

Den skandinaviske krimi

• BESTSELLER OG BLOCKBUSTER •

Gunhild Agger og
Anne Marit Waade (red.)



NORDICOM

Den skandinaviske krimi

Den skandinaviske krimi

Bestseller og blockbuster

Gunhild Agger & Anne Marit Waade (red.)

NORDICOM

Den skandinaviske krimi

Bestseller og blockbuster

Gunhild Agger & Anne Marit Waade (red.)

ISBN 978-91-89471-92-4

© Författarna och Nordicom 2010

Nordicom

Göteborgs universitet

Box 713

SE 405 30 Göteborg

www.nordicom.gu.se

Omslag: Daniel Zachrisson

Omslagsfoto: Lars Høgsted

Tryck: Litorapid Media AB, Göteborg, 2010

ISO 14001

Indhold

Forord	7
I Skandinavisk krimi og krimiforskning	
<i>Gunbild Agger & Anne Marit Waade</i>	
Introduktion. Skandinavisk krimiproduktion og krimiforskning	11
<i>Gunbild Agger</i>	
Krimi med social samvittighed.	
Skandinavisk krimifiktion, medialisering og kulturelt medborgerskab	19
II Skandinavisk krimi – Karakterer, steder, genrer	
<i>Karen Klitgaard Povlsen</i>	
<i>Anna Pihl</i> – Mor(d) på Bellahøj Politistation	37
<i>Michael Tapper</i>	
Hans kropp – samhället självt.	
Manliga svenska mordspanare på ålderns höst.	
Kommissarie Jensen, Martin Beck, Kurt Wallander och Van Veeteren	49
<i>Anne Marit Waade</i>	
Små steder – store forbrydelser. Stedspecifik realisme, provinsmiljø og rurale landskaber i skandinaviske krimiserier	63
<i>Audun Engelstad</i>	
Kriminalfortellingen på tv – Formater og dramaturgi	79
<i>Gunbild Agger</i>	
Krimithriller, melodrama og bestseller. Stieg Larssons Millennium-trilogi	91
<i>Peter Kirkegaard</i>	
A Fucking Tragedy – Krimien som vor tids tragedie?	
Arne Dahls <i>Europa Blues</i> og Jan Arnalds <i>Övervåld</i>	109

III Film- og tv-produktion, tværmedialitet og oplevelsesøkonomi

Olof Hedling

Historien om ett brott.

Kriminalfilmsserier som regionalt och panskandinaviskt mediekoncept 129

Hanne Bruun

På vej mod multiplatformkonkurrence.

Tv-produktionsvilkår i forandring i Danmark 145

Kjetil Sandvik

Tv-fiktion som tværmedialt oplevelsesdesign.

Livvagterne og *CSI* som eksempler 157

Carina Sjöholm

Wallanderland. Film- og litteraturturism i Ystad 173

IV Branchen har ordet

Anneli Høier

Marked for skandinavisk krimilitteratur? Oplæg præsenteret på seminaret Skandinavisk krimiindustri i Ystad 2.-3. juni 2008

189

Lyng Agger Gemzøe

Vi har førertrøjen! Interview med producer Sven Clausen i DR om den danske tv-krimi

195

Anne Marit Waade

Fra bestseller til blockbuster. Interview med producent Ole Søndberg, *Yellow Bird*

205

Forfattere

213

Forord

Denne antologi er den første større, samlede manifestation af det forskningsprojekt, "Krimi og kriminaljournalistik i Skandinavien", der blev igangsat i Danmark i 2007, bevilget af Forskningsrådet for Kultur og Kommunikation (se www.krimiforsk.aau.dk). Projektets afgrænsning til det bevidsthedshistoriske begreb Skandinavien skyldes, at hovedvægten ligger på, hvad der foregår i Danmark, Norge og Sverige, mens f.eks. Finland og Island, der også er interessante ud fra et krimisynspunkt, kun inddrages perifert. Denne antologi beskæftiger sig primært med fiktion og inddrager kun sporadisk kriminaljournalistik (der vil blive belyst i andre sammenhænge).

Initiativet til antologien blev taget i forbindelse med et seminar, afholdt i Ystad d. 2.-3. juni 2008 under temaet "Skandinavisk krimiindustri", hvor forskningsprojektet "Krimi og kriminaljournalistik i Skandinavien" stod som hovedarrangør. Med seminaret ønskede vi at sætte fokus på den skandinaviske krimiindustri i bred forstand – på produktion af romaner, film og tv-krimier og interaktionen mellem medierne, på produktions- og markedsforhold og den skærpede kommercialisering og konkurrence. Seminaret oplæg er omarbejdet til antologien, og disse er suppleret med nye relevante bidrag og interviews. Alle videnskabelige artikler har været underkastet ekstern kollegabedømmelse.

Vi vil gerne benytte lejligheden til at takke de eksterne bedømmere, hvis kritik har givet anledning til både grublerier, selvransagelse, diskussioner, forbedringer og totale revisioner. Dermed har de medvirket til at højne niveauet. Vi vil også takke studentermedhjælper Kenneth Søndergaard Damsgaard, stud. mag. Lyne Agger Gemzøe og forskningssekretær Kirsten Gammelgaard Poulsen for deres indsats. Endelig vil vi takke direktør for Nordicom, professor Ulla Carlsson og Karin Poulsen for et godt samarbejde om bogen.

Aalborg og Aarhus, februar 2010

Gunbild Agger

Anne Marit Waade

I

Skandinavisk krimi og krimiforskning

Introduktion

Skandinavisk krimiproduktion og krimiforskning

Gunhild Agger & Anne Marit Waade

Hvilke fællestræk bevirker, at det er meningsfuldt at tale om begrebet 'den skandinaviske krimi'? Og hvorfor er den interessant både for sit nationale publikum, et fællesnordisk publikum og i stigende grad et internationalt? Et signalement af den aktuelle interesse for den skandinaviske krimi kan medvirke til at besvare disse spørgsmål og dermed forklare og begrunde de synsvinkler, som præsenteres i denne antologi.

Det er påfaldende, at den skandinaviske krimi er bredt eksponeret og debatteret via flere medier: som bog, på film, som tv-serie, som computerspil og på diverse hjemmesider på internettet, og at det ene medie forstærker det andet. Med jævne mellemrum protesterer den traditionelle kulturelle offentlighed over såvel eksponeringen som kvaliteten. I sommeren 2008 kritiserede Leif G.W. Persson Camilla Läckbergs romaner for at være triviallitteratur og gav dermed startskuddet til endnu en debat om krimiens stilling i populær- og kvalitetslitteraturen. Under overskriften 'Damekrimiernes rædselsregime' (*Information* d. 2.1.2009) fortsatte debatten i Danmark. Trods diverse stormløb anmeldes kriminallitteratur, film og tv-produktioner i langt højere grad end tidligere både i avisernes bogtillæg og løbende i kulturstoffet; de indgår således i den kulturelle offentlighed med større vægt end tidligere. Såvel bøger som film og tv-serier bliver desuden diskuteret på internettet, både i brede og snævre fora.

Salgs-, låner- og seertal viser, at der er et læsende, seende og diskuterende publikum til mange forskellige slags skandinaviske krimier i mange forskellige udgaver og i forskellige medier. Hvor udviklingen ellers går mod større specialisering i segmenter og individuelle præferencer, tenderer krimien mod at overskride traditionelle barrierer, bestemt af køn, generation og socialgruppetilhørsforhold. Der er desuden national såvel som international interesse for krimien. Set fra en skandinavisk synsvinkel har forholdet mellem produktionscentrum og periferi ændret sig. Skandinavien har længe importeret meget fra især UK og USA. Men i dag udgør Skandinavien også et vigtigt produktionscenter, der kan eksportere både bøger, film og tv-serier.

Forskning i krimifiktion

Som genre er krimien opstået i 1800-tallet og dermed forholdsvis ung, og krimiforskningen er endnu yngre. Helt overordnet har den dominerende internationale forskning traditionelt fokuseret på krimien ud fra to indbyrdes sammenhængende synsvinkler: en medietilgang og en genretilgang (fx Malmgren 2001, Scaggs 2005). Ofte kombineres begge med en bredere tilgang, hvis nøgleord er kultur og samfund, og som belyses ud fra tekstanalyser såvel som analyser af reception (fx Brunsdon 2000, Hermes 2005, Nestingen 2008). Tværgående i forhold til medier og genrer er begrebet om serialitet, der i krimien lader til at være hvis ikke et ubetinget krav, så dog en fordel for salgs- og seertal – uanset medie. Serialitet kan både foregå i det samme medie og i adaptioner på tværs af medier.

Krimiforskningen har ofte inddraget analyser af det afsluttede produkt, dets relation til genre, medier og æstetik. Den aktuelle udvikling rejser imidlertid en række spørgsmål, der handler om, hvad der sker, når det oprindelige produkt vandrer fra det ene medie til det andet – eller de andre. Hvilke medieprodukter og hvilken mediekultur skaber det – og hvilket forhold til samfundet? Et nyt element i denne tilgang er, hvad den stigende medieformidling og det, man kan kalde den strategiske medierettethed, betyder – et forhold, begreber som mediering og medialisering kan bidrage til at belyse. Den orientering, vores eget projekt er udtryk for, er en vending mod det tværgående inden for såvel forholdet mellem fakta-fiktion som mellem medier og kultur.

En del af denne brede orientering er indsigten i nødvendigheden af at inddrage analyser af produktionssektoren, dens vilkår og arbejdsformer, og receptionen hos publikum og kritikere – sat i relation til den mediekulturelle kontekst. Gennem produktionsanalyse kan forskeren få indsigt i de rammer, der fx udgør det økonomiske fundament under en produktion, de forestillinger og ideer, der er bærende for producenterne – og de tilfældigheder i form af held eller uheld, der også kom til at bestemme. Og gennem analyse af publikums reaktioner kan forskerne få en langt mere præcis idé om, hvordan produktet så rent faktisk virker, hvilke forestillinger, det har sat i gang hos sine modtagere, hvilken kultur, der udfolder sig omkring det, og hvilke traditioner, det indgår i: Samles man for at se det, diskuterer man det med andre, osv. De teoretiske anslag lægger således op til en bredspektret metodisk tilgang – et forhold, der belyses i denne antologis artikler.

Sideløbende med disse åbninger inden for krimiforskningen kan vi konstatere, at også klassisk litteratur, der tematiserer forbrydelsen som fænomen, har inspireret til forskellige former for tværfaglig optik. Fx anvender det forskningsfelt, der hedder 'lov og litteratur' – engelsk: 'law and literature' – en kombination af juridiske og litteraturvidenskabelige tilgange. Siden 1990'erne har det været et voksende forskningsfelt i Skandinavien med udgangspunkt i det meget retsligt bevidste USA (se Simonsen et al 2007). I det hele taget har kombinationen af sociologi, kulturelle studier og kriminologi fra 1990'erne leveret mange nye tilgange. En række forskere fokuserer på de stadige forbindelseslinjer, der går

mellem virkelighedens kriminalitet og mediebildernes, fx Vincenzo Ruggiero, professor i sociologi i London, der anvender kriminalitetsfiktion som en art sociologisk værktøj, og Jeff Ferrell, der har udmøntet begrebet om kulturel kriminologi (se Ferrell & Sanders 1995).

En anden klassisk tilgang udgår fra det religiøse og filosofiske begreb om det onde, der bl.a. via mediernes stadige eksponering af ondskenen har fået fornyet aktualitet. Frem for at blive fremstillet som et alvorligt problem, har det i vor tid snarere fået karakter af at være genstand for fascination og kult. Specielt den dæmoniske ondsken, der gerne præger seriemorderen, optræder ofte som tema i krimifiktion, og ikke så sjældent i en kristen belysning, som ondskenssynsvinklen pr. tradition lægger op til. Ondskenbegrebet må derfor tages alvorligt som indgang til forståelse af krimifiktionens attraktion – også af teorien. Hvordan man har forstået relationen mellem kriminalitet og ondsken, er ved at blive et centralt tema både for enkeltanalyser og i teorihistorien (jf. Borch 2008).

Krimi og kriminalitet

Et af forskningsprojektets ambitioner er at belyse forholdet mellem krimi og kriminalitet i medierne. I vestlig samfundskultur og ikke mindst det sociale velfærdssamfund, som vi kender i skandinavisk kontekst, er der en tendens til, at krimi og kriminalitet som populært mediestof vokser parallelt med, at den faktiske kriminalitet reduceres. I hvert fald når der er tale om mord og død. Mange politifolk har gjort opmærksom på dette i pressen, ikke mindst chefpolitinspektør Per Larsen. Jo mindre brutal kriminalitet der findes i samfundet, desto mere vil publikum se og læse om død, mord og forbrydelser i bøger, i aviser, på tv, i computerspil og på nettet. Dette gælder både fakta og fiktion.

Der er en tæt forbindelse mellem samfund og krimifiktion, mellem kriminalitet og krimi. Mens kriminologien sætter fokus på mediernes betydning for kriminalitetens former og udvikling, sætter krimiforskerne fokus på forholdet mellem krimifiktion og samfundsforhold. Det er karakteristisk, at den skandinaviske krimi fra Henning Mankell til Jo Nesbø og Gretelise Holm ofte opfattes som en særlig ansvarsbevidst krimitype, der interesserer sig specielt for sociale forhold og er optaget af at dissekere magtens mænd og deres ofte kriminelle handlemåder. På mange måder er der endvidere sket en tilnærmelse mellem fakta og fiktion, journalistik og romaner eller tv-serier, bl.a. via vinkling og stil i moderne medier og brugen af fx mobiltelefoner som kamera. Voldelige personer kan finde på at bruge mobilen som dokumentation, når de skal tiltrække sig opmærksomhed og respekt i deres eget miljø, fx gennem optagelse af gadekampe eller ødelæggelsestogter gennem gaderne. Tilrettelæggere i tv er på deres side bevidste om, hvad det betyder at have en passende fakta-optakt til et fiktionsprogram.

Krimitypologier

En del af den moderne skandinaviske krimis popularitet hænger sammen med dens evne til at variere sig genremæssigt og kombinere forskellige genrer. Man skelner både i forskningen og i daglig tale mellem en række hoved- og undertyper. De gængse kriterier for genretypologisering er ofte implicit formulerede og anvendes ikke konsekvent; på dette område udgør krimigenren ingen undtagelse, for dette gælder alle genrekriterier, historisk som teoretisk. De følgende fem er blandt de mest anvendte i den teoretiske litteratur om krimigenren:¹

1. Nationale genretraditioner

Grundlaget er de velkendte amerikanske og engelske klassikere fra E.A. Poe til Conan Doyle, Dorothy Sayers, Agatha Christie, Raymond Chandler og Dashiell Hammett. Men der er andre traditioner, der er værd at nævne, fx den fransk-belgiske tradition (Simenon, nu fx Fred Vargas), den tyske ('der Soziokrimi', på tv *Der Alte*, nu fx Andrea Maria Schenkel), den italienske (Umberto Eco, Massimo Carlotto, aktuelt fx Giulio Leoni), den spansksprogede (Manuel Vázquez Montalbán, nu fx José Carlos Somoza) og cubanske/sydamerikanske (Leonardo Padura) samt altså den nordiske (fx Sjöwall og Wahlöö, aktuelt Henning Mankell, Liza Marklund, Jo Nesbø, Elsebeth Egholm etc.). De nationale (og evt. regionale) varianter udvikler sig i stadig gensidig dialog.

2. Tid

En krimi kan i sin tidsorientering være samtidig eller historisk. Den moderne, samtidige krimi har til en vis grad fået status som afløser af eller supplement til den alment litterære samtidsskildring. Baggrunden er, at en udbredt tendens i samtidsromanen gennem 1980'erne og 90'erne har været præget af en orientering mod et mikroniveau i sit emnevalg og fokus og dermed har afskåret sig fra et bredere, samfundsorienteret niveau. Den historiske krimi er med stigende vægt indgået som subgenre. Historisk tid kan pege tilbage på fjernere tidslag og dermed indebære referencer til mytisk tid. Der kan også være tale om fremskrivning til fremtiden i en blandingsform med science fiction. Ofte blandes et samtidigt og et historisk niveau i forskellige udgaver, hvor de to tidslag bruges til at spejle hinanden.

3. Virkelighedsrelation

Er der tale om dokumentarisk krimi, om frit opfundet fiktion eller om fiktion, der bygger på virkelige hændelser? Den offentlige debat om disse forhold viser, at det betyder meget for både afsender- og modtagerposition. Forskellige blandingsformer er blevet udviklet, især inden for dokudramaet, bl.a. i forskellige alliancer med det historiske drama. Også selv om der åbenlyst er tale om ren fiktion, dyrker mange krimier en forankring i en realistisk fremstillet virkelighed, der henviser til alment kendte steder og alment kendte forhold.

4. Værdier og holdninger

Mange krimier er klare i deres holdninger og stillingtagen til de værdier, der ligger bag deres samfundsmæssige og kønsmæssige orientering. Derfor betyder værdier og holdninger meget for krimiens subgenrer. Der kan være tale om både konservative og samfundskritiske, oppositionelle værdier, ligesom både feministiske og mere traditionelle mandlige værdier kan være fremstillet. Værdiorienteringen kan være med til at forklare krimiens aktuelle gennemslagskraft, idet den modsvarer en generel opprioritering af værdiorienteringen i samfundslivet. De tre mest udbredte værdi- og holdningsbaserede subgenrer er *den samfundskritiske krimi*, *femikrimien* og *den eksistentielle, psykologiske krimi*.

5. Intertekstualitet og refleksivitet

Graden af intertekstualitet og refleksivitet er meget forskellig i krimier. Mange moderne krimier refererer direkte eller indirekte til andre i tilslutning eller opposition. Det skærper genrebevidstheden. Nogle krimier satser direkte på at være metafiktion, hvilket både kan medvirke til at afsøge genrens muligheder og til at underminere den. Metakrimien er defineret ved, at refleksionens position ikke blot fungerer som supplement eller vejledning, men er dominerende. I sine mest distancerede former drives genren ud i det ekstreme eller parodieres.

Præsentation af bogens indhold

Bogens sigte er at præsentere nye bud på forståelse og rammesætning af den skandinaviske krimi. Foruden at indeholde mere traditionelle litterære og generelmæssige analyser omfatter den derfor også kulturanalytiske, kulturpolitiske og produktionsanalytiske perspektiver. I og med at idéen til denne bog blev født i forbindelse med forberedelserne af seminaret i 2008, har Wallanderproduktionerne i Ystad været et naturligt afsæt og vigtigt inspirationsmateriale for flere af bogens forfattere.

De forskellige bidrag til at belyse og berige forståelsen for skandinavisk krimi kan opdeles i henholdsvis et tværfagligt, et produktions- og et medieperspektiv. Forfatterne repræsenterer forskellige nationale og faglige tilgange til feltet, og de fortolker og formidler deres materiale på forskellige måder. Dette afspejler også skandinavisk krimiforskning som et tværfagligt og tværgående felt, hvor praktikere, anmeldere og teoretikere supplerer hinanden. Bogen sætter særlig fokus på produktion, adaption og reception af film- og tv-krimi, hvor krimilitteraturens ekspansive produktions- og markedsforhold udgør bogens kontekst. Videre indeholder bogen et særligt medieperspektiv, der betoner forholdet og samspillet mellem de forskellige medier. På denne måde ønsker vi, at bogens forskellige artikler skal kunne tale sammen. Desuden har vi valgt at præsentere interviews og bidrag fra henholdsvis forlags-, film- og tv-branchen.

Bogens første del har introducerende karakter, og Gunhild Aggers artikel 'Krimi med social samvittighed. Skandinavisk krimifiktion, medialisering og kulturelt medborgerskab' udfolder bogens teoretiske og analytiske ambitioner og ser den i lys af forskningsprojektets mål. Denne artikel danner dermed rammen om de forskellige artikler i bogen, hvor forholdet mellem krimi og samfund reflekteres.

Bogens anden del, 'Skandinavisk krimi – Karakterer, steder, genrer', omfatter kulturanalytiske, æstetiske og modtagerempiriske analyser, hvor forhold som køn, location, genre og format udgør væsentlige omdrejningspunkter. Karen Klitgaard Povlsen sætter et kritisk blik på femikrimi som begreb og subgenre, og hun præsenterer et receptionsstudie af den populære danske tv-serie på TV2 *Anna Pihl*. Michael Tapper tager udgangspunkt i velkendte svenske krimihelte, der er mere eller mindre miserable, nemlig Kommissarie Jensen, Martin Beck, Kurt Wallander og Van Veeteren. Han indsætter dem i et typologisk perspektiv, idet han beskriver, hvordan hovedkarakterernes krop og person i et historisk lys spejler bestemte samfundsforhold og samfundsopfattelser. Anne Marit Waades artikel 'Små steder – store forbrydelser' handler om den betydning, location og sted spiller i den skandinaviske krimi, og hvordan stedspecifik realisme indeholder bestemte skandinaviske topografier. Hun bruger eksempler fra bl.a. Åsa Larssons iskolde Kiruna, Mankells yndige kystby Ystad og Karin Fossums uigennemtrængelige skovlandskab i det norske indland. Herefter følger Audun Engelstads artikel om to norske tv-krimiserier, *Kodenavn Hunter* og *Torpedo*, som han sammenligner med den danske føljeton-serie *Forbrydelsen*. Han mener, at de norske krimiproducenter har noget at lære og lade sig inspirere af i de danske produktioner. Gunhild Agger følger op med et bud på, hvordan en bestseller kan skabes, og hun bruger Stieg Larssons Millennium-trilogi som eksempel. Blandt andet argumenterer hun for, at blandingsforholdet krimi-thriller og melodrama er meget salgbart og ser dette i forhold til bestselleren som begreb og mediefænomen. Peter Kirkegaard tager tråden op fra melodrama-diskussionen i sin artikel 'A Fucking Tragedy – Krimien som vor tids tragedie?', hvor han bruger bl.a. Arne Dahls roman *Europa Blues* samt Jan Arnalds essay 'Övervåld' for at belyse det tragiske som element i skandinavisk krimi.

I bogens tredje del stilles der skarpt på, hvordan bestemte markedsøkonomiske, nationale og kulturpolitiske vilkår for henholdsvis film- og tv-produktion er med til at præge både den måde, hvorpå krimi produceres, og hvilke typer serier og koncepter, der udvikles. Olof Hedlings artikel 'Historien om ett brott. Kriminalfilmsserier som regionalt och panskandinaviskt mediekoncept' analyserer, hvordan udviklingen af ny, industrielle og markedsrelaterede produktions- og distributionsformer foregår på skandinavisk basis. Den viser, hvordan produktionen af audiovisuel fiktion samtidig indgår som regionalpolitisk instrument i en hyperkapitalistisk og oplevelsesøkonomisk sammenhæng, noget eksemplet Wallander med al tydelighed demonstrerer. Hanne Bruuns artikel 'På vej mod multiplatformkonkurrence. Tv-produktionsvilkår i forandring i Danmark' tager afsæt i danske forhold og beskriver på en konkret måde, hvordan vilkårene for

produktion af tv-fiktion har ændret sig gennem de sidste år, og hvilken central rolle og ikke mindst økonomisk udfordring egenproduceret fiktion spiller for de danske, men også for de skandinaviske public service kanaler. Kjetil Sandvik belyser endnu en udfordring og mulighed for krimi-produktion, nemlig det tværmediale produktionsdesign, hvor tv-serier tænkes i samspil mellem dvd, hjemmesider, videospil og mobile medier. Han viser, hvordan dette design også formår at engagere og involvere brugerne på konkrete måder, bl.a. som medfortællere og medefterforskere. Det oplevelsesøkonomiske perspektiv er igen på banen i Carina Sjöholms artikel om 'Wallanderland', hvor hun beskriver, hvordan Wallanderturisme i Ystad bygger videre på bøger og film om krimi-helten, og hvordan turisterne valfarter til byen for netop at opleve stederne og historierne, som de kender så inderligt godt, på egen hånd. Hun analyserer samtidig, hvordan Wallanderturisme både er med til at skabe et særligt brand for byen og for Wallanderfilmene.

I bogens sidste del har branchen ordet. Branchepersonerne er valgt ud fra deres centrale placering og indsigt i skandinavisk krimiproduktion. Anneli Høier er litterær agent og forhandler rettigheder for mange af de kendte skandinaviske krimiforfattere i forhold til filmatisering og oversættelser, bl.a. Sjöwall & Wahlöö, Jo Nesbø, Henning Mankell, Helene Tursten og Leif Davidsen. Høiers artikel i denne bog er en bearbejdet version af det oplæg, hun holdt på seminaret i Ystad. Sven Clausen er Danmarks Radios centrale producer for de succesrige danske krimi- og tv-serier, der har hentet adskillige prestigefyldte priser hjem og været vist på de andre skandinaviske tv-kanaler i bedste sendetid, fx *Rejseholdet* (2000-2004), *Ørnen* (2004-2005) og *Livvagterne* (2009-2010). I interviewet med Clausen fremgår det, hvordan DR arbejder strategisk for at opnå disse resultater, hvad der kendetegner den 'danske model' for krimiserier, og hvordan de konkret fordeler ansvar mellem henholdsvis forfatter, instruktører og producere. Til sidst følger endnu en succesramt mand, nemlig Ole Søndberg, der har været med til at producere Beck-serien, og som er en af initiativtagerne bag filmselskabet *Yellow Bird*, der i dag er en del af *Zodiak* koncernen. Ole Søndberg er bagmanden bag Wallander-serierne og adaptionen af Helen Turstens romaner. Han er i gang med flere norske krimiserier og har opnået en kæmpesucces med filmatiseringen af Stieg Larssons *Millennium Trilogi*.

Noter

1. For uddybende teoretisk diskussion og eksempler på de enkelte subgenrer henvises til Agger 2008.

Litteratur

- Agger, G. (2008) *Krimitypologi. Kriterier og eksempler*. Arbejdsrapport nr. 8. www.krimiforsk.aau.dk
- Borch, C. (2008) 'Kriminalitet og ondskab', in Sørensen, H.D. og Thorsen, S.N. (red.): *Ondskab – et politisk begreb*. Århus: Aarhus Universitetsforlag, 113-132.

- Brunsdon, C. (2000) 'Structure of Anxiety: Recent British Television Crime Fiction', in Buscombe, E. (ed.) *British Television*. Oxford: Oxford University Press.
- Ferrell, J. & Sanders C. (1995) *Cultural Criminology. An Invitation*. Boston: Northeastern University Press.
- Hermes, J. (2005) *Re-reading Popular Culture*. Oxford: Blackwell.
- Malmgren, C.D. (2001) *Anatomy of Murder*. Bowling Green: Bowling Green State University Popular Press.
- Nestingen, A. (2008) *Crime and Fantasy in Scandinavia*. Seattle & Copenhagen: University of Washington Press & Museum Tusculanum Press.
- Nestingen, A. & Arvas, P. (eds.) (2010) *Scandinavian Crime Fiction*. University of Wales Press. [In print].
- Ruggiero, V. (2003) *Crime in Literature. Sociology of Deviance and Fiction*. London: Verso.
- Scaggs, J. (2005) *Crime Fiction*. London: Routledge.
- Simonsen, K-M. & Porsdam, H. & Nielsen, H.S. (red.) (2007) *Lov og litteratur*. Århus: Aarhus Universitetsforlag.

Krimi med social samvittighed

Skandinavisk krimifiktion, medialisering og kulturelt medborgerskab

Gunhild Agger

Resumé

Artiklens formål er at diskutere nogle centrale, nye teoretiske tilgange til skandinavisk krimifiktion i lys af dennes mest fremtrædende varemærke – *krimi med social samvittighed* – og på baggrund af krimikulturens væsentligste træk, der har forandret sig i løbet af de sidste årtier. Med udgangspunkt i begrebsparret periferi og produktionscenter indkredser jeg, hvad der karakteriserer disse forandringer. Dernæst diskuterer jeg, i hvilket omfang begreberne mediering, adaption og medialisering samt kulturelt medborgerskab kan medvirke til at forstå i hvert fald nogle af de processer, der gør sig gældende i krimikulturen, og omvendt, hvordan krimifiktion kan belyse disse begreber. I forbindelse med medialiseringbegrebet inddrager jeg i et vist omfang eksempler fra kriminaljournalistik.

