

REKONFIGURACJE I ZAPOŻYCZENIA. SKANDYNAWSKI TYP KRAJOBRAZU WE WSPÓŁCZESNYCH SERIALACH NOIR

KAMILA ŻYTO

Uniwersytet Łódzki
University of Lodz
kamila.zyto@uni.lodz.pl
ORCID 0000-0003-2822-8341

W XXI wieku kino *noir* przeżywa swój renesans, wciąż powstają nowe jego odmiany¹. Dużą popularnością cieszy się zwłaszcza skandynawski wariant tej poetyki², do którego zalicza się kryminalne powieści, filmy, serie czy gry wideo powstałe i rozgrywane się w regionie oraz podważające jego mit jako miejsca zamożnego i bezpiecznego³. Dzieła spod znaku *Nordic noir*⁴

¹ Terminy takie jak *Galician noir*, *PRL-noir* czy *eco-noir* wskazują na różnorodność odmian kina *noir*. Zob. J. Webster Ayuso, *Galician noir: how a rainy corner of Spain spawned a new TV genre*, <https://www.theguardian.com/world/2021/mar/03/galician-noir-how-a-rainy-corner-of-spain-spawned-a-new-tv-genre> (dostęp 4.02.2023); P. Włodek, *Wszystko noir? O inspiracjach i wariantach – życie po życiu filmu noir*, Kraków 2022, s. 206.

² Zob. *Nordic Noir, Adaptation, Appropriation*, ed. L. Badley, E. Nestingen, J. Seppälä, b.m.w., 2020.

³ Skandynawski kryminał – jak wszystkie dzieła spod znaku *noir* – charakteryzuje mroczny klimat, lecz wyróżnia powolny rytm narracji, postać „wadliwego” detektywa, doświadczonego kryzysu w życiu osobistym oraz obecność wątków odnoszących się do aktualnych problemów społecznych. Na ogół akcja skandynawskich kryminałów rozgrywa się w środowisku prowincjonalnym, które trawi rak moralnego zepsucia. Z sennej egzystencji bohaterów wyrывa zaś brutalne morderstwo, często pierwsze w okolicy, więc budzące szczególne poruszenie. Zob. K.T. Hansen, A.M. Waade, *Locating Nordic Noir: From Beck to The Bridge*, London 2017; W. Lesser, *Scandinavian Noir. In the Pursuit of a Mystery*, New York 2020; P. Włodek, *Cold-noir, Czarny kryminał i Skandynawia*, „Panoptikum” 2017, nr 17 (24), s. 126-143.

⁴ Pierwotnie nurt określany był jako *Scandinavian noir* i obejmował produkcje ze Szwecji, Norwegii i Danii. Z czasem jednak upowszechniła się nazwa *Nordic noir*. Region nordycki obejmuje zaś także Finlandię, Islandię, Wyspy Owcze oraz Grenlandię. Państwa te, za pośrednictwem publicznych nadawców, promują kryminały reprezentujące nurt oraz współpracują ze sobą w zakresie prowadzenia polityki kulturalnej i medialnej. Zob. K. Toft Hansen, *Nordic*

poddają także modyfikacji znane z klasycznych filmów nurtu⁵ typy bohaterów czy motywów⁶. Daleko idącym przemianom ulega zwłaszcza pejzaż. Prototypowy miejski krajobraz, przez klasyczne kino *noir* konsekrowany na symbol świata zdegradowanego⁷, w skandynawskich kryminałach zostaje zastąpiony lub/i zespolony z krajobrazem ruralnym. Choć wiele dzieł emblematycznych dla *Nordic noir* – *Most nad Sundem* (Bron/Broen, 2011-2018) czy *Szybki cash* (*Snabba Cash*, 2021-2022) – wciąż rozgrywa się w przestrzeni miejskiej, to jednak jako nośnik znaczeń metaforycznych wydaje się ona tracić prymarną funkcję⁸.

Artykuł rozpoczyna, będąca rekapitulacją wcześniejszych ustaleń, próba scharakteryzowania dominującego we współczesnym serialu skandynawskim idiomu krajobrazowego. Celem wywodu jest zaś udowodnienie, że uległ on rozpowszechnieniu oraz funkcjonuje w serialach powstałych poza Półwyspem Skandynawskim. Co ważne, krajobrazy zapożyczone z tej odmiany kina czarnego nie stanowią jedynie tła akcji, nie są też wyłącznie nośnikami treści symboliczno-metaforycznych. Ich rola nie sprowadza się także do posiadania waloru „malowniczości”. Krajobrazy współczesnych czarnych kryminałów zostają zintegrowane z ich osią fabularną, wpływając na rozwój historii lub ją warunkując. Tym samym często stają się uczestnikami wydarzeń, niekiedy wręcz obdarzane są sprawczością.

Materiał badawczy stanowić będą popularne serie jakościowe, dostępne za pośrednictwem platform streamingowych oraz powstałe:

Noir from Within and Beyond Negotiating Geopolitical Regionalisation through SVoD Crime Narrative, „Nordicom Review” 2020, nr 41(1), s. 123-137.

⁵ Za klasyczny film *noir* uznaje się dzieła powstające w latach 40. i 50. XX wieku. Filmy wyprodukowane później określa się mianem *neo-noir*. Zob. K. Żyto, *Film noir i kino braci Coen*, Łódź 2017, rodz. I, s. 43-44 oraz rozdz. II (podrozdz. 5).

⁶ Zob. K.T. Hansen, A.M. Waade, *Locating Nordic Noir*, op. cit.; C. Cassinger, A. Lucarelli, S. Gyimóthy, *The Nordic Wave in Place Branding: Poetics, Practices, Politics*, Cheltenham 2019; J. Stougaard-Nielsen, *Scandinavian Crime Fiction*, London 2017.

