijski noar“ naglašava opšte transnordijske karakteristike i, u određenom pogledu, one zaista preovlađuju u produkcijama koje se izvoze. Foršo je istakao najočigledniju transnordijsku odliku: dominantna društvena orijentacija i ogorčenost postavljaju dominatni ton obojen razmišljanjem i melanolijom.

Stav društvene kritike skriva se iza radnji zasnovanih na zločinima i istraživanjima i uvek dotiče osetljivo pitanje: zašto se ovo dešava u nordijskim društvima uz prisutne sisteme socijalne zaštite? Ovo pitanje su prvi put postavili Ševal i Vale između 1965. i 1975. i ono predstavlja konstantu u čitavoj nordijskoj kriminalističkoj fikciji. Shodno tome, adekvatna oznaka za dominantan ton mogla bi da bude „savremena kriminalistička fikcija s društvenom sveštu u nordijskom miljeu“ (Ager, „Emocije, rod“ 111). Druge zajedničke odlike izneli su Ager i Vode (2011).

U nordijskom noaru međunarodno utvrđeni žanr noar obrazuje osnovu za posebnu vrstu inovacija koja pojačava ulogu lokalnog miljea i atmosfere. Žanrovske varijacije mogu da se pojave kad se naglašavaju nova okruženja i okolnosti, na primer kombinovanjem društva blagostanja s atmosferom filma noar. U knjizi *Film Noar, Lur* skreće pažnju na Finčerov film *Sedam* (1995) kao na primer neonara i direktno dovodi u vezu ovaj film s knjigom islandskog pisca Arnaldura Indridasona *Močvara* (roman i film, Luhr, 191). Ranije sam isticao da, na različite načine, završeci *Forbrydelsen* I i III ponavljaju završetke filma *Sedam* (Ager, „Nordijski noar“), koji pretvara žrtve i istražitelje u počinioce. Kad se sagleda iz šire perspektive, oznaka „nordijski noar“ precizno sažima niz suštinskih zajedničkih odlika. Te odlike uključuju osećaj zajedništva među nordijskim zemljama u fikcijama društvene svesti, mračne radnje i sumorne urbane i ruralne miljee, pri čemu se dotiču slabosti sistema socijalne

zaštite u datim zemljama. Štaviše, kombinacija oštре društvene kritike i tona nordijske nostalгије нашироко је позната још од великих уметника деветнаестог века – Strindberga и Ibzena – и може се стечи утисак да вреба из позадине, баš као на сликама Munka i Skagenskih slikara или у Bergmanovim filmovima из двадесетог века.

### Posebne lokacije i zajedničke tradicije

Što se tiče lokacije modernog nordijskog noara, nema сумње да је њено сredište у nordijskim земљама. Štaviše, stalna паžња усмерена на друге земље и међunarодна удруživanja често играју истакнуту улогу у заплетима. Istad је, на пример, пристаниште за тракте које спаја обlast Skanija s Poljskom i Danskom (Bornholm). U seriji *Valander*, slike Baltičkog мора neprekidно се користе као подсетник како наdaljinu, тако и на blizinu. U *Forbrydelsen I–III*, Copenhagen je prikazan као град који управља сопственим локалним пословима и као престоница у којој инострани послови почињу и окончавају се. U *Forbrydelsen I*, наглашен је концепт локалног града: град је поприште сукобљених политичких мишљења и поделjen је на четврти које се међусобно надмећу, што се види у локалним изборима за градоначелника. Одјек центара глобалних сукоба постоји у *Forbrydelsen II* – нарочито Avganistan. Copenhagen u *Forbrydelsen III* јесте транзитно место, с луком у првом плану. Serija *Most (Bron/Broen)* врти се око чинjenice да су Copenhagen и Malme међусобно повезани Eresundskim mostom. Међутим, из posebne nacionalне перспективе постоје упеčатљиве разлике између nordijskih земаља. One se обично појачавају у фикционалним приказима. Štaviše, често се примењују примери „баналног национализма“ као би спроводили гledaoca kroz susednu televizijsku драму. Bilig је сковао термин „банални национализам“ као би скренуо паžњу на mnoge uobičajene načine на које се свест о националном идентитету označava u svakodnevnom животу – posredstvom застава, novčićа, pasoša, memorijalnih места и tako dalje. Kad se представља у шведској и norveškoј kriminalističkoј фикciji, Copenhagen se често приказује у негативном светлу као град brzopletosti и neodgovornosti, град у ком је rasprostranjena trgovina hašišem, drogama i ženama i u ком се alkohol konzumira u preteranim količinama. Pozitivna strana је та да се stav prema животу uopšte обично представља као мање суров него severnije.

