

Nordijski noir: adaptacija, aproprijacija, artikulacija

Tomić, Janica

Source / Izvornik: **Književna smotra : Časopis za svjetsku književnost, 2022, 54, 21 - 28**

Journal article, Published version

Rad u časopisu, Objavljena verzija rada (izdavačev PDF)

Permanent link / Trajna poveznica: <https://urn.nsk.hr/urn:nbn:hr:131:217779>

Rights / Prava: [In copyright](#) / [Zaštićeno autorskim pravom.](#)

Download date / Datum preuzimanja: **2024-07-19**



Sveučilište u Zagrebu
Filozofski fakultet
University of Zagreb
Faculty of Humanities
and Social Sciences

Repository / Repozitorij:

[ODRAZ - open repository of the University of Zagreb
Faculty of Humanities and Social Sciences](#)



Nordijski *noir*: adaptacija, aproprijacija, artikulacija

Nordijski *noir* u posljednja tri desetljeća profilirao se u jednu od utjecajnijih inačica kriminalističkog žanra, generirajući sadržaje u različitim medijima revnošću koja ne jenjava, usprkos recentnim dijagnozama da je riječ o petrificiranoj, odnosno danas već rezidualnoj kulturnoj formi (Agger, 2020: 21; Hansen i Waade, 2017: 6). No tu staje, čini se, svaki konsenzus o fenomenu.

Iako će većina pristupâ koristiti žanr kao analitički okvir, jednako će se često preispitivati takva metodologija, na tragu problematizacije *noira* općenito kao „žanra kojeg nije bilo“ (Cowie, 1993: 121). Analogno definicijama šireg film *noira* kao nadžanrovske kategorije, Jensen i Waade se primjericice referiraju na „specifičnu uporabu nordijskog imaginarija i melankoličan ton“, s lajtmotivima nordijskih pejzaža, svjetlosti i sl. (262), prizivajući kanonsku Schraderovu definiciju film *noira* kao atmosfere (Schrader; Zelenović, 2012: 30f). Agger je, s druge strane, opisivala formativne naslove nordijskog *noira* kao žanrovske hibride, najčešće trilera, detektivskog romana (i filma) i političke drame, s vremenom stavljajući sve veći naglasak na posljednju kategoriju, kontekstualni okvir države blagostanja (Agger; Stougaard-Nielsen 2017, Nestingen i Arvas, 2011: 8).

U potrazi za simboličkim počecima, isticat će se rane 1990-e i odjek pionirskih književnih naslova *Ubojice bez lica* (*Mördare utan ansikte*, 1991) Henninga Mankella, *Smilla osjeća snijeg* (*Frøken Smillas fornemmelse for sne*, 1992) Petera Høega i filma *Insomnija* (*Insomnia*, 1997) redatelja Erika Skjoldbjærga. Druga grupacija kritičara isticat će povijesni kontekst, odnosno iscrtati korijene lokalnog *noira* u skandinavskom, posebno švedskom sociokrimižu (*Sozio-krimi*; Brönnimann), prije svega ciklusu *Roman o zločinu* (*Roman om ett brott*, 1965–1975) Maj Sjöwall i Pera Wahlööa (Creeber; Tomić; itd.).

Definicije nordijskog *noira* jednako su podijeljene, iako će se šaroliki pokušaji teorijske artikulacije vraćati na tekst Glenna Creebera, koji do danas slovi kao referentno mjesto u polju:

Nordijski *noir* najbolje se razumije kao široki krovni pojam koji opisuje određenu vrstu skandinavske kriminalističke fikcije koju karakterizira meditativan

spoj tmurnog naturalizma, mračnih lokacija i depresivnih detektiva (...) Tipična je estetika škrtog osvjetljenja (otuda implicitna referenca na film *noir*) kojoj odgovara spor i melankoličan tempo, višeslojne priče i interes za otkrivanjem mračnog dna suvremenog društva. Žanr je usko povezan i sa serijama koje obuhvaćaju velik broj epizoda, što dopušta njihovu središnjem misteriju ubojstva da djeluje kao katalizator oko kojeg se može vrtjeti čitav niz drugih priča i tema (često etičke, društvene i političke prirode). (21–22)

Iako promatra fenomen u nastajanju i daleko je od sustavnog analitičkog aparata, Creeberov tekst povezuje formativne primjere žanra s ključnim podtekstom (od utjecaja stranih serija poput *Žice* [*The Wire*, 2002–2008] do politika skandinavske, posebno danske javne televizije), kao i tada već jasnim odjekom žanra izvan te regije. Pritom se nadovezao na pozamašnu produkciju posebno skandinavskih teoretičara, poput danske teoretičarke Gunhild Agger, na temu „društveno osviještenog krimića“ (*krimi med social samvittighed*):

Taj posebni, zajednički nordijski brend u estetskom smislu postao je osobita vrsta realizma, ukorijenjena u konkretnom regionalnom okružju, a u tematskom je smislu osobita vrsta preokupacije razvojem socijalne države (...) To ne znači, međutim, da svi skandinavski krimići imaju socijalnu perspektivu ili pripadaju socijalnom realizmu. Naprotiv, jedna od odlika skandinavske kriminalističke fikcije jest velika žanrovska raznolikost. (Agger, 2010: 20)

Odnosno, u naslovu novijeg datuma:

Prva ključna tendencija u nordijskom *noiru* nastavlja se na temelje moderne skandinavske kriminalističke fikcije – deset policijskih proceduralnih romana Maj Sjöwall i Pera Wahlööa (...) Naslov prvog Wallanderova romana Henninga Mankella jasno ukazuje na suštinu problema: *Ubojice bez lica*. Jer ova struja nordijskog *noira* prikazuje, propituje i na kraju osuđuje nasilne političke i društvene strukture, koje ispod površine podržavaju društvena zla. (Agger, 2020: 18)

Creeber će sa sličnim argumentima zaključiti da je „estetski spoj socijalnog realizma i film *noira* u samoj srži moralne i političke kritike“ nordijskog *noira* (24).