⁷ Tytuły wielu klasycznych filmów *noir* zawierały odniesienia do miejskiej topiki, np. *Nightmare Alley* (reż. E. Goulding, 1947), *Nagie miasto* (*The Naked City*, reż. J. Dassin, 1948), *Noc i miasto* (*Night and the City*, reż. J. Dassin, 1950). Zob. E. Dimendberg, *Film Noir and the Spaces of Modernity*, Cambridge, Massachusetts 2004; E. Muller, *Dark City; The Lost World of Film Noir*, New York 1998.

⁸ Lista seriali rozgrywających się w podobnym krajobrazie i nim operujących jest długa, ze względu na objętość tekstu dokonana została selekcja.

- na obrzeżach nurtu (*W pułapce* [Ófærð], 2015-2021), reż. Baltasar Kormákur, produkcja telewizji islandzkiej RÚV)⁹;
- w innych częściach Europy (*Odwilż*, 2022, reż. Xawery Żuławski, HBO Max Polska);
- w ramach kinematografii regionów odległych geograficznie i kulturowo (*Dochodzenie* [The Killing], 2011-2014, USA)¹⁰ oraz chilijski serial Netflix'a (*42 dni w mroku* [42 días en la oscuridad], 2022¹¹).

Taka różnorodność pozwoli udowodnić, że alternatywny dla miejskiego krajobrazowy idiolekt ulega reprodukcji. Choć dokonana selekcja tytułów może zostać uznana za arbitralną, jest celowa. Omawiane dzieła rozgrywają się na prowincji, jednak w krajach, których emblematyczne pejzaże ruralne nie przypominają skandynawskich. Ich twórcy tak dobierają lokacje, aby replikacja i wykorzystanie elementów krajobrazu typowego dla Norwegii czy Finlandii były możliwe. Tym samym dostrzegają ich potencjał adaptacyjny. Dzieła te były także nagradzane lub nominowane do wielu nagród¹² i zostały stworzone przez ludzi o znaczącym dorobku artystycznym¹³.

Artykuł skupia się na przesunięciach, jakie zaszły w obrębie wykorzystania i funkcjonowania krajobrazów. W tym aspekcie modyfikacji poddana została binarna opozycja „centra – obrzeża”. Jej dialektyka istotna była (i wciąż jest) dla wielu filmów czarnych. Przedmiotem refleksji staną się również pustkowia

⁹ Czwarty sezon (*W pułapce zbrodni*, 2021) został nakręcony dla platformy Netflix. Islandia należy do Rady Nordyckiej i jest krajem powiązany z państwami Półwyspu Skandynawskiego historycznie, kulturowo, politycznie oraz gospodarczo.

¹⁰ Serial emitowany przez telewizję AMC i wznowiony przez Netflix, w Polsce funkcjonował pod angielskim tytułem. Jest to remake duńskiego *The Killing* (*Forbrydelsen*, 2007-2012).

¹¹ Scenariusz oparty został na historii zaginięcia Vivian Haeger i powstał w oparciu o książkę Rodrigo Fluxá *Usted sabe quién: Notas sobre el homicidio de Viviana Haeger* wydaną w 2019 roku.

¹² *W pułapce* otrzymał nagrody Edda przyznawane przez Islandzką Akademię Filmową i Telewizyjną oraz nagrodę Światowej Akademii Muzyki Filmowej. *Dochodzenie* było nominowane do Emmy i Złotych Globów, zostało nagrodzone Saturnem oraz nagrodą Gildii Amerykańskich Reżyserów Filmowych. *Odwilż* była nominowana do Orlów.

¹³ Baltasar Kormákur ma w swoim dorobku komedię *101 Reykjavík* (2000) oraz kryminał *noir* pod tytułem *Bagno* (*Mýrin*, 2006). Producentem wykonawczym *42 dni w ciemności* był Pablo Larraín, laureat Srebrnego Niedźwiedzia, Xawery Żuławski jest jednym z najciekawszych polskich reżyserów młodego pokolenia, przy *Dochodzeniu* pracowało wielu znanych twórców, m.in. Agnieszka Holland.

oraz krajobraz akwatyiczny – kategorie przestrzenne szczególnie znaczeniowo nośne w wypadku krajobrazów *noir* typu skandynawskiego.

Prototyp, czyli krajobrazy *Nordic noir*

Czynnikami stymulującymi egzystencjalne niepokoje na północy Europy były zmiany demograficzne związane z polityką promującą kulturową otwartość regionu oraz kryzys migracyjny. Ich skutkiem okazała się radykalizacja postaw nacjonalistycznych, problemy gospodarcze i wzrost napięć wewnątrzspołecznych¹⁴. Niechlubnym symbolem kryzysu stały się zamachy w Oslo (miasto) i na wyspie Utøya (prowincja). W tym ostatnim przypadku dziewicze tereny niespodziewanie zamieniły się w arenę zbrodni. Natura, symbol „czystości” kontynentu, została zbrukana przemocą „nowych czasów”. Podobne kłopoty dotknęły cały kontynent, jednak to obywatele odizolowanych, położonych na północnym skraju Europy krajów, odczuli je w największym stopniu. Specyfika położenia nie tylko sprawiła, że niepokój społeczny był tu intensywny, ale naznaczyła sposób jego ewokowania w tekstach kultury.

Ponadto w Skandynawii, za sprawą tradycji malarskiej, krajobraz od dawna pełnił ważną funkcję. W romantyzmie łączony był z melancholią, ewokował smutek, zadumę, tęsknotę i stratę¹⁵. W przedstawieniach wizualnych skandynawskie pejzaże na ogół sprowadzane były do widoków pastwisk, górzystych obszarów leśnych, wylaniających się spośród jezior ułożonych w uścisku fiordów. W takiej scenerii malarze sytuowali postać zwróconą ku horyzontowi. Jej relacja z otoczeniem wydawała się zawieszona między topofilią i topofobią. W analizowanych serialach *noir* bohater także wiązany jest z krajobrazem, ale bardziej ambiwalentnym w swym charakterze, przepełnionym niesamowitością (niem. *unheimliche*). Modelowy kadr, nawiązujący do tej tradycji, pojawia się w czołówce *Dochodzenia*. Detektyw Sarah Linden stoi tyłem do kamery, jej wzrok błądzi ponad taflą wody, w oddali majaczy widmo miasta. Bohaterka przypomina postacie z płócien Hansa Andreasa Dahla,

¹⁴ Zob. M. Tomala, *Państwa nordyckie wobec aktualnych aspektów kryzysu Unii Europejskiej*, „Krakowskie Studia Międzynarodowe” 2017, nr 2, s. 189–203; A. Sadowski, *Stare i nowe zagrożenia w zakresie konstruowania społeczeństwa wielokulturowego*, „Pogranicze. Studia Społeczne” 2017, tom XXX, s. 20–41.