Važno је то што на stereotipne шведске и norvešке предстave о Kopenhagenu utiču domaće danske književне и kinematografske традиције. U danskoj literaturi preovlađује сnažna традиција zamišljanja Copenhagena као grada greha i zločina; то се испољава у класичним romanima, као што су *Pelle osvajač (Pelle Erobreren)* Martina Andešena Neksea (1906–10) и *Vandalizam (Hérvérk*, 1930) Toma Kristensena, као и у savremenim romanima, на primer *Submarino* Junasa T. Bengtsona (2007). Značajno је то што су ови romani zahtevali ostvarenja на filmu, што је rezultiralo adaptацијама Avgusta (1987), Rosa (1977) i Vin-terberga (2010). Stoga је традиција vizuelнog приказивања sumornog gradskog pejzažа prestonice priličно razrađена у danskoj kinematografiji. Sledstveno tome, kad је Norvežanin Stolesen eksplicitno спојио mračne strane Copenhagena s pojmom noar, он је просто увеćавао потенцијал prethodno osnovane danske традиције. Njegov roman *Uspavana*

*lepotica je spavala stotinu godina* (*Tornerose sov i hundre år*, 1980) čini pomak detaljnim opisom Vesterbroa, okruga Kopenhagena u blizini glavne železničke stanice, na zlom glasu zbog izražene prostitucije, droge i kriminala: „Istedgade je šljam Kopenhagena“ (Staalesen, 8). Staalesenov opis je prihvaćen u danskoj kriminalističkoj fikciji, gde je mračnu sliku Kopenhagena izrazito istakao Den Tural u seriji od 12 detektivskih romana koji počinju *Ubistvom u mraku* (*Mord i mørket*) iz 1981. Radnja većine njegovih romana smeštena je u Vesterbro. Tu bezimeni slobodni reporter, glavni lik u seriji, šeta naokolo kao sastavni deo miljea, u maniru Rejmonda Čendlera. Po romanu *Ubistvo u mraku* snimljen je film 1986. godine, što je osnažilo stil filma noar. Ovaj pravac je dodatno estetički razrađen u dve televizijske mini-serije: *Pauk* (*Edderkoppen*, DR, 2000) i *Srpski Danac* (*Den serbiske dansker*, DR, 2001), što je utrlo put za *Forbrydelsen*.

U danskim prikazima lokacija u Norveškoj i Švedskoj često se naglašava element neuokročene prirode. Danska je mala zemlja koju odlikuju intenzivna poljoprivreda i velika gustina stanovništva. Najteže je kontrolisati more, koje je gotovo uvek prisutno i ono zbilja igra značajnu ulogu kao pozadina ili simbolički milje u mnogim vrstama fikcije. U Norveškoj i Švedskoj more takođe može biti prisutno i da čini zajednički element. Pored toga, ove dve nacije poseduju ogromne površine pod šumama, jezerima i planinama i raznovrsne predele netaknute prirode, što predstavlja suprotnost urbanizaciji i obrađenim poljima – samu srž prirode. Sa stanovišta Danske, slike divljine su izuzetno privlačne jer predstavljaju neumitne, zastrašujuće i bezgranične aspekte prirode. U švedskoj kinematografiji, kriminalistički filmovi čine jaču tradiciju u odnosu na Dansku ili Norvešku, što u potpunosti pokazuje Bruden (2008), koji proučava filmove i televizijske serije. U proučavanju koje kombinuje kulturnu analizu i žanr, Bruden se služi metaforom „senovite slike“, crvene niti koja ukazuje na „mračnu sliku društva“ dominantnu u švedskoj kriminalističkoj kinematografiji (281).

Bruden prati razvoj kriminalističkih filmova od četrdesetih godina dvadesetog veka do danas, usredsređujući se na transformacije metafore: mračna senovita slika se menjala prema promenama društvene strukture, razvoju švedskog modela, državi blagostanja ili „narodnom domu“ („Folkhemmet“). Bruden naglašava da su kriminalistički žanr i triler uspostavili „važan deo modernizacije švedske filmske kulture za vreme Drugog svetskog rata“ (295), utirući put uspesima švedskih filmskih i televizijskih producenata u ovim žanrovima tokom devedesetih godina dvadesetog veka, uključujući adaptacije romana Gijoia i Mankela.