Istovremeno, nordijski *noir* nerijetko se svodi na temeljne crte, mračnu atmosferu i ine znakove skandinavske egzotike, izgubivši svaku vezu s naslijeđem sociokrimića 1960-ih, spomenutom „deseterodijelnom serijom romana Maj Sjöwall i Pera Wahlööa, na čelu s inspektorom Martinom Beckom (vidi Nestingen i Arvas, 2011: 2–4). Ova marksistički inspirirana fikcija uvela je društvenu kritiku kao važan element žanra, tradiciju koja se nastavila sve do danas“ (Creeber, 2015: 22). Creebera će često citirati u *Ersatz* varijanti, bez ovakvog podteksta, a slični pojednostavljeni pogledi na žanr dominiraju na gotovo svim razinama recepcije (npr. Seppälä, 2020: 258) pa će Stougaard-Nielsen, primjerice, zaključiti da se (televizijski) nordijski *noir* treba promatrati kao eksterno, a ne interno proizveden spektar sadržaja (cit. u Saunders, 2021: 62).

Takav pogled izvana u samom je korijenu nordijskog *noira*, slaže se Agger, ocrtavajući etimologiju zvučnog anglofonog pojma koji je popularizirao skandinavski krimić globalno:

Izgledno je da je pojam skovao Odsjek za skandinavistiku University Collegea u Londonu pokrenuvši blog, a zatim i književni klub na temu nordijskog *noira* početkom 2010. Kasnije te godine BBC je popularizirao naziv u dokumentarcu pod nazivom *Nordijski noir: priča o skandinavskoj kriminalističkoj fikciji*. U britanskom tisku, recenzenti *Guardiana* isticali su seriju *Ubojstvo* kao primjer fenomena koji je Barry Forshaw već istraživao u dvjema knjigama, od kojih se jedna jednostavno zvala *Nordijski noir*. (Agger, 2011b: 111f)

Značenjski opseg ubrzano se širi do neprepoznatljivosti, a nordijski *noir* detektira se i u političkoj drami *Borgen* (2010–2022), bez značajnoga kriminalističkog zapleta. Jednako se reprezentativnom pokazala i primjerice BBC-jeva ekranizacija *Wallandera* (2008–2016), koja, kako je Toril Moi sažela, svedena na stereotip o sumornim Skandinavcima i vizualnu privlačnost, gubi pupčanu vrpču s formativnim društvenopovijesnim naslijeđem romana (126–127).

Odnosno, kako su još 2017. godine rezimirali Kim Toft Hansen i Anne Marit Waade na temu „neuhvatljivog koncepta“, čini se da je nordijski *noir* pojam koji putuje kako gdje stigne, izgubivši putem atributa kriminalističkog žanra socijalne ili nordijske provenijencije (ne nužno tim redom) (294f; v. i Badley *et al.*, 2020: 6). Posljednjih godina, međutim, dio autora ažurirat će vlastiti analitički vokabular te, u teorijski aktualnijoj vizuri na istu problematiku, zaključiti da nordijski *noir* zapravo treba promišljati, odnosno definirati kao adaptaciju.

Zbornik *Nordic Noir: Adaptation, Appropriation* svojevrstan je sažetak, odnosno presjek takvih pristupa fenomenu u čijim je temeljima široko shvaćen koncept adaptacije kakav zagovara Linda Hutcheon u knjizi *Theory of Adaptation* i srodni pristupi novijeg datuma. Njezina redefinicija inzistira na reviziji tradicionalno shvaćenog procesa adaptacije (npr. u okviru filmologije) kao odnosa između (knjiškog) originala i (filmske, televizijske) kopije i vidno je prikladnija za opis „suvremenih hibridnih medija“, odnosno simultanih varijanti i izvedenica teksta na različitim platformama.¹ Često citirana krilatica Hutcheonine knjige „različite verzije teksta supostoje paralelno, a ne u hijerarhijskom odnosu“ (xv) implicira i interes za međuodnos, umjesto jednostranog utjecaja, odnosno povratnu spregu među premreženim inačicama teksta.

Kao ogledni primjer može poslužiti *Ubojstvo* (*Forbrydelsen* 2007–2012), kulturni fenomen „do danas najuspješnije televizijske drame potekle iz nordijskih zemalja“ (Stougaard-Nielsen, 2020: 89; v. i Creeber, Jensen i Waade, Agger *itd.*). Snimljena prema originalnom scenariju, serija je tipičan primjer danskog modela televizijske produkcije (koji će poslije preuzeti npr. Norveška i Island). Za razliku od alternativnoga regionalnog „švedskog modela“ serija temeljenih na adaptacijama popularnih romana, uspješne danske kriminalističke serije uglavnom su nastajale neovisno o književnoj fikciji, što zbog manje razvikanih romana u odnosu na sjeverne susjede, što zbog receptivnosti danske javne televizije za ambicioznije projekte, kako u umjetničkom, tako i u edukativnom smislu (Agger, 2011a: 58f). Štoviše, kako navodi i Creeber u spomenutoj definiciji, nordijski *noir* usko je povezan s pojavom televizijskih serija koje grade kompleksne analize, društvene i političke svjetove u dugim pripovjednim lukovima koji se protežu kroz više epizoda i sezona.

Dakako, takav opis tzv. kvalitetnih serija (s velikim brojem likova i isprepletenih pripovjednih niti koje omogućavaju uvid u cjelovitost društvenih procesa i njegovih učinaka) poznat je iz serija poput *Žice* i sličnih formalno inovativnih ostvarenja koja su vidno utjecala i na skandinavske naslove (Creeber; Tomić). Opisujući takve „kompleksne naracije“, Jason Mittel zaključio je da je riječ o pripovjednom modusu specifičnom za televizijsku seriju, dakle o formi omogućenoj medijem televizije (Mittel, 2006:

¹ Na sličnom je tragu James Naremore opisao cirkulaciju *noira* u kontekstu nove kulturne ekonomije (kako ju je opisao antropolog Ajrun Appadurai definirajući dimenzije globalnih kulturnih tokova, u ovom slučaju medija), definirajući *noir* kao jedan takav medijski krajolik (*mediascape*) (Naremore, 2008: 255f).