Nøgleord: krimi med social samvittighed, skandinavisk krimifiktion og krimikultur, mediering, adaption, medialisering, kulturelt medborgerskab

Periferi og produktionscenter

I forbindelse med skandinavisk og nordisk krimifiktion har det traditionelle forhold mellem periferi og produktionscenter forandret sig. Hvor importen fra især Storbritannien og USA tidligere dominerede, er det i dag skandinavisk krimifiktion og skandinaviske thrillere, der har tendens til at ligge højest på hjemmemarkedets bestsellerlister – og til at blive eksporteret. Svenske forfattere ligger klart i spidsen.¹ Titler fra Camilla Läckberg, Jan Guillou og Liza Marklund – og Leif Davidsen dominerede således i Danmark fx i november 2008 (se listerne på www.BookScan.dk). Det velkendte mediemønster fra Storbritannien og USA, hvor en litterær bestseller har tendens til at finde vej til film og/eller tv og på den måde blive udbredt i flere versioner, der gensidigt forstærker hinanden, er også ved at være gangbart i Skandinavien, især i svenske udgaver.

Tyskland er et af de mest receptive lande i forhold til det nordiske område. Tidsskriftet *Buchkultur* listede i sit krimi-temanummer sommeren 2008 følgende svenske krimiforfattere på sin top-10-liste over de bedst bedømte krimier i

Tyskland: Stieg Larsson (nr. 2), Johan Theorin (nr. 5), Åke Edwardson (nr. 7); og en finne, Matti Rönkä blev nr. 8.² Hjemmesiden schwedenkrimi.de udgør en imponerende ressource til oversatte nordiske krimier på internettet. Det må bemærkes, at 'schweden' i hjemmesidens navn mere fungerer som varemærke for en samlet nordisk kvalitet end som en nationalitetsbetegnelse – der er nemlig biografier og bibliografier over også norske, finske, islandske og danske forfattere foruden de svenske. Som et resultat af denne udvikling har det været lettere for svenske og danske producenter af film og tv-drama at finde koproducenter, ikke kun i Norden, men også i fx Tyskland, ligesom det har lettet adgangen til international distribution.³

Traditionelt er det engelske og amerikanske publikum kulturelt ret selv-orienteret. Men selv her er den nordiske bølge begyndt at gøre sig gældende i oversættelser af fx Henning Mankell, Liza Marklund og Jo Nesbø (jf. disses hjemmesider). Den nordiske drejning har også været en overraskelse for nogle forlag. I Danmark var forlaget Klim således ikke så hurtigt til at opfange den som forlaget Modtryk (der bl.a. udgav Stieg Larssons bøger).⁴

De enkelte produktionskulturer i de nordiske lande har tidligere fungeret som supplementskultur til den altdominerende engelsk-amerikanske import. Men i dag har de udviklet sig fra at være primært orienteret mod et hjemligt publikum til også at fungere som leverandør til et fællesnordisk og internationalt publikum. Det specielle fælles-nordiske varemærke er æstetisk blevet en særlig slags realisme, forankret i et konkret, regionalt miljø, og tematisk en særlig slags bekymring for velfærdssamfundets udvikling. Det sociale engagement ses både i de valgte temaer (fokus på tilsyneladende agtværdige samfundsborgere og bagmænd, der styrer de kriminelle aktiviteter, hvad enten det drejer sig om narkotikahandel eller kvindehandel) kombineret med en dyb social anfægtelse hos protagonisterne, hvad enten de er samvittighedsfulde, mandlige, midaldrende politikommissærer eller kvindelige journalister, der dyrker efterforskningens kunst og insisterer på retten til at kombinere privatliv og karriere. *Krimi med social samvittighed* kan man i kort formulering kalde dette varemærke. Dette betyder ikke, at alle skandinaviske krimier har et socialt perspektiv eller er socialrealistiske. Tværtimod er et af kendetegnene for den skandinaviske krimi dens store genrevariation, hvad jeg har argumenteret for i Agger 2008. Men det betyder, at den har et bestemt image indadtil og udadtil.

Historisk har den tradition, der åbent vedkender sig et kritisk, socialt engagement, været højprofileret i skandinavisk krimi siden Maj Sjöwall og Per Wahlöö udsendte deres 10-bindsserie under samletitlen *Roman om ett brott* (1965-1975). Denne fik et kolossalt gennemslag ikke kun i Norden, men også internationalt. Sjöwall og Wahlöö grundlagde dermed den tradition, der både for et hjemligt og for et fremmed blik er blevet indbegrebet af skandinavisk krimi.⁵

Denne tradition er blevet fulgt op og varieret af mange moderne krimiforfattere. Markant ligger den som et grundlag under Henning Mankells omfangsrige produktion, der ligeledes er oversat til mange sprog. Slægtskabet kendes også på volumen: Mankells 10-binds serie med Kurt Wallander som efterforsker

begyndte med *Mördere utan ansikte* (1991) og sluttede med *Innan frosten* (2002). Men Mankell er langtfra den eneste arving.

Arne Dahl (alias Jan Arnald) har i lighed med sine berømte forgængere udformet en 10-bindsserie, som blev indledt med *Misterioso* og udkom i perioden 1999-2008. Den trækker på mange af de samme ingredienser – holdopstillingen hos politiet, sammenkoblingen af arbejds- og privatliv og samfundskritikken. Holdets betydning er markeret i højere grad end hos Sjöwall & Wahlöö og Mankell, ikke mindst i kraft af de musikalske metaforer, der lægger op til virtuose former for samspil. Hos Dahl optræder der samtidig ofte en mytisk eller historisk dimension, der bidrager til at komplicere plottene. Endelig er det et helt andet og langt mere globalt samfundsbillede, der fremstår hos Dahl. Hans ambition er således nok at genskrive projektet, men også at opdatere og komplicere det ud fra årtusindskiftets globale bevidsthed.

Femikrimien, fx i Liza Marklunds eller Camilla Läckbergs udformninger, kan også siges at have hentet en smule inspiration hos Sjöwall og Wahlöö, der generelt fokuserede på uligheden mellem kønnene og desuden introducerede feministen Rhea Nielsen som partner for Martin Beck. Femikrimien kombinerer dog typisk sit samfundskritiske perspektiv med kvinder i hovedrollen som efterforskere og lægger dermed afstand til sit ophav.

Den sidste gren på stammen vokser særdeles tæt på udgangspunktet. Journalisterne Anders Roslund og Börge Hellström lancerede deres socialrealistiske krimi-serie med *Odjuret* 2004, hvor den misantropiske, stærkt socialt bekymrede kriminalkommissær Ewert Grens er det efterforskningsmæssige centrum. Det kritiske anslag heri ligger i direkte forlængelse af traditionen fra Sjöwall & Wahlöö. I dette tilfælde ligger fornyelsen i nye temaer som vedrører etnicitet, flygtninge og indvandrere, fx i *Flickan under gatan* (2007).

På baggrund af denne tradition, der her kun er ridset yderst summarisk op, er det ikke underligt, at omdrejningspunktet for den moderne skandinaviske krimi ofte er blevet karakteriseret som *forholdet mellem forbrydelse og samfund* (sidst hos Meyhoff 2009: 296). Deraf følger også det spørgsmål, der dominerer tilgangen: på hvilke måder præsenterer, fremstiller, genspejler, forvrænger og diskuterer denne krimifiktio fremherskende tendenser i det moderne velfærdssamfund?

Dette betyder ikke, at skandinavisk krimifiktio er blevet mindre orienteret mod internationale tendenser – tværtimod. Grundlæggende er også det sociale engagement repræsenteret hos en forfatter som fx Ian Rankin, ligesom hele femikrimibølgen grundlæggende er inspireret af tendenser i Storbritannien og USA (Lynda la Plante, Sara Paretsky m.fl.). Den internationale udvikling er som allerede nævnt en forudsætning for den skandinaviske, og når skandinavisk krimifiktio kan eksporteres, er det jo ikke primært fordi den er skandinavisk, men fordi den siger modtagere i andre lande noget, der appellerer til dem, og som de kan genkende. Samtidig er det vigtigt, at den også repræsenterer en vis grad af fornyelse, og det gør den primært gennem kombinationen af social samvittighed, realistisk nærvær og inddragelse af det nordiske miljø. Det sidste skal lige kommenteres, da det indgår som et vigtigt led i både den hjemlige og den internationale kontekst.

Krimier fungerer i et specielt samspil med virkelige steder og miljøer, der indgår i krimikulturen.⁶ De kan være prægede i både regionale, nationale og transkulturelle retninger. Det regionale tager typisk farve af en bestemt lokalitet, som er bestemmende for stemning og tonalitet, hvad enten det drejer sig om billedet af provinsen i *Strisser på Samsø* eller Ystad i *Wallander*. Også hovedstadskrimierne lever i høj grad af det hovedstadsregionale, som det er tilfældet i den svenske *Beck* og den danske *Forbrydelsen*. På det nationale niveau fungerer bestemte nationale kendetegn, ikke mindst de sproglige, der bevirker, at der meningsfuldt kan skelnes mellem engelske, skotske, spanske, tyske, danske, svenske og norske etc. På dette niveau fornemmes et fænomen som synkronisering (dubbing) forstyrrende, i hvert fald for et skandinavisk publikum, der er opflasket med undertekster. Genremæssigt eksisterer der en række væsentlige transkulturelle træk, der går på tværs af nationale skel og derfor forstås i de fleste kulturer, hvilket gør krimien velegnet til at importere og eksportere. Alligevel er det nordiske miljø vigtigt i bøger, på film og i tv-serier, både for det hjemlige publikum, der genkender stederne, og for det internationale publikum, der har en forestilling om stederne.

Omvendingsforholdet mellem periferi og center inviterer til at se nærmere på hvilke træk, der karakteriserer den aktuelle krimikultur i Skandinavien i kredsløbet mellem producenter og modtagere.

Signalement af krimikulturen

Den foretagsomme ånd hos forfattere og produktionsselskaber er blevet mødt med en udtalt interesse fra publikums side. Dette kan dokumenteres af oplagstal, de mange eksemplarer af krimier, der ligger hos boghandlerne, bestsellerlisterne, bibliotekernes udlånslistes, fremmødet på krimiarrangementer som fx Horsens Krimimesse eller Bogmessen i Forum.⁷ Det dokumenteres også af seertallene på tv-serier og politidokumentarer m.v. Følgende træk er karakteristiske for det fænomen, jeg samlet vil kalde krimikulturen i dag:

1. Den lette adgang: Krimigenren er bredt eksponeret på de respektive skandinaviske sprog og i oversættelser. Den er tilgængelig mange steder – fra banegården og lufthavnen til boghandlen og supermarkedet.⁸ Den påkalder sig opmærksomhed, fordi den er distribueret via flere medier, der ofte er forbundne, hvilket forstærker eksponeringen: som bog, på film (i biografen og i dvd-udgaver), som tv-serie, på hjemmesider og – i begrænset omfang – som computerspil.

2. Den brede appel: Flere generationer og begge køn er fascinerede af eller interesserer sig for krimifænomenet. Traditionelle skel lader ikke til at spille nogen stor rolle i det samlede krimiforbrug, selv om det naturligvis toner valgene inden for krimiens subgenrer. Fx appellerer femikrimier mere til kvinder end til mænd, og historiske krimier lader i højere grad til at appellere til ældre læsere end yngre.⁹ Krimien overskrider således i et vist omfang traditionelle køns- og

generationsbarrierer. Hvor genren tidligere muligvis i højere grad blev dyrket af mænd end af kvinder, er kvinderne i dag en meget stor del af målgruppen.¹⁰ De oplagstal, som mange krimier udgives i, og de seertal, som mange tv-serier opnår, viser, at krimien også til en vis grad overskrider traditionelle socialgruppeskel: en så markant publikumsopbakning er kun mulig, når flere generationer, flere socialgrupper og begge køn er repræsenterede som læsere og seere.¹¹ Krimien er altså gået fra et stadium, hvor et mindre fanpublikum prægede receptionen, til et stadium, hvor den snarere indtager rollen som kulturel fællesnævner for en lang række samfundsborgere.

3. *Den offentlige interesse og debat* er blevet øget og opkvalificeret gennem en indsats blandt anmelderne i aviser og på internettet i diverse kommunikationsfora og blogs samt gennem forskeropmærksomhed. Hvor det tidligere var undtagelsen, at krimier blev anmeldt, er det i dag snarere reglen. Omtaler og debatter figurerer regelmæssigt i begge fora, og krimi-særnumre i avisernes bogtillæg udkommer med jævne mellemrum, fx som optakt til bogmesser, på alle større aviser. Det gælder også for kriminaljournalistikken, at den får stor opmærksomhed, ikke mindst gennem tv-dokumentarer. Siden 1990'erne er forskningsindsatsen i et vist omfang styrket, og der er udgivet en række nye kortlægninger af den skandinaviske krimi i dens forskellige kontekster (fx hos Agger 2005 og 2008, Brodén 2008, Nestingen 2008 og 2010 samt Meyhoff 2009).

4. *Ny selvbevidsthed*: Grundet den økonomiske betydning, den nye status og den nationale og internationale efterspørgsel er der skabt en ny selvbevidsthed blandt forfattere og producenter. Der satses målbevidst på at udvikle nye talenter gennem udskrivning af krimikonkurrencer (fx i *Politiken* i forsommeren 2009). Dette er også forudsætningen for, at der er blevet udviklet nye professionelle og kommercielle produktionsmåder, der bl.a. satser på at overføre bestseller-romanerne til film og/eller tv.

Mange af de spørgsmål, som forskningen aktuelt er optaget af, har sammenhæng med disse forhold. Den skandinaviske krimis varemærke, der tidligere er karakteriseret som *krimien med den sociale samvittighed*, er muligvis en af de faktorer, der kan begrunde den omfattende interesse fra flere samfundslag, generationer og begge køn. Den voksende offentlige interesse, der ud fra forskellige synsvinkler her skitseagtigt er indkredset, er i bund og grund afhængig af den mediering, der er slået igennem, og som indgår i sammenhæng med den igangværende medialiseringstendens.

Mediering

Medietilgange interesserer sig generelt for sammenhængen mellem mediet, krimien eller journalistikken og den samfundsmæssige kontekst, de indgår i. Mediet kan være avisen (fx kriminalreportagens udvikling), romanen (der

udmøntet i mange forskellige subgenrer viser sig særdeles livskraftig), filmen (der ofte betegner en adaption), fjernsynet (hvor både den adapterede og den selvstændige udformning udfolder sig i detektiv- og politiserien, og hvor forskellige former for kriminaldokumentarer er blevet mere og mere populære) og computeren (i forskellige typer genrer og i interaktivitet på internettet). Som det ses af denne opregning, spiller intermediale udviklinger en stor rolle. Der er en stigende interesse for at undersøge, hvad der sker, når det oprindelige produkt vandrer fra det ene medie til det andet – eller de andre. Et nyt element i denne tilgang er, hvad den stigende medieformidling og den stigende integration mellem medierne og samfundet betyder. Det er formålstjenligt at skelne mellem mediering, adaption og medialisering.

Mediering er et begreb, der angiver, at en begivenhed, en hændelse eller noget fiktivt bliver formidlet i medierne, og som beskæftiger sig med, på hvilken måde og i hvilket omfang det sker. Nogle drab er fx mere egnede for medieeksponering end andre. I 1994 var der 727 drab i Storbritannien, hvoraf mange ifølge John Taylor (1998) ikke fik særlig stor opmærksomhed i medierne, fordi ofrene tilhørte en udsat gruppe som fx prostituerede. Hverken sex, brutalitet eller korruption er i dette tilfælde tilstrækkeligt til at sikre opmærksomheden. I det perfekte (medie)mord er ofret ifølge Taylor en uskyldig kvinde eller et barn, gerne tilhørende 'upper middle-class'; seksualitet må gerne være antydnet uden at spille nogen fremtrædende rolle.

Et konkret eksempel fra de senere år, der bekræfter denne hypotese, leverer den lille britiske pige Madeleine McCann, der forsvandt under en ferie i Portugal d. 4.5.2007. Det er aldrig blevet opklaret, hvilken forbrydelse der lå til grund for hendes forsvinden, men den har udgjort et stadigt opmærksomhedsfelt for kriminaljournalistikken i medierne lige siden. Der er skrevet langt mere om Madeleine McCann end om de mord på prostituerede, der foregik i England omtrent samtidig. Det er indlysende, at billeder og repræsentationer fra fiktion spiller ind i den appel, som dette faktiske stof har, af den simple grund, at vi trækker på de forestillinger, vi kender – og de fleste mennesker kender flere forbrydelser fra medierne end fra virkeligheden.

Adaption – medialt og tværkulturelt

Adaption er et begreb, der primært bruges som betegnelse for oversættelse eller transponering fra ét medie til et andet. Mest udbredt er oversættelsen fra bog til film eller tv. I medieringsprocesserne spiller adaption en stor rolle.¹² Adaptioner kan foregå inden for samme sprog- og kulturområde, men de finder også sted tværkulturelt. I lys af forskydningerne mellem produktionscentre og periferi påkalder de tværkulturelle adaptioner sig en særlig interesse.

Meyhoffs lister over primært amerikanske og europæiske kriminalromaner, der er blevet adapteret, demonstrerer i sig selv, hvor udbredt denne praksis er (Meyhoff 2009: 402-447). Listerne dokumenterer, at amerikanske og engelske adaptioner dominerer, men også, at adoptionsprocesserne i Skandinavien er ac-

cellereret gennem de seneste år. Specielt svenske adaptioner er fremtrædende.¹³ Blandt dem er film og tv-adaptionerne af Maj Sjöwall og Per Wahlöös romaner fra perioden 1967 (*Roseanna*) til 1994 (*Terroristerna*). Andre fremtrædende forfattere, hvis værker er blevet adapteret, er Henning Mankell (10 titler 1994-2005), Liza Marklund (2 titler 2001-2003), Åke Edwardson (6 titler 2001-2004), og Camilla Läckberg (7 titler 2002-2008).

En vigtig udvikling i adoptionsprocessen er den *relative uafhængighed* af bøgerne, der blev indledt, da serien *Beck* (1993-1994, 1997-1998, 2001-2002, 2006-2007) begyndte som spin off af filmatiseringerne. Den er baseret på to hovedkarakterer hos Sjöwall og Wahlöö – Martin Beck og Gunvald Larsson – men i en ny, moderniseret udgave. Becks komiske, fordrukne nabo er en ny opfindelse, der tilføjer et stænk af humor og dermed 'comic relief' til serien, og romanernes radikale kritik af samfundet og politiet er fraværende eller nedtonet. Ifølge Brodén er det oprindelige fokus blevet udskiftet med "djävulsk ondska, extrema brott och samhälleligt förfall med uppskruvad melodramatik" (Brodén 2008: 212).

Tilsvarende begyndte tv-serien *Wallander* som romanadaptioner efter de velkendte bogtitler og endte som Wallander-historier på baggrund af ideer, udviklet af Henning Mankell, med bibeholdelse af Kurt Wallander som omdrejningspunkt for efterforskningen og ikke mindst Ystad som lokation. Tv-serierne, hvori Rolf Lassgård optrådte som Wallander, blev meget populære i 1990'erne. De blev videreudviklet med Krister Henriksson som hovedkarakter 2005-2007 (1-13) og 2009-2010 (1-15). Den tendens, Brodén karakteriserer, findes også her, men samtidig fortsætter den kritiske attitude, i hvert fald i nogle tilfælde, fx i *Hämnden* fra 2008, hvis plot minder om *Terroristerna*.

En andet interessant led i adoptionsprocesserne er som nævnt de *tværkulturelle adaptioner*. Udviklingen inden for dette område bekræfter antagelsen om, at den skandinaviske krimi er gået fra at indtage en perifer, hjemmemarkedsorienteret position til at udgøre en inspirationskilde set fra en international synsvinkel.

Allerede nogle af Sjöwall og Wahlöös romaner blev adapteret som film i forskellige lande, hvilket vidner om forfatternes gennemslagskraft. Det gælder således *The Laughing Policeman*, 1973 (USA, Walther Matthau som Beck), *Der Mann der sich in Luft auflöste*, 1980 (Tyskland/Ungarn, Derek Jacobi som Beck), *Beck – De gesloten kamer*, 1993 (Holland, Jan Decleir som Beck). Generelt er filmadaptioner et udbredt fænomen, specielt i Hollywood-sammenhæng, hvor det bedste fra mange kulturer i forvejen er samlet, og hvor det samtidig på grund af kulturens karakter gælder om at gøre det fremmede til sit eget. Også en del skandinaviske film er blevet genindspillet i USA.

Udenlandske adaptioner af nordiske tv-fiktionsproduktioner er sjældnere og påkalder sig derfor en særlig opmærksomhed.¹⁴ I dansk sammenhæng er Lars von Triers *Riget* (1994 1-4 & 1997 5-8), der genre-mæssigt placerer sig som en blanding af gyser, hospitalsmelodrama og satire, men som også indeholder visse krimielementer, blevet adapteret i USA. Under titlen *Kingdom Hospital* (ABC, 1-14, 2004) var Stephen King eksekutiv-producer for føljetonen. Stephen

Kings adaption er frit udført i en stil, der blander elementer fra originalen med amerikansk populærkultur og tvister blandingen med allusioner til sine egne værker (se Agger 2009).

I 2008 blev *Wallander* adapteret af BBC Scotland og produceret i Ystad med Kenneth Branagh som Wallander. Den blev vist i Storbritannien i november-december. Produktionen blev i høj grad diskuteret ud fra adaptionens svenske forankring, men stort set blev den godt modtaget af både kritikere og publikum (jf. http://en.wikipedia.org/wiki/wallander_TV_series). Den fik relativt høje seertal (*Sidetracked*: 6.5 mill, 23 % share; *Firewall*: 5.9 mill, 23 % share; *One Step Behind*: 5.6 mill, 22.4 % share). Der fulgte prisuddelinger i kølvandet på miniserien: Kenneth Branagh fik prisen som bedste skuespiller (The 35th Broadcasting Press Guild Television and Radio Awards), og fotografen Anthony Dod Mantle vandt en pris for bedste fotografering og lys (BAFTA Television Craft Awards). Miniserien blev forhåndssolgt til Tyskland og USA; ARD and WGBH Boston var koproducenter. Derudover er miniserien også blevet solgt til Sverige, Norge, Danmark og Finland. Dermed genimporterer disse lande endnu en udgave af det efterhånden mere og mere fælleseuropæiske Wallander-kompleks.¹⁵

Adaptioner er, som det ses, vigtige for produktionsindustrien, og når de har fået større betydning i skandinavisk sammenhæng, skyldes det både en øget professionalisering og en stigende kommercialisering. På den baggrund er den dominerende danske model for tv-krimier slående anderledes. Her udformes tv-krimierne primært selvstændigt, uden relation til romanerne. Det kan både skyldes en insisteren på, at selvstændig udvikling er vejen frem (primært i DR, jf. interview med Sven Clausen i denne antologi), og at den danske romanproduktion er svagere profileret end den svenske og derfor i mindre grad presser sig på som forlæg. Også i Norge, hvor den litterære krimi står stærkere end i Danmark, er der film-adaptioner, fx af Gunnar Staalesens krimier om Varg Veum. Det er imidlertid interessant at konstatere, at den selvstændige model ikke har været en forhindring for international anerkendelse eller eksport, som det ses af den succes, DR har haft med *Rejseholdet*, *Ørnen* og *Livvagterne*, der modtog Emmy-prisen i henholdsvis 2002, 2005 og 2009. Alle tre blev distribueret i Tyskland såvel som de nordiske lande. Også TV 2 har kørt den uafhængige linje indtil nu, men er samtidig begyndt at udvikle en ny serie på basis af El-sebeth Egholms romaner.¹⁶

Adaption er således tæt knyttet til mediering, og begge dele kan siges at udgøre en del af grundlaget for den medialiseringsproces, der er slået igennem i løbet af de sidste årtier.

Medialisering

Medialisering er et bærende begreb i en teori om mediernes øgede og ændrede betydning i kultur og samfund. Stig Hjarvard definerer det som ”den proces, hvor samfundet i stigende grad underlægges eller bliver afhængigt af medierne og deres logik” (Hjarvard 2008: 28). Processen er kendetegnet af dobbelthed:

”medierne *integreres* i stigende grad i andre samfundsinstitutioners virke, samtidig med at medierne *selvstændiggør* sig som en institution i samfundet” (ibid.). Forholdet mellem fakta og fiktion forekommer stigende komplekst under medialiseringens perspektiv. Det er ikke, fordi det virkelige forsvinder, men fordi grænserne mellem fiktive og faktiske fremstillingsformer gradvist er blevet mindre skarpe end tidligere. Bevidstheden om, at det virkelige er fortalt, og at det fiktive kan have baggrund i virkelige begivenheder, er derimod skærpet.

Repræsentation af kriminalitet kan bidrage til at uddybe, hvad begrebet om medialisering indebærer. En medialiseret forbrydelse er direkte tilrettelagt for et medie i den forstand, at mediedækning er indtænkt i handlingen. At optage forbrydelser er en gammel praksis, som vi kender fra fx 2. Verdenskrigs dokumentariske fotografier. Forskellen til i dag er, at den lette adgang til dokumentation gennem mobilkameraer nu bevirker, at dokumentationen kan udgøre en strategisk del af akten. Det var fx tilfældet, da den dengang 15-årige Rasmus Popena med sit mobilkamera optog sin egen mishandling af og sit efterfølgende drab på den 48-årige musiklærer, han ud på natten mødte ved Aalborg Stadion d. 27.10.2007 – og derefter sendte optagelsen til sine venner. Her spillede mobiltelefonen som medie direkte ind i tilrettelæggelsen og udførelsen af drabet. Rasmus Popenas arrangement afspejler i miniformat de baner, som forskellige kriminelle organisationer tænker i, når de planlægger kidnapninger eller attentater. Mediedækningen i stort format og på en global skala var som bekendt en integreret del af Osama bin Ladens tilrettelæggelse af angrebet på World Trade Center d. 11.9.2001.

Begrebet kulturel kriminologi blev lanceret i 1995 i en britisk-amerikansk antologi med titlen *Cultural Criminology* (Ferrell & Sanders 1995) og kan yderligere bidrage til at karakterisere medialiseringen. Det angiver først og fremmest en relation, hvor forbrydelse er udtryk for eller indgår i et bestemt kulturmønster. Opgaven for kulturel kriminologi er meget bred, nemlig at udforske ”the many ways in which cultural forces interweave with the practice of crime and crime control in contemporary society” (Ferrell, J., Hayward, K. & Young, J. 2008: 2). Ferrell et al. pointerer, at medierne i denne relation ud fra flere aspekter er centrale. Medier spiller en stigende rolle i planlægning og formidling af forbrydelser, jf. referencerne ovenfor. Ferrell et al. refererer til drabene på Virginia Tech University (2007), (Ferrell et al. 2008: 129). Bestemte medieversioner kan også få betydning for kravene til bevisførelse; den betydning, som teknologien er tilskrevet i den amerikanske tv-krimiserie CSI har således smittet af på amerikanske jury-medlemmers opfattelse af, hvilke krav man kan stille til retsmedicinsk og teknisk bevismateriale i virkeligheden (Ferrell et al. 2008: 132). Medierne kan gå i selvsving og opkaste sig til samtidig at være anklager og dommer, ind imellem med uoverskuelige konsekvenser, som det var tilfældet, da NBCs *To Catch a Predator* (2007) brugte programmet til at indkredse en formodet børnelokker – der begik selvmord (Ferrell et al. 2008: 142).