¹⁵ Zob. A.M. Waade, *Melancholy in Nordic Noir: Characters, Landscapes, Land and Music in The Killing*, „Critical Studies in Television” 2017, vol. 12, nr 4, s. 380–394.

spoglądające poza ramy obrazu ku bezkresowi przestrzeni¹⁶. Woda katalizuje jej melancholijne spojrzenia. Podobne ujęcia można odnaleźć w większości seriali w duchu *Nordic noir*¹⁷.

Uczucie melancholii w malarstwie podkreślane było także za sprawą operowania kolorem i rozproszonym światłem, związanymi z liminalnymi porami doby. Emocjonalna tonacja bazowała więc na nastroju wynikającym z warunków klimatycznych. Atrybut romantycznego obrazowania stanowiła zmienność długości dnia oraz nocy – intensywność lata, gdy rzadko jest ciemno, oraz posępność zimy, gdy zmrok zapada wczesnym popołudniem. We współczesnych kryminałach *Nordic noir* te elementy wizualnej poetyki krajobrazowej powracają. Panuje nieustająca jesień, niebo zawsze pokryte jest warstwą chmur (*Odwilż, Dochodzenie*). Tylko pierwszy sezon serialu *W pułapce* rozgrywa się zimą, w momencie nasilenia śnieżnej zawiei, kolejne w okresie przedwiośnia lub jesieni.

Wywodzący się z malarstwa romantycznego północnej Europy typ krajobrazu oraz sposób jego pokazywania zostają wykorzystane i przepracowane tak, by wydobyć egzystencjalną wymowę kina *Nordic noir*. Melancholia, sentymentalizm oraz wzniosłość ustępują miejsca poczuciu niemocy, zagubienia, bezradności.

Miasto, miasteczko, prowincja. Dialektyka centrum i obrzeży

Akcja omawianych seriali uprzywilejowuje nieokiełznaną naturę, ale ekspozuje także współistniejącą z nią infrastrukturę stworzoną przez człowieka. Należy więc mówić w ich kontekście o krajobrazach kulturowych, a refleksji poddany zostanie krajobraz jako układ holistyczny¹⁸. Ten zaś kształtuje dialektyka centrum i obrzeży.

¹⁶ Waade uważa, że nordycka melancholia to zjawisko obecne w sztuce wielu artystów tego region, takich jak Edward Munch, Henrik Ibsen, August Strindberg czy Ingmar Bergman, Lars Norén, Aki Kaurismäki, Lars von Trier. Zob. A.M. Waade, op. cit.

¹⁷ Opisany typ krajobrazu wykorzystywany jest także przez brytyjskie czy galisyjskie serie np. *Hinterland* (2013-), *Balagan, który zostawiłaś* (*El disorden que te dejás*, 2020). Zob. K.T. Hansen, A.M. Waade, op. cit., s. 87-90.

¹⁸ W ujęciu geografii kulturowej krajobraz rodzi się i odróżnia od natury właśnie za sprawą interakcji z człowiekiem i jego udziału w jej kształtowaniu.

Miasto reprezentujące centrum często „[z]apewnia kinu *noir* jego »psychologiczne i estetyczne ramy«”¹⁹. W wielu filmach czarnych obecny jest mit miasta jako siedliska zepsucia. Prowincja pojawiała się w nim jako semantyczny rewers krajobrazów miejskich. Bohater uciekał z miasta przed przeszłością czy przeznaczeniem (*Zabójcy (The Killers)*, reż. R. Siodmak, 1947), bronił swej „małej ojczyzny” przed zagrożeniem (*Cień wątpliwości (Shadow of a Doubt)*, reż. A. Hitchcock, 1943). Kim Toft Hansen i Valentina Re dowodzą, że współcześnie „polityka regionalna i lokalizacyjna, a także nasycenie rynku, odpowiednio zwiększyły możliwości wykorzystania miejsc peryferyjnych w serialach telewizyjnych, jak i dostosowały strategie do korzystania z lokalizacji położonych poza tradycyjnymi centrami produkcyjnymi”²⁰. Kwestia intensyfikacji obecności prowincji na ekranie jest jednak równie ważna.

W analizowanych serialach wydarzenia rozgrywają się w niekiedy beziemiennych miasteczkach (*W pułapce, 42 dni...*) naznaczonych zbrodnią²¹. Jeśli pojawia się miasto, to usytuowane peryferyjnie (*Dochodzenie, Odwilż*). Akcja *Dochodzenia* osadzona została w Seattle. W czołówce pojawia się ujęcie wieży telewizyjnej (lokalna atrakcja turystyczna), ale krajobraz miejskiej dżungli nie jest eksponowany, poszczególne ujęcia pokazują portową architekturę (mosty, doki) lub rozmywające się w deszczu puste drogi. W *Odwilży* Żuławskiego prowincjonalny Szczecin wyłania się z oparów unoszących się nad taflą wody. Sekwencja tytułowa bazuje na ujęciach z perspektywy ptasiej, eksponujących lodowe kry, stocznię, spowite mgłą estakady. Oba serie, choć operują obrazem miasta, to zagubionego pośród wodnych cieków, poddanego dominacji otaczającej go przyrody. Ponadto nie są to metropolie rozpoznawalne czy emblematyczne. Decyzja o uczynieniu ich miejscem akcji była podyktowana zbieżnością krajobrazową ich scenerii z prototypowym nordyckim krajobrazem, popularnym wśród widzów i dostarczającym pejzaży o potencjale ewokowania egzystencjalnego lęku.