Da rezimiramo, zajedničke elemente nordijskog noara uglavnom čine jedinstveni socijalni i politički imenilac nordijskih društava, koji je povezan s državom blagostanja – njenim razvojem, jakim stranama, izazovima i nedostacima. Što se tiče prirode i pejzaža, naglašene su upečatljive razlike. U kulturnom smislu, nacionalni stereotipi, često u kombinaciji sa zadirkujućim ili humorističkim stavom, rešavaju se preovlađujućim fiktivnim slikama i likovima.

U seriji *Valander*, u epizodi „Kurir“ (2.3), Eresundski most vizuelno je predstavljen u svom dvojnom svojstvu sjedinjavanja i razdvajanja. Baltičko more prikazano je kao izrazito me-

taforičko mesto koje ispoljava obe strane Valanderovog emotivnog stanja, smirenost ali i nemir, baš kao što je predeo Skanje predstavljao tipični provincijski „grešni pejzaž“, istovremeno se obraćajući domaćoj i međunarodnoj publici. Takođe, Valanderovo emotivno stanje odražavalo je čitavo švedsko društvo blagostanja. (...)

### ***Forbrydelsen i dupli laverint***

Uvodna scena prve epizode serije *Forbrydelsen* prikazuje Saru Lund na izazovnom mestu. Vidimo je samu u mračnom podrumu koji osvetljava jedino njena baterijska lam-pa. Muzika je sumorna. Ona se spotakne o nešto, nakon čega se upali svetlo; potom je čitava scena osvetljena i čuje se zvuk gromoglasnog smeha. Ono što je napisala u mraku jeste plastična lutka s penisom, dugačkim žutim pletenicama i vikinškim šlemom u bojama švedske zastave. U ovom slučaju, znaci banalnog nacionalizma udruženi su s humorom i grubim šalama. Početak očigledno najpre služi da pokaže kako je u očima njenih (prvenstveno muških) kolega Sara osoba koja ne samo da je prihvaćena, već i cenjena, pošto je dobra kao i bilo koji muškarac. Ovo je jasna poruka na proslavi njenog skorog odlaska za Švedsku, gde planira da se nastani s verenikom Benktom u seoskoj kući. Na poslovnom planu, radiće kao savetnica švedske policije. Konkurenca između Danske i Švedske šaljivo je ilustrovana prikazom švedskog šlema uz dansku zastavu i danski akvit (slika 8.2). U skladu s porukom uvodnog dela, izgledi Sare Lund za budućnost u Švedskoj biće dovedeni u pitanje i na kraju će nestati. Švedska je prikazana kao zemlja prirode i svetlosti i upoređena je s tamnim gradskim predelom Kopenhagena i napetom atmosferom koja uvek obavlja Lundovu. Taj kontrast je jasno pokazan u jednom od mnogobrojnih frustrirajućih telefonskih razgovara između njih dvoje u drugoj i trećoj epizodi. Švedska je prikazana kao metafora za ljubav i dobar život koji uključuje prirodu, dok je Kopenhagen sinonim za beskonačne napore koji su ulazi u raskrinkavanje zagonetki, laži i zločina koji vrebaju u laverintu, gde je jedini izlaz Eresundski most. Najzad, Saru Lund krase osobine tradicionalnog istražitelja muškog pola, što onemogućava njen skidan život u Švedskoj. Međutim, kad bolje razmislimo, možemo da postavimo sledeće pitanje: da li bi ona napredovala pod manje izazovnim okolnostima? Uvodna scena prenala je poruku da njen lik funkcioniše baš kao i njeni mnogobrojni muški prethodnici, koji vrednuju radost napornog rada, koji donosi rezultate (uporedi: Ager „Emocije, rod“). Lundova je osoba koja nema identitet izvan onog koji određuje njen zanimanje. Njen radni etos jednak je njenom vlastitom identitetu i shodno tome se potvrđuju upozorenja uvodne scene.