Disse eksempler peger mod et andet forhold ved medialiseringen, nemlig den dobbelthed af integration og autonomi, Hjarvard fremhæver. Den kan også iagttages i forbindelse med repræsentation af kriminalitet i Danmark, fx i

fjernsynet. Her får politiet adgang til offentligheden i direkte appeller og ved at være genstand for massiv medieinteresse. Der foregår naturligvis en integrationsproces gennem det udstrakte samarbejde mellem medierne og samfundet (repræsenteret ved politiet). Men der er også en tendens til autonomi i den stadige genlancering af forbrydelserne i kriminalmagasiner, hvor de fiktionaleseres gennem rekonstruktioner under anvendelse af musik, voice over og andre virkemidler kendt fra fiktion. Autonomien kan profileres via historiske rekonstruktioner som i *Sager der nager*, sendt på DR 2009. I dette tilfælde er sagen afsluttet, og retten har talt – men sagen rejses igen i tv og kører altså sit eget autonome forløb. At der er tale om en dobbeltheden mellem integration og autonomi understreges af, at sagen i dette tilfælde kan bruges til at stille skarpt på uafklarede momenter eller principielle spørgsmål, der er af interesse for samfundet, fx af etisk karakter: Er det rimeligt, at der gives 'rabat' på strafudmålingen ved et mord, der er begået af en ægtefælle eller kæreste?

Tv-dækningen kan også på et mere generelt plan få indflydelse på, hvordan stemningen over for et givet kriminelt forhold udvikler sig og derigennem have videre politisk rækkevidde. Umberto Eco forklarer således den udbredte politiske desillusionering efter Operation Rene Hænder i Berlusconi's Italien med, at tv-transmissionerne fra retssalene gik til yderligheder i udstillingen af både dem, der blev dømt, og dem, der blev erklæret uskyldige:

De blev også sat i fjernsynets gabestok og udstillet for hele nationen, mens de blev chikaneret af sarkastiske anklagere og sad i vidneskranken som mistænkte eller på selve anklagebænken, sommetider med spyt i mundvigene, og sommetider med nervøse trækninger i hænderne, som om de allerhelst ville have holdt dem op foran ansigtet. [...] Jeg tror, at det, som årene gik, var rædslen (og skammen) over denne ydmygelse, der drev en kile ind mellem almindelige mennesker og retsvæsenet. (Eco 2007: 166-167)

Disse mekanismer kan tydeliggøres gennem inddragelse af yderligere et eksempel. Den danske tv-serie *Livvagterne* rammer rent ind i det offentlige rum for bearbejdning af terror, trusler og tragedier, der opstod efter d. 9.11. Selv om det er fiktion, har *Livvagterne* tilsyneladende fået positiv betydning for Politiets Efterretningstjeneste: "PET har fået prestige og nemt ved at hverve medarbejdere. Folk ser 'Livvagterne' på tv. PET har også fred på den politiske bane." Sådan citerer David Rehling Ole Stig Andersen, generalsekretær i Advokatsamfundet og tidligere chef i Politiets Efterretningstjeneste, for at sige (*Information* d. 9.2.2009). Ifølge Bonnichsen 2006 fik PET i hans tid som leder en nyformuleret politik for kommunikation med offentligheden. Hvor PET tidligere blev regnet som en af de mest lukkede efterretningstjenester, indså tjenesten efterhånden værdien af større åbenhed. Støttet af både virkelighedens terrorbegivenheder og en tv-serie som *Livvagterne* har denne åbenhed bidraget stærkt til at forhøje efterretningstjenestens anseelse i befolkningen. Der ville næppe have været hverken producent- eller publikumsinteresse for en sådan serie i 1990'erne. *Livvagterne* er således endnu et eksempel på, hvordan dobbeltheden af integration

og autonomi fungerer: *Livvagterne* er en selvstændig tv-produktion, men dens tematik og holdning integreres lynhurtigt i medierne og får konsekvenser for en offentlig tjenestes image i offentligheden.

Bonnichsen har i øvrigt selv en interessant kommentar til denne udvikling, der understreger integrationsaspektet: "Gang på gang oplevede jeg, hvordan de store sager endte som sæbeoperaer, når de først kom ud i medierne. Så blev der fokuseret på personerne, på deres indbyrdes relationer, ja nogle gange på deres sexliv. Intet om substansen" (Bonnichsen 2006: 115). Som også Eco gør opmærksom på, er det ofte biomstændighederne, der fænger i den offentlige udstilling af anklagede.

Medialiseringsbegrebet opfordrer altså til øget opmærksomhed på, hvordan samspillet mellem medier og samfund foregår, hvilke mekanismer der gør sig gældende i bevægelsen mellem integration og autonomi, og hvordan interaktionen mellem fiktion og fakta udfolder sig. Men medialiseringsbegrebet er ikke det eneste begreb, der er blevet brugt til at analysere den aktuelle udvikling med. Specielt i forbindelse med krimien er begreberne om populærkultur og kulturelt medborgerskab blevet debatteret.

Populærkultur og kulturelt medborgerskab

Flere sociologisk orienterede forskere har brugt de forandringer, der sker i populærkulturen, herunder i krimien, til at tage temperaturen på de skandinaviske landes tilstand, fx den amerikanske specialist i skandinavisk film Andrew Nestingen. Den hollandske forsker Joke Hermes har på et mere generelt plan kombineret det populærkulturelle krimiperspektiv med et begreb om kulturelt medborgerskab. Endelig har en gruppe kriminologer rettet øget opmærksomhed mod både mediernes og kulturens betydning i forhold til den reelle kriminalitet.

I sin introduktion til *Crime and Fantasy in Scandinavia* argumenterer Andrew Nestingen for, at populærkulturen er et sted, hvor civilsamfundet begynder at vise sig: "popular culture is a site in which civil society is beginning to emerge" (Nesting 2008: 7). Argumentet går på, at civilsamfundet i Skandinavien ikke har spillet så stor en rolle tidligere på grund af socialdemokratiernes dominans, der i udstrakt grad har sat lighedstegn mellem stat og nation: "A homology between state and nation was established" (ibid.). På grund af neoliberalismens fremmarch er denne forbrødring siden 1980'erne i stigende grad blevet nedbrudt. Fra at være et synonym for nationen blev staten nu i højere grad betragtet som en instans, der fremmede markedsökonomiens og neoliberalismens interesser. I takt med at Finland og Sverige samtidig blev optaget i EU, blev den gamle nationale forståelse i stigende grad afløst af en transnational. Og dette kunne registreres i populærkulturen. Som flere forskere foruden Nestingen har gjort opmærksom på, vækker Ulf Malmros' *Slim Susie* 2003 ikke kun mindelser om 1930'ernes svenske melodrama og komedier, men også om japansk gangsterdrama, amerikanske mafiafilm og Orson Welles' *Citizen Kane*.¹⁷

Eksemplet viser ifølge Nestingen, at populærkulturen i denne sammenhæng har stor betydning som et sted, hvor meget tages for givet, men hvorfra der også kan stilles uventede spørgsmål til det givne. Hvad populærkulturen handler om, er det, der generelt er mest debatteret i de nordiske samfund: "individuality, equality, heterogeneity, transnationalism, and gender" (Nesting 2008: 9). Der er altså ifølge Nestingen god grund til at bruge fx krimifiktion som både en indikator på tilstanden i det samtidige Skandinavien og en måde at undersøge denne tilstand på: "If we want to understand contemporary Scandinavia and its struggles over transformation, we need to study and discuss popular fictions" (ibid.). Det er den forståelse, Nestingen går til sine analyser med, og det lykkes ham i vidt omfang at udmønte den gennem både helhedsforståelsen og detaljen.

Nestingens forståelse af begrebet om populærkultur ligner Joke Hermes', sådan som hun fremfører det i *Re-reading popular culture* (2005). Begrebet defineres her som "the domain in which allegiances are built and through which we feel connected" (Hermes 2005: 15). Ikke nok med det. Hermes går videre end Nestingen, idet hun kobler populærkultur til begrebet om kulturelt medborgerskab, der i denne forbindelse bruges som en term, hvormed man kan analysere det demokratiske potentiale i populærkulturen. Resultatet bliver et meget bredt begreb om kulturelt medborgerskab: "*Cultural citizenship can be defined as the process of bonding and community building, and reflection on that bonding, that is implied in partaking of the text-related practices of reading, consuming, celebrating, and criticizing offered in the realm of (popular) culture*". (Hermes 2005: 7)

Allerede i en tidligere artikel spurgte Hermes direkte: "can reading a mass-marketed genre such as crime fiction be construed as a form of cultural citizenship?" (Hermes & Stello 2000: 219). Hvor Nestingen søger svarene i populærkulturens egne tekster og kontekster, går Hermes til modtagerne for at få svar på dette grundlæggende spørgsmål. På basis af en række interviews udskiller hun tre former for krimilæsning, som hun argumenterer for udgør en art kulturelt medborgerskab, nemlig når krimilæsningen bruges som:

1. en dagsorden for socialt væsentlige forhold, der bearbejdes gennem læsningen.
2. konstruktion af læseren: Som hjælp til refleksion over hvilken slags person vi bliver konstrueret som i egenskab af krimilæser.
3. forum for debat af forskellige spørgsmål, der vedrører den tæmmede feminisme område ('domestication of feminism', ibid.).

Problemet er imidlertid, at receptionsundersøgelsen ikke umiddelbart – eller i hvert fald kun meget indirekte – bekræfter antagelsen. Resultaterne af Hermes' interviews fremstår ikke som ligefremme og overbevisende. Tværtimod er dobbeltheden og ambiguiteten ('doubleness and ambiguity' Hermes & Stello 2000: 229), nøgletermer for modtagerne, når det kommer til krimifiktionens funktion, dens kvalitet, dens fremstilling af kønnets betydning og muligheden

for, at kønsroller kan forandre sig – og dermed dens rolle for kulturelt medborgerskab. Det anfægter ikke Hermes' egen konklusion. Hun mener trods modtagernes ambivalens fortsat, at krimifiktion har den funktion at være "a domain in which we may question how we belong to society" (ibid.). Hermes' empiriske undersøgelse hviler på et ret begrænset udvalg af læsere (19, hvoraf 5 identificerede sig selv som feminister; der var 15 kvinder og 4 mænd) og burde følges op af en større undersøgelse, før der kan konkluderes mere præcist i forhold til modtagerne.

Hermes' udmøntning af begrebet om kulturelt medborgerskab er blevet kritiseret af fx Nick Couldry, der i artiklen 'Culture and Citizenship – The Missing Link?' (2006) stiller spørgsmålstejn ved dets bredde og dermed dets anvendelighed. Couldry foreslår i stedet en anden term, nemlig 'public connection', som modsvarer det danske begreb om sammenhængskraft.

Man kan altså i høj grad diskutere begrebet om kulturelt medborgerskab, og diskussionen af det i forhold til krimifiktionens område er ikke kommet væsentligt videre, siden Hermes lancerede det. Hvad status angår, kan begrebet næppe defineres inden for de kategorier af rettigheder og pligter, der er tradition for i forbindelse med termen medborgerskab generelt (jf. Turner 2001). Men det anfægter ikke den overordnede pointe, som Nestingen og Hermes deler, nemlig at populærkulturen virker som et stort dagsordenssættende og debatterende forum, hvor centrale problemer vendes, der handler om både det sociale og det individuelle samliv. Og at den kriminelt orienterede del af populærkulturen i høj grad eksponerer forhold, der implicerer stillingtagen til akutte sociale og kønsmæssige problemfelter. I hvert fald kritikere og forskere deltager i dette debatforum, som det fremgår af anmeldelser og forskning. At der findes en lang række andre debattører derude er sikkert – men det står fortsat til diskussion, hvordan debatten foregår, og hvilke konsekvenser den har.

Flere spørgsmål end svar?

Som nævnt indledningsvis rejser krimikulturen i Skandinavien en række spørgsmål, som forskningen først inden for de seneste årtier er begyndt at tage alvorligt, dvs. at udvikle teorier om og forholde sig analyserende til. Disse spørgsmål stilles inden for en særdeles bred ramme, men grundlæggende har de fleste deres udspring i den dominerende opfattelse af den skandinaviske krimi som en krimi med social samvittighed. Baggrunden er dens generelle status som initiativtager til og vedligeholder af en fortsat diskussion om grundlaget for individets og samfundets samliv under spidsformuleringens, dvs. forbrydelsens, optik. Og formuleret på en måde, der har flyttet den skandinaviske krimi fra periferi til center. Herfra går der en lige linje til de forskellige måder at tænke forbindelseslinjerne mellem krimien og samfundet på, som jeg har diskuteret i artiklen – fra mediering over forskellige former for medieret og tværkulturel adaption til medialisering og inddragelse af begrebet om kulturelt medborgerskab.

Det er karakteristisk, at fagtraditioner, der har deres udspring i mediesociologi, teori om populærkultur og kulturel kriminologi, har bidraget til at stille spørgsmålene – og via forskellige tilgange tage hul på besvarelsene. For mig at se begynder der at aftegne sig et mønster. Væksten i forskellige former for medieringer og adaptationer bevirker, at krimifiktion og krimijournalistik i stigende grad indgår som et led i den medialisering, der generelt kendetegner udviklingen i nærværende periode. Hvordan det konkret foregår, har jeg nævnt en række eksempler på – der alle kunne fortjene en nøjere granskning.

Foreløbig er der måske flere spørgsmål end svar, men jeg tvivler ikke på, at de begreber, jeg her har diskuteret, kan medvirke til at afstikke den retning, hvor svarene skal søges.

Noter

1. Mange af mine eksempler i denne artikel er svenske, da Sverige spiller en så dominerende rolle i den skandinaviske krimikultur. Krimikulturen eksemplificeres dog primært ud fra danske forhold, da en bredere eksemplificering ville kræve en større selvstændig undersøgelse.
2. Krimierne blev bedømt af en jury bestående væsentligst af boghandlere, men er altså ikke nødvendigvis udtryk for de mest læste eller solgte.
3. Se Olof Hedling i denne antologi. Der er i øvrigt værd at bemærke, at Hedling kobler den stigende regionalisering sammen med denne udvikling, hvormed han ser krimiserierne i film og tv som et værn mod marginalisering og altså henvisning til livet som periferi.
4. Oplysningerne stammer fra Inger Kristensen, Klim og Finn Madsen, Modtryk, der deltog i et seminar om 'Krimien på markedet' på Aarhus Universitet d. 16.3.2009, men de kan også aflæses tydeligt i de to forlags boglister.
5. Jf. følgende udsagn, angiveligt fra en amerikansk forlægger: "Skandinavien er for mange læsende amerikanere verdens puritanske samvittighed." (Michaëlis 2001: 13).
6. Dette aspekt analyseres bl.a. af Anne Marit Waade og Carina Sjöholm i nærværende antologi.
7. Vibeke Johansen, Horsens Bibliotek og medarrangør af den årlige Krimimesse i Horsens, har oplyst følgende nøgletal for udlånet på Horsens Bibliotek i 2008: Samlet udlån (romaner incl. krimi): 96.000. Krimi/spændingslitteraturens andel heraf: 46%. Anne Dorte Bech fra Aalborg Bibliotekerne har oplyst følgende nøgletal for udlånet i 2. halvår af 2008: Krimikategorien udgjorde 30% af det samlede skønlitterære udlån (spændingslitteratur var ikke inkluderet, hvilket forklarer den markante forskel i fht. tallene fra Horsens). De 30% skal i øvrigt ses på baggrund af, at Krimi-kategorien kun udgør 15% af den samlede skønlitterære bogbestand. Københavns Biblioteker oplyser på hjemmesiden www.bibliotek.kk.dk/inspiration/topti/ d. 12.3.2009, at følgende fire bøger står øverst på top-ti-listen over reserverede materialer: Camilla Läckberg: *Mord og mandelduft*, Liza Marklund: *En plads i solen*, Lene Kaaberbøl: *Drengen i kufferten*, Åsa Larsson: *Indtil din vrede er ovre*. Besøgstallet på Krimimessen i Horsens i 2008 var ifølge Vibeke Johansen 3.500.
8. Ifølge Jesper Stein Larsen er hver fjerde Stieg Larsson-bog blevet solgt af Dansk Supermarked, se 'Supermarkeder sælger bestsellerbøger i stort antal', *Jyllands-Posten* d. 25.2.2009.
9. Oplyst på seminaret 'Krimien på markedet' d. 16.3.2009 af Inger Kristensen, Klim og Finn Madsen, Modtryk.
10. Hjarvad 2007 gør rede for dette skifte. Hjarvad dokumenterer de kvindelige genrepræferencer ret generelt ud fra udvalgte film, sendt i primetime 2006-2007, ikke specielt ud fra tv-krimier. Der savnes egentlig dokumentation på låner- og købersiden; bibliotekerne oplyser ikke køn i de opgørelser, der er nævnt i note 7.
11. Inger Kristensen, forlaget Klim, har oplyst, at forlaget har udgivet kriminalfiktur gennem de sidste 25 år. Det gennemsnitlige salgstal har ligget på 500-700, hvilket var det, der som

- minimum skulle til for at en bog løb rundt økonomisk – dog med undtagelser som Colin Dexter, Ian Rankin og Henning Mankell, hvis bøger har solgt i langt større oplag. I dag skal et oplagstal helst ligge på 1200-1500. Stieg Larssons Millennium-trilogi er et eksempel, der kan belyse udviklingen inden for bestsellertypen: *Mænd der bader kvinder*, *Pigen der legede med ilden* og *Luftkastellet der blev sprængt*, udgivet på forlaget Modtryk, har solgt omkring 1 mill. eksemplarer i Danmark (Kilde: Magnus Bjerg: 'Mig & Kulturen', *Nordfyske* d. 12.9.2008). Seertallene på tv-serier er ligeledes belysende. DRs *Forbrydelsen* lå i februar 2007 ifølge Gallup på ca. 1,6 mill. seere.
12. Termen finder desuden i stigende grad anvendelse i forbindelse med forskellige versioner af tv-programmer, hvor det angiver, at der er tale om en oversættelse fra ét sprog og én national sammenhæng til en anden.
 13. Se Hedlings artikel i denne antologi for overvejelser ud fra produktionsperspektiver.
 14. Film genindspilles oftere, fx i amerikansk sammenhæng.
 15. Se Carina Sjöholms artikel i denne antologi for en analyse af oplevelsesindustrien i forbindelse med Wallander.
 16. Tidligere har romanforlæg af Poul Ørum, Helle Stangerup, Anders Bodelsen m.fl. dog medvirket til udviklingen af den danske tv-krimi i DR, så denne model er afprøvet, se Agger 2005.
 17. Tilsvarende blev genreorienteringen efter amerikansk model, men tilpasset hjemlige forhold, påfaldende i dansk film omkring 2000.

Litteratur

- Agger, G. (2005) *Dansk tv-drama – arvesølv og underholdning*. Frederiksberg: Samfundslitteratur.
- Agger, G. (2008) *Krimitypologi. Kriterier og eksempler*. Arbejdspapir nr. 8, www.krimiforsk.aau.dk
- Agger, G. (2009) 'I transformationernes rige. *Fra Riget til Kingdom Hospital*', i Stein Larsen, P. et al. (red.) *Interaktioner*. Aalborg: Aalborg Universitetsforlag.
- Bonnichsen, H.J. (2006) *Hånden – en PET og politikronike*. København: Politikens Forlag.
- Brodén, D. (2008) *Folkhemmets skuggbilder*. Göteborg: Ekholm & Tegebjerg.
- Buchkultur. Redaktion (2008) 'Die besten Krimis der Saison', *Buchkultur, Krimi Spezial*. Sommer 2008. Wien: Buchkultur Verlagsbesitz m.b.H.: 4-6.
- Couldry, N. (2006) 'Culture and Citizenship – The Missing Link?', *European Journal of Cultural Studies* 9: 321-339.
- Eco, U. (2007) 'Opøret mod loven', i *Fordele og ulemper ved døden*. København: Forum.
- Ferrell, J. & Sanders C. (1995) *Cultural Criminology. An Invitation*. Boston: Northeastern University Press.
- Ferrell, J., Hayward, K. & Young, J. (2008) *Cultural Criminology*. London: Sage.
- Hermes, J. (2005) *Re-reading Popular Culture*. Oxford: Blackwell.
- Hjarvard, S. (2007) 'Kvinder regerer i krimiverdenen', *Tid & Tendenser* 8: 32-37.
- Hjarvard, S. (2008) *En verden af medier*. Frederiksberg: Samfundslitteratur.
- Joke, H. with Stello, C. (2000) 'Cultural Citizenship and Crime Fiction', *European Journal of Cultural Studies* 3(2): 215-232.
- Larsen, J.S. (2009) 'Supermarkeder sælger bestsellerbøger i stort antal', *Jyllands-Posten* d. 25.2.2009.
- Meyhoff, K.W. (2009) *Forbrydelsens elementer. Kriminallitteraturens historie fra Poe til Ellroy*. København: Informations Forlag.
- Michaëlis, B.T. (2001) 'Den nordiske krimi – mere bekymret end underholdende?', *Nordisk Litteratur* 2001: 12-17.
- Nestingen, A. (2008) *Crime and Fantasy in Scandinavia*. Seattle & Copenhagen: University of Washington Press & Museum Tusculanum Press.
- Nestingen, A. & Arvas, P. (eds.) (2010) *Scandinavian Crime Fiction*. University of Wales Press. [In print].

- Taylor, J. (1998) *Body Horror – Photojournalism, Catastrophe and War*. Manchester: Manchester University Press.
- Turner, B.S. (2001) 'Outline of a General Theory of Cultural Citizenship', in Stevenson, N. (ed.) *Culture and Citizenship*. London: Sage, 11-19.

Internetkilder

- [http://en.wikipedia.org/wiki/wallander_\(TV_series\)](http://en.wikipedia.org/wiki/wallander_(TV_series)) (d 24.5. 2009).
- <http://www.schwedenkrimi.de> (d. 15.7.2009)
- <http://www.krimiforsk.aau.dk> (d. 15.7.2009)

II

Skandinavisk krimi – Karakterer, steder, genrer

Anna Pihl – Mor(d) på Bellahøj Politistation

Karen Klitgaard Povlsen

Resumé

Artiklen diskuterer krimigenrens popularitet på tv og især de mange serier efter år 2000 med kvindelige politiopdagere, der står i kontrast til traditionens mange melankolske politimænd. En tendens i nye tv-krimiserier er, at de i højere grad fokuserer på privatlivet og på problemet med at forene det private og det arbejdsmæssige. Denne dobbelte struktur diskuteres, ligesom begrebet femikrimi belyses som udtryk for samme tendens. Den danske politiserie på TV2 *Anna Pihl* (2006-08) er artiklens case. Seriens seertal diskuteres i forhold til konkurrencekanalen DR1 og i forhold til resten af aftenfladen på TV2 mandage. Serien præsenteres, og det konkluderes, at den er relativt konservativ i sit kønssyn. Endelig introduceres en lille kvalitativ interviewundersøgelse, hvor seerne lægger vægt på kanalens tradition for tv-drama, på sendetidspunkt og på miljøets realisme og genkendelighed. Serien kritiseres for en mangel på realisme, men seerne spejler alligevel dagligdags konflikter i den.

Nøgleord: tv-politi-fiktionsserie, kvindelig hovedperson, femikrimi, *Anna Pihl*, kvalitative seerinterviews, krimifiktion vs. krimidokumentar

På boghandleres bestsellerlister figurerer skandinaviske krimier højt i og uden for Norden og især i Tyskland. Mens pålidelige salgs- eller læsertal kun findes selektivt (Gregersen 2008), er tv-seertal ret troværdige (Hjarvard 2002). De danske tv-serier, både fiktions-serier og 'real-crime' serier som TV2's *Station 2*, *Efterlyst* og andre magasin- og dokumentarserier, er næsten uden undtagelse at finde på ugens top 10-liste, når de sendes i primetime, og især kvindelige seere er trofaste mod fiktionsserierne (Hjarvard 2007). Danske fiktionsserier topper, mens de skandinaviske krimi-serier trækker pæne seertal, hvis de ikke vises efter ca. 23. Tv-stationer og filmselskaber har de seneste år været særlig glade for at producere krimi-serier, der har en kvindelig hovedperson, eller kvinder placeret centralt i en gruppe – det gælder både, når der er et litterært

forlæg for serierne, og når de er direkte skrevet til skærm og lærred; *Rejseholdet* (DR1 2000-2004: 1-32) var et første eksempel i Danmark (Agger 2005). Hvilke historier og konflikter giver den slags krimi-serier mulighed for at beskrive? Hvad er deres særlige seerappel? Jeg skal her fokusere på konflikten mellem arbejde og privatliv, som er tydelig i *Anna Pihl*, ligesom den er det i en række andre nyere nordiske tv-serier. Hypotesen er, at netop denne moderne grundkonflikt er med til at sikre appel og gode seertal. Slutteligt præsenteres nogle kvalitative interviews med seere, der kommenterer dette. Krimiens popularitet er et tværmedialt fænomen, og den trykte bog inddrages derfor i diskussionen, selvom fokus er på tv-serien.

Traditionelt har de fleste politimænd i amerikanske og engelske tv-krimier vist i Skandinavien været enlige og følelsesmæssigt forhutlede. Det har været umuligt at forene en karriere med et normalt familieliv. Det samme har vi set i skandinaviske krimier, fx i Henning Mankells Kurt Wallander, der på tryk og især i 1990'ernes tv-serier fra SVT kropsliggjorde den fraskilte, alkoholiserede, overvægtige velfærdsnostalgiker (Nestingen 2008, Povlsen 2006) med et skrantende familieliv, men med desto større empati over for ofre og forbrydere på jobbet. I den senere film- og tv-serie (*Yellowbird*, 2005-2006: 1-13) satte manuskriptforfatterne fokus på Wallanders datter Linda, hendes debut som politibetjent, forholdet til faderen og kærlighedsforholdet til politibetjenten Stefan. Linda spillede en lille rolle i romanerne, men med vægt på hendes melankoli foldedes det private liv og følelserne ud som mere end et fravær på tv. Samme udvikling kan ses i de tre tv-versioner af Sjöwall og Wahlöös romaner om Beck. Den sidste fra 2006-2007 har mere vægt på kvindelige betjente og på Becks forhold til datter og barnebarn og således på de private relationer som årsag til mange forbrydelser og som en faktor på politistationen og i Becks og Gunvalds privatliv. Også i de tv-serier, hvor hovedfiguren er en mandlig opdager, spiller kvinder og de private relationer altså en stadig større rolle – ligesom i de serier, hvor kvinder agerer, f.eks. den danske *Anna Pihl* (Cosmo for TV2, 2006-2008, 1-30), vist mandag aften i primetime, og genudsendt to gange i 2008 og 2009 søndag aften mellem 20 og 21 – et slot, som DR med stort seerheld igennem årene har vundet hævde på med egne dramaproduktioner.

Andrew Nestingen ser i sin bog om skandinavisk krimi (2008) populærkulturen som et forum, hvor der er plads til at artikulere forskellige samfundsmæssige behov og krav, fx et behov for tryghed, ro og orden – og som en arena for kampe om, hvilke symbolske betydninger man kan tillægge disse temaer, fx at de er et udtryk for afmonteringen af velfærdsstaten. Publikum grupperer sig i forhold til disse populærkulturelle temaer, når de anerkender dem som betydningsfulde (2008: 46). Disse grupperinger kan bl.a. aflæses i seertallene, og man kan kalde dem en form for kulturelt medborgerskab (Hermes 1998, 2005 m.fl.), fordi man ved at være til stede som seer eller læser tilkendegiver en form for tilhørsforhold til de temaer, der behandles, og til de andre brugere. Et tema kunne være, hvor grænsen går mellem det intimt private og det private, der er af offentlig interesse, og forholdet mellem statslig myndighed og personlig myndighed. Nestingen læser den finske krimiforfatter Leena Lehtolainens

forfatterskab, der består af politiromaner med den kvindelige betjent Maria Kallio i centrum. Romanerne fortæller i jeg-form om en opslugende karriere og et familieliv med mand og børn. Denne 'selvbiografiske' (ibid.: 198-200) form reflekteres til stadighed i romanerne, når Kallio læser selvbiografiske kilder såsom dagbøger, breve, kalendere m.m.. Politiarbejdet beskrives som et af statens ansigter udadtil, men sættes konstant i forhold til det subjektive hverdagsliv, som Kallio selv lever. Det spændingsfelt kan give rum til en forhandling om forholdet mellem staten og nationen og det enkelte subjekt, der i dette tilfælde er affektivt involveret med mand og børn, men også ofte med ofre for forbrydelser. Nestingen argumenterer for, at denne model bruges af mange kvindelige krimiforfattere, og at forfattere som fx Liza Marklund og Camilla Läckberg betoner deres tætte forbindelse med romanerne ved selv at optræde på covers m.m. Således skabes et kontinuum mellem det offentlige og det private snarere end to verdener, hvoraf den ene er et fravær, som vi kender det i Mankells romaner.¹ Hos Lehtolainen og flere kvindelige krimiforfattere beskrives det personlige som politisk og dermed også som et offentligt anliggende, tydeligst i de sager, hvor seksualitet bliver til trafficking, forældreskab til incest og kærlighed til vold. Det opfattes, som vi skal se, som en kvalitet i de kvalitative seerinterviews.