29f), kao što je i davno prije njega Zvonimir Berković sazeo potencijal televizijske serije kao izraza sociološke imaginacije:

Film bi se koncentrirao na protagoniste; serija bi stvarala panoptikum. Film bi govorio o drami pojedinca; serija bi dala sliku prilika. U filmu bi priča bila razlog; u seriji povod. U filmu bi slika društva trebala biti mazivo ulje u stroju priče; u seriji bi priča trebala biti vezivno tkivo u disperzivnoj slici vremena. (cit. u Nenadić, 2016: 147)

No uspon kompleksnog pripovijedanja nordijskih serija s jedne strane ima specifičan lokalni podtekst nacionalnih filmskih politika, s iscrtanim utjecajima edukativnih i slično nastrojenih ostalih programa danske javne televizije, pa sve do realizmu naklonjene poetike Dogme 95. Istovremeno i naoko paradoksalno, fenomen se pokazao kao lako prevodiv. *Ubojstvo* se jednoglasno uzima kao paradigmatički primjer iznimne mobilnosti nordijskog *noira*, koji je privukao mnoštvo adaptacija u proširenom smislu riječi, počevši od stranih televizijskih verzija, pa i književnih. Britanski autor David Hewson napisao je knjišku adaptaciju triju sezona serije u trima romanima (2012–2014), namijenjenima stranoj publici, s previše pojašnjenja lokalne kulture da bi zaživio u Danskoj, gdje ciklus nije u cijelosti ni preveden. No najdalekosežniji su utjecaji *Ubojstva* i nordijskog *noira* na formu televizijske miniserije kao takve, posebno europskih TV serija, ali i šire, primjerice britanskih serija *Broadchurch* (2013–2017), *Shetland* (2013–) ili *Pad (The Fall)*, (2013–2016), češke *Pustinje (Pustina)*, (2016), pa sve do američkih naslova poput *Pravog detektiva (True Detective)*, (2014–2019) (Hansen, 2020; Creeber; itd.). I dok su serije izvan Skandinavije sve sličnije nordijskom *noiru*, skandinavska se ostvarenja poput *Lutke od kestena (Kastanjemanden)*, (2021) tipično reklamiraju ističući lokalni podtekst (u ovom slučaju autorski pečat Sorena Sveistrupa, kreatora serije *Ubojstvo*), iako u takvim kreacijama nerijetko preostaje vrlo malo socijalnog realizma nordijskog *noira*.

Fokus na „prevodivost“ (*translatability*), odnosno na „istraživanje adaptacije kao adaptacije, ne kao autonomnog djela“, drugim je riječima dalekosežno koristan metodološki iskorak u promatranju ovakvih procesa semioze. Pojam „aproprijacije“ koji se pridodaje adaptaciji upućuje na srž tog procesa, na transformaciju značenja među raznorodnim inačicama i izvedbama, odnosno na uporabu kao proizvodnju značenja. Kako pojašnjava Agger:

Kulturna apropijacija klasično se predstavlja pojmovima središta i periferije Jurija Lotmana i njihova međuodnosa. Lotmanov semiotički model razmjene između kultura „orijentiranih na autokomunikaciju“ (obično smještene na periferiji) i onih „orijentiranih na poruku“ (obično smještene u centrima) razjašnjava što znači pregovarati o kulturnim odnosima i prisva-

jati druge tekstove određene kulture. Bit modela je bezgranična kulturna razmjena između promjenjivih središta i periferija, redefinicija njihovih uloga u procesu davanja i uzimanja (...) A, kao što je Jakob Stougaard-Nielsen (2017) uočio, skandinavska kriminalistička fikcija postala je prepoznatljiva kao takva tek kada je bila nadaleko vidljiva u „centru“. (Agger, 2020: 20)

Takav teorijski aparat, zaključno, prikladniji je za opis fenomena u praksi od binarizama tradicionalnog (skandinavskog) „socijalnog krimića“ u kontrastu sa suvremenim „nordijskim *noir*om“ prilagođenim za pogled „izvana“. S time da se pojmovima apropijacije i blisko značnicama poput transkulturacione, koji su u optjecaju za označavanje vernakularnih izvedbi teksta, prilagođenih lokalnim idiomima, treba pridodati i pojam „artikulacije“. Artikulacija, naime, posebno u opisu Stuarta Halla, proces označavanja percipira kroz mehanizam procesa cirkulacije kulturnih dobara među relevantnim akterima, od faze proizvodnje do distribucije i konzumacije, odnosno življenih kultura. Pritom se Hallov interes za emancipatorne ili krivolovne kulturne prakse ili strategije otpora dominantni čini posebno relevantan kada je riječ o masovnom fenomenu poput nordijskog *noira*, koji danas „ima veću vrijednost kao brend nego kao analitički materijal“ (Hansen i Waade 2017: 6). Konačno, Hallova artikulacija podrazumijeva i fokus na kolektivno, odnosno paralelizam koji upućuje na postojanje temeljnih iako latentnih kontradikcija među naoko nepovezanim fenomenima.

SOCIOKRIMIC I NORDIJSKI NOIR

Pojam nordijski *noir* svojevrsan je oksimoron. Žanr film *noira* s jedne strane višeslojno se vezuje za beskućništvo, kako ga opisuje Vivian Sobchack, polazeći od rudimentarne ikonografije: „U film *noiru* postoje kuće, ali nema domova“. Dominantni su prostori žanra 'ulice zla' [*mean streets*], depimirajući stambeni blokovi, kafići, moteli i koktel barovi, ali gotovo nikad domovi“ (cit. u Scruggs, 2014: 125). S druge strane, u temeljnoj kulturnoj gramatici nordijskih zemalja nalazi se model društvenosti kao oblika socijalne države (engl. *Welfare state* ili šved. *Folkhemmet*, tj. dom ljudi ili naroda, u doslovnom prijevodu) koji se tradicionalno predstavlja metaforom doma. Povjesničarka Yvonne Hirdman, primjerice, opisuje sveprisutnu predodžbu švedskog društva blagostanja kroz metaforu kuće, tj. „dobrog doma“ (zajedništvo, solidarnost, dom u kojem ima mjesta za sve). Pionirska je njezina uporaba govora premijera Pera Albina Hanssona iz 1928. godine koji slovi kao simboličan početak projekta (kao i prva upotreba termina) „društva blagostanja“:

U posebnim, a uostalom i u svakodnevnim prilikama rado govorimo o društvu – državi, regiji – kao zajedničkom domu, domu građana, domu ljudi (...) Dobar dom ne poznaje privilegije ni zakidanja. U njemu nitko nije iznad drugoga, nitko ne pokušava profitirati na račun ostalih, jaki ne gaze i ne pljačkaju slabe. U dobrom domu vlada jednakost, obzir, suradnja, solidarnost. (Cit. u Axelsson, 1999: 18, 33)