Centra to przestrzenie albo niepokazywane, albo pojawiające się sporadycznie (*W pułapce*). Bohaterowie łudzą się, że przeprowadzka pozwoli im na odbudowanie życia, jednocześnie nie potrafią porzucić prowincji. Bohaterka

¹⁹ I.S. Smith, *In a Lonely Place: Film Noir Beyond the City*, Jefferson, North Carolina, London 2011, s. 4.

²⁰ K.T. Hansen, V. Re, *Peripheral Locations in European Tv Crime Series*, b.m.w. 2024, s. 4.

²¹ Ten motyw wprowadziło Lynchowskie Miasteczko *Twin Peaks (Twin Peaks, 1990)*.

Dochodzenia planuje przenieść się do słonecznej Kalifornii i wyjść za mąż, lecz z powodu śledztwa tkwi w Seattle. W serialu *W pułapce* morderstwo skłania detektywa Andriego Olafssona do powrotu na północ kraju, gdzie musi zmierzyć się z traumą z przeszłości. Rejkiawik zaś to miejsce, skąd nie nadchodzi wsparcie. *42 dni w mroku* rozgrywa się na chłodnym południu Chile, choć prawdziwe wydarzenia miały miejsce bliżej stolicy, w cieplejszych rejonach. Bohaterowie tkwią tam w stagnacji, a Santiago, które na ekranie nie gości, jedynie potencjalnie oferuje azyl.

Prowincja nie stanowi też ostoji moralnych wartości. Często reprezentują ją, stające się areną zbrodni, wolnostojące domy. W *42 dniach w mroku* ciało zaginionej kobiety zostaje odnalezione w położonej nad jeziorem willi, a rodzinne gniazdo zostaje zbrukane przemocą. W pierwszym odcinku kominek – symbol domowego ogniska – staje się zarzewiem konfliktu i awizuje gorzki finał poszukiwań zaginionej bohaterki. W ostatnim sezonie *Dochodzenia* letnia dacha jest kryjówką seryjnego mordercy – szanowanego obywatela i głowy rodziny. W serialu islandzkim właściwie każde gospodarstwo naznaczone jest tragedią, to tam bohaterowie doświadczają przemocy z rąk najbliższych.

Obrzeża to obszar funkcjonujący jako sceneria (ang. *setting*) dramatycznych wydarzeń²². Prowincja nie staje się – tak jak to ma miejsce w wielu innych dziełach²³ – nośnikiem „lokalnego” kolorytu, nie eksponuje się specyfiki konkretnego rejonu, posiada ona charakter uogólniony, sprowadzony do wzorca znanego z *Nordic noir*. W rezultacie nie dochodzi więc do „zróznicowania rynku dzięki nowym i świeżym obrazom”²⁴, ale wykorzystania rozpoznawalnych cech skandynawskich peryferii wraz z ich wybranymi elementami krajobrazowymi.

Pustkowie i woda. Nowy typ krajobrazu kina *noir*

Chaos w omawianych serialach łączony jest przede wszystkim z pustkowiami, przestrzeniami ewokującymi „brak”. Na pustkowiu ludzkie siedliska

²² Zob. M. Lefebvre, *Between Setting and Landscape in the Cinema*, [w:] *Landscape and Film*, ed. idem, New York–London 2006, s. 20–24.

²³ Polskie produkcje spod znaku *noir* – *Wataha* (2014–2020), *Kruk. Szepty słyhać o zmroku* (2018) – czy brytyjski *Broadchurch* (*Broadchurch*, 2013–2017) i wiele innych wykorzystują lokalny koloryt, eksponując fotogeniczność pejzażu regionów czy miejsc, w których rozgrywa się ich akcja, odpowiednio Bieszczad, Podlasia czy klifowego wybrzeża West Bay.

²⁴ K.T. Hansen, V. Re, op. cit., s. 7.

podlegają izolacji, a ich mieszkańcy alienacji. Bohaterowie często mieszkają za miastem (*Odwilż*). Jeśli osiedlili się w mieście czy miasteczku, to otoczo-
nym leśnymi ostępami (*Dochodzenie*, *Odwilż*) lub znajdującym się na terenie
górzystym (*42 dni w mroku*). Izolacja może dla nich stanowić formę ucieczki
od świata lub rodzaj kary, jednak zawsze na prowincji nie ma perspektyw na
zmiany i nadziei na lepszą przyszłość.

We wszystkich wypadkach można mówić o *orbis exterior*, przestrzeni
naznaczonej śmiercią, gwałtem, okrucieństwem. Pusty krajobraz, czyli „ten,
w którym nie odnajdujemy spodziewanych elementów, tego, co było lub mo-
głoby być”²⁵, traktowany jest jako „miejsce będące zaprzeczeniem czy przeci-
wieństwem ekumeny, a tak rozumiane pustkowia, niebędące w rzeczywistości
puste, stają się obszarem działań »niehumanicznych«”²⁶. Miejsca kaźni to rozległe
łąki (*Dochodzenie*), ukryte leśne polany (*Odwilż*), oddalone od ludzkich osiedli
farmy (*W pułapce*, sezon 3).

Izolację pustkowień pogłębia wszechobecność akwenów, będących istotnym,
ale nie obligatoryjnym ich elementem. Współczesne seriale *noir* eksponują
wody, zwykle stałe lub wolno płynące, rzadziej rwące rzeki czy wzburzone
morza. Zastygłe w bezruchu jeziora, zalewy, zatoki często stanowią wizualny
ekwiwalent świata pogrążonego w moralnym bagnie²⁷. Jak pisze Adriano
D’Aioia, „wybór wody jako scenerii oraz ekspresyjne wykorzystanie właści-
wości z nią związanych (np. głębi, gęstości i przezroczystości) jako środków
stylistycznych we współczesnym kinie narracyjnym głównego nurtu pełni
istotną funkcję w konstytuowaniu w filmie specyficznych »wodnych« doświad-
czeń”²⁸. Woda łączona jest ze stanem permanentnej stagnacji i niezmienności.
Deszcz lub śnieg, wariantywne formy jej obecności, przenikają pejzaże, a świat
wydaje się „przemoczoną pustką”²⁹. Akwaticzne krajobrazy związane są też
z istotną sprzecznością – „wzmacniają poczucie zmiany, trwania i upływu

²⁵ M. Czapiga, *Po-widoki pustki. O sposobach konceptualizowania pustki w kulturze
współczesnej*, Kraków 2017, s. 53.