Femi-krimi eller krimi med kvindelig hovedperson

På bogmarkedet efter år 2000 har tendensen især i Sverige været, at kvindelige forfattere har erobret en stor del af krimimarkedet med deres overvejende kvindelige hovedpersoner, der kan være ansatte i politiet, være journalister eller forfattere. Den bedst kendte er Liza Marklund, der dog ikke ytrede sig i den debat, der foregik hen over sommeren 2007 om krimiforfatteres køn og kvalitet. Det gjorde derimod krimiforfatteren Leif G.W. Persson, der mente, at Camilla Läckbergs romaner kunne sammenlignes med hestebblade til unge piger, mens forfatteren Björn Ranelid sagde, at man let kunne finde den første million, der kunne skrive som Liza Marklund (Hjarvard 2007: 32). I Danmark har medierne refereret den svenske debat, men uden at tage afstand fra det meget brugte begreb: 'Femikrimi'. Dog mente kulturjournalist Jes Stein Pedersen i en kommentar efteråret 2007 i Dagbladet *Politiken*, at Stieg Larssons *Millenium*-trilogi fik de kvindelige forfatteres krimier til at blegne, fordi der her var tale om kvalitetslitteratur – underforstået at det var de kvindelige forfatteres ikke. Kvalitet har altså en affinitet til køn, som vi også finder i interviews med seere.

Femi-krimi-begrebet bruges ofte på dansk, men ikke i de andre skandinaviske lande. Begrebet 'feminist crime fiction' kommer fra USA i 1970'erne og 1980'erne, hvor forfattere som Marcia Muller og Sara Paretsky skrev krimier i den amerikanske hårdkogte tradition, men med kvindelige detektiver. Romanerne havde det kønspolitiske statement, at kvinder er lige så barske, følsomme og melankolske som mandlige detektiver og lidt til. Det, der kom til, var detektivernes blik for deres egen performance og maskerade (Povlsen 1995). Roma-

nerne var omdiskuterede, fordi de kvindelige opdagers intime kærlighedsliv enten var fraværende eller blev truet af deres job – eller virkede påklisset. Den norske forfatter Kim Småge var en af de første til at overføre genren til skandinavisk med sin Trondheim-baserede politi-opdager Anne-Kin Halvorsen, der dog allerede i den første *Kvinnernes lange arm* fra 1992 var mere følsom og havde et bredere socialt og intimt register end de amerikanske forbilleder. Senere kom Anne Holt til med sine romaner om en lesbisk politiopdager, der havde problemer med at acceptere sit eget følelsesliv, og senest har svenskerne overtaget føringen med Liza Marklund, Åsa Larsson og Camilla Läckberg. De danske forfattere er langsomt kommet med.

Anne Mette Hejlsted har opstillet 10 bud for femikrimien der kan sammenfattes til: Af kvinder, om kvinder og for kvinder i den forstand, at der skal være en kønspolitisk pointe, der afslører en maskulin dominans og det feminine som 'det andet' (Hejlsted 2003). Camilla Läckbergs romaner fra Fjällbacka har klare kønspolitiske pointer. Da forfatteren Erica Falck forelsker sig i politimanden Patrik Hedström, og hun bliver gravid, overtager han det detektiviske arbejde, mens hun fordyber sig i bleer og babyer, men dog af og til hjælper ham. Hun skildres som et med sin biologi, og det krav Anne Mette Hejlsted stiller om, at kønnet skal fremstilles som en konstruktion, betvivler Läckbergs forfatterskab.

Et andet bud på femi-krimien som en ny krimi-subgenre giver Frank Egholm Andersen i sin bog *Den nordiske femikrimi* fra 2008. Han tager afsæt i Kirstine Ersbøll Meyhoffs definition af en femi-krimi som en fiktion, hvor politiske emner behandles, og hvor de fremtrædende kvindefigurer interesserer sig for kærestesorg, kost, vægt og dårlig samvittighed (Andersen 2008:36). Hans bud er, at femikrimien er den dobbelte krimi: En krimi skrevet af for og om kvinder, men med en opsplitning i som regel to kvindelige hovedpersoner, hvor den ene tager det hårde job på sig, mens den anden er følsom, involveret og personligt sårbar. Der er to verdener, der stort set svarer til konflikten mellem offentlighed og privatsfære:

Femikrimien bokser hele tiden op mod den mur, der strukturelt er sat mellem de to verdener, forsøger at finde huller i muren og det indbyggede indre panser i femidetektiverne. Men det forbliver altid halvhjertet – pansret er i virkeligheden uigennemtrængeligt – femidetektiven må være en konstruktion med to hoveder, to sjæle og to identiteter. (Andersen 2008: 67)

Andersen finder i fx Elsebeth Egholms og Sara Blædels forfatterskaber, at 'femikrimien' ikke kan skabe det problematiske kontinuum mellem det offentlige og det private, som Nestingen læser frem i Lehtolainens forfatterskab, og som han fremhæver som et kvalitetstræk. Andersens 'femikrimi' falder fra hinanden i to kvindelige karakterer – eller i en splittelse i hovedfiguren, som han ser som en manglende kvalitet. Derfor afviser han en række værker som 'femikrimier', bl.a. Gretelise Holms romaner om Karin Sommer og Stieg Larssons *Millenium*-trilogi (Andersen 2008: 104). Især afvisningen af Gretelise Holm viser, at

mens diskussionen om femikrimien er relevant for at påpege vigtige træk i den læser- og seerpopulære krimi, så egner begrebet sig måske ikke til at vurdere hverken kvalitet eller kønspolitisk holdning. Det egner sig derimod nok til at betegne en populær tendens i krimigenren, hvor de kvindelige forfattere er dominerende, men ikke enerådende, jf. at Stieg Larsson ofte regnes med eller i alt fald diskuteres. På trods af, at begrebet femikrimi altså spiller en stor rolle i den danske debat og også er diskuteret i akademiske sammenhænge, finder jeg det ikke frugtbart at bruge som analytisk begreb. Begrebet er præget af den politiske kønsstillingtagen, som Anne Mette Hejlsted understreger, men samtidig bruges det i praksis som negativt værdiladet betegnelse for krimier produceret af kvinder og med kvindelige hovedfigurer – eller for krimier henvendt til et kvindeligt publikum. Derfor vil jeg i det følgende ikke se på krimiserien *Anna Pihl* som en tv-femikrimi-serie, men som en serie, der typisk for mainstream krimiserier med en kvindelig hovedfigur fokuserer på forholdet mellem det offentlige og det private. Det er netop det, Nestingen og Andersen fokuserer på som særligt interessant hos de kvindelige hovedpersoner, og det spiller en stor rolle i seerinterviewene.

Kvindelige betjente og detektiver

Gunhild Agger ser Jane Tennyson i Lynda LaPlantes tv-serie *Prime Suspect* 1-7 (1991-1993, 1995-1996, 2003, 2006) som et første eksempel på en kvindelig kriminalbetjents karriere (Agger 2010: 172-174). Jane Tennyson endte som Wallander ensom og alkoholiseret, ligeså meget offer som de kvindelige ofre, hvis sager hun opklarede. I Danmark så vi den første kvindelige politiassistent i *Rejseholdet* (DR 1983, 1985: 1-12) som en biperson. I TV2s *Strisser på Samsø* (1996, 1998, 1-12) er ø-betjenten enkemand, far til en datter, og kvinden i serien er hans sekretær, der sammen med datteren sørger for kendskab til lokalsamfundets sladder og intriger. DRs *Rejseholdet* (2000-2004: 1-32) var med Ingrid Dahl i spidsen den første serie med en kvindelig teamleder. Hun bliver hurtigt enke og enlig mor til en datter og papsøn, men opretholder en balance mellem karriere, (ny) kærlighed og familieliv og skildres som både logisk og empatisk (Agger 2005). *Ørnen* (DR 2004-06: 1-24) er derimod actionpræget med en mandlig hovedperson, sekunderet af stærke kvinder i form af en chef og flere kolleger. Han har svært ved nære relationer og prioriterer arbejde og erotiske eventyr frem for familien. Hallgrímsson er angst for at binde sig, altid 'on the move' og 'ready for fight'.

Alle disse serier blev vist søndag aften mellem 20 og 21, og det er i den kontekst, at TV2 i 2006 viste den første episode af den dansk producerede *Anna Pihls* første sæson mandag aften kl. 20. *Strisser på Samsø* blev gendudsendt mandag aften, men ellers har der ikke været tradition for egenproducerede dramaserier mandag aften. Serien blev i gennemsnit fulgt af knap halvanden million seere. Den blev efterfulgt af *Station2* og *Station2 Efterlyst* eller et andet krimi-dokumentarprogram, så TV2 etablerede en krimiaftenflade, hvor seer-

profilen i løbet af aftenen blev ældre og mere maskuliniseret. I foråret 2008 ser mellem 25 og 28 procent af alle danskere *Anna Pihl*, godt 30 procent af kvinder ser det mod godt 20 procent af mændene. *Station 2*, der sendes efter reklameblokken, ses i gennemsnit af 17 procent af danskerne eller 19 procent af kvinderne, mod 17 procent af de mandlige seere, og endelig ses *Station 2 Efterlyst* af 16 procent af de danske kvinder, mens kun 14 procent af mændene følger det. Kønsfordelingen bliver altså mere lige og lig kønsfordelingen i befolkningen i løbet af aftenen, mens seertallene bliver lavere og aldersfordelingen højere. I gruppen af seere over 70 ser 24 procent af kvinderne TV2 hele aftenen, mens 21 procent af mændene gør det. Mens mange yngre kvinder (under 40) og børn og unge (12-20) så fiktionsserien og derefter holdt op med at se TV, så mændene i aldersgruppen over 20 også *Station2*, herefter faldt seertallene, og seerne blev markant ældre (tns Gallups TV-meter januar-april 2008). Disse seertal bekræfter Stig Hjarvards seertalsanalyser af kønsfordelingen på fiktion, action og faktaprogrammer (Hjarvard 2007, 2002). Overraskende er det, at mens flest yngre kvinder i København og Århus-områderne så *Anna Pihl*, så var og er det flest yngre og midaldrende mænd i yderområderne, f.eks. Midt-Vest og Nordjylland, der er trofaste seere af *Station2*. I Viborg/Ringkøbing og i Nordjyllands Amt begynder aftenen med flest kvindelige seere til *Anna Pihl*: 27,5 og 29 procent af kvinderne ser det mod 18,8 og 21,7 procent af mændene. Men aftenen slutter med flest mandlige seere til *Station 2 Efterlyst*, som ses af 12 og 14,6 procent mænd, mens 10,6 og 13,3 procent af kvinderne ser det (tns Gallup 29.01.2008). Urbanisering spiller altså sammen med køn og alder, så selvom kvinderne dominerer på TV2s kriminalmandag og især på fiktionsprogrammet først på aftenen, så er det med de forskydninger, at mændene dominerer i faktaprogrammer sidst på aftenen i yderområderne.

Hermes og Stello gennemførte i 1990'erne en interviewundersøgelse, hvor 19 kvinder blev spurgt, hvorfor de var glade for at læse kriminalromaner og se krimiserier på TV. Udgangspunktet var, at nok rokkede kønsmønstrene sig i nyere krimilitteratur, men kvinder var stadig ofre, mænd var stadig chefer, og de kvindelige detektiver og politibetjente havde problemer med deres autonomi og med at forene kærlighed og karriere (Hermes 1998²) – samme mønster, som Andersen viser på sit danske materiale i 2008. Hermes' interviews dokumenterer, at de hollandske kvinder ubesværet parallelliserer mellem fiktionerne og deres egen virkelighed som f.eks. dette citat fra Diane, 39, PR-manager viser: "There is really no progress. Just as things are in real life. ... that is what they are a sign of. The work environments are simply a metaphor for society. And it shows how women are not solo players, because there is no reward for that." (Hermes and Stello 2000: 217-218). Diane har blik for den realismekontrakt, serierne opbygger. Hermes fortolker en sådan position som udtryk for 'cultural citizenship' (Hermes 2005, 2000). De kvindelige seere deltager i en kulturel praksis, hvor de konstruerer identitet og forestillet fællesskab. De skaber et kulturelt og politisk fællesskab ud fra en populærkultur, der kun implicit handler om politik, eller med Hermes' formulering: "...popular culture is a domain in which we practice the reinvention of who we are." (Hermes 2005: 4). I undersøgelsen fra 2005

viser Hermes i en analyse af hollandske tv-serier med kvindelige kriminalassistenter, hvordan de er konstrueret over en anglo-amerikansk model, men at de er mere kønspolitisk konservative end forbillederne.

Anna Pihl: Strisser i storbyen

Serien om *Anna Pihl* sluttede efter tre sæsoner a 10 episoder, som regel med enkeltstående plots i en større føljetonfortælling om Anna Pihls udvikling og liv.³ I den første sæson kommer Anna Pihl som nybagt betjent til København fra Jylland, fraskilt med sønnen Mikkel på 4 år. Hun ansættes på Bellahøj Station og placeres i et team med godt ti mænd og to kvinder. Hun flytter ind hos Jan, 42, bøsse, livsstilsekspert på et meningsmålingsinstitut, med en trendy city-lejlighed med plads til lejere. Serien er altså ikke en del af den afsøgen af yderkanterne i Norden, som for tiden foregår i svenske krimiserier (Waade i denne antologi, Povlsen 2010: 154-158), men er snarere en adoption af en mainstream anglo-amerikansk krimitradition, svarende til den, Hermes påviste i Holland (2005). Anna Pihl ligner fremtrædende skandinaviske tv-serie-politibetjente ved, at hun er enlig mor. Det er karakteristisk for de nyere skandinaviske krimiserier, at de har en kvinde, der er fraskilt mor, i centrum (Povlsen 2010).⁴ Som Nestingen (2008: 194-222) fremhæver i forhold til Lehtokainens forfatterskab, giver det mulighed for ikke bare at give plads til et privatliv, men for at flette job og familieliv ind i hinanden, så det personlige bliver politiseret.

I den første sæsons første episode sker denne sammenfletning bl.a. ved, at Mikkel må med sin mor på arbejde på hendes første arbejdsdag. I introsekvensen præsenteres de to på bagsædet af en taxa, de er på vej for at aflevere Mikkel i børnehaven. Men taxaen sidder fast i en bilkø, så Anna Pihl tager en hurtig beslutning og springer ud. Mens de øvrige figurer præsenteres, krydsklippes med signatursangen som lydside til Anna Pihl, der løber ind på Bellahøj Station, klæder om og banker på døren til mødelokalet, hvor gruppen netop afslutter morgenmødet. Kollegerne hilser afmålt, og Anna Pihl møder sin nye makker Mikala. I introen præsenteres Anna Pihl altså først som mor, så som betjent, og omklædningen viser, at hun her må optræde i en anden forklædning (maske-rade), som hun ikke helt mestrer: Hun har glemt at lyne gylp-lynlåsen.

Første episode løber ikke over en dag, men over en arbejdsuge. Tidsforløbet markeres ved hjælp af helikoptervuer over Bellahøj hver morgen og morgen-radiospeak og en lyssætning, der markerer døgnet. Anna Pihls makker Mikala præsenteres som en erfaren betjent. Første episode afslører intet om hendes familieliv, men det bliver vigtigt senere i sæsonen, hvor Mikala blander mor-rollen med betjentrollen og kommer galt af sted. Her i første episode er hun den sikre betjent, der ikke kommenterer Anna Pihls problemer med et barn, som børnehaven kræver hentet pga. øjenbetændelse. Mikala er den besindige, da de mandag kaldes ud til en restaurant, hvor kokken har fået polititilhold for at kontakte sin ekskone, mens Anna Pihl er hurtig til at trække staven, da han provokerer. De to kvindelige betjente reddes ud af et slagsmål af den tilkaldte

betjent Martin, der senere skal blive Anna Pihls kæreste. Kønskonstellationerne er centrale for serien både i krimiplottet og i team-plottet på stationen i hele den første sæson.⁵

Første episodes plot fortsætter med at flette arbejde og privatliv sammen – for Anna Pihl, for kokken og for ekskonen. Anna Pihl får leveret Mikkkel på stationen af sin udlejer Jan, da børnehaven ikke kan have ham, så den mandlige vagthavende betjent passer ham. Kokkens ekskone tropper næste dag op på stationen og anklager Anna Pihl for at ligge i med kokken. Anna Pihl udleverer sit navn til hende, og dag tre kommer kokken hjem til Annas udlejer, så hun som tilkaldt betjent må smide ham ud. Anna får advarsler fra både den vagthavende: ”skil tingene ad” og fra Mikala: ”hold fri når du har fri”, men tropper op på kokkens restaurant efter arbejdstid. Her ser hun kokken og konen have samleje, og hun indser, at hun ikke kan stole på ekskonens historie om vold og forfølgelse. Episoden kulminerer, da Anna Pihl den fjerde dag taler kokken fra at begå selvmord, da han er gået konkurs. Hendes ’våben’ er et foto af hans familie – her krydses de to sfærer næsten oversymbolsk. Som slutning på episoden henter Anna Pihl Mikkkel i børnehaven i en politibil, så de andre børn kan se, at Mikkels mor er betjent. Hun begynder altså episoden som mor og slutter som mor og betjent. Episodens (og sæsonens) morale udtales eksplicit af den vagthavende betjent Ole, da han sender Anna Pihl hjem efter den første uge: ”Du må ikke involvere dig så personligt i sagerne du kan blive en rigtig god politimand.”

Den kvindelige betjent bør være som Mikala er i denne episode: Effektiv og klar over skillelinjen mellem arbejde og privatliv: en politimand. Men Mikala bliver såret af et knivstik i episoden, så også hun rammes på sin krop, og i resten af serien er hun på deroute som betjent, netop fordi hun blander job og moderskab, da hun forsøger at redde sin søn fra at blive narkoman. Hun ender i fængsel. Plotstrukturen og forholdet mellem arbejdsplads og privatliv i *Anna Pihl* lægger således op til, at det centrale problem er, at kvinder skal lære at forvalte deres køn og moderrolle professionelt, når de er på arbejde. Første episode er første og sidste gang, at Mikkkel kommer med på arbejde, men ikke sidste gang, at Anna Pihl kontaktes af forbrydere eller ofre på sin hjemadresse, og Anna krydser også grænsen mellem arbejde og privatliv, da hun forelsker sig i kollegaen Martin.

I anden sæson af *Anna Pihl* forfremmes Anna til forhandler, sæsonen hedder ”med ord som våben”, og i denne sæson er der mere fokus på Anna som datter end på Anna som mor. Hendes far har været efterforskningsleder i politiet og giver hende gode råd. Hun vises også som søster, da hun forsøger at hjælpe sin bror, der har kørt spirituskørsel. Igen blander familien og de følelsesmæssige relationer sig i arbejdet. Serien slutter med en happy end, Anna Pihl er blevet en dygtig politibetjent, hun genoptager forholdet til Martin, og hun forener sin familie omkring sig i en sommerfest i det grønne.

Selvom *Anna Pihl* konsekvent viser, at det for kvinder er et problem at skille arbejde og privatliv, og selvom mange af de sager, politiet løser, fremstiller både forbryderes og ofres privatliv som årsag til forbrydelserne, er *Anna Pihl*

ikke radikal i sin fremstilling af det personlige som politisk. Den er snarere konservativ i sin konsekvente fremstilling af, at tingene bør skilles ad, så den minder i holdning og tone om Hermes' hollandske serier.

Tv-realisme set fra sofahyggen

Lars Duus og Adam Price er redaktør for og hovedforfatter til serien, og de fortalte i juni 2008 på et krimiseminar i Ystad, at formålet med *Anna Pihl* var at skaffe mere end en million seere pr. episode, noget TV2s danske dramaserier havde haft besvær med siden seersuccessen *Strisser på Samsø*. Lykkedes det ikke, ville dramaafdelingen blive lukket. Der skulle være identifikation, et kvindeporthet til en kvindekana, og det skulle være en 'feel-good'-serie, der blandede krimi med soap-genren. Grundkonceptet var en kvinde med et faderkompleks, og sagerne skulle bunde i noget personligt, så Anna Pihl kunne blive involveret i forbrydelsen, og så hun kunne danne afsæt for diskussioner af en moderne kvinderolle. Selvom serien blev produceret relativt billigt, lykkedes projektet i forhold til seertal og i forhold til seriens mening og morale. Spørgsmålet er, hvorfor serien blev en seersucces, og hvad seerne fik ud af at se serien.

I efteråret 2006 gennemførte jeg med mine studerende seks individuelle interviews med fire kvinder og to mænd mellem 25 og 32 år, der havde set serien. Interviewene var en pilotundersøgelse, der i 2007 og 2009 blev fulgt op af interviews med i alt 62 danske krimiserieseere. De mange interviews bekræfter en række tendenser fra de første, som jeg kort skal skitsere. Kønsforhandlingen begynder i sofaerne allerede før serien begynder, for som S, 28 og mor til en etårig siger, så brokker hendes mand sig "helt vildt" over, at hun vil se serien, men "Han ser det alligevel, for han synes alligevel, at han hygger sig sådan lidt med at sidde og rakke helt vild ned på det 'Årh, skal vi nu se det igen'". Kvinderne vil altså se serien, mens nogle mænd ser den og får en nydelse af at lægge afstand til den. Tidspunktet er vigtigt, ligesom det er vigtigt, at den er dansk produceret: "Det er vel bare fordi det er en serie som er dansk ... med kvinder og kærlighed og der varer lige så lang tid og har lidt af det samme som *Amy's Court* og *Desperate Housewives* ... og så er det det bedste tilbud på det tidspunkt." S. identificerer sig med mor-rollen ("om man nu er en god mor"). En mand på 32 med lang uddannelse og uden børn siger da også, at han foretrækker serier med mere fakta og færre "kvindelige problemer", men han noterer, at serien "er sådan lidt klassisk amerikansk": "... det er jo nok mest min kæreste, der vil se sådan noget normalt, og så vil jeg nok bare følge med på sidelinjen." Han understreger, at det ikke er, fordi han mener "kvinderne skal gå hjemme ved kødgrøderne", men snarere fordi han mener, at DR generelt producerer bedre drama end TV2 (en genkommende vurdering hos alle). Han sammenligner med *Strisser på Samsø*, men fremhæver den svenske *Beck* som "bragende god", ligesom han ser *Barnaby*. Fem af seks fremhæver dog sendetidspunktet som afgørende og mener, at DR har patent på søndag aften. Af de seks interviewede refererer de fem til, at serien er meget

amerikaniseret, og alle sammenligner *Anna Pihl* med *Desperate Housewives* og andre amerikanske 'kvinde'-serier; alle fem mener, at serien er politisk korrekt og urealistisk i arbejdspladsbeskrivelserne og i familielivet. Især fremhæves Jan som en bøsse, der er helt urealistisk, og halvdelen mener, at Anna, Jan og Mikkel fungerer som en (rigtig) kernefamilie, og at det ikke er realistisk.

Anna Pihl placeres således af disse seere som en underholdende serie, der tiltrækker kvindelige seere på linje med de amerikanske og som modtræk til DRs dramamonopol på søndag aften. De noterer sig, at serien er både en arbejdsplads- og en privatlivsserie, men kun den seer, der reelt er enlig moder (manden er væk tre uger ad gangen), opfatter serien som realistisk. Alligevel forholder alle sig reelt til den som en form for realisme, der spejler kendte konflikter fra deres egen dagligdag. Alle interviewede pointerer skellet mellem arbejde og privatliv – og seriens overskridelse af skellet; og det er netop seriens mest karakteristiske træk, de – ligesom Egholm Andersen – opfatter som et brud på realismekontrakten. Den ligger som en implicit kvalitetsvurdering i mange respondentudsagn. Mens Nestingen fremhæver det som en kvalitet i Lehtolainens forfatterskab, at skellet konsekvent problematiseres og dekonstrueres, bliver den mere håndfaste fremstilling af konflikten i *Anna Pihl* nok anerkendt, men også diskvalificeret af seerne, når de skal diskutere serien. Måske fordi den faktisk fungerer kønsrollekonserverende, for som serien viser, så er børn og pistoler en farlig cocktail, som kun kvindelige betjente kan finde på at mixe.

Anna Pihl fik TV2 på danskernes dramadagsorden, men de kvalitative interviews fremhæver, at det er sofasituationen mere end seriens kvalitet og realisme, der trækker dem til kanalen en mandag aften. Ikke desto mindre bruger nogle af de kvindelige seere serien til at spejle og bearbejde egne konflikter, mens det er tydeligt, at nogle af de mandlige seere bruger den til at skubbe den slags problemer over på det andet køn. Det føles godt for begge parter, og det tyder på, at serien på trods af udsagn om det modsatte alligevel opfattes som en form for realisme, der kan spejle seernes egen dagligdag og konflikterne mellem det private livs krav og arbejdslivets roller. Den fælles front er imod overskridelsen af grænsen. Men det er jo netop seriens morale, og det ligger derfor helt i tråd med serien, at seerne mener, den slags er urealistisk. Femi-krimi eller ej: Seerne opfatter *Anna Pihl* som en kvindeserie, fordi den blander det private og det offentlige og samtidig viser, at det bør man/kvinder ikke gøre. Ifølge Frank Egholm er det en femi-krimi – ifølge Anne Mette Hejlsted er det ikke. For seerne er det dansk drama sendt på et godt tidspunkt og mest til kvinder.

Noter

1. Det er en strategi, der ikke er forbeholdt genrelitteratur, men som har været brugt af en forfatter som Suzanne Brøgger siden 1970'erne.
2. Se også Iron 1995, Povlsen 1995, Munt 1994, Cranny-Francis 1990, Klein 1988.
3. Seriens hovedforfatter er Adam Price med skiftende episodeforfattere, Bo Mortensen er producer, der er skiftende instruktører: Carsten Myllerup var konceptuerende instruktør (1-5);

- Morten Arnfred instruerede afsnit 6-15, Mikkel Nørgaard afsnit 16-20 og 26-30, og Mogens Hagedorn-Christiansen afsnit 26-30. Serien er produceret af Cosmo Film a/s.
4. Den australske serie *Small claims* fra 2004, vist på DR 2007 og 2009, har to unge delvist hjemmegående mødre som detektiver, den ene er betjent, men de opererer uden for politisystemet, og pointen er, at de ikke kan kombinere moderskab med medarbejderskab, derimod med medborgerskab, da deres sager tager udgangspunkt i deres nære 'community'.
 5. Jeg har analyseret andre episoder i Povlsen 2010.