Idea o tome da švedska priroda nije prosti idilična, već zapravo ima još jednu, mračniju stranu razrađena je u četvrtoj i petoj epizodi *Forbrydelsen II*, kad Lisbet Tomsen, članica danske jedinice koja se vratio iz Avganistana, traži utočište na „Skugeu“, udaljenom fiktivnom švedskom ostrvu. Stoga Lundova i Ulrik Strejndž, njen ambiciozni kolega, moraju da je pronađu i upozore je da bi mogla biti sledeća meta zločinca koji uhodi sve članove grupe. Usput se Eresundski most prvi put u seriji ističe u estetičkom smislu. Kasnije, u uvo-

nom kadru, most je prikazan kao deo kopenhagenske panorame, ukazujući na to da je put ka Švedskoj postao deo identiteta grada.

Svetao, idiličan švedski pejzaž predstavljen u prvih nekoliko epizoda *Forbrydelsen* I sad je zamenjen suprotnom slikom. Nakon prelaska mosta, pogled prvo padne na mračnu borovu šumu. Sumorna atmosfera šume odražava promenu u Sarinom položaju; zapada u turobno stanje uma, dok razmišlja: „Imala sam verenika Šveđanina“ (*Forbrydelsen* II, 4). Ispostavi se da je usamljeno ostrvo, sa svojom razuđenom populacijom i izolovanim položajem (povezano je s kopnjom jedino pomoću trajekta), podjednako opasno kao i grad. Nema skrovišta, nema izlaza i nema milosti. Kako bi ilustrovala vizuelnu sliku, Lundova upita: „Šta leži u ovom smeru?“ i dobije odgovor: „Ništa, samo šuma.“ – „A u onom smeru?“ – „Isto, samo šuma. Ima 8000 hektara šume“ (*Forbrydelsen* II, 5). Preovlađuje laverintska tama koja na kraju dovodi do smrti Lisbet Tomsen. Očigledna je paralela s drugim pripadnicima jedinice čija se smrt dogodila u gradu. Identična sumorna slika prirode dominantna je u poslednjoj epizodi serije. U ovom slučaju Norveška pruža ogoljenu pozadinu. Gole planine i fjordovi služe kao dopuna napetoj atmosferi u policijskom automobilu koji goni metu koja se neprekidno pomera. Završetak ispunjen razočaranjem naglašava osećaj da se nigde ne boravi i da se nigde ne stiže.

Ukratko, švedski pejzaž prikazan u *Forbrydelsen* odlikuje se prirodnom i divljinom nasuprot urbanim, industrijalizovanim prostorima u Danskoj. Ovde gotovo da ne vidimo seoske predele. Međutim, švedski pejzaž je dvostruk jer predstavlja dobar život kao i laverintsu tamu. Prevagu odnosi potonja. Ovaj preokret potvrđava date paralele: gradski laverint liči na beskrajne šume i čorsokake istraživanja, odražava raspoloženje i emocije glavnog istražitelja i podupire dominantni ton dugačke serije: ni ogoljena priroda ni organizacije unajmljene od strane društva ne mogu potpuno da savladaju mračne sile ukorenjene u određenim sortama ljudi. Sledstveno tome, izrazi lica Lundove smenjuju se između odlučnosti (da konačno pronađe tragove koji vode do istine, da prozre laži) i melanholijske (zbog intrigantihih složenosti počinilaca, kao i žrtava).

### **Bron/Broen: savladavanje emocija i kulturnih stereotipa**

Producija *Bron/Broen* predstavlja ono što je Joč nazvao „prirodnom koprodukcijom“ koju pokreću osnovni principi kulturne svojine i autentičnosti jer priča zahteva „kulturno učeće dve nacije“ (196). S određene tačke gledišta, ovo čini sam cilj istraživanja, prema rečima Gemsea. Naslov jasno podupire njegovo razumevanje. Prikazivanjem švedske i danske reči za „most“, naslov pokazuje sličnosti između ovih jezika uprkos malim razlikama. Takođe poziva švedsku i dansku publiku da istovremeno prati seriju i naglašava njenu bilingvalnu prirodu.

Istraživanje nacionalnog identiteta odigrava se na nivou mosta kao posrednika. Zato koncept mosta nije naglašen samo u naslovu, već i u uvodnoj špici. Most najpre predstavlja granicu i spoj u epizodi „Kurir“ i laverint bez izlaza u *Forbrydelsen*, da bi u *Bron/Broen* zauzeo središnje mesto u narativu i estetskom interesu serije. Ovaj suštinski pomak može biti glav-

ni razlog što serija neprestano poziva na nove ekranizacije u kontekstu drugih naroda: most nije samo geografska činjenica, već i metafora bremenita značenjem i emocijama koje podsećaju na kulturne sukobe, a ne samo na saradnju.