²⁶ Ibidem.

²⁷ W klasycznym filmach *noir* jeziora czy rzeki występowały sporadycznie, np. w *Domu
nad rzeką* (*House by the River*, reż. F. Lang, 1950) czy *Tajemnicy jeziora* (*Lady in the Lake*, reż.
R. Montgomery, 1947).

²⁸ A. D’Aioia, *Film in Depth. Water and Immersivity in the Contemporary Film Experience*,
„Acta Univ. Sapientiae. Film and Media Studies” 2012, nr 5, s. 88.

²⁹ R. Chandler, *Głęboki sen*, tłum. B. Czartoryski, Kraków 2022, rozdział XXIII, s. 186.

czasu ze względu na swoją paradoksalną naturę przepływu, który utknął w kadrze³⁰. W serialu *W pułapce*, gdy gwałtowna śnieżycy ustaje, skute lodem wody zatoki trzymającą mieszkańców miasteczka w żelaznym uścisku. W kolejnych sezonach tę funkcję pełni mgła. W *42 dniach mroku* upływ czasu nie przynosi zmian (rozwiązania zagadki kryminalnej), bohaterowie tkwią w tym samym punkcie, tak jak tkwią nad jeziorem, centralnym elementem przestrzeni.

Ponadto „woda jest substancją, która szczególnie nadaje się do przedstawiania koszmarów, halucynacji, depresji i traumy, to niezwykle miejsce ukrycia i schronienia, element, który może zmyć grzech lub z którego grzech wyłania się ponownie. Woda [...] może »gościć« kluczowe wydarzenie, np. stratę, traumę, separację czy śmierć³¹. W omawianych serialach do morderstw dochodzi w pobliżu akwenów. W *Odwilży* na zwłoki porzucone w kanale natrafiają rybacy. W pierwszym sezonie serialu *W pułapce* ludzkie szczątki wyłowione zostają z fiordów. Rosie Larsen w *Dochodzeniu* spoczywa martwa we wraku zatopionego samochodu, a ciała innych ofiar mordercy ukrył w wypływających z jeziora i rozrzuconych na mokradłach workach.

Widoki rozlewisk czy podmokłych terenów wyzwalają wspomnienia, umożliwiając powrót mroków przeszłości³². W *Dochodzeniu* dziecięcy rysunek przedstawiający jezioro i linię mających na jego brzegu drzew przywołuje tragiczną noc, która odebrała chłopcu matkę. Z kolei widok zatoki sprawia, że bohaterka *Odwilży* wraca myślami do rodzinnego dramatu, czemu towarzyszą reminiscencje. W *42 dniach w mroku* retrospekcje z przydomowego pomostu, gdzie rodzina spędzała szczęśliwe chwile, boleśnie przypominają o stracie. Krajobraz akwacyjny wiązany jest z nieszczęściem.

Często też ważną rolę odgrywają powiązane z nim mosty i wyspy. Jednak niekoniecznie pełnią one funkcje zazwyczaj im przypisywane. Mosty zamiast łączyć, separują; wyspy nie są przestrzenią bezpieczną, lecz zdradliwą. Na Islandię dostać się można tylko promem, ciężko ją opuścić, gdyż w zatokach zamara woda (*W pułapce*, sezon 1). U Kormákura Islandia to więzienie, co sygnalizuje już tytuł serialu, zaś w obrazie Żuławskiego wyspa

³⁰ B. Kita, *Photogenic qualities of aquatic landscapes in the works of Roman Polański*, „Kulturowe Studia Krajobrazowe” 2020, nr 3 (6), s. 117.

³¹ Ibidem, s. 92.

³² Zob. S. Schama, *Landscape and Memory*, New York 1996, s. 6-7.

pełna poniemieckich bunkrów stanowi sanktuarium seryjnego mordercy. W *Dochodzeniu* mosty służą samobójcom. W analizowanych serialach niemal zawsze bezludne krainy zagubione wśród wód przywodzą na myśl zaświaty zamieszkiwane przez przykładowych obywateli, którzy okazują się mordercami (szef policji w *Dochodzeniu*; głowa rodziny w *42 dniach w mroku*).

Wodne krajobrazy, wśród których znajdują się nieliczne ludzkie osady, funkcjonują na zasadzie filmowych krajobrazów (ang. *cinematic landscape*) – skupiają na sobie uwagę widza i skłaniają do kontemplacji wyestetyzowanej przestrzeni, a więc znaczą same przez się³³. Jednak czy to jedyna ich funkcja?

Doświadczenie krajobrazu. Krajobraz jako aktant

W humanistyce długo dominowało przekonanie, że krajobraz jest wytworem człowieka i to ludzka aktywność nadaje mu sens³⁴. Krajobraz „był” dzięki naszemu spojrzeniu, myśli, działaniu, pamięci. Z czasem perspektywa ta zmieniła się³⁵. Pejzaż to już nie jedynie unieruchomiony obraz, ale proces, gdyż „podobnie jak ludzkie ciało, nieludzkie elementy krajobrazu są względnie autonomiczne, działają wedle własnych praw”³⁶, skłaniając bohaterów do aktywności, ujawniając własny sprawczy potencjał. Są doświadczane, ale i kształtują doświadczenie.