Strukturalna tenzija ili proturječne konsenzualno se tumači u povijesti žanra poveznicom pojave nordijskog *noira* za tektonske transformacije koje nordijska društva prolaze 1990-ih, od slabljenja socijalne države i jačanja neoliberalnog modela, do srodnih dijagnoza transformacija skandinavskih kultura pa i kriminalističkog žanra od 1970-ih u ključu teorija „neoindividualizma“² (Nestingen i Arvas, 2011: 175f; Brodén; Tomić). Iako se takva vizija lokalne inačice žanra ispravno locira u širi kontekst globalnog procvata *neo-noira* osamdesetih i devedesetih (Nestingen, 2008: 247, Zelenović 2012: 12f; Copjec, 1993: 10, Naremore, 2019: 66f), specifičnost je nordijske izvedbe spomenuta fiksacija na utopijsku projekciju društva solidarnosti kao oblika potonuloga kulturnog dobra, odnosno nostalgiju za društvom blagostanja (*folkhemmet* *nostalgien*) kao provodnim motivom, čak i strukturnim načelom žanra (Bergman, 2011: 35; Stougaard-Nielsen, 2017, itd.). Izvodeći dijagnozu sistemskog nasilja čije tragove primjerci nordijskog *noira* detektiraju u opisima društva koje živi na krhotinama društva solidarnosti, Stougaard-Nielsen navodi:

od distopijskih portreta kriminalne države u romanima Sjöwall i Wahlööa do Larssonove optužnice protiv nasilnoga patrijarhalnog društva više od tri desetljeća poslije, od Staalesenova prikaza naftom prožete i do srži iskvarene Norveške do refleksije Anne Holt o razjedinjenoj norveškoj naciji nakon terorizma u Utøyi, od hiperrealističkog prikaza danskog ksenofobičnog i konzumerističkog društva kod Andersa Bodelsena do Hoegove kritike sustavnog nasilja danskog kolonijalizma na Grenlandu – u temelju skandinavskog krimića je pitanje kako vratiti zdravlje društvenog tijela u doba kada su država i njezini predstavnici izgubili nekadašnji autoritet. (Stougaard-Nielsen, 2017: 2–3)

² Kao širi okvir takvog zaključka mogu se navesti brojni radovi unutar filmologije i šire teorije umjetnosti. Erik Hedling, primjerice, analizirao je najgledanije švedske filmove 1990-ih, a zatim i isti presjek iz prve polovice 2010-ih, nalazeći u oba slučaja istu značajku tzv. „kolapsa kolektivizma“ (Hedling, 2006: 303). Kao dominantan pomak u odnosu na ranije popularne uratke, Hedling u filmovima poput *Lovaca (Jägarna, 1996)* ili *Kao na nebu (Så som i himmelen, 2004)* uočava negativni predznak koji socijalne formacije, odnosno kolektivni društveni mehanizmi dobivaju u odnosu na pojedinačne protagoniste – tj. uočava „tendenciju zamjenjivanja ideje grupne solidarnosti, duboko ukorijene u socijaldemokratskom ideološkom projektu, potragom za novim individualizmom“ (Hedling i Wallengren, 2006: 18).

Eklektičan izbor romana svjedoči o rasponu funkcija koje kontekstualni okvir može odigrati, od skandinavske kulturne egzotike (istraživanja publike na temu „Zašto su danske serije tako popularne u inozemstvu?“ iznjedrila su odgovor „danska država blagostanja je popularna u inozemstvu“; Stougaard-Nielsen, 2021: 96) naviše. Na znakovitom prvom mjestu našao se spominjani formativni tekst socio-krimića, ciklus od deset romana Sjöwall i Wahlööa, koji su (kao i Larsson i Mankell u novije doba) iskoristili popularan žanr za diseminaciju društvenokritičkih ideja tipičnih za švedsku kulturnu klimu 1970-ih. U ciklusu od deset svezaka kolektivno nazvanom *Roman o zločinu* (1965–1975) svaki je roman tematizirao fragment u vidu disfunkcionalnih institucija tada već nagrižene države blagostanja (slažući mozaik systemske analize društva koje ispada iz tračnica, dalje od ideala države solidarnosti). Mijenjajući gramatiku žanra prema proceduralnoj deskriptivnosti i realizmu – podrivajući npr. Todo-rovljevu aktantsku trijadu detektiv-žrtva-zločinac, identificirajući zločinca kao žrtvu sistema – naglasak se premještao na društvenu genezu zločina, *why-dunnit* namjesto *whodunnit* (npr. Tapper; Tomić).

Iako će se u obliku brojnih adaptacija, posveta i inih intertekstualnih odjeka suvremeni autori vraćati *Romanu o zločinu*, pripovjedna je logika, odnosno estetski i ideološki projekt društvenokritičkoga proceduralnog (policijskog) romana nespojiva s konvencijama *noira*. Bez obzira na žestoku društvenu kritiku, u pozadini fikcionalnog univerzuma socio-krimića pozitivna je utopijska projekcija društva koje je moguće shvatiti, opisati, da bi ga se mijenjalo. Film *Nesanic*, spomenuti formativni primjer nordijskog *noira*, u kojem tipično nesposobni norveški policajac čita roman o Martinu Becku, programatski proglašava kraj panoptičkog projekta koji je težio rasvijetliti društvene patologije. Suprotstavljajući mu makabrični univerzum zaslijepljene pravde, sablasne zbilje, redajući žanrovske trope posrnutih detektiva i društvenih marginalaca, nejasnih motivacija i sl. Najslikovitije, umjesto systemske anamneze društva, procvat nordijskog *noira* od 1990-ih naovamo vraća lajtmotive iz riznice kolektivnih paranoja – pedofili, serijski ubojice, masovni ubojice itd. – „konstruirajući zločin kao patološku transgresiju, prazneći ga od kompleksnosti ekonomskih, političkih i kulturnih čimbenika“ (Nestingen, 2008: 247).³

³ Brojne su slične distinkcije realističnijih kriminalističkih priča i *noira*. Nestingen (2014: 171f) iza prividnog kontinuiteta društvene kritike nordijskog *noira* razlikuje „fokus na kolektivno poslijeratne kriminalističke fikcije i individualizam evidentan u djelima trilogije *Millennium*“. Pritom se nadovezuje na čitanje Joan Copjec prema kojoj klasična detektivska priča sepsvo zamislja kao omedeno i sagledivo (pa time i istragu kao smislen proces koji može saznati motiv počinitelja, identificirati zločin), dok je u *noiru* ono bezgranično i bez nutrine, neprestano se iznova otkriva.