U seriji *Bron/Broen*, dve linije istrage sprovode se istovremeno. Jedna linija prati glavni kriminalistički zaplet, koji isprva deluje da dovodi u pitanje državu blagostanja i njene mane u pogledu rešenja ili makar regulisanja pet ključnih pitanja: (1) rad dece; (2) ljudi koji pate od mentalnih bolesti; (3) imigranti; (4) beskućnici i (5) jednakost pred zakonom. Druga linija istražuje dvoje glavnih policajaca, njihove privatne živote i razvoj međusobnog profesionalnog odnosa. Prva linija se naposletku spaja s drugom, kad se ispostavlja da je čitava nameštajka motivisana željom za ličnom osvetom ingenioznog zlikovca. U filmu noar, privatni život detektiva turoban je koliko i mračni puteljci i njegove lične sklonosti često su isprepletane sa zapletom. U ovom slučaju to se može smatrati manom u zapletu jer umanjuje vrednost neizvesnosti koju grade glavni delovi epizoda; međutim, to dokazuje pretpostavku da najzanimljiviji sukobi imaju kulturnu osnovu. Po naravi i sklonosti, kao i u kulturnom smislu, glavni likovi su jasno osmišljeni kao suprotnosti u svakom pogledu. Mlada švedska istražiteljka Saga Nuren je neuglađena, direktna, bez empatije, nikad nije sklona da krši pravila u svetlu datog konteksta ili da se povinuje konvencijama kao što je ljubaznost ili da prosto održava dobru atmosferu u timu. Ona je posvećena usamljenica, a ne timski igrač. Naslednica Lisbet Salander Stiga Larsona, obeležena ožiljkom na licu, njena oštra percepcija je gotovo autistična, ali ona poseduje posebnu darovitost u policijskom poslu u smislu što pronalazi tragove koje drugi previdaju i što razume povezanosti. Sastav njene ličnosti pokazan je na primeru njenog odnosa prema seksualnosti: ona je samo poriv, žudnja koju zadovoljava sama ili bilo koji slobodan muškarac u najbližem baru. Kad se okonča seksualni čin, njeno interesovanje iščezne – ona zaspi ili nastavi da radi. Ovaj sastav ličnosti koji prikazuje negativan stav prema svim vrstama emocija u potpunosti preokreće tradicionalne rodne stereotipe, čak i prevazilazi lik Sare Lund. Nurenova postupa upravo kao bezosećajni muškarac istražitelj; njen štit čine njene profesionalne veštine.

Martin Rude, njen iskusni, sredovečni danski pandan u poznom srednjem dobu, prikazan je kao ljubazan, pažljiv čovek obdaren empatijom; često časka s neznancima, a ne samo s kolegama. Ujutru donosi hrskave kifle u policijsku stanicu u Malmeu i očekuje da se posluži kafa. Takođe, često je spreman da se upušta u veze s drugim ženama, iako je oženjen. Značajno je to – da se poslužimo njegovim rečima – što ima petoro dece s tri različite žene. Za razliku od Sage Nuren, on je u stanju da pokaže osećanja: ne samo da se smeje, već i plače – što se tradicionalno pripisuje ženama; njegovi izrazi lica i govor tela prenose sva emocionalna stanja između ove dve krajnosti. Na primer, on otvoreno otkriva lične emocije, osećanja o svojoj sterilizaciji i porodici. Imena ova dva lika na simboličan način ističu njihove razlike: Saga se odnosi na jake žene iz islandskih saga, a prezime Rude izgovara se kao glagol „rode“ = praviti nerед. Stoga su ova dva lika zamišljena kao stereotipi koji učvršćuju aktuelne kulturne stereotipe, kao što je onaj po kom su Šveđani kruti i dosadni (s pristrasne danske tačke gledišta) i da su Danci veseli, srdačni,

bezbrižni ljudi koji se hrane lagerom i danskim pecivima (s pristrasne švedske tačke gledišta). Linija koja prati njihov profesionalni odnos klacka se na rubu banalnosti. Ipak, ispostavlja se da je zanimljivija nego što se može očekivati, kad se uzmu u obzir svi klišei servirani na početku serije.