Litteratur

- Agger, G. (2005) *Dansk tv-drama. Arvesølv og underholdning*. København: Samfundslitteratur.
- Agger, G. (2010) Agger, G. (2010) 'Køn, krimi og melodrama', in Schwarz Lausten, Pia & Toftgaard Anders: *En verden af krimier*. Aarhus: Klim: 167-183.
- Andersen, F.E. (2008) *Den nordiske femikrimi*. Frederiksberg: Bogforlaget HER&NU.
- Cranny-Francis, A. (1990) *Feminist Fiction: Feminist Uses of Generic Fiction*. Cambridge: Polity Press.
- Gregersen, M.D. (2008) *Hvad vi ikke taler om, når vi taler om bestsellere*. Speciale. Institut for Nordiske Studier og Sprogvidenskab/Dansk. København: Københavns Universitet.
- Hejlsted, A. (2003) 'Femikrimiens ti bud', *Kvinder, køn og forskning* 4: 32.
- Hejlsted, A. & Petersen, C. (eds.) (2006) *Den skandinaviske femikrimi – en seminarrapport*. København: Københavns Universitet, Center for Kønforskning.
- Hermes, J. (2005) *Re-reading Popular Culture*. Oxford: Blackwell.
- Hermes J. & Stello, C. (2000) 'Cultural Citizenship and Crime Fiction', *European Journal of Cultural Studies*, vol 3: 215-232.
- Hermes, J. (1998) 'Popular Fiction and Cultural Citizenship', in Brants, K. et al. (eds.) *The Media in Question*, London: Sage: 157-167.
- Hjarvard, S. (2002) 'Seernes Reality', *MedieKultur* 34: 92-110.
- Hjarvard, S. (2007) 'Kvinder regerer i krimiverdenen', *Tid og tendenser* 8, 32-37.
- Irons, G. (ed.) (1995) *Feminism in Women's Detective Fiction*. Toronto: University of Toronto Press.
- Klein, K.G. (1988) *The Woman Detective. Gender and Genre*. Urbana: University of Illinois Press.
- Munt, S. (1994) *Murder by the Book?* London: Routledge.
- Nestingen, A. (2008) *Crime and Fantasy in Scandinavia*. Seattle: University of Washington Press.
- Povlsen, K.K. (1995) 'Dødslys. Kvindelige detektiver hos M. Muller & S. Paretsky', i Rasmussen, R. & Lykke, A. (eds.) *Den sidste gode genre*. Aarhus: Klim: 85-110.
- Povlsen, K.K. (2006) 'Krimi på global hjemmebane', i Sørensen, A.S. & Zerlang, M. (eds.) *Kultur uden centre*. Aarhus: Klim: 182-202.
- Povlsen, K.K. (2010) 'Gender and Geography in Scandinavian Television Crime Fiction', in Nestingen, A. & Arvas, P. (eds.) *Scandinavian Crime Fiction*. University of Wales Press.
- Povlsen, K.K. (2010) 'Nordisk krimi: Bøger, udsteder og kønnede konflikter', i Schwarz Lausten, Pia & Toftgaard Anders: *En verden af krimier*. Aarhus: Klim: 147-166.

Hans kropp – samhället självt

Manliga svenska mordspanare på ålderns höst *Kommissarie Jensen, Martin Beck, Kurt Wallander* *och Van Veeteren*

Michael Tapper

Resumé

Artikeln syftar till att ur ett idéhistoriskt perspektiv på den svenske manlige mordspanarens ikonografi analysera utvecklingshistorien till den moderna stereotypen. Med början i Per Wahlöös egna kriminalromaner och senare hans samarbete med Maj Sjöwall i deras stilbildande tio romaner om ett brott skisserar jag huvuddragen i utvecklingen av den svenske snuten. Hans sjukliga och ångestridna kropp som metafor för såväl maskulinitetens som diagnos för det svenska välfärdssamhällets sjukdomstillstånd blir också utgångspunkten för läsningen av Henning Mankells Wallanderromaner och Håkan Nessers böcker om Van Veeteren. Texten kopplar samman ikonografin med den allmänpolitiska och kriminalpolitiska utvecklingen i Sverige och ska ses som en del av förarbetet till min kommande avhandling med den preliminära titeln *Snuten i skymningslandet: Svensk polisroman och polisfilm 1965-2010*. Texten kan med fördel läsas tillsammans med syskonessän 'Dirty Harry in the Swedish Welfare State' i antologin *Scandinavian Crime Fiction* (2010) redigerad av Paula Arvas och Andrew Nestingen.

Nyckelord: idéhistoria, genus, maskulinitet, kriminologi, folkhemmet, sjukdom som metafor, det svenska välfärdssamhället, svensk nutidshistoria

År 1992 gjorde konstnären Marie-Louise Ekman skulpturen 'Det svenska svårmodet' till världsutställningen i Sevilla. Den visar en man – inte helt olik maken Gösta Ekman – som bokstavligen står fastfrusen av melankoli mitt i livet. Genom uppborrade tårkanaler rinner hans stilla gråt nerför ansiktet till bröstet i en oavbruten ström. Han skulle kunna vara ett kondensat av de otaliga män som Susan Faludi sju år senare talar om i boken *Ställd*, en man belägrad av en ständigt ifrågasatt och demoniserad manlighet gestaltad av hustrumisshandlare, frånvarande fäder, seriemördare och skinnskallar.¹ En populär motsvarighet till skulpturen i litteratur, film och tv under de senaste fyrtio åren har varit den medelålderskrisande mordspanaren. Han är också unik så till vida att han inte bara förkroppsligar krisen för sitt kön utan också för nationen.

I denna symboliska funktion utgör han ett negativ för det klassiska västerländska hjälteidealet till försvar på nationens och civilisationens bröstvärn mot både yttre och inre fiender: indianutrotaren, kolonialkrigaren, kallakrigsagenten eller storstadshämmnaren med eller utan polisbricka. Han som med sitt muskel-pansar, sin självtillit och självklara övermänniskostatus Yvonne Tasker i sin bok *Spectacular Bodies* menar är intimt sammanflätad med själva nationsbegreppet i krig och konflikter.² Han vars europeiskt vita kropp med förmåga att både uthärda och utdela smärta Richard Dyer pekar på som den yttre manifestationen av hans inre vilja och målmedvetenhet – ”en kropp som blivit möjlig genom [hjältens] andliga överlägsenhet”.³ Det är i honom som nationens yttersta politiska auktoritet tar gestalt.

I kriminalgenrens historia har denna superman hetat Hugh 'Bulldog' Drummond, James Bond, Mike Hammer, John Rambo, Dirty Harry och John McLane. I Skandinavien, med nationalromantiskt motstånd mot populärkultur i allmänhet och kioskdeckaren Nick Carter i synnerhet, betraktades kriminalgenren länge som en importprodukt.⁴ Därför användes ofta engelska namn i genrealstren. S.A. Duses officershjärte fick t.ex. heta Leo Carring. Med den norskfödde men i Sverige länge bosatte Øvre Richter Frichs romaner om den blonde titanen Jonas Fjeld fick kriminalgenren sin första bästsäljande skandinaviska civilisationskämpe mot negrer, indianer, bolsjevikar och andra hot. Och Fjeld lever vidare till både kropp och själ i det resliga muskelberget Gunvald Larsson med efterföljare som Roland Hassel, Carl Hamilton och Johan Falk.⁵

Parallellt med denna utopiska actionpoliskropp har en dystopisk tradition formerat sig kring den åldrade, sjuklige och självförbrännande polisen. Generiskt är han delvis en återgång till Georges Simenons kommissarie Maigret, polisdeckaren i övergångsperioden mellan deckarhjältens outsider och polis-kollektivets teamplayer. Men snarast i motsats till dennes patriarkaliskt trygga fryntlighet, livsnjutning och geniala deduktionsförmåga är han ett neurotiskt vrak på väg att duka under för sina laster och lustar medan han i en blandning av tröget fältarbete och tillfälligheter löser brotten.

Hans oansenliga, ibland direkt sjabbiga utseende speglas av förfallet på hans tjänsterum, och i välfärdssamhället är det bara i sällsynta fall han med våld och vapenmakt får demonstrera att han är av det rätta virket. Först då känner vi igen honom från Raymond Chandlers ideal om den både vanlige och samtidigt ovanlige hedersmannen som vågar vandra på ”dessa usla gator” men som i tradition från sagornas riddare och västermytens civilisationsväktare själv inte är usel och inte heller besudlad eller rädd.⁶ Frånskild eller bara obotlig ensamvarg utan tillhörighet i samhällsgemenskapen är han fångad i en existentiell limbo, dömd till sömnlösa vandringar i ett laglöst skymningsland. Där går han på den tunna röda linjen mellan liv och död, dag och natt, verklighet och dröm, förnuft och vansinne, civilisation och barbari, lagen och hämnden. Utanför arbetet är han däremot en förtappad själ i otakt med den onda nya tiden manifesterad i en galopperande, brutal och obegriplig kriminalitet. Då marinerar hans *weltschmerz* i sprit till tonerna av självfull opera eller jazz och vi förstår att det fortfarande bultar ett romantiskt men ärrat hjärta bakom masken av stelnad bitterhet och cynism.

I Colin Dexters Oxford heter han kommissarie Morse, vars talande förnamn, Endeavour, avslöjas först i näst sista romanen. Hos Michael Connellys Los Angeles är hans namn Hieronymus 'Harry' Bosch, och han ser sitt Los Angeles speglas i de helvetesskildringar som hans konstnärsnamne blivit känd för. Men som krönikan 'Deppens väktare' om årets kriminalromaner i *Aftonbladet* nyligen konstaterade har den slitne mordspanaren många kollegor runt om i världen.⁷ Som representationer av lagen och maskuliniteten faller det sig naturligt att se dem som det patriarkala samhällets sista mohikaner – stolta, heroiska men föråldrade och därmed av ödet dömda till undergång. Ofta har de också en ung lärling som väntar i bakgrunden och som i kontrast till huvudpersonens ålderman representerar den nya tiden – gärna en kvinna med en livsstil och kunskaper som för huvudpersonen framstår som nedstigen från en främmande planet. Kring millennieskiftet var denne arvtagare förstas expert på datorer och kunde orientera sig som fisken i vattnet genom de nya subkulturerna och sociolekterna på Internet.⁸

Den åldrade mordspanarens väderbitna själ och härjade kropp är ett centralt och återkommande motiv. Några besvärjer dödens väntrum genom att lusta efter ungt kvinnokött. Romanernas Morse går till exempel på porrklubb, och Kurt Wallander åker alldeles i början av *Mannen som log* på två charterresor där han i självförakt bränner sina pengar på sprit och prostituerade. Men de flesta är upptagna av krämpor och sjukdomar som magsår och cancer, och alla skulle de unisont kunna stämma upp i polisgenrens mest söndertuggade klichéfras: "I'm too old for this shit!"⁹ Inte minst de själva är medvetna om vilket öde som väntar dem. Och med dem deras hederskodex och egensinniga utredningsmetoder.

Det svenska svärmodet är i ljuset av den internationelle mordspanarens allmäntillstånd alltså inte särskilt svenskt, även om det både innanför och utanför landet ofta uppfattas så. Utbredda (själv)uppfattningar om nationella stereotyper är svåra att tvätta bort, även för de svenska författarna själva.¹⁰ Ta bara den enda tavla som Kurt Wallanders hötorgskonstnär till far producerar om och igen under hela sitt liv till en aldrig sinande kundkrets. Motivet sammanfattar flera av det svenska landskapsmåleriets genreklichéer och utgör samtidigt en bild av den maskulinitet präglad av kärvhet, tystnad och ensamhet som format Mankells hjälte:

Han målade ett melankoliskt höstlandskap, men en spegelblank insjö, ett krokigt träd med avlövsade grenar i förgrunden, och långt borta vid horisonten skymtade fjällkedjor, omslutna av moln som skimrade i en osannolikt färgsprakande kvällssol.

Då och då la han till en tjäder som stod på en stubbe i tavlans vänstra ytterkant.¹¹

Men i ett avseende är den svenske polisen unik: hans kropp är inte bara en spegel av ett patriarkat ur en generation män på utdöende utan också ett av både den marxist-leninistiska vänstern och borgerligheten dödsmärkt sam-

hälle: det socialdemokratiska folkhemmet. Den traditionen grundlades 1965 av Sjöwall-Wahlöö, som genom en kombination av polisroman och politiska samtidskommentarer fick ett starkt genomslag i samtiden. Gunvald Larsson och hans efterföljares utopiska stålfysionomier med band till kolonialhjältarna före folkhemmet blir det handlingskraftiga alternativet till Beck och hans efterföljares förfallna och resignerade folkhemskroppar.

Medan jag i min essä 'Dirty Harry in the Swedish Welfare State'¹² analyserar den nygamla actionpolisen, koncentrerar jag mig här på de åldermän som förkroppsligar den söndervittrande svenska modellen: Per Wahlöös kommissarie Jensen, Sjöwall-Wahlöös Martin Beck och nybeckpoliserna Kurt Wallander och Van Veeteren skapade av Henning Mankell respektive Håkan Nesser. Jensen och Becks magbesvär, Wallanders fetma och diabetes, Van Veeterens tjocktarmscancer är talande symptom för författarnas åsikter om sjukdomstillståndet i det svenska samhället. Det finns även andra exempel, som Anders Roslunds & Börge Hellströms serie om Ewert Grens eller Arne Dahls elva romaner om A-gruppen, men ingen av dem har fått det nationella eller internationella genomslag som Sjöwall-Wahlöö, Mankell och Nesser. Ännu, ska väl tilläggas.¹³

Kommissarie Jensen – en folkhemsdystopi

Egentligen började den moderna svenska polisromanen med kommissarie Jensen, som i två romaner signerad Per Wahlöö ensam – *Mord på 31:a våningen* (1964) och *Stålsprånget* (1968) – patrullerade i en framtida storstad med tydliga konturer av Stockholm. Han är en vandrande regelbok som till det yttre mekaniskt anpassat sig till den rådande korporativa samförståndsdiiktaturens nyspråk och tänkande. Hans återkommande magproblem och tysta kritiska tankar är dock ett talande symptom för vantrivseln i den sköna nya världen, där den socialdemokratiskt styrda statsapparaten växt samman med storfinansens monopolkapitalism till en monolitisk diktatur – om inte formellt, så i praktiken.

Parentetiskt sagt hade redan Vic Sunesons kommissarie Myrman problem på 1950-talet, då som en del av en psykoanalytisk våg inom kriminalfilmen.¹⁴ Myrman söp, hade ett trassligt kärleksliv och var allmänt neurotisk. Han ersattes därför snart av den robustare karllakaren O.P. Nilsson. I Jensens fall är det däremot just polismannens förkroppsligande av lagen i ett sjukt samhälle som orsakar hans åkomma. Det privata och det politiska var intimt förbundna med varandra enligt tidens vänstercredo. Jensens sjukdom och samhällets var symptom på samma kristillstånd, såsom den VPK-anslutne kommunisten Wahlöö såg det.

I takt med att Jensens sjukdom förvärras tilltar samhällets förfall: grasserande alkoholism, nitiskt bekämpad med massarresteringar av Jensens polis, och en sjunkande nativitet till följd av kärlekstorka och erotisk apati. Självmord är ymnigt förekommande, även om myndigheterna systematiskt förnekar detta genom att i det officiella språkbruket beordra formuleringen 'hastigt dödsfall'. Av Jensens iakttagelser att döma härrör det mentala tillståndet i landet ur den både kroppsligt och andligt mördande konformism som utgår från den social-

fascistiska staten och torgförs av en monopolkapitalistisk mediekoncerns (läs: Bonniers) fördummande tidningsutbud.¹⁵

Samhället karaktäriseras av en personlighetsutplånande likriktning, så också hos huvudpersonen själv. Beskrivningen av Jensens kropp är en konkret spegling av processen; associationerna går osökt till kalla krigets science fiction-skräckfilmer som *Världsrymden anfaller* (*Invasion of the Body Snatchers*, 1956) när hans till det yttre knapphändigt skisseras som: "ett medelålders polisbefäl med normal kroppsbyggnad och slätt uttryckslöst ansikte."¹⁶ Det släta uttryckslösa ansiktet återkommer som en markör romanen igenom för romanens många bifigurer, och på mediekoncernens tidskriftsomslag har de ytterligare avindividualiserats med bildteknisk hjälp: När Jensen granskar dem under förstoringsglas har de "egendomligt livlösa partier, som om något avlägsnats från bilderna, till exempel vårtor, pormaskar eller blåmärken."¹⁷

Men precis som för samhället är Jensens lugna yta en bedräglig fasad på en kropp i inre uppror. Den läsningen blir övertydlig i uppföljaren *Stålsprånget*. Alldeles i romanens inledning får Jensen känningar av sin sjukdom: "När han rätade på ryggen gjorde det mycket ont på höger sida i mellangärdet, som om ett koniskt borststål med högt varvtal hade roterat i inälvorna. Han var så van vid smärtan att han knappast noterade den."¹⁸ På väg i taxi till flygplatsen för att opereras utomlands färdas han genom bilismens ödeland av motorvägar och förslummade miljonprogramsområden medan han drabbas av nya, allt intensivare smärtattacker. Då dyker en demonstration upp. Parollerna om klasskamp och solidaritet bemöts emellertid än så länge av en yttre indifferent hos både Jensen och de förbipasserande åskådarna samtidigt som hans härjade kropp skvallrar om den akuta samhällskrisen under den lugna ytan.

Medan Jensen opereras i ett postkolonialt fantasiland i Tredje världen med både överlägsen sjukvård och kameler utanför sjukhusfönstret utbryter en samhällsrevolution i hemlandet. Väl hemkommen finner han att landet är både hans kropp och samhället inne i en läkningsprocess. En grupp politiskt aktiva läkare som arresteras alldeles i början av *Stålsprånget* har brutit sig ur arresten och tagit makten, något som också fått socialmedicinska konsekvenser i bland annat en förverkligad sexuell frigörelse som gör folk friskare. Denna dubbla revolution till kropp och själ av Marx och Freud är tidstypisk och får sin motsvarighet i de mer kända böckerna med undertiteln 'Roman om ett brott'.¹⁹

Beck möter Marx och Freud

Sjöwall-Wahlöös tio internationellt bästsäljande romaner 1965-1975 om Martin Beck och hans mordspanarkollektiv är – trots att de flesta publicerades efteråt – en upptakt till den samhällsutveckling som blommar ut i böckerna om Jensen. Sviten inleds samma år som förstatligandet av den svenska polisen och reflekterar genom Becks ögon över ett borgerligt klassamhälle på väg mot en andlig utarmning och materiell kollaps. Folkhemmet är en utbredd men falsk illusion om idylliskt samförstånd mellan klasserna som sakta men säkert är på

väg mot den korporativa totalitarism mellan den socialdemokratiska regeringen och storfinansen som är ett faktum i Jensen-romanerna.

Sprickorna syns i den eskalerande brottsligheten, miljöförstörelsen och alienationen. Att det sistnämnda inte är ett individuellt utan ett strukturellt problem illustreras av att polisen och brottslingen är till det både yttre och inre anonyma, utbytbara män utan särskilda egenskaper i *Roseanna*. Beskrivningen av Becks själsliga tomhet och neurotiskt konformistiska livsstil kunde lika gärna gälla mördaren Folke Bengtsson. Beskrivningen av dem båda är torr och knapphändig. Bengtsson beskrivs som en man som ser ut som folk gör mest, och även den mer utförliga beskrivningen av Beck – den enda i romanserien – är knastertorrt saklig, knapphändig och opersonlig.

Han såg trött ut och den solbrända hyn verkade gulaktig i den grå dagern. Hans ansikte var magert med bred panna och kraftig käke. Munnen under den korta raka näsan var smal och bred med två djupa fåror vid munvinklarna och när han log såg man att han hade friska vita tänder. Hans mörka bakåtsrukna hår med det raka hårfästet hade ännu inte grånat, och blicken i de gråblå ögonen var klar och lugn. Det fanns kvinnor som ansåg att han var stilig, men de flesta skulle beteckna hans utseende som alldagligt. Han klädde sig aldrig uppseendeväckande, snarare lite för diskret.²⁰

Liksom Jensen är Beck en statstjänsteman i den grå medelklassen utan den geniale pusseldeckarens intuition; de inspirerade infall som får honom att lösa till synes hopplösa fall kommer från magen snarare än huvudet. Samma sanningsökande magkänsla delar de också för tillståndet i samhället, med skillnaden att Becks Sverige ännu inte fullt utvecklats till den samförståndsdiktatur Jensen lever under. Följaktligen härjas Beck kropp av en diffus molande smärta som tilltar när hans vantrivsel i kulturen späs på, till exempel under julfirandet, då helgens budskap om gemenskap och frid ersatts av konsumtionshysteri, fylla och lägenhetsbråk. I flera av romanerna – exempelvis *Roseanna* (1965), *Den skrattande polisen* (1968) och *Terroristerna* (1975) – avslutas mordutredningarna just under julhelgen. *Den skrattande polisen* inflikar en reflektion över tillståndet utanför polishuset dagen innan julafton: "Utanför var det kallt och grått. Konsumtionssamhället knakade i fogarna. Just denna dag kunde allting säljas, till vilka priser som helst. Oftast mot kreditkort och checkar utan tacksägelse."²¹

På julaftonen kämpar sig Beck mekaniskt igenom familjens julritualer, och gör sitt bästa för att inte dämpa barnens glada humör. Men under stenansiktetsfasaden röjer kroppen hans sanna känslor av alienation och likgiltighet, något som förebådar Jensens och samhällets akuta kristillstånd i framtiden: "Det dröjde inte länge innan värken i mellangärdet började göra sig kännbar. Martin Beck var så van vid dessa anfall att han inte längre fäste avseende vid dem, men han hade en känsla av att de kommit oftare och häftigare på senare tid."²² Beck söker aldrig läkarvård för sin åkomma eftersom den inte kan botas i ett sjukt samhälle. Kanske ser han rent av smärtan som ett friskhetstecken i ett sjukt samhälle.

Det symboliska året 1968 var märkt av studentuppror, strejker och en snabbt växande nyvänster runt om i västvärlden. Som Wahlöö själv förutspådde i *Stålsprånget* tycktes revolutionen vänta runt hörnet, kanske till och med tidigare i den senkapitalistiska välfärdsstaten Sverige än i andra länder. Först när Beck några böcker senare separerat från sin fru och inlett ett förhållande med den sexuellt ohämmade, danskfödda marxist-leninisten Rhea Nielsen klingar smärtorna av. Återigen kombineras Marx och Freud med framgång så att en ny och möjlig framtid kan hägra både politiskt för Sverige och personligen för Beck.

I den avslutande romanens *Terroristerna* sluttrader reflekterar avhoppade kollegan Kollberg och Beck över de gångna tio årens utveckling till en allt intensivare våldsspiral mellan brottslighet och polis medan de spelar ett alfapetliknande korsordsspel. Kollberg sammanfattar Becks ständigt gnagande problem: "Felet på dej, Martin, är bara att du har fel jobb. I fel tid. I fel del av världen. I fel system". Sedan avrundar han romanen med en ny spelomgång: "Det är jag som börjar. Då säger jag X. X som i Marx."²³ På väggen ovanför sängen i Becks lägenhet hänger en bild av Mao Zedong. Beck har inte satt upp den, men han låter den hänga kvar eftersom Rhea där återuppväckt Becks sex- och livslust – inspirerad av Den Store Rorsmannen. Hans kropp är under tillfrisknande allteftersom demonstrationstågen på Stockholms gator växer sig större och den kommunistiska världsrevolutionen kommer närmare.

Efter orgien – Wallanders ödeland

Perioden mellan Beck och Wallander, 1975-1991, kännetecknades av välfärdsstatens kris i omställningen från industriell till postindustriell ekonomi och med den en övergång från en ekonomisk politik med J.M. Keynes som ledstjärna till en inspirerad av Milton Friedman. Den sistnämnda kursomläggningen administrerades, intressant nog, inte av borgerliga koalitioner utan av de socialdemokratiska regeringarna 1982-1991. Längre såg politiken ut att vara framgångsrik som recept för tillväxt, men 1990-1994 ledde en rad avregleringar på kreditmarknaden till en djup finanskris. De feta åren var förbi.

68-vänsterns guldålder var också förbi. Samtidigt med krisen tynade slutligen det marxist-leninistisk-maoistiska SKP (Sveriges Kommunistiska Parti) som Henning Mankell sympatiserat med bort. Partiets intellektuella hade för länge sedan strömhoppat över till borgerliga tankesmedjor och medier.²⁴ Andra inom nyvänstern hade gått från marxism till ekologism och bildat miljöpartiet, gjort ett kort gästspel 1988-1991 i riksdagen men åkt ur igen. I stället kom den nya radikala oppositionen från högerkanten, där både nynazistiska organisationer som Vitt Ariskt Motstånd (VAM) och högerpopulistiska missnöjespartier som Ny Demokrati fick politisk och medial genomslagskraft. I denna rämnande välfärdsstat, delvis nermonterad av arvtagarna efter arkitekterna bakom visionen, föddes en ny och populär våg av polisfiktioner i roman, film och tv som fortsatte samtidskommentarerna i Sjöwall-Wahlöös anda.

När Kurt Wallander stiger upp den 8 januari 1990 för att ta hand om seriens första mordutredning har Berlinmuren just fallit, och de utopiska vänsterideologierna dödförklarats. Det finns ingen utsikt till frigörelse – inte för honom, inte heller för samhället. Borta med vinden är de föregående decenniernas smörgåsbord av nya politiska idéer, psykoterapier och självförverkligande livsstilar. Vi befinner oss – med Suzanne Brøggers formulering – i tiden efter orgien, vilken för övrigt Wallander missade eftersom han ständigt stod på fel sida av barrikaderna. Men också hans band till den borgerliga kärnfamiljsnormaliteten är kapade samtidigt som feminismen åtminstone formellt anammades av de borgerliga partierna: Hans fru har skilt sig från honom och flyttat från småstaden Ystad en ny tillvaro i Malmö för att i ett nytt förhållande med en välbärgad man flytta upp i den sociala hierarkin.

Kvar på samhällets bakgård står Wallander. Ställd. Mer än någon annan svensk polishjälte skulle han kunna tjäna som exempel på Faludis genusanalys: en socialt och sexuellt deklasserad outsider utan karta och kompass i en okänd ny värld han inte förstår; endast arbetet ger honom en känsla av tillhörighet och identitet. Men medan han för det mesta har omdömet kvar på arbetet backar han privat in i en regressiv tillvaro av ansvarslöshet, självömkande och social tafatthet. Hemmet är ett kaotiskt pojkrum belamrat med pizzakartonger, ölburkar, vanskötta krukväxter och smutstvätt. På denna soptipp över hans förlorade liv vaknar han gång på gång efter att ha somnat påklädd i soffan framför teven eller till en opera i stere oanläggningen. Telefonen ringer. Det är antingen jobbet eller någon av hans få närmaste som är upprörda eller vill ge honom skuld-känslor för en tid han glömt passa eller ett möte han missat. Oupphörligen bestämmer han sig för att ändra sin livsföring bara för att skjuta beslutet på obestämd framtid. Wallanders tillvaro är fylld av sysslor som måste göras medan livet är satt på undantag.

Den första arbetsdagen i den första romanen är typisk. Wallander hetsar runt mellan polishuset, mordplatsen, vittnen, anhöriga till offren och sin far i Löderup. Sex på kvällen upptäcker han att han glömt äta och svänger in på en kafeteria vid en bensinstation medan han tänker att matvanorna får ändras i morgon: "Han åt en hamburgertallrik. Han åt så fort att han fick diarré. När han satt på toaletten märkte han att han borde byta kalsonger."²⁵ Proceduren upprepas exakt likadant dagen efter. Ett stående inslag i både romanerna och filmatiseringarna blir därför att polisreceptionisten Ebba med moderligt nedlåtande tonfall läxar upp honom för att han slarvar med maten. Men också de få andra i hans ensamma tillvaro – dottern Linda, den åldrade fadern – behandlar honom som ett vanartigt barn.