Kao primjer artikulacije nordijskog *noira*, koju će ostatak rada valorizirati kao analitički materijal, izdvaja se skupina tekstova koja u tematski fokus stavlja upravo tu strukturnu tenziju dviju kriminalističkih naracija – *noira* i sociokrimića. Kao heuristički naziv upotrijebit ćemo naziv „meta-noir“, na tragu pojma „metakrimić“ koji je u proširenom smislu koristila Gunhild Agger u tipologiji nordijskog *noira*. Intertekstualnost se, prema Agger, posebno u nordijskim primjercima žanra, orijentiranim na prošlost, često javlja, no u pojedinim djelima žanrovska autoreferencijalnost nadilazi sporednu funkciju i dominira radnjom (Agger, 2010: 15f). Srodnih manifestacija suvremenog „meta-noira“ može se naći i u globalno vidljivijim, anglofonim primjercima žanra pa je tim zanimljivije postaviti hipotezu o (kolektivnoj) artikulaciji. Miniserija *Mindhunter: psihologija ubojica* (*Mindhunter*, 2017–2019) vjerojatno je najpopularniji primjer suvremenog teksta na temu društvene konstrukcije zla i zločina, odnosno povijesnog rascjepa između dviju spomenutih paradigmi. U skladu s autorskom poetikom Davida Finchera, redatelja filma *Zodijak* (*Zodiac*, 2007), ali i npr. Danca Tobiasa Lindholma kao suradnika na projektu, i *Mindhunter* se u nostalgичnoj gesti vraća u 1970-e, kada državni aparat prepoznaje, odnosno konstruira pojam „serijskog ubojice“, šireći priču na različita društvena polja u kojima se testira njegovo značenje. Uprizoruje dijalog i detektira budući raskol između zakonodavnog diskursa „zvjerstva“ (teorija „trulih jabuka“ ili greške sistema koju prije svega valja ukloniti) i sociološke perspektive (koja se širila sa sveučilišta gdje studenti i profesori citiraju Durkheima, raspravljaju o psihopatskim obilježjima poput manjka empatije kao svojstvenog ekonomskog i društvenog poretka), čiji zagovornici tumače zločin kao refleks disfunkcionalnosti društva u cjelini.

NORDIJSKI META-NOIR

Među skandinavskim inačicama metakrimića srodna provodna tema suprotstavljenih naracija devijantnosti i društvene pravde provlači se romanima švedskog autorskog dvojca Roslund i Hellström. Prvijenac znakovita naslova *Zvijer* (*Odjuret*, 2004) otvara brutalan *noir* opis pedofilskog zločina nad dvjema djevojčicama koji prošiva čitatelja fokalizacijom iz perspektive žrtve, kao uvod u psihološki i sociološki eksperiment tog romana. Poput likova suočenih s bestijalnošću početne scene, čitatelj se teško odupire porivu priželjkivanja osvete koja i zaključuje prvi dio romana, strukturiran kao mozaik prizora iz različitih društvenih sfera koji tvore diskurs „zvjerstva“:

Došlo je petoro novih pripravnika koji će se od sutra upoznati s odjelima za pedofile i silovatelje. [...] Uvijek bi tako počeo. Skinuo je čep sa zelenog smrdljivog markera i počeo pisati po glatkoj bijeloj prezentacijskoj ploči. 'Z-V-I-I-J-E-R-I'. (...) Ako uzmemo u obzir da u švedskim zatvorima u svakom trenu sjedi oko pet tisuća ljudi, ovih dvjesto dvanaest seksualnih prijestupnika ne bi trebali biti problem, zar ne? (...) No ipak jesu. Predstavljaju rizik. Mržnju. Zato imamo posebne odjele za njih, poput ovog ovdje. No ponekad jednostavno nema mjesta. Ponekad smo prisiljeni prokrijumčariti nekog od njih na normalni odjel. Ako i kad ostali zatvořenici shvate da je na odjelu među njima neki silovatelj, gotovo je. Ubit će ga prije nego stignemo do njih. (63)

No roman strukture diptiha u drugom dijelu cjeline izvodi društvene implikacije *noir* projekcija, šireći se u kolektivnu paranoju pedofilije i sveopći društveni kaos (od ubojstva „sumnjivih“ beskućnika i psihičkih bolesnika po cijeloj zemlji do refleksija u privatnoj sferi, poput rasapa jedne obitelji u kojoj otac uzima zakon „u svoje ruke“). Lančani niz nasilja nauštrb društvene refleksije u daljnjim se tekstovima serijala provlači i kroz pripovijesti o strukturnoj mizoginiji (roman *Pretinac 21 / Box 21*, 2005) ili, opipljivije, o temi smrtne kazne (*Čelija 8; Edward Finnigans upprättelse*, 2006). I *Čelija 8* obiluje naturalističkim opisima smrtne kazne kao bestijalnog zločina vlasti, kao i generatoru budućih društvenih problema, sve do mikrorazinskih reprezentacija svakodnevice:

Svjesno ponižavanje Johna Schwarza bilo je možda najpotresnije što je Ewert Grens do sada vidio. U trideset i četiri godine je kao policajac istraživao nedjela koja, vjerovao je, ne bi mogao nitko živ i sretao je toliko poremećene ljude da ih je bilo teško definirati kao ljude. (...) Ali ovo ovdje. To su vjerojatno bili zdravi ljudi, na dužnosti, a radili su kako su im vlasti koje ih plaćaju naredile da rade. Poniziti. Koliko je više moguće. Kad ga dohvatimo, skinut ćemo ga vani, njegovo golo spolovilo će gledati svi koji ga mogu vidjeti, morat će se nagnuti naprijed i ugrat ćemo mu duguljaste tablete u šupak, a onda mu staviti pelenu, mora znati da mi promatramo, mora znati država siluje ako država želi. (...) Jedna država. Jedna vlast. Ovaj put se nije moglo objasniti nekim psihičkim bolesnikom; ovo je bio dogovor među biračima, među narodom. (311–312)