Ta perspektywa koresponduje z wprowadzonym przez Martina Lefebvre’a pojęciem terytorium/terytorialności. Badacz łączy je z przestrzenią subiektywną, przeżywaną, „widzianą od wewnątrz” oraz wymagającą aktanta. Jeśli zmodyfikować zakres znaczeniowy tej kategorii i postrzegać terytorium jako rodzaj krajobrazu kulturowego kształtującego doświadczenie, może okazać się ona poręczna. Tak pojmowany krajobraz-terytorium posiada bowiem moc sprawczą oraz sytuuje się pomiędzy lub na przecięciu znaczeniowego zakresu scenerii i krajobrazu filmowego.

³³ Zob. M. Lefebvre, op. cit., s. 19-59.

³⁴ Zob. A. Miściorak, *Od krajobrazu kulturowego do przeżywanego. Rola przyrody w kształtowaniu krajobrazów*, [w:] *Więcej niż obraz*, red. E. Wilk, A. Nacher, M. Zdrodowska, E. Twardoch, M. Gulik, Gdańsk 2015, s. 207-224.

³⁵ Zob. T. Ingold, *Kultura i postrzeganie środowiska*, tłum. G. Pożarlik, [w:] *Badanie kultury. Elementy teorii antropologicznej*, red. M. Kempny, E. Nowicka, Warszawa 2003, s. 73-86; Ch. Tilley, K. Cameron-Daum, *Anthropology of Landscape. The Extraordinary in the Ordinary*, London 2017.

³⁶ A. Miściorak, op. cit., s. 209-210.

Autonomizacja krajobrazu i traktowanie go jako podmiotowego elementu świata przedstawionego wybrzmiewa w wypowiedzi reżyserki *42 dni w mroku*. Claudia Huaiquimilla deklaruje: „Dla mnie jako Mapuche, jako rdzennej kobiety, krajobraz nie jest tylko miejscem, dla mnie to kolejna postać. Jako scenarzystka tak starałam się go traktować”³⁷.

Fabularnie sprawczość krajobrazu w analizowanych dziełach wiązana jest z wpływem, jaki ten wywiera na wątek kryminalny. W islandzkim serialu wody zatoki wyrzucają na powierzchnię okaleczone ludzkie zwłoki, a zamieć uniemożliwia odpłynięcie promu i ucieczkę mordercy. W *Odwilży* ciało ofiary zostaje odnalezione przez rybaków, ponieważ prądy cofają je do kanałów. Pejzaż determinuje jednak także międzyludzkie relacje, naznaczając je chłodem. Bohaterki *Odwilży* i *Dochodzenia* – Zawieja oraz Linden – pozostają emocjonalnie wycofane. Ich więzi z dziećmi, kolejnymi partnerami, współpracownikami są pełne rezerwy. Ta pierwsza godzinami tkwi na łodzi, „polując” na domniemanych zabójców męża, wokół zaś nie widać niczego poza nieruchomą taflą wody. Motyw „zamarzania” uczuć, ale też emocjonalnego odrętwienia podkreślany jest za sprawą obrazów niewzruszonej przyrody, np. ujęć skutych lodem wód czy majestatycznych gór pokrytych mgłą.

Relacje człowieka z krajobrazem są ambiwalentne, sytuują się pomiędzy doświadczaniem go a kształtowaniem. Beata Frydryczak pisze o tradycyjnym doświadczeniu estetycznym, implikującym kontemplację, oraz o doświadczeniu topograficznym – procesualnym, związanym z uczestnictwem³⁸. Współczesne seriale *noir* eksponują pejzaże w planach szerokich, ale często sięgają po plany bliskie, unikając wizualnych klisz i dostarczając odmiennego rodzaju relacji widza z krajobrazem. Ten konfrontowany bywa z fakturą czy tkanką przestrzeni. Może ją stanowić lodowa kra (W *pułapce*, *Odwilż*), leśne poszycie (*Dochodzenie*), jesienne niebo (*Odwilż*). W sekwencji montażowej otwierającej *W pułapce* statyczne ujęcia krajobrazów Islandii wypełniające przestrzeń kadru w montażu analogii zestawione zostają ze zbliżeniami części ludzkiego ciała. Tym samym pokryte śniegiem pasmo gór przypomina do

³⁷ *Descubre más sobre las locaciones de “42 días en la oscuridad”*, <https://rockandwrestling.com/descubre-mas-sobre-las-locaciones-de-42-dias-en-la-oscuridad/> (dostęp 2.02.2023).

³⁸ Zob. B. Frydryczak, *Więcej niż obraz: procesualna natura krajobrazu*, [w:] *Więcej niż obraz*, red. E. Wilk, A. Nacher, M. Zdrodowska, E. Twardoch, M. Gulik, Gdańsk 2015, s. 179.

złudzenia pomarszczoną ludzką skórę. W ten sposób wydobyte zostaje piękno natury oraz sugerowana jest równorzędność ludzkich i nieludzkich aktantów.

Bohaterowie patrzą na krajobraz, ale i podejmują działania w nim czy wobec niego. W *Dochodzeniu* zamykając czołówkę ujęcie Linden wpatrzonej w panoramę Seattle sytuuje bohaterkę „na zewnątrz” pejzażu, choć nie czerpie ona estetycznej przyjemności z kontemplowania go. Spojrzenie policjantki jest wnikliwe i świadome, że wody skrywają mroczne sekrety mieszkańców. Sarah nie pozostaje też bierna, gdy patrzy – jej „bycie w krajobrazie” związane jest z naznaczaniem go uwagą śledczego. Dla pozostałych serialowych detektywów wpatrywanie się w pejzaż związane jest z chęcią „rozszyfrowania” obrazu, skrywającego prawdę o ludzkiej naturze.