Av den unge, idealistiske polismannen på 1960-talet återstår 1990 bara bleknade och ångestladdade bilder som symboliskt går tillbaka till en knivhuggsskada Wallander får 1969 som ett efterspel till en våldsam Vietnamdemonstration.²⁶ Han är otvättad och klädd i solkiga kläder. Kroppen har förfallit till fetma och diabetes efter år av fysisk och psykisk vanskötsel genom konstant överarbete i kombination med den amerikanska skräpmat-kulturens förödande inverkningar. Wallander blir en sinnebild för Sveriges väg från rekordår till sam-

hällskris, från konsumtionssamhälle till fetma och diabetes, från mönsterland till monsterland. Hans upprepade retoriska utrop "Vad är det som håller på att hända med det här landet?" representerar inte en nostalgi för en idealiserad gårdag utan snarare ett förtvivlat sökande efter hopp, efter en möjlig framtid. Men romanerna finner inget ljus i mörkret. Inget X som i Marx. Inget F som i Freud. Liksom Ingmar Bergmans sökare är Wallander en man som – för att parafrasera prästen i *Viskningar och rop* – förtvivlar på en mörk och smutsig jord under en tom, grym himmel.

Samtidigt som Guillous Hamilton var en slags sista suck för föreställningen om Sverige som en betydande politisk kraft i världen, porträtterar Mankell en hjälte omgiven av en rasistisk nynationalism och provinsialism som inget hellre önskar än att sluta sig inom sin idealiserade självbild som ett idylliskt Eden. Som Andrew Nestingen beskriver i sin essä "The Burned-Out Policeman"²⁷ är romanerna fyllda av en ambivalens kring Wallander, där dimman är en central metafor för hans svårigheter att orientera sig i tillvaron. Lite naivt och klumpigt försöker han göra gott samtidigt som han t.ex. som sexturist i *Mannen som log* och som potentiell hustrumisshandlare i *Den femte kvinnan* (1996) blir urtypen för den vite, västerländske mannen som patriarkal exploatör.

Lika bristande som hans självinsikt är hans förståelse av omvärlden, där han en abstrakt och vag uppfattning om förtryck och utsugning. När bal-tiska rånmördare, sydafrikanska krypskyttar och rättslösa flyktingar kommer till lilla Ystad svarar han med bestörtning, villrådighet och slutligen trauma och utbrändhet. Det vilar något av Frankfurtsskolans förakt för massans tankeförmåga över Mankells porträtt av Wallander som en övergödd, infantil medelsvensk. För egentligen anländer Wallander till samma slutstation som den politiskt medvetna 68-generation som gick från nyvänster till nyhöger, från kollektiv revolutionsromantik till narcissistiskt självförverkligande. Hans nya lyckodrom är ett småborgerligt sköna hem med en hund som kravlös relation där han kan krypa in i en tillsluten tillvaro med fönstren stängda mot solidariteten.

Fästning Europa – Van Veeteren

Om Wallander-serien är en resa mot svensk nyprovinsialism och narcissistisk slutenhet efter 1960- och 1970-talens internationella engagemang under FNL-rörelsen och Palme, så skildrar Håkan Nessers dekalogi 1993-2003 om Van Veeteren slutstationen. Hans värld är en hermetiskt tillsluten och inåtvänd miniatyrvärld i skuggan av Sveriges inträde i EU. Böckernas fiktiva, nordeuropeiska stadslandskap är ett både fysiskt och andligt Fästning Europa innan begreppet formulerades. Här omtalas visserligen både invandrare och bostadssegregation mellan olika samhällsklasser, men bara som bakgrundsbrus, någon enstaka bifigur – aldrig i centrum, aldrig som motiv eller hot. Det är ett i stort sett homogent och strömlinjeformat medelklassuniversum av vita män och kvinnor som alla lever tämligen likartade liv. Större orosmoln som

miljöförstöring, internationell organiserad brottslighet eller krig som framkallar flyktningvågor syns inte till trots att samtliga dominerade nyhetsutbudet under romanbyggets tillkomst.

I fiktionens Maardam, en medelstor stad (300 000 invånare) med nederländska drag, lever romanfigurerna ett tidlöst grått liv av jämna plågor, åtta grader med snålblåst, gourmetiskt avnjutande av mat, konstnärligt erkänd litteratur och film och schackpartier på kvarterspubarna. Modern högteknologi med datorer och mobiltelefoner existerar sida vid sida med ett gammaldags samhälle, där man tar mogenhetsexamen i skolan. Inga subkulturer eller politiska oppositionsgrupper stör ordningen. Överhuvudtaget är det en värld bortom politiken, bortom samhällskonflikter – en kantstött småstadsidyll delvis lik barnboksdeckarnas idealiserade, slutna Sverigeminiatyrer, som exempelvis Kalle Blomkvists Lillköping eller Valleby i LasseMajas Detektivbyrå, men utan bekymmerslösa sommarkar.

Sluten är också huvudpersonen och hans intellektuella universum. Till formen har Van Veeteren-serien mer gemensamt med pusseldeckaren än polisromanens procedural. Mordfallen är inga utgångspunkter för sociala eller politiska reflektioner som berör läsarens verkliga värld utan fungerar mest som intrikata tankelekar att gymnastisera hjärnan med under ledning av ett deckargeni. Huvudpersonen framstår som en kolerisk kusin till Maigret, en enstöring vars brottsutredningar upphöjs till ett nyandligt sökande efter en nessersk idé kallad determinatan. Denna kriminalgåtans tulipanaros ska ur brottslighetens till synes godtyckliga, slumpartade och kaotiska karaktär kunna destillera fram ett övergripande mönster där etik och estetik möts i en förening av det sanna och det sköna. Determinatan successivt fram till en essentialistisk men ändå sekulär moralfilosofisk princip för både livet i allmänhet och kriminaliteten i synnerhet.

Som ordet antyder är determinatan en slags determinism, en ödets verkande kraft som inspirerats av antikens och Shakespeares tragedier. Den senare är en återkommande referens i romanerna och fungerar som en slags livets spelteori för den schackintresserade Van Veeterens utredningsteknik. Följaktligen spiller Nessers hjälte ingen tid åt någon wallandersk förtvivlan eller bitterhet inför ett samhälle som inte kan förändras eller reformeras, bara iaktas, analyseras och blottläggas på sina hemligheter av en kyligt distanserad blick. Herbert Tingsten lanserade en gång tanken om att Maigret var Gud.²⁸ Van Veeteren står i så fall inte honom långt efter. Han saknar dock Maigrets medkänsla och humanism. I stället är han gammaltestamentlig, sträng och obarmhärtig Fader, vars luttrade erfarenheter av människornas ondska ristats in i hans ansikte. Masken av frusen bitterhet bär han redan första gången vi möter honom:

Som ett hotfullt och illasinnat lågtryck satt han där med den tunga överkroppen välvd över bandspelaren. Hans ansikte var genomskuret av små blå, brustna ådror, och hans min var lika uttrycksfull som en stelnad blodhunds. Det enda som rörde sig var tandpetaren som sakta vandrade från mungipa till mungipa. Han kunde tala utan att röra läpparna, läsa utan att flytta blicken,

gäspa utan att öppna munnen... det var en mumie i långt högre grad än en människa av kött och blod.

Och utan tvivel en mycket effektiv polisman.²⁹

Om Wallander är en modern empatimartyr för våra synder så är Van Veeteren den tomma, grymma himlens gud. Visserligen får även han en magåkomma – tjocktarmscancer, för vilken han opereras i *Återkomsten* (1995) – men till skillnad från sjukdomsmetaforiken i Jensen-, Beck eller Wallander-romanerna saknas den samhällspolitiska resonansen. Världen förblir oförändrad, oförbätterlig. Van Veeterens cancer är i stället en lika fatalistisk åkomma som kriminalitetens och syndernas röta på samhället och lika förutbestämd som determinatans övriga verkningar. Operationen är bara en tillfällig bot, liksom brottsbekämpningen. Här kan man tala om en tidsenlig backlash mot den behandlingsideologi som en gång vägledde den socialdemokratiska regeringen från 1930-talet och fram till den radikalt förnyade brottsbalken 1965. Den politiken bekämpades både av den politiska högern och av nyvänstern – den senare utgick från Michel Foucaults maktkritik – vilket resulterade i att den klassiska straffrätten återkom med full kraft i slutet av 1970-talet.³⁰

Ibland utmäts straffen av Van Veeteren, till exempel när han i slutet av *Fallet G* (2003) halshugger den skyldige med en spade. Vid andra tillfällen föregriper brottslingarna rättvisans gång genom att, som i *Kvinna med födelsemärke* (1996), ta sina egna liv. Och i *Carambole* (1999) kombineras de två när en förövare lovar att sona sina brott genom att ta livet av sig och Van Veeteren obarmhärtigt replikerar: "Lycka till. Vänta inte för länge, då kommer jag tillbaka och påminner dig."³¹ Romanens kriminalpolitiska alternativ blir följaktligen en balanserande skuldreglering av brottet som går bortom den klassiska straffrätten till en gammaltestamentlig vedergällningsprincip öga-för-öga snarlik den som utverkas i amerikansk polis- och actionfilm efter *Dirty Harry* (1971).

Men snarare än actionfilmernas lustfyllda kontrung av en liberal kriminalpolitik är Nessers romansvit en resignation från politikens möjligheter och slutligen från världen själv. I den redan slutna miljön sluter sig Van Veeteren ytterligare när han halvvägs in i serien tar tjänstledigt på obestämd tid för att isolera sig med litteraturens mästare på det antikvariat som han länge drömt om och slutligen köper. Hans enda kontaktyta till en verklig, sinnesupplevd värld är kärleksaffären med mordofferänskan Ulrike Fremdli. Resten av verkligheten förpassas till en nyidealistisk, postmodern textkonstruktion, bokstavligen inrymd mellan pärmarna på antikvariatets böcker. Där utradas också den sista anknytningen till polisproceduralens sociala verklighet med verkliga lik, smärtor och trauman för att återgå till pusseldeckarens behagliga tankelekar.

Slutord

Utifrån fyra summariskt beskrivna fallstudier av de mest säljande polisromanserierna i Sverige från 1965 till 2003 har jag porträtterat den manlige mordspanaren.

Den klass- och könspolitiska samhällskris som bildar fond till romanerna manifesteras också i mordspanarens utbrända, deprimerade och sjukdomshärjade kropp. Hos marxist-leninisterna Sjöwall-Wahlöö innebär denna krisande kropp hoppet om förändring mot en socialistisk och sexuell revolution som bot. I Mankells och Nessers 1990-tal finns inget sådant hopp längre, ingen vänsterrevolution syns möjlig. Mordspanarens kropp är på samma sätt förbrukad, dömd att vittra bort och dö.

För Mankells empatiske men vilsne Wallander innebär detta hans martyrium i ett sönderfallande folkhem; för Nessers resignerade Van Veeteren en borgerlig individualism i Fästning Europa. Deras berättelser återför också genren från polisromanens kollektivprocedural och samhällsdebatterande brottskildringar till pusseldeckarens intuitiva genilösningar och nyklassiska syn på brottslighet som moralfråga. Samtidigt avgränsas samhällsperspektivet alltmer, så att det i Nessers romaner bara återstår en abstrakt värld bortom tid och rum. Folkhem har blivit sköna hem, en flykt från revolutionens kollektiv till en narcissistisk livsmöda.

Som vital kontrast kring millennieskiftet står den nygamle actionpolisen men också en väg av svenska polis pusseldeckare i pittoreska hembygdsmiljöer. De senare har i ljuset av Wallanderturismens framgångar marknadsförts i samarbete med lokala turistbyråer. Borta är brottskildringen som socialpolitisk indignationsroman. I stället sluts cirkeln från Stieg Trenters lekfulla sommarmord i ett vykortsskönt Stockholm till Camilla Läckbergs Internetlanserade deckarindustri kring fiskarsamhället Fjällbacka.

Noter

1. Faludi (1999) 2001.
2. Tasker 1993: 97.
3. Dyer 1997: 164.
4. Lundin 1993: 9-15.
5. Gunvald Larsson läser Frich i *Den skrattande polisen*. I senare romaner förekommer även andra tidiga svenska deckare på hans nattduksbord, bl.a. av Jul. Regis. För en text om den muskulöse svenske polishjälten, se Tapper 2010.
6. Chandler(1944) 1984: 2.
7. Spindler 2008.
8. Det främsta exemplet är Stina Rautelins "cybersnut" Lena Klingström i första och tredje säsongen av den från romanerna fristående filmserien *Beck* (1997-1998, 2001-2002, 2006-2007, 2008-2009), men även den unge nyrekryten Pontus (Sverrir Gudnason) i Wallander-filmserien 2009-2010 har en sådan funktion och har då kompletterats med den mer handlingskraftiga fältpolisen Isabelle.
9. En replik som förekommer i bl.a. polisfilmerna *To Live and Die in L.A.* (1986), samtliga *Dödligt vapen* (*Lethal Weapon* 1-4, 1987-1998) och flitigt i polisserien *The Shield* (2002-).
10. Bilden och självbilden av det svenska har etnologen Åke Daun på ett ganska okritiskt sätt försökt systematisera i sina böcker *Svensk mentalitet* 1989 och *En stuga på sjätte våningen* 2005.
11. Mankell (1991) 1996: 41.
12. Tapper 2010.
13. En utmanare i bästsäljarfacket är förstas Stieg Larssons Millennium-trilogi (2005-2007), men hans grävande journalist Mikael "Kalle" Blomkvist kan aldrig få den symboliska status som

- representation av lagen och nationen som polismannen. Snarare är Larssons böcker en modern upplaga av den traditionella deckaren med journalisten som amatörspårhund, t.ex. Stieg Trenters romaner om frilansfotografen Harry Friberg.
14. Den mest kända exemplet är förstås Hitchcocks *Trollbunden* [Spellbound], 1945 eftersom den tematiserar psykoanalysen, men även noirfilmer som *Laura* (1944), vars titelgestalt kanske är en produkt huvudpersonens omedvetna önskningsar och sexuella impulser lånar från psykoanalysens tolkningsvärld. Laura är också den främsta förebilden för Vic Sunesons Myrman-roman *I dimma dold* (1951, filmatiserad 1953), och omnämns öppet i både romanen och filmen.
 15. Wahlöö hade varit verksam på bl.a. *Folket i Bild* när den 1963 köptes av Bonniers och gjordes om till herrtidningen *Fib/Aktuellt*. Som de samtida recensionerna avslöjar tolkades boken som ett allegoriskt angrepp på förlaget.
 16. Wahlöö (1964) 1989: 7.
 17. Ibid: 47.
 18. Wahlöö (1968) 1970: 7.
 19. Att det just är läkare som leder revolutionen är ingen slump. Det så kallade "Slaget vid Hötorget" den 14 juni 1965 leddes av läkaren Sköld Peter Matthis och medicinstudenten Åsa Hallström. Båda slogs ner av polis – varefter de fälldes för våldsamt motstånd – när de och ett fåtal andra med tillstånd demonstrerade sitt stöd för FNL. Händelsen uppmärksammades, kulturpersonligheter som Artur Lundkvist och Jan Myrdal uttryckte sitt stöd genom att fortsätta demonstrationerna på samma plats och som en följd växte de svenska FNL-grupperna snabbt till en massrörelse. Kombinationen av Marx och Freud som personlig-politisk frigörelse var vanligt under 1960- och 1970-talen. Två författare-filmregissörer som uttryckligen arbetade i den andan var Bernardo Bertolucci och Vilgot Sjöman.
 20. Sjöwall & Wahlöö (1965) 1990: 13-14.
 21. Sjöwall & Wahlöö (1968) 1990: 178.
 22. Ibid: 179.
 23. Sjöwall & Wahlöö (1975) 1982: 349.
 24. Augustsson & Hansén 2001 passim.
 25. Mankell (1991) 1996: 40.
 26. Knivhugget nämns i romanerna, men bakgrunden utvecklas först i novellen "Hugget", se Mankell 1998: 13-122.
 27. Nestingen 2008.
 28. Tingsten 1965: 10.
 29. Nesser, H. (1993) 1995: 35.
 30. Tham, H. 1989: 74-75.
 31. Nesser (1999) 2005: 327.

Litteratur

- Augustsson, L.-Å. & Hansén, S. (2001) *De svenska maoisterna*. Göteborg: Lindelöws.
- Chandler, R. ([1944] 1984) *Mordets enkla konst*. [The Simple Art of Murder, sv. övers. Sonja Bergvall] Bromma: Janus & Jury.
- Daun, Å. (1989) *Svensk mentalitet*. Stockholm: Rabén & Sjögren.
- Daun, Å. (2005) *En stuga på sjätte våningen*. Stockholm: Symposion.
- Dyer, R. (1997) *White*. London: Routledge.
- Faludi, S. ([1999] 2001) *Ställd. Förräderiet mot mannen* [Stiffed. The Betrayal of the American Man, sv. övers. Cassel, B.; Franklin, C. & Jonsson, L.] Stockholm: Ordfront.
- Lundin, B. (1993) *Årbundradets svenska deckare*. Stockholm: Jury.
- Mankell, H. ([1991] 1996) *Mördare utan ansikte*, tredje upplagan, Stockholm: Ordfront.
- Mankell, H. (1998) *Pyramiden*. Stockholm: Ordfront.
- Nesser, H. ([1993] 1995) *Det grovmaskiga nätet* Stockholm: Bonnier Pocket.

- Nesser, H. ([1999] 2005) *Carambole*. Stockholm: Bonnier.
- Nestingen, A. (2008) 'The Burned-Out Policeman: Henning Mankell's Transnational Police Procedural' i hans antologi', *Crime and Fantasy in Scandinavia: Fiction, Film and Social Change*. Seattle & London: University of Washington Press och Köpenhamn: Museum Tusculanum Press, 223-254.
- Nestingen, A. & Arvas, P. (red.) (2010) *Scandinavian Crime Fiction*. Cardiff: University of Wales Press.
- Sjöwall, M. & Wahlöö, P. ([1965] 1990) *Roseanna* Stockholm: Norstedts.
- Sjöwall, M. & Wahlöö, P. ([1968] 1990) *Den skrattande polisen*. Stockholm: PAN/Norstedts.
- Sjöwall, M. & Wahlöö, P. ([1975] 1982) *Terroristerna*. Stockholm: Norstedts.
- Spindler, F. (2008) 'Deppens väktare', *Aftonbladet* 17.12.
- Tapper, M. (2009) 'Dirty Harry in the Swedish Welfare State', i Arvas & Nestingen (red.) 2010.
- Tasker, Y. (1993) *Spectacular Bodies: Gender, Genre and the Action Cinema*. London: Routledge.
- Tham, H. (1989) 'Från KRUM till inkapacitering' i antologin *Kriminalitet och frihet* (ingen red.): 74-75.
- Tingsten, H. (1965) 'Förord', i Georges Simenon ([1947-62] 1965) *4 Maigret*. Stockholm: Albert Bonnier.
- Wahlöö, P. ([1964] 1989) *Mord på 31:a våningen*. (En bok för alla) Stockholm: Litteraturfrämjandet.
- Wahlöö, P. ([1968] 1970) *Stålsprånget*. Stockholm: Norstedts.

Små steder – store forbrydelser

Stedspecifik realisme, provinsmiljø og rurale landskaber i skandinaviske krimiserier

Anne Marit Waade

Resumé

I artiklen argumenteres der for, at location spiller en væsentlig rolle i skandinaviske krimiserier på linje med plotkonstruktion og personbeskrivelser. Den skandinaviske krimiserie er karakteriseret ved en realistisk stil, hvor fiktionens fortælling underlægges principper om nærhed i tid og sted. Steder og miljøer gengives typisk efter socialrealistiske fortællergreb, og i mange tilfælde er der også tale om *faktiske* steder, der bl.a. kan give umiddelbar genkendelse hos publikum. Forfatteren analyserer Wallanders *Ystad*, Åsa Nilssons *Kiruna* og Karin Fossums *indre østland* og peger på nogle karakteristiske provinsmiljøer og topografier i aktuelle skandinaviske krimiserier. Skandinavisk krimifiktion tematiserer desuden Skandinavien små steder og rurale landskaber i forhold til global og urban kriminalitet.

Nøgleord: tv-krimiserier, location, stedspecifik realisme, provinsmiljø, ruralt landskab, skandinavisk krimi

Krimigenren er ofte karakteriseret ved at være en storbygenre, der tematiserer modernitet, globalisering, urbanisering, moral og retfærdighed i et samfund præget af social og kulturel differentiering og individualisering (Holmgaard 1984). Dette gælder både detektivserier og politiserier, fx Chandlers fremstilling af lurvede menneskeskæbner i lige så lurvede gader og lejligheder, Rankins socialrealistiske fremstilling af Edinburghs nedslidte drabantbyer, eller CSIs actionprægede fremstilling af politiets effektive efterforskningsteknikker i USAs storbyer. Men det er ikke storbyen, som står i fokus i denne artikel. Derimod er det de små steder. Parallelt med, at krimigenren tematiserer storbyens modernitet og moral, findes der en række krimifortællinger, som tager afsæt i små steder. Det er netop disse små steder, som jeg vil rette opmærksomheden mod. Hvad betyder det for krimifortællingen, at det er kystbyen Ystad eller udkantens Kiruna og ikke det larmende Stockholm, der udgør rammen for voldelige og

tragiske handlinger? Eller hvad sker der, når det er det ukendte Kasted eller det isolerede Samsø og ikke kulturbyen København, der fortælles om, eller måske kedsomhedens Kløfta og ikke det kosmopolitiske Oslo? I disse krimier er det en anden side af det skandinaviske velfærdssamfund, der reflekteres over, og en anden version af moderniteten, der males frem.

Med afsæt i eksemplariske krimiserier (Wallanders *Ystad*, Åsa Nilssons *Kiruna* og Karin Fossums *indre østland*), vil jeg pege på nogle karakteristiske miljøer og topografier, der gør sig gældende i aktuelle skandinaviske krimiserier og analysere, hvordan location spiller en særlig rolle i serierne. Valget af analysmateriale omfatter krimiserier, der er filmatiserede og dermed indeholder et konkret visuelt materiale. De repræsenterer forskellige lande og regioner i Skandinavien, de har opnået en vis opmærksomhed og udbredelse, fordi de har været vist i biografer og på tv i flere skandinaviske lande, de er produceret inden for samme periode (2004-2008) og ikke mindst udgør location en væsentlig faktor i fortællingen. Gennem min analyse vil jeg argumentere for, at krimigenren bygger på en stedspecifik realisme, og at location spiller en væsentlig rolle i krimiserien på linje med plotkonstruktion og personbeskrivelser. Skandinavisk krimifiktion tematiserer desuden Skandinavians små steder og rurale landskaber i forhold til global og urban kriminalitet.

Krimiens stedspecifikke realisme og stedets dramaturgiske effekt

Den skandinaviske krimiserie er oftest udformet i krimigenrens og tv-dramaets realistiske stil, hvor fiktionens fortælling underlægges principper om nærhed i tid og sted (Agger 2005: 124). Krimigenrens realismekontrakt indeholder med andre ord en stedspecifik realisme, der kommer til udtryk på forskellige måder i krimifortællinger og krimiserier. For det første gengives steder og miljøer typisk efter socialrealistiske fortællergreb, og dernæst er det i de fleste tilfælde også *faktiske* steder, der bruges som location og afsæt for fortællingen. Krimigenren indeholder med andre ord en stedspecifik realisme, hvor location og handlingens sted refererer til faktiske steder.¹ Fordi skandinavisk krimi er et internationalt brand, vil disse steder og locations også symbolisere Skandinavien, fx ved at handlingerne foregår i hovedstæderne, eller at der er fokus på landskaber, steder og regioner, der på forskellige måder illustrerer skandinaviske kultur- og naturlandskaber samt hverdagsmiljøer. Krimiseriens stedspecifikke realisme har den effekt hos publikum, at den skaber umiddelbar genkendelse af stederne, hvor handlingerne udfolder sig. Dette gælder såvel de steder, hvor seeren har et konkret og personligt kendskab til stedet, fordi han/hun har været der, bor der eller kender nogen, der bor der eller mere generelt, at det er et sted, seeren kan relatere sig til, fordi det ligner de steder, vedkommende kender eller opholder sig på, eller endelig, fordi det er et 'kendt sted'.

Der er mange skandinaviske eksempler på storbykrimifortællinger. Gunnar Staalesen og Dan Turell følger i sporet af den historiske detektivfortælling og

beskriver henholdsvis Bergen og København som moderne storbyer, hvor sociale og moralske mønstre er i opløsning. Med Sjöwall og Wahlöö blev den skandinaviske politiserie introduceret, og her relateres menneskelig fordærvelse, ulighed og uretfærdighed ligeledes til storbyens sociale og økonomiske livsvilkår. Liza Marklund, Anne Holt og Hanne Vibeke Holst tematiserer på tilsvarende måde storbyens vilkår for politik, magt, køn og familieforhold, og her er det henholdsvis Stockholm, Oslo og København, der udgør krimiplottets sted. Gennem krimiens storbyprosa er det ikke fortællingen om hovedstaden som kulturel højborg og nationalt centrum, der fortælles, men derimod storbyen som repræsentant for moralsk og socialt forfald samt dens skæbnefællelskab med andre og endnu større storbyer, hvor international kriminalitet, globale netværk, racekonflikter, seriemordere, ulovlig menneskehandel, grov vold og misbrug tærer på byens indre liv og samtidigt fastholdes som dens selvfortælling.

Når det derimod gælder krimier, der tager afsæt i små steder i Skandinavien, er det andre tematikker og samfundsforhold, der belyses. Kontrasten mellem på den ene side nostalgisk, provinsiel idyl og på den anden bestialske vold og ondskab giver fortællingerne godt stof. Kontrasten fungerer med andre ord som narrativ og visuel strategi i krimiserier. Sammenstilling mellem små samfund i den fredelige provins og international kriminalitet fungerer på samme tid som en kollektiv refleksion og et samfundspolitisk debatindlæg over forholdet mellem by og land i en global kontekst. Krimien går bl.a. ind og dementerer forestillinger om små steders *gemeinschaft* og trygge vilkår for liv og sammenhold, men udstiller på samme tid stederne som fængslende billeder og betydningsfulde locations. Foruden de æstetiske og samfundspolitiske aspekter ved krimiens brug af små steder er der også et element af genkendelighed og familiaritet i forhold til seerne, fordi Skandinaviens demografiske forhold er karakteriseret ved, at mange har relationer til små steder, selv om de selv bor i byen, fordi de har forældre, bedsteforældre eller bekendte, der er vokset op på landet eller i provinsen.

Videre er der en særlig form for modernitetsdiskussion, der kan anskues i krimigenren i denne sammenhæng, hvor der sættes spørgsmålstejn ved forestillingerne om, at moderniteten er en fare og en trussel mod iboende positive egenskaber ved natur og landskab. Disse forestillinger hviler på et romantiseret natursyn, hvor naturen er god og oprindelig, og landskabet er noget smukt, positivt og energigivende. I krimiserierne er ondskab ikke kun noget, der spreder sig i menneskerne, men den findes også som træk ved stederne og naturen.

I forbindelse med krimiserier, der tematiserer provinsmiljø og rurale landskaber, skal de krimifortællinger også nævnes, hvor små steder indgår som et væsentligt delelement, og som bruges som kontrast til storbyen, der ellers danner udgangspunktet for romanen eller serien. Dette gælder fx *Rejseløbet* (DR 2000), Stieg Larssons *Millennium*-serie (2005-2007) og Arne Dahls valg af det lille sted Mothult i romanen *Himmeløje* (2008). Ud fra en opdeling i krimifortællinger om henholdsvis små og store steder, kan man sige, at disse fortællinger kombinerer elementer fra begge kategorier. Modsætningerne mellem det urbane og det rurale, provins og centrum, tradition og modernitet er indbygget i en og

samme fortælling, men stadigvæk med et kritisk og skæbnesvangert blik på de små steders fortræffelighed og med en forestilling om, at ondskaen her blot er mere fordækt. Som et fælles træk ved den skandinaviske krimi, der på den ene eller den anden måde illustrerer små steder, kan man sige, at de netop tematiserer, hvordan disse steder er påvirket af modernitetens, globaliseringens, medieringens og individualiseringens strømninger, og at disse steder berettiger den samme samfundskritik, som storbykrimien retter mod det urbane.