Podrivanje tropa *noira* – društveni cinizam, monstrozno zlo ili zvjerstvo (kao Drugo), fetišizam nasilja, rodni stereotipi itd. – izvodi se nivelizacijom, odnosno čitanjem istih u kodu socijalnog realizma, tematizirajući reflekske takvog diskursa u svakodnevicu. Mozaična slika društvenih polja nastavlja se širiti u djelima poput *Medvjedeg plesa* (*Björndansen*, 2014) Roslunda i Thunberga. Ponovno se nudi sociološka perspektiva, ovoga puta na reprodukciju obiteljskog nasilja i tradicionalnog maskuliniteta jer se obitelj, kada zakažu druge instance društva, vraća kao jedini siguran temelj

zajedništva, alternativni poredak i vizija „doma“. Iako prividno smještena u domenu privatnog, priča je zoran prikaz regresije (skandinavskog) društva iz *Gesellschaft* u primitivne obrasce *Gemeinschafta* (obitelj, klan). Riječima povjesničara Larsa Trägårdha i Henrika Berggrena, „švedska država blagostanja utemeljena je na ugovoru između države i pojedinca“ (10). Takva „snažna sklonost ka individualnoj autonomiji svoju institucionalnu bazu dobiva u javno financiranom sustavu socijalne države“, odnosno socijalnog osiguranja, porodičnih naknada, stipendija i drugih oblika državnih potpora kao neupitnih prava pojedinca (*ibid.* 25). „Time se pojedinac štiti od rizika da zapadne u ovisnost od obitelji, supružnika ili dobrotvornih organizacija“, a time i poticao da bude mobilniji u javnoj sferi, političkom životu i u sferi rada, prema kojima se nužno orijentirao ne bi li zadovoljio potrebe koje su se prethodno mogle namiriti unutar obitelji (*ibid.* 72).

Iz te se perspektive mnoge posredne institucije – obitelj, crkvu – vide kao duboko problematične i, štoviše, dovode u vezu s nizom negativnih fenomena: privilegija, nejednakosti, hijerarhijskih i patrijarhalnih struktura moći. (*Ibid.* 44)

Roslund i Hellström nisu ostvarili značajniji komercijalni uspjeh prema mjerilima nordijskog *noira*, postavši i predmet rijetkih i nedovršenih adaptacija, kao i sporadičnih osvrtâ teoretičara koji ih znaju prepoznati kao nastavljâče sociokrimiâa u tradiciji romana Sjöwall i Wahlöða. Kao rezidualnu formu sociokrimiâa, prilagođenu suvremenom (žanrovskom) poretku, Agger će spomenute romane opisati i kao „sociološku imaginaciju na djelu“ (Agger, 2010: 21; Tapper, 2014: 245).

META-NOIR NA FILMU

Srodan primjer nordijskog *noira* je danski film *Kravnja* (*Den skyldige*, 2018), niskobudžetni debi autora Gustava Möllera. Formalna inovativnost filma podsjeća na poetiku zapreka u lokalnoj filmskoj tradiciji,⁴ svodenjem akcije trilera na minimalizam *Kammerspiela*, jedne prostorije ureda policijskoga pozivnog centra u kojem se zbiva, u jedinstvu vremena i radnje, cijeli film. Dominantno bliži planovi s rezerviranom glumom protagonista (Jakob Cedergren u ulozi policajca Asgera Holma) stvarnost posreduju gotovo isključivo riječima, „centrifugalno šireći priču“ (Hanich, 2020: 4f) na prostore grada kojima otmičar bježi sa žrtvom, otetom suprugom, kao i doma, gdje se dogodio zločin zvjerskog ubojstva njihova djeteta.

Točnije, riječ je o *Kammerspielu* unutar *Kammerspielu*, odnosno dvije prostorije gdje se odvijaju dvije bitno različite priče u priči. Rijetki polutotali (pogled kroz prozor iz manje sobe) okvirnu priču smještaju u sterilno birokratsko okružje državne službe u kojem se meškolji protagonist, posrnuli policajac frustriran sistemom u kojem se po kazni našao u trenutnoj ulozi uredske pričalice. U trenutku kada se, suprotno pravilima, odluči na privatni poziv i preuzima zakon u svoje ruke, povlači se u osamu klaustrofobičnoga mračnoga interijera gdje slijedi *noir* obrat.

U kodu žanra, progoni ga zločin iz prošlosti, ubojstvo devetnaestogodišnjeg mladića kojem je sam presudio za nedokazani zločin, preslikavajući se u krivnju za događaje koji slijede. Tipično za film *noir*, žrtve i detektivi pretvaraju se u zločince, što je vizualno popraćeno dramatičnijom *chiaroscuro* fotografijom, igrom svjetlosti i sjena. Shvativši tragičnu pogrešku – da je sam proizveo zločin, sada i prije – ostaje doslovno u mraku (razbivši dijelove interijera, pa i svjetiljku) i kontrastno, ekspresionistički crveno svjetlo djelomično mu osvjetli lice (Zelenović, 2012: 78 i 101; Scruggs, 2014: 125).

Iako usporediv s filmovima čije se radnje prenose verbalno i odvijaju u (medijski) posredovanim *off*-prostorima,⁵ od *Lockea* do *Pasjeg poslijepodneva* (*Dog Day Afternoon*, 1975), naglasak *Kravnje*, metafilmski i metažanrovski, na performativu je riječi koje proizvode fikcije stvarnosti. Film *noir* nerijetko kreativno iskorištava dvojnost verbalnog (sa stalnim postupkom glasa naratora koji pripovijeda priču o istrazi) i vizualnog (priča o zločinu koju pratimo na ekranu; v. npr. Copjec 1993: 183; Cowie, 1993: 126f), no formalni iskorak *Kravnje* u eliminaciji je prikaza zločina, koji ustupa mjesto konstruktivnoj priči. Preuzimajući uloge junaka (i autora, usmjeravajući tijek događaja) koji spašava damu u nevolji, a za koju se otkriva da je zapravo psihički bolesnik (i krivac za smrt djeteta koje je neutješno plakalo), protagonist zapravo sam kreira paranoju *noir* fikcije, dok je stvarnost u koju se na koncu vratio nešto bitno prizemnije i složenije. Iskupljenje se događa tek povratkom „prljavog Henrika“ iz prostorije u ured među kolege koji svjedoče priznanju obaju zločina, ponovno u formi riječi, koje ovoga puta proizvode čudo u vidu empatije koja spašava od smrti.

Uronivši *noir* fikcije u realističan okvir, neutralizirane su ikonografija i sintaksa *noira*, počevši od protagonista koji se početno izdvaja iz kolektiva pročelavih sredovječnih policajaca koji djeluju kao anakronizam, sinegdoha tromog zastarjeloga sustava

⁵ Analizirajući *Kravnju* i srodne primjere poput *Lockea* (2013), Julian Hanich predlaže uporabu pojma *posredovani off* (*the medial off*), za razliku od klasično shvaćenog *neposrednog* (*immediate off*) koji se odnosi na fizički prostor koji okružuje kadar (Hanich, 2020: 6).

⁴ Medunarodno poznatiji po filmu *Pet zapreka* (*The Five Obstructions*, 2003) Larsa von Triera, kao i restriktivnim pravilima snimanja filmova pokreta Dogme 95.