Sekwencja otwierająca pierwszy odcinek *Dochodzenia* „wpisuje” bohaterkę w krajobraz przyrodniczy. Przedstawia ona Linden uprawiającą jogging. Ustawienia oraz ruchy kamery, znajdującej się na poziomie oczu kogoś/czegoś ukrytego w zaroślach, sugerują, że bohaterka jest śledzona. Można odnieść wrażenie, że to las „patrzy”. Naprzemiennie kamera towarzyszy Rosie Larsen, ofierze, której mordercę Linden będzie próbowała schwytać. Nastolatka ucieka przed niewidocznym napastnikiem. Zestawienie scen w montażu równoległym sugeruje, że obie kobiety znajdują się w podobnej sytuacji. Sekwencja kończy się zaskakująco. Linden nad brzegiem jeziora dostrzega martwe ciało. Widz zadaje sobie pytanie, czy to zwłoki Rosie? Choć leżące wśród listowia truchło należy do zwierzęcia, to praca kamery implikuje zespolenie człowieka oraz krajobrazu. W czołówce *Odwilży* porucznik Zawieja także znajduje się „wewnątrz” krajobrazu: pokazana jest w planie amerykańskim, z uniesionymi rękoma, a jej otoczona mgłą sylwetka prawie nie odcina się od tła. Ponadto detal na oko i spływającą po policzku łzę – zaakcentowany przenikaniem do ujęcia przedstawiającego świetlne bliki na powierzchni tafli wody – podkreślają jedność bohaterki z otaczającą ją przestrzenią.

„Aktywne bycie w krajobrazie możliwe jest na dwa sposoby: jako mieszkańca danej okolicy i jako wędrowca w danej okolicy”³⁹. Hinrika, policjantka serialu *W pułapce*, zna relacje panujące między członkami społeczności, więc funkcjonuje w krajobrazie na prawach mieszkańca. Andri, jej partner z Rejkjavíku, to z kolei wędrowiec. Ponieważ w przeszłości mieszkał na prowincji, potrafi łączyć spojrzenie przybysza z zewnątrz z doświadczeniem

³⁹ Ibidem, s. 183.

tubylca. Jeśli patrzy, to znajomość odmiennych krajobrazów pozwala mu dostrzec różnicę. W wypadku Andrieo rodzinne miasteczko jest i widokiem, i okolicą, dla Hinriki pozostaje ono okolicą.

W analizowanych serialach rolę pejzaży trudno sprowadzić do miejsc pozwalających widzowi na rozpoznanie geograficznych referencji. Pozostają one składową kinematograficznej atrakcji i nadal stanowią akcelerator znaczeń metaforycznych. Jednak ich wykorzystanie pozwala dostrzec „to, co krajobraz czyni” oraz w jaki sposób działa jako kulturowa praktyka⁴⁰. Już same tytuły przywołanych dzieł sugerują wykonywanie czynności, nawet jeśli przyjmują formę rzeczownikową (*Odwilż, W pułapce, 42 dni w mroku, Dochodzenie*). Krajobraz we współczesnych serialach *noir* doświadcza i jest doświadczany, wpływa na działania i je powstrzymuje, obserwuje i jest obserwowany, to krajobraz „uczestniczący” (ang. *participatory landscape*) i krajobraz estetyczny jednocześnie⁴¹.

Omawiane dzieła „pasożytną” na pejzażu typowym dla seriali *Nordic noir*. Trudno jednak zgodzić się z tezą Hansen i Re, że „audiowizualna estetyka europejskich seriali telewizyjnych stworzyła nową relację z przestrzeniami narodowymi”⁴², gdyż ich „peryferyjna geografia [...] często wydaje się wyrażnie lokalna, podczas gdy stylistyka [...] wyłania się jako wyrażnie międzynarodowa estetyka peryferyjności”⁴³. Lokalność peryferii to kwestia wątpliwa, przynajmniej w kontekście wykorzystywanego typu krajobrazu. *Novum* nie stanowi ani to jaki, ani też jak krajobraz jest pokazywany. Współczesne serie kryminalne wyróżnia przede wszystkim wyjście poza paradygmat krajobrazu pełniącego funkcję estetyczną, stanowiącą tło o potencjale metaforycznym.

Bibliografia

- Cassinger Cecilia, Lucarelli Andrea, Gyimóthy Szilvia, *The Nordic Wave in Place Branding: Poetics, Practices, Politics*, Edward Elgar Publishing, Cheltenham 2019.
- Chandler Raymond, *Głęboki sen*, tłum. B. Czartoryski, Wydawnictwo Karakter, Kraków 2022.
- Copik Ilona, *Topografie i krajobrazy. Filmowy Śląsk*, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 2017.

⁴⁰ Zob. *Landscape and Power*, ed. W.J.T. Mitchell, Chicago–London 2002.

⁴¹ Zob. I. Copik, *Topografie i krajobrazy. Filmowy Śląsk*, Katowice 2017, s. 47.

⁴² K.T. Hansen, V. Re, op. cit., s. 11.

⁴³ Ibidem, s. 12.