Valg og fremstilling af location kan udfylde forskellige funktioner i en krimiserie. Fx kan stedet understrege karaktererne og deres psykologiske og følelsesmæssige tilstand, det kan bruges til at underbygge dramaturgisk plot og konflikt eller som visuel effekt og miljøtegning. Valg af gennemgående locations i en serie kan også være relateret til produktionens mere overordnede præmis og idé, fx hvis den ønsker at tematisere moral i landsbykulturen eller randområdernes sociale og økonomiske krise. Skandinavisk krimi er i sig selv blevet et brand, der både repræsenterer og sælger skandinavisk kultur og landskab for et stort publikum, både inden for og uden for Skandinavien. Når stederne bliver åsteder for fortællingernes kriminalitet, vold og overgreb, tillægges disse steder og Skandinavien som helhed en særlig merværdi – en produktion af en geografisk merværdi der giver næring til turistmarkedsføring, *place branding* og lokal identitetsproduktion (Jensen & Waade 2009, se også Sjöholm i denne bog).

Provinsmiljøer og rurale landskaber i skandinavisk krimi

Begrebet provins er en relativ størrelse, fordi provinsen altid bestemmes ud fra et centrum, og dette centrum kan variere. Typisk forstår vi provins i forhold til en hovedstad som udgør et nationalt, kulturelt og magtmæssigt centrum, dvs. de områder der ligger uden for dette centrum.² Men man kan også fx tale om europæiske provinser i betydningen af lande og regioner, der ligger uden for Europas magtcentrum. Begrebet provins indeholder også en mere overført betydning, hvor det at være provinsiel også indebærer, at man er småborgerlig, snæversynet, ikke med på noderne eller på niveau med det kulturelle centrum norm- og trendsættende. Provinsiel har dermed en normativ og nedsættende betydning. I skandinavisk sammenhæng har provinsen i tillæg været anliggende for en omfattende regionpolitisk indsats og værdiorientering, noget jeg vil vende tilbage til senere i artiklen. Provins indeholder foruden det geografiske og kulturelle aspekt, også sociale og bosætningsmæssige karakteristika, hvor fx landsby og bygd indgår i provinsens levesæt.³ Videre indebærer begrebet også forskellige natur- og landskabskarakteristika. Det engelske begreb *rural* bruges som modsætning til *urban*, og indeholder på samme måde som provins både kulturelle, bosætningsmæssige og landskabsmæssige karakteristika, dog uden at der er implicite normative kvaliteter.⁴

I min analyse vil jeg fokusere på provinsmiljøer og rurale landskaber i krimiserier, og med det mener jeg både, hvordan de konkrete landskaber gengives

i levende billeder, hvordan landsbyerne og de sociale relationer beskrives, og ikke mindst hvordan landskab og socialt liv knyttes til hinanden. Provinsmiljø og rurale landskaber er ikke kun relative i forhold til geografiske kontekster og størrelsesordner, men vil også variere alt efter, om man definerer dem efter kvantitative karakteristika eller mere subjektive betragtninger. Den skandinaviske krimi indeholder konkrete bud på kulturel fortolkning og værdier i forhold til provinsmiljøer og deres landskaber, og det kommer til udtryk i valg af locations samt i, hvordan serierne iscenesætter handlingens steder.

Tim Edensor (2002) er en engelsk kulturgeograf, som beskriver globaliserings kulturelle udtryk, og hvordan national identitet ikke kun er et resultat af politiske strukturer og formelle processer, men især af hverdagskulturens og populærkulturens kulturkonserverende, ritualiserede og selvbekræftende processer. Han analyserer geografien og landskabets betydning, samt hvordan performative og materielle kulturelle udtryk i hverdagskulturen er med til at fastholde bestemte nationale (selv)forståelser. I forhold til skandinaviske krimifortællinger er det ikke så meget det nationale, der er i spil, men derimod *Skandinavien* som landskab, kultur og socialt miljø. I forhold til fremstilling af provinsmiljø og rurale landskaber i skandinaviske krimifortællinger vil jeg med afsæt i Edensors kategorier pege på stedstyper, der på forskellig vis indgår i forhold til at fremstille det skandinaviske.

Det er stor forskel på at tale om national identitet og skandinavisk identitet. Nationalitet er foruden det kulturelle også relateret til bestemte politiske, sproglige og institutionelle systemer, mens det skandinaviske primært er en kulturel kategori. Når det alligevel er hensigtsmæssigt at fastholde det skandinaviske som diskurs i forhold til skandinavisk krimifiktion, er det, fordi skandinavisk krimifiktion som nævnt er et etableret brand. Fortællingerne distribueres og konsumeres inden for og på tværs af de skandinaviske lande og fungerer som fælles reference, og de fremstiller Skandinavien som region og destination over for et voksende publikum uden for Skandinavien.

Edensor beskriver sammenhængen mellem steder og kulturel identitet og han opstiller seks geografiske steder og landskaber, der på forskellig vis symboliserer og tematiserer nationalitet. Hans teori omfatter både store og små steder og stedsrepræsentationer. Edensor peger på a) ideologiske, landlige, nationale landskaber, b) ikoniske steder, c) steder for folkelig kultur og forsamlinger, d) velkendte, hverdagsagtige landskaber, e) opholdssteder og f) hjemlige steder. Eksempler på *ideologiske, landlige nationale landskaber* er det norske fjeldlandskab, den danske kornmark, de svejtsiske alper, den thailandske strand eller den skotske højslette. De findes som kendte symboler i bl.a. turistreklamer, chokoladeindpakninger, nationalstatslige selvfrestillinger og turisternes egne rejsefotos. Edensors pointe er, at disse landskaber indeholder forestillinger om samfundsmæssig sammenhæng, historiske rødder og kontinuitet, naturlige afgrænsninger i forhold til søer, fjorde og bjerge, mytiske fortællinger samt (national)romantiske idealer (Edensor 2002: 40). *Ikoniske steder* på deres side er specifikke steder, monumenter eller bygninger (deraf begrebet ikonisk)⁵, der indeholder en symbolsk betydning og indikerer en bestemt nation; fx Stone-

henge i England eller de ægyptiske pyramider. Disse steder kan fx repræsentere historiske begivenheder eller offentlig magt og myndigheder.

Videre er der steder for folkelig kultur og forsamlinger, fx festivaler, sportsarenaer, folkeparker, promenader, markedspladser, demonstrationer og uformelle forsamlinger. I modsætning til de ikoniske steder har disse folkelige mødepladser en langt mere sammensat symbolsk betydning og repræsenterer en kulturel diversitet i folket (ibid: 50). Hverdagsagtige landskaber omfatter også byggematerialer, byggestil, fritidsaktiviteter, kirkearkitektur, flora, fauna, soundscapes, pubber og gadenavne, der angiver bestemte kulturelle koder. Det, der i følge Edensor er væsentligt at bemærke, er, at disse landskaber forbinder det nationale med det lokale (ibid: 53). Opholdssteder (*dwellingsscapess*) er i modsætning til de første kategorier steder, der på en ureflekteret måde danner ramme for hverdagens aktiviteter, fornøjelser og rutiner og indikerer stabilitet og kontinuitet. Dette kan fx være købmanden på hjørnet, cykelvejen til skolen, busstoppestedet, den lokale pub, børnenes legeplads, parken, hvor du lufter din hund, etc. Disse steder har en eksistentiel betydning. Den sidste kategori er hjemlige steder, og her tænker Edensor på det følelsesmæssige aspekt af hjemmet, hvor forestillingen om 'hjem' både kan betyde hus, nærmiljø, landsby, by, distrikt og nation. Idéen om et 'hjem' kan med andre ord forene alle de forskellige kategorier af nationale steder, som Edensor peger på, og han skriver at "*home conjoins a myriad of affective realms and contains a wealth of transposable imagery*" (ibid.: 57).

Overført til en skandinavisk kontekst og med særligt fokus på fremstilling af provinsmiljøer og rurale landskaber i skandinavisk krimi vil jeg benytte Edensors kategorier: symbolske steder, der indikerer provinsens samfundsstruktur og magtforhold, ikoniske steder og landskaber, der repræsenterer provinsens kultur og historie, sociale mødesteder, velkendte, hverdagsagtige landskaber, opholdssteder samt hjemlige steder. Jeg vil gennem mine analyseeksempler illustrere, hvordan disse små steder og landskaber repræsenterer en særlig fremstilling af skandinavisk samfundsstruktur.

Fortrængninger og fordomme i det indre østland i Fossums *Den som frygter ulven*

Filmen fra 2004 er baseret på Karin Fossums roman med samme navn. Genremæssigt repræsenterer filmatiseringen en actionthriller, mens romanforlægget er en psykologisk krimithriller. I stedet for krimiseriens hovedkarakter Konrad Sejer har man valgt at bruge en danske politimand, Karsten Skov som hovedperson. I forhold til valg af sted er der ikke et navngivet, faktisk sted, der bruges i filmen, og det er først i rulleteksterne, at man opdager, at optagelsen er lavet på Hamar og Hedemark. Dog er natur- og miljø-beskrivelserne en væsentlig del af filmens idé og æstetik, og locations har en vigtig symbolsk betydning. I forhold til de nævnte stedskategorier er det primært skoven som *ikonisk* landskab, der indikerer regionens kultur og historie og samtidigt symboliserer

det indestængte indlandsmiljø, der er i spil.⁶ Skoven omringer provinsbyen og præger dermed også personernes *opholds-* og *hjemlige steder*. Skoven udgør samtidigt et velkendt, *hverdagsagtigt landskab* i og med, at al færdsel og kommunikation foregår gennem skoven. I filmen bruges skoven til at understrege plot og karakter-tegningerne, ligesom skoven symboliserer provinsmiljøets mørke sider. I Oslo Kinematografers præsentationen af filmens handling lægges der vægt på, at provinsbyens uskyld trues af en syg person, der ikke følger reglerne for normal adfærd:

En eldre kvinne drepes på bestialsk vis. En beryktet psykiatrisk pasient, galningen Erkki, er på frifot. Alle spor peker i retning av Erkki som morderen. Samtidig blir den lokale bankfilialen brutalt ranet og med ett er den stille provinsbyen vekket av sin Tørnerosesøvn. (Filmomtale Norsk filmfond – 13. mars 2003, www.filmgrid.no)

Pointen i handlingen er, at den psykisk syge ikke er morderen, men derimod den der senere i filmen redder bankrøverens liv. Erkki er selv et offer for fortidens smertelige oplevelse, da han som barn så på, at hans egen mor brændte inde uden at han kunne hjælpe hende. Ligeledes er den egentlige morder, en ung og ensom dreng, selv et offer for sin egen families manglende evne til omsorg. Drengen kommer ved et uheld til at dræbe den eneste person, som rigtig betyder noget for ham, nemlig den gamle kvinde, der serverer kage og saftvand, hver gang han besøger hende i det lille hus ude i skoven. De eneste 'skyldige' så at sige, er dermed dem, der tager for givet, at det er samfundets svage og outsiders, der er de onde. Og i lighed med mange andre skandinaviske krimiseriers antiheltefremstillinger, ligner politimanden Karsten Skovs personlige fortrængninger til forveksling overgribernes fordomsfulde og mangelfulde selvindsigt. Fremstillingen af dette lukkede og snæversynede lokalsamfund understreges af skoven som ruralt landskab. Det er ikke hvilken som helst type skov, men den uigennemtrængelige og uendelige granskov, som karakteriserer det nordiske naturlandskab, og som ligger som et lukket mørke i indlandsområderne. Filmen gør en dyd ud af at filme skoven fra oven og bruger *travel cam* hen over skovlandskabet. En del af handlingen foregår inde i skoven, menneskerne bor i skoven, de farer vild i skoven, de flygter til skoven, og selv politimanden har fået navnet Skov. Skoven tematiseres som vildnis, og på et tidspunkt sukker politimanden "at finde en mand i skoven på 200 km² uden helikopter eller hundepatrulje er en umulig opgave". Mange af scenerne viser henholdsvis politifolk og forbrydere, der kører rundt i skovlandskabet og en monoton række af træer farer forbi bilvinduerne, uden at terrænet ændrer sig, eller man kommer noget sted hen. Skoven symboliserer, hvordan man mister overblikket, og i *Aftenpostens* anmeldelse af filmen, skrev anmelderen at:

Filmens åpningsvignett, vi ser en lukket skog ovenfra, gir oss et godt varsel om det villnis av sinnsstemninger som kommer, det kratt av forvirring som følger. Scenografien er virkelig frodig....Fotoet fortøner seg nesten ekseri-

mentelt, det gir stemningsmakeri, opp og ned, på skjeve, på kryss og tvers, med krumelurer. Småbiter dyttes på oss og gjør at vi mister helhetsbildet av syne. (1. april 2004, Peter Haddal, www.filmgrid.no)

I tilknytning til skoven findes en skovsø, der vækker Erkkis barndomstraumer til live og symboliserer psykologisk fortrængning og mental mørketilstand. Vandets overflade står stille, og på samme måde som den nedlagte togbane symboliserer det stilstand. Ulven tilhører den nordiske fauna og hører hjemme i østlandets indre skovområder. Erkki har åndelige gaver og kan tæmme vilddyr. Erkki er selv et vilddyr, han er fortællingens ulv. Han repræsenterer en blanding af indianermagi og nordisk fauna og forstærker derved skovens mytiske karakter. 'Den der frygter ulven' handler om frygt for det, der er anderledes, og om manglende mod til at møde ens egne skyggesider i ulvens skov. Det eneste positive liv i skoven, der illustreres, er den pittoreske bedstemorstue, hvor den gamle kone boede. Her er der blomster, hækledede gardiner, vasketøj og omsorg efter alle nostalgis regler. Men som et melankolsk og tragisk stiltræk er det netop denne kvinde, der ved et uheld bliver dræbt.

Kiruna som nordsvensk kuldegysende vinterlandskab i Åsa Larssons *Solstorm*

I *Solstorm* tager Rebecka tilbake til barndommens gader for at opklare mordet på venindens bror og hendes egen ungdomskærlighed, der var en karismatisk leder i den lokale pinsemenighed. Her er det et faktisk sted, den nordsvenske provinsby Kiruna, der udgør seriens gennemgående location. Kontrasten mellem Rebeckas kosmopolitiske single karrierelivsstil og veninden Sannes altmodiske og triste hverdag som enlig mor til to i Kiruna er slående. Rebeckas selvsikre og smukke fremtoning står i modsætning til venindens usikkerhed, tavshed og slidte udseende. Rebecka vikles ind i venindens relationer til menighedens ledere, der er præget af fortielse og undertrykkelse.

Åbningsscenen viser det fascinerende og skræmmende nordlys, der flammer op over Kirunas vinterhimmel, og samfundets dobbelthet er dermed præsenteret. På ydersiden er det hele smukt, vinterens kridhvide landskab lyser op, horisonten glitrer med snedækte bjergformationer, børnene leger på skøjtebanen, og de laver engle i sneen. Kirkerummet troner som et majestætisk isslot, det er bygget af glassten og har store glasfacader, der skaber en transparent hinde mellem vinterlandskabet og det guddommelige rum. Men kirkerummet rummer også bagge og skjulte irgange, der ved første øjekast ikke kan ses. Efterhånden som kriminalgådens tråde samles, afdækkes det ene overgreb efter det andet blandt kirkens mænd, og kirkens og naturlandskabets krystalformationer brister. Kirkens mænd viser sig at være voldtægtsforbrydere, der dækker over hinanden, de bedriver storstilet hor, forfalskninger, udnyttelse og undertrykkelse, og ingen af menighedens medlemmer tør sige dem imod af frygt for at blive straffet. Den myrdede var pædofil og havde gentagne gange forgrebet sig på

Rebeckas venindes børn, og selv om menighedens mænd kendte til forholdet, ville de ikke anmelde det, fordi den unge mand var en vigtig indtægtskilde for menigheden. Rebecka konfronteres også af sin egen fortid, hvor hun blev voldtaget af en af lederne og blev tvunget til at få foretaget en abort.

I forhold til min stedstypologi benyttes det nordsvenske vinterlandskab som et ikonisk landskab, der indikerer regionens kultur og historie. Landskabet illustrerer, hvordan vinteren er kilde til bestemte former for leg og uformelle fællesskaber, og hvordan religionens centrale betydning i disse geografiske yderpunkter har budt på vigtige strategier for overlevelse og sammenhold. Valget af kirken som åsted for mord repræsenterer på sin side et *symbolsk* sted, hvor kirkens samfundsmæssige og magtmæssige betydning udpensles. Det, at man har valgt en pinsemenighed, fremhæver desuden, hvordan kirkens magt også griber ind i lokalsamfundets sociale relationer og enkeltmenneskers skæbne. Provinsbyens mandlige kirkeledere dukker op på filmens mange forskellige steder og findes som en tilstedeværende trussel på både private og offentlige arenaer. Fx dukker voldtægtsmanden og ungdomslederen op som venlig familiefar på isen (*opholdsteder*), det antydes, at der pågår incest hjemme hos pastoren (*hjemligt sted*), og menighedens fakkeltog over isen til minde om den døde dækker over de egentlige handlinger (*hverdagsagtigt landskab*). Det skal dog nævnes, at det er kirkens mænd, og ikke kvinderne, der repræsenterer denne trussel og behovet for social kontrol. Kirkens kontrolsyge og falske mænd fremstår som ondskabens tjenere, og i en af scenerne kigger ungdomspræsten, i skikkelse af Michel Persbrandt, ud over sin menighed med djævelske øjne og kræver medlemmernes underordnelse. Kirkens kvinder forsøger på forskellig vis at forandre forholdene, og seriens kvindelige hovedpersoner (Rebecka og den lokale politikvinde) er seriens helte og forbilleder. Mod filmens klimaks kommer der actionscener, hvor der jages med biler på isglatte veje og med snescooter i ufremkommeligt terræn. Mordgådens opklaring kommer til sidst langt ude i en afsidesliggende jagthytte, der er fuldstændig begravet i sne som den ultimative nordsvenske uriaspost.

Ystad som kystbyidyl og grænseland i Wallander 2 *Hämnden*

Hämnden (2008) er den første film af 13 nye spillefilm om Kurt Wallander, der er i produktion, og som i lighed med de første 13 film (2004-2006) er baseret på manuskriptkoncepter skrevet af Henning Mankell. Derudover findes der tidligere filmatiseringer af Mankells bøger om den samme politiinspektør. Ystad er en venlig kystby, der historisk og geografisk markerer grænserne mellem land og vand, svensk og dansk, og lokal og global. I *Hämnden* er der taget nogle valg i forhold til brug af locations, dels er Kurt Wallander nu endelig flyttet i eget hus nede ved strandkanten, dels er det gamle vandrehjem oven på byens togstation, der ligger smukt og karakteristisk ned ved havnen med udsigt ud over Østersøen, til anledningen forvandlet til den lokale politistation. Som gennemgående visuel

stil har produktionsholdet valgt at fremhæve kontrasten mellem på den ene side provinsbyens pittoreske kvaliteter med bindingsværkshuse, smalle gyder, stokroser og historiske patina samt egnens åbne landskaber og lyse kyst, og på den anden side krimifortællingens rå og brutale handling.⁷

Filmen starter med, at en kendt, udenlandsk politiker, der gæster Ystad, dræbes, og dernæst sættes der ild til byens transformatorstation. Det lokale politi kigger måbende på det, der sker, og Wallander kommer selv temmelig omtåget hen til åstedet med mærkbar promille i blodet efter en festlig krebseaften sammen med kollegaerne hjemme i haven. Rigspolitiet og militæret indtager byen, fordi der er mistanke om en international terrorhandling, og sortklæde terrorstyrker vælter frem med deres store biler i byens små gyder. På den stille landevej er der voldsomme bileksplosioner, og angsten for terror i byens befolkning vokser. De frygtelige handlinger afsluttes med, at der, ved hjælp af Wallanders gode tæft, findes en skyldig blandt byens indbyggere. En fraskilt far, der mistede sit eneste barn for nogle år siden pga. ressourcemangel på det lokale sygehus, er ikke kommet over tabet. Han mistede også samtidig sit job, da byens regiment blev nedlagt, og det hele resulterede i en lange planlagt hævnaktion.

I forhold til locations, der repræsenterer skandinaviske provinsmiljøer og rurale landskaber, er der i *Hämnden* en række gode eksempler. Handlingen i sig selv tematiserer distriktspolitiske kriser og offentlige spareplaner, der påvirker arbejdspladser og sygehuse i lokalområdet, og filmen demonstrerer, hvordan dette også påvirker enkeltmenneskers liv og psyke. Politistationen, transformatorstationen, sygehuset, regimentet, færgehaven og rådhuset er alle institutioner og locations, der fylder en hel del i filmen, og de udgør *symbolske* steder, der indikerer struktur og magt i lokalsamfundet. Der er nære relationer mellem personerne fra de forskellige institutioner, men deres tætte forbindelser gør dem blinde over for det, der sker. Stranden, stokroserne, bindingsværkshusene og de små gyder er ikoniske steder og landskaber, der indikerer regionens kultur og historie og samtidigt symboliserer nostalgi, ro og velvære. Disse pittoreske miljøbeskrivelser ses i kontrast til de actionprægede scener med spændingsmusik og militære stormaktioner. Togstationen, blomstertorvet og de små forretninger illustrerer, hvordan lokalsamfundets *uformelle mødesteder* er intakte og fastholder sociale relationer. De velkendte, hverdagsagtige landskaber omfatter landevejen og efterårslandskabet, hvor der hverken er sommer eller vinter, sol eller regn, blæst eller vindstille, men noget midt imellem. *Opholdstederne* er repræsenteret ved politiets arbejdsplads og hjem, her bor og lever de, og her har de deres nærmeste venner. For Wallander er arbejdspladsen også et *hjemligt* sted, det er her, han spiser sine *fast food* måltider, og det er her, han tilbringer nattetimerne. Han har rigtignok anskaffet sig et hus ved vandet, på ingen måde nogen luksusræget strandvilla, men derimod en middelmådig middelklassevilla med brunslidte møbler og et vildnis af en have.

Ystad er et faktisk og specifikt sted, men ligner samtidig også en hvilken som helst anden idyllisk kystby. På den måde kommer Ystad til at symbolisere den søvnige provinsby, der befinder sig i en stokrosefyldt drømmetilstand. Den

nye kvindelige politichef, der lige er flyttet til Ystad fra Stockholm, forklarer i filmen til Wallander: ”jeg kommer til Ystad, fordi byen er mindre, mere rolig og idyllisk”. Dette postkortbillede af Ystad slår sprækker, når politiet kommer på arbejde. Det er imidlertid ikke miljøterrorister og udenlandske aktivister, der er den egentlige trussel for området, men derimod velfærdssamfundets svigtende fundament.

Seriernes fremstilling af provinsen: æstetisk, kulturpolitisk eller praktisk anliggende?

Valg og brug af locations i de forskellige krimiserier er resultat af flere og sammensatte overvejelser og vilkår: for det første nogle æstetiske forhold, dernæst nogle kulturpolitiske forhold og sidst, men ikke mindst, afspejler det også nogle praktiske og pragmatiske forhold i selve produktionsprocessen. I forhold til de æstetiske forhold er det selvsagt afgørende, om der findes et romanforlæg for serien eller ej. Men også de tilfælde, hvor der findes et romanforlæg, skal der tages hensyn til, på hvilke måder locations skal anvendes i krimiserien ud fra æstetiske, praktiske og økonomiske hensyn. Generelt kan man sige, at locations er underlagt handlingen og fortællingens præmis samt seriens visuelle koncept. Fx kan et indestængt og afsides miljø understrege psykologiske fortrængninger og skjulte dagsordener. Ligeledes bruges fx visuelle oversigtsbilleder og hurtige billedfriser både som visuel stil til at angive skift i sted og som dramaturgiske afbræk i episoderne i *Rejseholdet*, (Skovmark & Christensen 2003). I den nye Wallandersserie (2009-2011) har man valgt at bruge de pittoreske miljøer i Ystad som visuelt koncept både for at fremhæve dens idylliske provinsbykarakter samt udnytte den som kontrast til handlingernes voldsomhed og tragedie. I den danske krimiserie *Strisser på Samsø* udgør øsamfundet et overordnet dramaturgisk og visuelt koncept, og døgnets rytmer, årets sæsoner, havets spejlinger og ø-samfundets sociale relationer, afsondrethed og miniatureudgave af det store samfund er tematiseret i serien.

Det er ikke kun tale om, at døgnrytmen er accentueret, men også om, at skiftene mellem idyl og trussel konstant er til stede. Netop det stadigt nærværende hav betoner dobbeltheden: lige så idyllisk, det kan tage sig ud, lige så dødbringende kan det være. Billeder af landskaber bliver dermed også billeder af sindstilstande. Ligesom sindet har sine dag- og natsider, har landskabet sine harmoniske, indbydende og smukke sider, men det gemmer også på sine hemmeligheder. (Agger 2005: 386)

Der findes også et genrespecifikt element med hensyn til krimiens stedspecifikke realisme, hvor stederne afspejler politiets efterforskning. Fx kan afgørelsen af henholdsvis findested og gerningssted udgøre en dramaturgisk idé, og ligeledes kan kort og kortlægning udgøre visuelle elementer i fortællingen (Waade 2005). Brug af locations i en krimiserie kan videre levere en narrativ effekt,

fx giver Gunnar Staalesens detaljerede stedsangivelser af gader og miljøer i Bergen en realistisk effekt, og i Agatha Christies fortællinger bruges lukkede og klaustrofobiske rum til at opnå spænding og forventning (fx i *The Murder of Roger Ackroyd*, 1926). I forhold til at benytte små og provinsielle steder i krimiserien, skriver Gunhild Agger at "provinsen er den *konkrete detaljes* sted, og derfor er provinsmiljøet så velegnet for tv-krimien" (Agger 2005: 359). Som nævnt kan stedet også vælges for at opnå en dramaturgisk kontrast mellem fx provinsiel idyl og global kriminalitet eller hjemlig tryghed og fremmedartet risiko. Valg af locations og region i en konkret krimifortælling kan videre være underlagt produktionens grundlæggende præmis og motivation for overhovedet at fortælle denne fortælling. Hvis det fx handler om kirkens magtmænd samt lokalsamfundets fortællinger og dobbeltmoral, som det gør i *Solstorm*, er det også naturligt at henlægge historien til et sted, hvor kirken og dens ledere ifølge traditionen har stor indflydelse i nærmiljøet.

I forhold til det kulturpolitiske aspekt kan valg og brug af locations afspejle nogle demokratiske og tilskudsmæssige principper. Krimigenren udgør en del af den skandinaviske tv-drama-historie og er en art samtidsfiktion, hvor samtidsrealismens brug af *et hjemligt rum* på en eller anden måde repræsenterer det nationale. Gunhild Agger peger i sin afhandling om dansk tv-drama på, at provinsen har haft en særlig betydning i dansk tv-fiktion pga. historiske og mediepolitiske hensyn:

provinsbyen og de landlige miljøer spillede en vigtig rolle i kraft af DR's forpligtigelse over for nationen som helhed, og TV2's orientering mod det ikke-københavnske profilerede yderligere det regionale aspekt. (Agger 2005: 124-125)

Det er ikke kun i public service-medier, provinsen og distrikterne har været et politisk anliggende. Det gælder også i forhold til filmproduktion. Ikke mindst i Sverige har den regionaliserede filmproduktionspolitik medført en særlig interesse for provinsen som location, og det gælder ikke kun krimiserier, men også andre filmgenrer. Ann-Kristin Wallengren (2006) skriver, at "i Sverige finns historiska exempel på att en förändring i produktions-förhållanden har inneburit förändringar på filmernas representation, och då just en provinsialisering av filminnehållet" (Wallengren 2006: 51). Wallengren peger på, at provinsen historisk har været et yndet udgangspunkt for filmfortællinger, og typisk for de første provinsfilm fra 1930-50'erne var, at de præsenterede et idylliseret og romantisk billede af provinsen og malede et skønmaleri af landsbymiljøet og naturen (Wallengren 2006: 54). I Danmark er Morten Korch-filmene et godt eksempel. Wallengrens analyse viser, at der gennem de seneste par tiår er produceret en ny type provinsfilm i Sverige, der repræsenterer et langt mere kritisk og sammensat billede af provinsen.