(i na promotivnim materijalima filma krupni plan glavnoga glumca priziva uloge hollywoodskih akcijskih zvijezda poput Jean-Claudea van Dammea). Nadalje, figura fatalne žene razotkriva se u kodu realizma kao autodestruktivna ličnost, žrtva disfunkcionalnog društva ili institucija koje su joj trebale pomoći, kao što na koncu izbjegne tragičnu sudbinu *femme fatale* (prema Lauri Mulvey, projekcija fantazije koja mora biti anulirana). Kao i u romanu *Zvijeri*, alternativni scenarij nudi složeniju društvenu refleksiju i svojevrsnu parabolu o opasnostima svođenja stvarnosti na jednostavne (žanrovske) formule i manihejske projekcije. Otvoreni završetak izveden je naznakom izlaska u eksterijer, u *noir* svjetlost na kraju hodnika, a jedina najava događaja koji slijede jest novi telefonski poziv, nova mogućnost performativa priče.

Latentne kontradikcije koje promišljaju do sada spomenuti naslovi promiču američkoj adaptaciji *Krivnje* (*The Guilty*, 2021) koja, primjerice, dodaje rasplet priči i napušta prostoriju u trenutku priznanja, izmjestivši trenutak katarze iz ključnog institucionalnog okvira. Počevši od biblijskog epigrafa „Istina će vas osloboditi“ (Iv 8, 32), radnja se apstrahira na arhetipsku, tragičnu pogrešku klasičnog junaka, dodavši i paralelnu priču njegove privatne intrige koja pokreće radnju, kao znak konvencionalnijih primjeraka žanra (v. Tomić, 2010). Iako je adaptacija prevedena u američki kontekst i zbiva se na pozadini kalifornijskih šumskih požara, potencijalna veza uništenja socijalnog i ekološkog nije dalje razrađena u oblik klimatske fikcije. Uz nepovezane naznake krivice sustava za sveopći kaos, simbolika pakla kojem smo prepušteni ostaje fokusirana, uz čestu redundantnost naracije, na krupnom planu ispaćenog lica junaka.

Priloge ovdje ocrtanoj artikulaciji nordijskog *noira* stoga valja tražiti drugdje. U recentnom dodatku literaturi u polju, Saunders primjerice navodi da su skandinavske serije zaživjele kao sinonim i model kvalitetnoga televizijskog programa izvan niša uskih krugova elitne publike, „ostvarujući globalne utjecaje kao *de facto* proizvedetak skandinavskog modela 'dobrog vladanja', rodne i šire društvene ravnopravnosti“, učinivši dostupnim blagodati javne televizije kao rezidue društva blagostanja, odnosno sudjelujući u globalnim zamišljanjima zajednica (Saunders, 2021: 2–3). Kvaliteta programa, odnosno politike javnih televizija koje ih generiraju (gdje se sadržaji vrednuju primjerice po kriteriju uvida u društvene reperkusije pojedinačnih postupaka), drugim riječima, sve su češća tema literature u polju (v. i npr. Agger 2020; Creeber). *Krivnja* kao izdanak Danske filmske škole, financirana javnim potporama Danskog filmskog instituta, vidno je bliska tim sadržajima: kako je Sven Claussen s Danske javne televizije (DR) svojedobno sažeo mantru vlastite kuće: „realizam, realizam, realizam“ (cit. u Agger i Waade, 2010: 197).

BIBLIOGRAFIJA

- Agger, Gunhild 2010. „Krimithriller, melodrama og bestseller: Stieg Larssons Millennium-trilogi“, u: *Den skandinaviske krimi: Bestseller og blockbuster*, ur. Gunhild Agger i Anne Marit Waade. Göteborg: Nordicom, str. 91–108.
- Agger, Gunhild 2011a. „Adaptioner, spinoffs og selvstændige produktioner. Strategier i svensk og dansk tv-krimi“, u: *Litteratur och film – samband och samspel ur skandinaviskt perspektiv*, ur. Esbjörn Nyström, Ingunn Stokstad i Katrin Kangur. Tartu: Nordistica Tartuensia, br. 19, str. 55–77.
- Agger, Gunhild 2011b. „Emotion, gender and genre: Investigating *The Killing*“, u: *Northern Lights: Film & Media Studies Yearbook*, vol. 9/1, str. 111–125.
- Agger, Gunhild 2020. „Realistic and Mythological Appropriations of Nordic Noir: The Cases of Shetland and Ø“, u: *Nordic Noir, Adaptation, Appropriation*, ur. Linda Badley, Andrew Nestingen i Jaakko Seppälä. Cham, Switzerland: Palgrave Macmillan, str. 17–36.
- Agger, Gunhild i Waade Marit, Anne (ur.) 2010. *Den skandinaviske krimi: Bestseller og blockbuster*, Göteborg: Nordicom.
- Axelsson, Karl 1999. *Bilder av ett folkhem. Om svensk filmmelodram i socialdemokratins tjänst*. Stockholm: Filmvetenskapliga institutionen.
- Badley, Linda, Nestingen, Andre i Seppälä, Jaakko 2020. „Introduction: Nordic Noir as Adaptation“, u: *Nordic Noir, Adaptation, Appropriation*, ur. Linda Badley, Andrew Nestingen i Jaakko Seppälä. Cham, Switzerland: Palgrave Macmillan, 1–14.
- Berggren, Henrik i Trägårdh, Lars 2015. *Är svensken människa? Gemenskap och oberoende i det moderna Sverige*. Stockholm: Norstedts.
- Brodén, Daniel 2008. *Folkhemmets skuggbilder. En kulturanalytisk genrestudie av svensk kriminalfiktion i film och tv: Dark Shadows over Folkhemmet: A Cultural Genre History of Crime Fiction in Swedish Cinema and Television*. Stockholm: Ekholm & Tegeber.
- Brönnimann, Jürg 2004. *Der Soziokrimi: ein neues Genre oder ein soziologisches Experiment*. Wuppertal: NordPark Verlag.
- Jensen, Pia Majbritt i Waade Marit, Anne 2013. „Nordic Noir challenging ‘the language of advantage: Setting, light and language as production values in Danish television series“, u: *The Journal of Popular Television* 1(2), str. 259–265.
- Copjec, Joan 1993. „The Phenomenal Non-Phenomenal: Private Space in Film Noir“, u: *Shades of Noir*, ur. Joan Copjec. London i New York: Verso, str. 167–197.
- Cowie, Elizabeth 1993. „Film Noir and Women“, u: *Shades of Noir*, ur. Joan, Copjec. London i New York: Verso, str. 121–166.
- Creeber, Glen 2015. „Killing us softly: Investigating the aesthetics, philosophy and influence of Nordic Noir television“, u: *The Journal of Popular Television*, vol. 3 (1), str. 21–35.
- Hall, Stuart 1980. *Culture, Media, Language*. London: Routledge.
- Hanich, Julian 2020. „Mise en Esprit: One-Character Films and the Evocation of Sensory Imagination“, u: *Paragraph* 43(3), str. 249–264.