Izazov, kao i mamac za publiku, čini to što Nurenova i Rude moraju da sarađuju. Pri tom su primorani da iznova preispituju sopstvene predrasude jedno o drugom – i o izmišljenim predstavama o „Švedskoj“ i „Danskoj“; prisiljeni su da se bore s onom vrstom nacionalnog identiteta koja je u njima upisana posredstvom stereotipa prisutnih svuda u banalnom nacionalizmu. Ta borba traje neprestano, koristeći metaforu mosta kao posrednika i naspram pozadine sačinjene od gradskih pejzaža Malmea i Kopenhagena. Eresundski most uglavnom je prikazan kao spoj, uz blistave reke automobila i svetala. Dva postavljena polutela, spojena na jeziv način, razdvajaju svetla, i sad predstavlja izazov ponovo uspostaviti tu povezanost. Ironija je u tome što se ispostavlja da gornji deo tela pripada švedskoj političarki, a donji danskoj prostitutki koja je ubijena godinu dana ranije i tom zločinu policija gotovo da nije posvetila pažnju. Dva tela spojena u jedno i simboličko nameštanje čine prvo bitnu zagonetku: mi – Švedska i Danska – zajedno smo u ovome, bukvalno osvetljeni svetlima s mosta, a koji je rezultat?

Zajedništvo između ove dve nacije pokazano je u uvodnoj špici, koja naizmenično prikazuje tamne gradske obrise Malmea i Kopenhagena uprkos električnom osvetljenju. Fokusira se na znamenitosti i lokacije kao što su uvrnuti torzo (Malme) i tornjevi u Kopenhagu, policijski štab i, što je ironija (zbog mraka), uključuje tradicionalne turističke atrakcije, kao što su Skanijski mlin i Mala Sirena. Očigledno ova smicalica ima za cilj dve stvari. Kao prvo, ukazuje na suštinsku sličnost ova dva grada: svaki ima svoje obrise, tornjeve i simbole, i mada postoje razlike, one su zajedničke na višem nivou. Kao drugo, pomaže gledaocu da se orijentije pomoću lokacije. Kako dolazi do neprekidnog pomeranja tokom serije, simboli pomažu publici da razume radnju. Kao treće, most ne služi samo kao zajednička lokacija i poprište zbivanja dve spojene zemlje, već doprinosi uspostavljanju tona mračne drame. Štaviše, most je stalni podsetnik na sličnosti i razlike, postojanje kulturnih sukoba, kao i saradnju. (...)

U svakom slučaju, serija je osnažila lokalni nordijski milje, ističući lokacije i njihovu specifičnu svetlost – ili sivilo i tamu, emocionalnu atmosferu, poklapanje s raspoloženjem istražitelja i dominantni melanholični ton serije. Međutim, kad se posmatra iz ugla nenordijske publike, ovaj milje se ne razlikuje mnogo od drugih međunarodno dobro poznatih miljea sa sličnim vodenim prostranstvima i gradovima; takođe, kulturni sukobi su dobro poznati u drugim kontekstima. Stoga se može reći da su transnacionalni elementi uključeni u seriju od samog početka.

Ova serija u žanru nordijskog noara pobuđuje interesovanje kad se posmatra iz perspektive zajedničkih emocija i uspostavljenih identiteta. Čini se da nordijski noar predstavlja strategiju kombinacije, koja uvodi transnacionalne elemente u prvo bitne produkcije i dopušta ponovno stvaranje datih formata (što se može videti u američkom rimejku *Ubistva* i američko-meksičkim i englesko-francuskim rimejkovima *Most/Tunel*) ili adaptiranje

(Bi-Bi-Sijeva verzija *Valandera*). Štaviše, suštinske odlike nordijskog noara usvojene su u Ujedinjenom Kraljevstvu, što je nesumnjivo slučaj sa „velškom noar“ kriminalističkom serijom *Hinterland*, koja je smeštena u Aberistvit (BBC, 2013–), kao i sa serijama *Brodčerč* i *Fortitjud* (Sky Atlantic, 2015–).

**Izvornik:** *Emotions in Contemporary TV Series*, ur. Alberto N. García (Palgrave MacMillian, 2016), str. 134–152.

(*Engleskog prevela Nataša Srdić*)