- Czapiga Magdalena, *Po-widoki pustki. O sposobach konceptualizowania pustki w kulturze współczesnej*, Universitas, Kraków 2017.
- D'Aloia Adriano, *Film in Depth. Water and Immersivity in the Contemporary Film Experience*, „Acta Univ. Sapientiae. Film and Media Studies” 2012, nr 5, s. 87-106.
- Dimendberg Edward, *Film Noir and the Spaces of Modernity*, Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts 2004.
- Frydryczak Beata, *Więcej niż obraz: procesualna natura krajobrazu*, [w:] *Więcej niż obraz*, red. E. Wilk, A. Nacher, M. Zdrodowska, E. Twardoch, M. Gulik, Wydawnictwo Naukowe „Katedra”, Gdańsk 2015.
- Hansen Kim Toft, *Nordic Noir from Within and Beyond Negotiating geopolitical regionalisation through SVoD crime narrative*, „Nordicom Review” 2020, nr 41(1), 123-137.
- Hansen Kim Toft, Re Valentina, *Peripheral Locations in European Tv Crime Series*, Palgrave MacMillan, b.m.w. 2024.
- Ingold Tim, *Kultura i postrzeganie środowiska*, tłum. G. Pożarlik, [w:] *Badanie kultury. Elementy teorii antropologicznej*, red. M. Kempny, E. Nowicka, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2003.
- Kita Barbara, *Photogenic qualities of aquatic landscapes in the works of Roman Polański*, „Kulturowe Studia Krajobrazowe” 2020, nr 3 (6), s. 109-121.
- Landscape and Power*, ed. Thomas W.J. Mitchell, The University of Chicago Press, Chicago–London 2002.
- Lefebvre Martin, *Between Setting and Landscape in the Cinema*, [w:] *Landscape and Film*, ed. idem, Routledge, New York–London 2006.
- Lesser Wendy, *Scandinavian Noir. In the Pursuit of a Mystery*, Farrar, Straus and Giroux, New York 2020.
- Locating Nordic Noir. From Beck to The Bridge*, ed. K.T. Hansen, A.M. Waade, Palgrave Macmillan, London 2017.
- Miściorak Albert, *Od krajobrazu kulturowego do przeżywanego. Rola przyrody w kształtowaniu krajobrazów*, [w:] *Więcej niż obraz*, red. E. Wilk, A. Nacher, M. Zdrodowska, E. Twardoch, M. Gulik, Wydawnictwo Naukowe „Katedra”, Gdańsk 2015.
- Muller Eddie, *Dark City; The Lost World of Film Noir*, St. Martin's Griffin, New York 1998.
- Nordic Noir, Adaptation, Appropriation*, ed. Linda Badley, Endrew Nestingen, Jakko Seppälä, Palgrave Macmillan, b.m.w. 2020.
- Rybicka Elżbieta, *Krajobraz kulturowy: między ideologiami a działaniami*, [w:] *Więcej niż obraz*, red. E. Wilk, A. Nacher, M. Zdrodowska, E. Twardoch, M. Gulik, Wydawnictwo Naukowe „Katedra”, Gdańsk 2015.
- Sadowski Andrzej, *Stare i nowe zagrożenia w zakresie konstruowania społeczeństwa wielokulturowego*, „Pogranicze. Studia Społeczne” 2017, t. XXX, s. 20-41.
- Schama Simon, *Landscape and Memory*, Vintage, New York 1996.
- Smith Imogen Sara, *In a Lonely Place: Film Noir Beyond the City*, McFarlan & Company, Jefferson, North Carolina–London 2011.
- Stougaard-Nielsen Jakob, *Scandinavian Crime Fiction*, Bloomsbury Publishing, London 2017.
- Tilley Christopher, Cameron-Daum Kate, *Anthropology of Landscape. The Extraordinary in the Ordinary*, USL Press, London 2017.

- Tomala Magdalena, *Państwa nordyckie wobec aktualnych aspektów kryzysu Unii Europejskiej*, „Krakowskie Studia Międzynarodowe” 2017, nr 2, s. 189-203.
- Waade Anne Marit, *Melancholy in Nordic Noir: Characters, Landscapes, Land and Music in The Killing*, „Critical Studies in Television” 2017, vol. 12, nr 4, s. 380-394.
- Włodek Patrycja, *Cold-noir, Czarny kryminał i Skandynawia*, „Panoptikum” 2017, nr 17 (24), s. 126-143.
- Włodek Patrycja, *Wszystko noir? O inspiracjach i wariantach – życie po życiu filmu noir*, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Pedagogicznego, Kraków 2022.
- Żyto Kamila, *Film noir i kino braci Coen*, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź 2017.

Źródła internetowe

- Descubre más sobre las locaciones de “42 días en la oscuridad”, <https://rockandwrestling.com/descubre-mas-sobre-las-locaciones-de-42-dias-en-la-oscuridad/> (dostęp 2.02.2023).
- Webster Ayuso Julia, *Galician noir: how a rainy corner of Spain spawned a new TV genre*, <https://www.theguardian.com/world/2021/mar/03/galician-noir-how-a-rainy-corner-of-spain-spawned-a-new-tv-genre> (dostęp 4.02.2023).

Rekonfiguracje i zapożyczenia. Skandynawski typ krajobrazu we współczesnych serialach noir

Artykuł poświęcony jest przemianom krajobrazu jako ważnego elementu ikonografii kina czarnego. Te dokonały się pod wpływem popularności jego skandynawskiej odmiany. Miejską dżunglę zastąpiły obrazy prowincji. Analizie poddane zostają nakręcone w różnych krajach i na różnych kontynentach cztery serie kryminalne (*W pułapce*, *Dochodzenie*, *Odwilż*, *42 dni w mroku*). Ponieważ cieszą się one popularnością oraz zdobyły liczne nagrody, są świadectwem tego, że krajobrazy spod znaku *Nordic noir* coraz częściej wykorzystywane są przez twórców z innych kręgów kulturowych. Niewielkie, zagubione wśród jezior, fiordów, zatok czy mokradeł miasta i miasteczka stają się areną zbrodni nie tylko w serialach duńskich czy norweskich, ale i amerykańskich, polskich, a nawet chilijskich. Ponadto, wykorzystywane są nie tylko do ewokowania egzystencjalnych niepokojów, ale w świecie przedstawionym pełnią także funkcję aktanta lub stanowią katalizator zdarzeń.

Słowa kluczowe: film *noir*, nordycki *noir*, seriale *noir*, krajobraz, ikonografia, seriale kryminalne

Reconfiguration and Borrowings. Scandinavian Landscapes in Contemporary Noir Series

The article focuses on landscape transformation as an important element of film noir iconography offering analyses of a variety of crime procedurals made in different countries and on different continents. The titles, which include *Trapped*, *The Killing*, *The Thaw* and *42 Days of Darkness*, have also not been popular among the viewers of streaming platforms, but won critical acclaim as well as numerous awards. Recently, these productions have been employing a new type of landscape. Here, the urban jungle does not seem to be a unique

crime scene any longer. Remote cities and provincial towns surrounded by infinite lakes, fjords, bays, and marshes are frequently utilized to raise existential fears. New landscapes carry the worldview and ideological background typical of film noir and by providing the setting of action they function primarily either as metaphors, or act independently becoming catalysts for events.

Keywords: film noir, Nordic noir, noir series, landscape, iconography, crime procedurals

Data przesłania tekstu: 1.11.2024

Data zakończenia procesu recenzyjnego: 6.08.2025

Data przyjęcia tekstu do publikacji: 17.09.2025