Hedling, Erik 2006. „Gruppröckets tragik – om skildringen av kollektiva mekanismer i moderna svenska blockbusters“, u: *Solskenslandet: svensk film på 2000-talet*, ur: Erik Hedling i Ann-Kristin Wallengren. Malmö: Atlantis, str. 303–333.

Hedling, Erik i Wallengren, Ann-Kristin 2006. „Svensk film i skuggan av sekelskiftet – en inledning“, u: *Solskenslandet: svensk film på 2000-talet*, ur: Erik Hedling i Ann-Kristin Wallengren. Malmö: Atlantis, str. 9–19.

Hansen, Kim Toft i Waade, Anne Marit 2017. *Locating Nordic Noir: From Beck to The Bridge*. Palgrave Macmillan.

Hutcheon, Linda 2006. *A Theory of Adaptation*. London/New York: Routledge.

Mittel, Jason 2006. „Narrative Complexity in Contemporary American Television“, u: *The Velvet Light Trap* 58(1), str. 29–40.

Moi, Toril 2009. „Tett på Branagh“, u: *Dagens Næringsliv (Oslo)*, 13. lipnja 2009, str. 126–127.

Mulvey, Laura 1975. „Visual Pleasure and Narrative Cinema“, u: *Screen*, 16/3, str. 6–18

Naremore, James 2019. *Film Noir: A Very Short Introduction*. Oxford University Press.

Naremore, James 2008. *More than Night: Film Noir in Its Contexts*. Berkeley: University of California Press.

Nenadić Diana 2016. „Kontesa Dora među zrcalima“, u: *Berković, Monografija*, ur: Diana Nenadić i Nenad Polimac. Zagreb: Hrvatski filmski savez, 143–154.

Nestingen, Andrew 2008. *Crime and Fantasy in Scandinavia: Fiction, Film and Social Change*. Seattle: University of Washington Press.

Nestingen, Andrew 2014. „Nordic Noir and Neo-Noir: The Human Criminal“, u: *International Noir*, ur: Homer B. Pettet, R. Barton Palmer. Edinburgh University Press, str. 155–181.

Nestingen, Andrew i Arvas, Paula (ur.) 2011. *Scandinavian Crime Fiction*. Cardiff: University of Wales Press.

Nestingen, Andrew i Arvas, Paula 2011. „Introduction: Contemporary Scandinavian Crime Fiction“, u: *Scandinavian Crime Fiction*. Cardiff: University of Wales Press, str. 1–18.

Roslund, Anders i Hellström, Börge 2012. *Čelija 8*. Zagreb: Znanje.

Roslund, Anders i Hellström, Börge 2012. *Pretinac 21*. Zagreb: Znanje.

Roslund, Anders i Thunberg, Stefan 2015. *Medvjedi ples*. Zagreb: Znanje.

Saunders, Robert, A. 2021. *Geopolitics, Northern Europe, and Nordic Noir: What Television Series Tell Us about World Politics*. Routledge.

Schrader, Paul 1972. „Notes on film noir“, u: *Film Comment*, 8 (1) str. 8–13.

Scruggs, Charles 2014. „American Film Noir“, u: *The Cambridge Companion to the Modern Gothic*, ur: Jerrold E. Hogle. Cambridge University Press, str. 123–137.

Seppälä, Jaakko 2020. „The Style of Nordic Noir: Bordertown as a Stylistic Adaptation of the Prototype“, u: *Nordic Noir, Adaptation, Appropriation*. Ur: Linda Badley, Andrew Nestingen i Jaakko Seppälä. Cham, Switzerland: Palgrave Macmillan, str. 255–273.

Slack, Jennifer Daryl 1996. „The Theory and Method of Articulation in Cultural Studies“, u: *Stuart Hall*, ur: Kuan-Hsing Chen i David Morley. London/New York: Routledge, str. 112–130.

Stougaard-Nielsen, Jakob 2017. *Scandinavian Crime Fiction*. London: Bloomsbury.

Jakob Stougaard-Nielsen, Jakob 2020. „Revisiting the Crime Scene: Intermedial Translation, Adaptation, and Novelization of The Killing“, u: *Nordic Noir, Adaptation, Appropriation*, ur: Linda Badley, Andrew Nestingen i Jaakko Seppälä. Cham, Switzerland: Palgrave Macmillan, str. 89–111.

Tapper, Michael 2011. *Snuten i skymningslandet: Svenska polisberättelser i roman och film 1965–2010*. Lund: Nordic Academic Press.

Tomić, Janica 2010. „From The Wire to Swedish Socio-Crime: Police Procedural and Social Criticism“, u: *Generic Attractions, New Essays on Film Genre Criticism*. Ur: María del Mar Azcona i Celestino Deleyto. Paris: Michel Houdiard, str. 247–259.

Zelenović, Ksenija 2012. *Neonoir u savremenoj holivudskoj produkciji: načela obnove klasičnog noira*. Beograd: Filmski centar Srbije.

SUMMARY

NORDIC NOIR: ADAPTATION, ARTICULATION, APPROPRIATION

The paper provides a critical overview of the history of the subgenre and the differently defined phenomenon of Nordic *noir*, and more importantly an overview of the voluminous theoretical production on the topic. The established notions of adaptation (Hutcheon et al.) or appropriation (Agger et al.), which in recent literature denote the dissemination of Nordic *noir* in the hybrid media environment of interrelated versions of texts (novels, films, TV series, etc.), shall be supplemented by the notion of articulation (Hall). This will serve as a starting point for the analysis of several distinctive examples, with a focus on the film *The Guilty* (Den Skyldige, 2018) and the cycle of novels by the author duo Roslund & Hellström (2004–2017).

Key words: Nordic *noir*, adaptation, articulation, appropriation, Roslund and Hellström, *The Guilty* (Den Skyldige, 2018)