Fucking Åmål från 1998 anses ibland vara startskottet för den nya svenske filmen där provinsen och småstaden skildras som tristessens och inkräkthetens

högborg.[...] Dagens provinsfilmer tematiserar den arbetarklass som finns kvar i Sveriges småorter, och den nya svenska filmen handlar ofta om uppväxt i provinsen, hur de som stannat kvar lever, om man ska stanna eller lämna, eller vilka konsekvenser ett återvändande kan innebära. (Wallengren 2006: 54)

Wallengren forholder sig ikke specifikt til krimifilmfortællinger, men hendes beskrivelse af, hvordan provinsen tematiseres i film, passer godt på krimien. Med tanke på de krimieksempler, som jeg har analyseret, indeholder de alle Wallengrens elementer: provinsen som henholdsvis opvækststed- og tilflyttersted, samt modsætningen mellem provinsbyens arbejder- og middelklasse som fastgroet og immobil og storbyens kosmopolitiske og mobile livsstil. Wallanderproduktionen er et konkret eksempel på, at den svenske regionale filmstøtte og filmproduktionspolitik har haft indflydelse på seriens indhold og koncept. Ikke nok med at Mankells Wallander holder til i Ystad, og serierne på udførlig vis illustrerer det sydsvenske kystmiljø, produktionen har også været en væsentlig årsag til at Film i Skåne og Ystad Studio har fået et godt fodfæste i det lokale kultur- og erhvervsmiljø. Produktionen er på pragmatisk vis udnyttet til lokalpolitisk, arbejdsmarkeds- og uddannelsespolitisk samt turistmæssig markedsføring og satsning (Krona 2006). Wallanderproduktionen i Ystad er ikke kun et *resultat* af kulturpolitiske ambitioner om at styrke distrikterne og synliggøre provinsen, som Agger og Wallengren beskriver i deres analyser af henholdsvis dansk tv-produktion og svensk filmpolitik, men er i sig selv en væsentlig *motor* i lokalsamfundets revitalisering. Dette kommer til udtryk i den måde, filmproduktionen er med til at mobilisere lokale entreprenører, tiltrække turister og er kilde til indbyggernes positive selvfølelse og kommunens *branding* identitet.⁸

Det tredje aspekt, som jeg vil nævne i forhold til brug og valg af locations i krimiserier, er de praktiske og pragmatiske forhold. Fortællingens gennemgående sted og geografiske forankring ligger i selve konceptet og evt. i bogforlægget, men derudover er der mange valg, der gøres undervejs i produktionsprocessen, og som får betydning for seriens locations. I Wallanderproduktionen i Ystad (YellowBird 2008-2010) har producenterne sat som ramme, at de skal kunne finde locations inden for en radius på 15 minutters køretid.⁹ I filmatiseringerne af Gunnar Staalesens bøger om *Varg Veum* i Bergen (Misofilm 2006-2008) havde de i begyndelsen et studie til indendørsoptagelser, men undervejs i produktionen besluttede de at droppe studiet og i stedet for udnytte locations til både interiør og eksteriør-optagelser. Alexander Eik, som var en af instruktørerne på *Varg Veum*-serien, mener endda, at de konkrete og stramme rammer med hensyn til tid og locations var fordelagtige for instruktørens og skuespillernes arbejde og styrkede det kreative og kunstneriske arbejde.¹⁰ Sven Clausen, som har været producent på en række af DRs tv-serier, beskriver, hvordan man i krimiserien *Ørnen* (DR 2006) på trods af, at hovedhandlingen udspiller sig i København, optog flere af episoderne i henholdsvis Oslo, Stockholm og på Island, fordi der var indgået aftaler med tv-kanaler i disse lande om at sende serien.¹¹

Opsamling: krimiens topografiske typer

Jeg har i min analyse demonstreret, hvordan krimiserier indeholder særlige former for stedspecifik realisme, og at brugen af provinsmiljøer og rurale landskaber som location og dramaturgisk sted er med til at iscenesætte og reflektere skandinaviske kultur, samfund og natur. På baggrund af mine egne analyseeksempler samt ved at inddrage andre aktuelle og relevante eksempler vil jeg her til sidst indkredse de forskellige typer steder og billeder på provinsen, som jeg mener er i spil. Der er ikke tale om nogen endegyldig eller entydig krimiserie-topografi, til det er analys materialet for begrænset, men det er et bud på, hvordan location og stedsfremstilling udgør en væsentlig del af fortællingen. Mankells Ystad og Läckbergs Fjällbacka illustrerer fx *kystmiljø* og *kystlandskab*. Kystmiljøet har havet som væsentligt element, hvor aktiviteter ved og på havet indgår i fortællingerne, og hvor havet og stranden udnyttes både visuelt og dramaturgisk i serierne. Kystlandskaber er åbne og sårbare i forhold til klima og vejrforhold, de er yndede billedmotiver og repræsenterer udlængsel og stærke følelser. Kysten er et grænseområde, der markerer grænser mellem hav og land, kysten afgrænser typisk også en nation, og den indeholder samtidigt forbindelser og relationer til omverdenen og andre lande, noget der bl.a. tematiseres i fx Wallander-serien.

Åsa Larsson og Karin Fossum tager udgangspunkt i *indlandsmiljøer*. Åsa Larssons fortællinger er placeret i det nordsvenske, kolde og majestætiske naturlandskab samt Kiruna som udkantsområde langt væk fra hovedstadens centrum. Tv-serien *Höök* (Bob Film North 2006) udspringer sig ligeledes i Nord-sverige, og her er det Luleå's truede arbejderklasse og distriktspolitiske krise, der udgør fortællingens ramme. Fossums fortællinger på deres side illustrerer det østnorske indestængte indlandsmiljø, der i lighed med Kiruna bruges til at beskrive stagnation, fordækthed og fordomsfulde provinsmiljøer. Samtidig indeholder de en anden type indlandsmiljø, fx geografisk (kort afstand til Oslo og Danmark), visuelt (uoverskuelig skov), klimamæssigt (varmt, ingen vind) og kulturelt (ingen ekstreme religiøse og magtmæssige udtryk og systematiserede fortællinger som hos Larsson, men mere problematiske skæbner, fx den traumatiserede søn, den fraskilte politimand).

Øen som konkret location findes hos Mari Jungstedts fortællinger fra Gotland og i tv-serien *Strisser på Samsø*, og øen som metaforisk sted er valgt i fx Stieg Larssons beskrivelse af Hedestad, der udgør en væsentlig dramaturgisk location og åsted i handlingen i *Mænd der bader kvinder* (2005). *Provinsbyen* illustreres i Jens Henrik Jensen fortællinger om Nina Portland i Esbjerg og omegn, og ligeledes beskriver actionserien om Johan Falck Göteborg som en mellemting mellem storby og provinsby. Elsebeth Egholm tager afsæt i det lille *lokalsamfund Kasted* uden for Århus, og her er det kun få kilometer, der afgør forskellen på byen som centrum og landsbyen som provins. Provinsen og de små steder tematiseres også som *opvækststeder* for krimifortællingernes hovedkarakterer, fx Annika Bengtsons bedstemorsted i Liza Marklunds bøger og Rebecka Martinsson i Åsa Larssons fortællinger, der tager tilbage til barn-dommens Kiruna (*Solstorm* 2007).

Som nævnt findes der også krimifortællinger, hvor de små steder ikke er udgangspunktet for hovedpersonernes opholds- og arbejdssted, men alligevel fylder væsentlige funktioner i fortællingens plot, stedsbeskrivelser og tematik. Det gælder bl.a. tv-serien *Rejseholdet* (DR 2000), der i hver episode rejser ud til nye provinser og steder i Danmark for at opklare kriminelle handlinger. I krimiserien i *Ørnen* (DR 2006) anvendes Islands forblæste kystsamfund og natur som *dramaturgisk* kontrast til metropolen København og den internationale kriminalitet. I slutepisoden foregår de afgørende kampe mellem politistyrken og den internationale mafia på Island. På finurlig vis flettes seriens episodiske plot og dens føljetonplot sammen, og Islands små hjemsteder kommer også til at udfylde en *psykologisk* funktion i serien, fordi de forbinder hovedpersonen politimanden Hallgrims fortrængte barndomsminder og hans aktuelle arbejdsopgaver. Den islandske tundra bruges ligeledes visuelt i serien som *symbol* på Hallgrims underbevidsthed.

Det er ikke kun valg af geografiske steder og fysiske locations, der er afgørende for, hvordan provinsens miljø og landskab fremstilles, men også hvordan skiftende sæsoner og karakteristiske klimaforhold fremhæves i serien, fx ved at lade vejr og vind, kørselsforhold, regn, is, blæst og lysforhold præge fremstillingen af stedet. Fx har man i *Varg Veum*-serien (2007-2008) valgt at lade Bergens velkendte regnvejr udgøre seriens visuelle stil, og ved hjælp af vand og vandfyldte gader i alle eksteriøroptagelser fremhæves vandets spejlinger, lys og stemning i billederne.¹² En anden måde at fremhæve det lokale og stedspecifikke på er ved at lade skuespillerne tale dialekt. Videre vil fx gengivelse af kulturlandskaber angive, hvilke landsbrugstraditioner, der findes i området. Ved at lægge handlingen til stedstypiske arbejdspladser og institutioner i lokalområdet (fx Luleås fabriksarbejdere i *Höök, Kriminalfall 3/2006*, eller frimenigheden i *Solstorm* 2007) formår fortællingen at sige noget karakteristisk om lokalsamfundet og dets demografiske, sociale og moralske forhold.

Er filmlocations mere end blot fiktionens miljøtegninger? Med udgangspunkt i Edensors teorier og mine egne analytiske eksempler, er svaret ja. Populærkulturens billeder af landskaber og miljø er med til at fastholde bestemte forestillinger og kulturelle diskurser. Den skandinaviske krimi som populært medieprodukt kan dermed siges både at reflektere og at producere det moderne Skandinavien og sammenhængen mellem geografi, kultur og samfund. Krimiseriernes kontrast mellem provinsiel idyl og global kriminalitet tematiseres for det skandinaviske publikum, og det er også denne kontrast, der udnyttes, når steder som fx Fjällbacka og Ystad sælger deres filmlocations som turistdestination, og når reklamernes lovord om pittoreske kystlandskaber og landlig venskabelighed kombineres med guidebøger over åsteder og tilrettelagte *murderwalks* (www.ystad.se). Her får krimifortællingens stedspecifikke realisme en særlig indflydelse på de små steders selvforståelse og image.

Noter

1. En radikaliserings af denne idé findes i film og kunstværker, der tager afsæt i et konkret sted frem for fortællingen, fx i *site specifik* kunst og den aktuelle biograffilm *Australia*, men dette er endnu ikke set inden for krimiserier og krimifortællinger. *Site specifik* æstetik er udviklet inden for billedkunst og teater, og bl.a. har den waliske teatergruppe *Brith Gof* benyttet deres stedspecifikke performances til at agere politisk (Kaye 2000). I film som *Lord of the Rings* og *Australia* udnyttes det stedspecifikke til markedsføring og turisme (Beeton 2005).
2. Begrebet er nærmere defineret på www.snl.no samt www.denstoredanske.dk.
3. www.da.wikipedia.org: bygd
4. www.wikipedia.org: rural
5. Edensor bruger begrebet ikoniske steder og mener med dette steder der i sig selv er kendt og medieres. I en tegnteoretisk sammenhæng (fx Pierce) vil det være mere præcist at tale om den indeksikalske eller symbolske betydning af en valgt location. Jeg har valgt at bruge Edensors begreb og peger samtidigt på de forskellige referencer og betydninger, der findes i det specifikke sted.
6. En tilsvarende brug af skoven som location og symbolsk sted findes i *Rejseholdets* afsnit fra Rold Skov.
7. Jf. artikelforfatterens interview med scenograf Anna Asp, Yellow Bird's Wallander 2, Ystad, 8. oktober 2008.
8. Jf. bl.a. Ystad kommunes Kommunikationsstrategi udviklet af bl.a. marketingchef Itta Johansson, samt kommunens Filmpolitiske strategi 2008 samt filmkonsulent Petra Rundquists arbejde.
9. Jf. artikelforfatterens interview med producent Malte Forsell, Yellow Bird's Wallander 2, Ystad, 13. december 2008.
10. Jf. artikelforfatterens interview med instruktør Alexander Eik, *Varg Veum*, Bergen, 9. oktober 2007.
11. Sven Clausen i forelæsning på Institut for Informations- og Medievidenskab, Aarhus Universitet, onsdag 18. februar 2009.
12. Jf. artikelforfatterens interview med producent Jonas Allen, Misofilm, november 2007.

Litteratur

- Agger, G. (2005) *Dansk TV-drama. Arvesølv og underholdning*. Frederiksberg: Samfundslitteratur, Narayana Press.
- Beeton, S. (2005) *Film-Induced Tourism*. Clevedon: Channel View Publications.
- Edensor, T. (2002) *National Identity, Popular Culture and Everyday Life*. Oxford, Berg.
- Grodal, T. (2003) *Filmoplevelse*. Frederiksberg: Samfundslitteratur.
- Holmgaard, J. (1984) 'Krimiens historie og socialpsykologi', i Holmgaard, J. & Michaëlis, B.T. (red.) *Lystmord*. Holte: Medusa.
- Jensen, J.L. & Waade, A.M. (2009) *Medier og turisme*. Århus: Academica.
- Kaye, N. (2000) *Site-specific Art, Performance, Place and Documentary*. Routledge.
- Krona, M. (2006) 'Filmfinansiering och regionalisering – Wallanderprojektet på Österlen', i Hedling, E. & Wallengren, A.-K. (red.) *Solskenslandet. Svensk film på 2000-talet*. Stockholm: Atlantis.
- Nordstrøm, P. (2004) *Fra Riget til Bella*. Viborg: DR.
- Povlsen, K. Klitgaard (2006) 'På den globale hjemmebane', in Scott Sørensen, A. & Zerlang, M.: *Kultur Uden Centre*. Århus: Klim.
- Skovmark, H. & Christensen, D. (2003) 'Danmark rundt – the American way', *MedieKultur* nr. 35: 23-29.
- Wallengren, A. (2006) 'Kultur och okultur – bilden af landsbygdens folk', i Hedling, E. & Wallengren, A.-K. (red.) *Solskenslandet. Svensk film på 2000-talet*. Stockholm: Atlantis.
- Waade, A.M. (2005) 'Rejseholdets Danmarksbilleder', *Passepartout* nr. 24, Århus Universitet: 55-72.

Kriminalfortellingen på tv – Formater og dramaturgi

Audun Engelstad

Resymé

Artikkelen diskuterer hvordan det serialiserte formatet løses dramaturgisk i noen utvalgte norske og danske tv-serier (*Kodenavn Hunter*, *Torpedo* og *Forbrydelsen*), og hvilke virkninger dette har for presentasjon og håndtering av kriminalgaten, samt karaktertegninger. Utgangspunktet for denne diskusjonen er en ambisjon blant norske serieskapere om å tilegne seg en internasjonal Emmy-pris. De tre seriene ble vist omtrent samtidig på norsk tv, og viste ikke bare store forskjeller med hensyn til hva slags forbrytelse som presenteres, men også for hvordan interessen for kriminalgaten og dens impliserte karakterer, blir pleiet gjennom det episodiske forløpet. Disse egenskapene ved fortellingen kan forklare noen av forskjellene i kvalitet seriene i mellom og mangel på suksess i Emmy-konkurransen.

Nøkkelord: kriminalgâte, dramaturgi, serieformat, karaktertegninger, internasjonal Emmy

Kriminalfortellingen på tv – Formater og dramaturgi

I januar 2005 var det norske tv-dramamiljøet fremdeles i sjampanjerus. Bransjen var samlet på Losby Gods, med Kulturminister Trond Giske tilstede, der de presenterte en plan som skulle gi norsk tv-dramatikk et etterlengtet løft. Norsk-produsert tv-drama var lite synlig, både med hensyn til volum, oppmerksomhet og anerkjennelse. Til sammenlikning hadde norsk filmproduksjon i løpet av få år sett et radikalt oppsving i produksjonsvolum, publikumsoppslutning, og positive presseoppslag. Nå var tiden inne for at også norsk tv-dramatikk skulle få ta del i denne høykonjekturbølgen. Tiden var inne, mente man, for at norsk tv-dramatikk skulle ta steget fra å være en litt kjedelig affære til å bli på høyde med det beste i verden – hvilket vil si dansk tv-drama. Målet var å stå øverst på pallen i en prestisjefull konkurranse, nærmere bestemt å vinne en Internasjonal Emmy-pris innen 2007. Både svensk og dansk tv-drama har jo klart dette opp til flere ganger, og det norske dramamiljøet ville jo ikke være dårligere.

I forkant av satsningen frem mot en internasjonal Emmy hadde man registrert gode tendenser som lovet godt for det videre arbeidet. Den norske statskanalen NRK hadde nylig produsert åtte episoder med kriminaldramaet *Svarte penger, hvite løgner* (regi Jarl Emsell Larsen 2004), som må kunne betegnes som kunstnerisk vellykket. Serien vant flere priser, blant annet Gullruten, Amandaprisen og Rivertonprisen.¹ NRK hadde også satset stort på det seks episoders lange politiske dramaet *Ved kongens bord* (regi Leidulv Risan 2005). Hovedrolleinneholder Anniken von der Lippe ble Emmy-nominert for sin skuespillerinnsats. De politiske hendelsene var spritert opp med kjærlighetsintriger og drap, og denne blandingen fikk seriens dramatiske premiss til å fremstå som konstruert. Blant NRKs mest profilerte tv-serier for øvrig var miniseriene basert på Karin Fossums bøker om politietterforsker Konrad Sejer (regi Eva Isaksen). Disse seriene – i alt fire så langt – opplevde jevnt over gode seertall, men i sin konvensjonelle form skiller disse dramatiseringene seg i liten grad fra mye annen tv-krim. Også Unni Lindells romaner om politietterforsker Cato Isaksen (regi Martin Asphaug, mfl) har blitt vist som miniserier på NRK, disse er imidlertid produsert eksternt av Nordisk Film. Når det gjelder TV2, hadde de tre sesonger med *Seks som oss* (regi Per Olav Sørenssen 2004), som kan plasseres i kategorien lettere drama, som sin norskproduserte dramatisering. TV2 hadde også rimelig suksess med den fire episoders miniserien *Ran* (regi Gunnar Vikene 2005). I tillegg har TV2 såpesuksessen *Hotell Cæsar*, som har blitt vist daglig siden 1998. Sett på bakgrunn av nivået på norsk tv-dramatikk før 2005, tilsa en nøktern vurdering at en Internasjonal Emmy-pris i 2007 virket utenfor rekkevidde.²

Satsingen på Emmy 2007 medførte at en knippe produksjoner ble tilført ekstra midler og oppfølging. To av seriene som ble påmeldt Emmy-konkurransen var kriminalserier, *Kodenavn Hunter*, sendt over 6 episoder (sendestart 4. januar 2007), produsert av NRK og regissert av Jarl Emsell Larsen, og *Torpedo*, sendt over 4 episoder (sendestart 4. februar 2007), produsert av Nordisk Film for TV2, og regissert av Trygve Allistar Diesen. Det var knyttet store forventninger til disse seriene. Visningstidspunktet kunne imidlertid ikke vært mer uheldig. De ble nemlig vist mer eller mindre samtidig med den danske serien *Forbrydelsen* (regi Birger Larsen mfl 2007), og kontrasten i kvalitet var slående.

Ikke desto mindre har den uttalte satsningen på en internasjonal Emmy-pris hatt flere positive ringvirkninger. Noe av bakgrunnen for ønsket om å gi norsk tv-dramatikk et løft skyldes at interessen for tv-drama generelt har gjennomgått en voldsom oppsving siden slutten av 1990-tallet. I flere år har vi hørt at tv-drama er den nye filmen, ja den har til og med utkonkurrert filmen i forhold til kreativitet og interesse. Dette er en sannhet med betydelige modifikasjoner, men la det ligge i denne sammenheng. Amerikanske tv-serier som *The West Wing*, *Sopranos*, *Sex and the City*, *Prison Break* og *Lost*, og vi må vel tilføye de danske seriene *Rejseholdet* og *Krønikeren*, ble oppfattet som å sette en ny standard for tv-dramatikk. Ja, ryktene fortalte – ganske sikkert nokså overdrevet – at tv-bransjen ga helt andre rammevilkår og friheter til prosjektutvikling enn den filmbransjen kunne tilby.³

Men norsk audiovisuell dramaproduksjon speilet ikke dette forholdet. I Norge var – og fremdeles er – filmen det dominerende medium i forhold til prestisje og oppmerksomhet, og selvsagt også økonomi. Det har tradisjonelt vært liten overføring av kompetanse og personell mellom filmbransjen og tv-bransjen, til tross for at det gjentatte ganger de siste tiårene har vært et uttalt ønske – både fra kulturpolitisk hold og fra aktører i produksjonsmiljøet – om å bygge ned gjerdene mellom de to bransjene. Andelen av norskprodusert tv-drama på norske tv-kanaler har vært beskjeden, og med få unntak er det nesten utelukkende NRK som har produserte tv-dramatikk. Lenge ble NRK Drama beskyldt for å være helt lukket for det frie produksjonsmiljøet, men de er i dag forpliktet til å sette ut 10% av virksomheten til eksterne produsenter.

Satsningen på en internasjonal Emmy-pris hadde som et av sine formål å endre på bildet av to atskilte produksjonsmiljøer, og ikke minst forestillingen av norsk tv-drama som litt kjedelig. Og det har den langt på vei klart. Norsk tv-drama har fått økt interesse, økt status, og økt volum. Sånn sett var det en suksess, i alle fall hvis man måler i forhold til seeroppslutning. Nyere dramaserier som *Berlinerpoplene* (regi Anders T. Andersen, 2007) og *Himmelblå* (regi Eva Dahr mfl. 2008) har oppnådd over en million seere for enkelte av sine episoder. Men det ble ingen Emmy-pris i 2007, heller ikke i 2008. Og det er heller ikke så rart når man ser på noen av de påmeldte seriene.

Formålet med denne artikkelen er å drøfte de utfordringene det serialiserte tv-formatet byr på når det gjelder å fortelle kriminalhistorier, med særlig vekt på hvordan format, håndtering av kriminalgåte og fremstilling av karakterer. Utgangspunktet for drøftelsen er de to norske og den danske tv-serien de tre nevnte seriene, og gjennomgangen vil belyse noen av forskjellene mellom dem. Avslutningsvis vil artikkelen peke på noen særlige problemer ved de norske krimseriene, som blant annet bunner i at norske kriminalfortellinger – både i litteraturen og på film og tv – har stagnert de siste ti årene.

Format, dramaturgi og kriminalgåtens plass i handlingen

Spørsmål knyttet til format ser i denne sammenheng ut til å ha tilnærmet evig relevans. Historisk sett er jo dette noe som har angått kriminalfortellingen helt siden dens fødsel i 1841 med fortellingene til Edgar Allen Poe. Kriminalfortellingens opprinnelige format var som kjent novellen, og dette satte noen helt klare rammer for historiene. Fokuset lå på selve kriminalgåten og etterforskningen av denne, og dette skulle fremstilles mest mulig konsentrert. Bare det som hadde relevans for gåten og dens løsning skulle med. Riktignok hadde en detektiv som Sherlock Holmes en rekke eksentriske sider som gjorde ham populær for det lesende publikum, men historiene var like fullt orientert mot selve kriminalgåten og løsningen av denne.

Da kriminalgåten også kom i romanform, fikk dette konsekvenser for hvordan historiene ble strukturert. For det var ikke lenger mulig at alt som ble fortalt hadde betydning for den forbrytelsen som ble etterforsket, til det

var omfanget av historien for stort. I stedet fikk man digresjoner i fortellingen i form av miljøbeskrivelser, fargerike karakterer, og selvsagt blindspor i etterforskningen.⁴ Med den hardkokte kriminalfortellingen fra 1930-tallet er det til og med nesten mulig å si at løsningen på kriminalmysteriet ble sekundært i forhold til alt det andre fortellingen hadde å by på. Det var selve ferden frem mot løsningen, og ikke løsningen i seg selv, som var av interesse. Som Raymond Chandler formulerte det, den beste kriminalfortellingen var den du leste selv om slutten manglet.⁵

Denne historiske utviklingen til kriminalsjangeren finner man åpenbare paralleller til når man skal diskutere tv-formatets betydning. Innenfor fjernsynsforskningen har man lenge skilt mellom grunnleggende formater tv-serier kan deles inn i, på engelsk kjent som *series* og *serial*. *Series*, som på norsk ofte oversettes med den frittstående serien, eller episodeserien på dansk, består av avsluttede historier, men der karakter og miljø er gjennomgående fra episode til episode. *Serial*, eller langserien på norsk, føljetongserien på dansk, har en historie som fortsetter fra episode til episode, og der karakterene gjennomgår en viss utvikling.

Kriminalfortellingens grunnstruktur baserer seg på at det tidlig foregår en forbrytelse, som får sin endelige avklaring ved fortellingens slutt. Ettersom publikum forventer et slikt handlingsforløp har de allerede helt fra begynnelsen av mye av oppmerksomheten rettet mot slutten, som både er kriminalmysteriets slutt og fortellingens slutt. Da blir som regel morderen avslørt og tatt, vi får vite hvorfor drapet skjedde, og omstendighetene omkring drapet. Underveis mot den endelige avsløringen prøver publikum å foregripe handlingen ved å fremsette en rekke antakelser om hva som allerede har skjedd og hva som kommer til å skje. Kort sagt, besvare de spørsmål som fortellingen åpner opp for.

Den frittstående serien innbyr til en nærmest umiddelbar tilfredsstillelse av nysgjerrigheten og en belønning for den innsatsen man som publikum har investert i ved å interessere seg for kriminalmysteriet. Formatmessig minner den frittstående serien på novellen, der man følger ledetråder og indiser frem mot en avsløring, alt innenfor en strengt avgrenset tidsperiode. Handlingen har liten plass til digresjoner, det er selve gåten som all handlingen kretser rundt. Den britiske tradisjonen representert ved for eksempel *Dalziel and Pascoe* minner om de klassiske detektivfortellingene. Det samme gjør til en viss grad en amerikansk serie som *Columbo*, ved at interessen knytter seg til innsamling av indiser til en beviskjede. Også en moderne serie som *C.S.I.* følger denne strukturen. *C.S.I.* ser ut til nesten utelukkende å dreie seg om hva forskjellige gjenstander og spor kan fortelle, og at alle disse fortellingene til sammen danner fragmenter i en historie om en forbrytelse.

Utfordringen med denne type kriminalfortelling, sett i forhold til utviklingen av historien og fremstillingen av intrigen som mysteriet er forbundet med, er at mange aspekter ved handlingen og de involverte blir fremlagt på en relativt lettvinnt måte. I *C.S.I.* finner man som regel det man leter etter i løpet av kort scene, selv når de befinner seg på en diger søppeldynge. En stump gjenstand

eller et avrevet tøyestykke ser ikke ut til å by på problemer for dem som vet hva man leter etter. De finner alltid riktig gjenstand, og objektene forteller alltid helt utvetydige historier. Her er det minimalt med blindspor, feilslutninger eller mangel på opplysninger. I *C.S.I.* ser kriminalmysteriet ut til å kreve minimalt med innsats for å løses, utover avansert teknologisk utstyr og programmessig intuisjon. Åpenbart er dette noe av attraksjonen med disse seriene. Derimot beveger seriene i liten grad oppmerksomheten mot å interessere seg for offeret, forbryteren, etterforskerne eller selve etterforskningen.

Kriminalfortellingens grunnstruktur har helt andre dramatiske vilkår innenfor det kontinuerende tv-serieformatet. Grunnleggende kan man si at det korte, avsluttede, og det lange, kontinuerende, formatet byr på to forskjellige fortellemodi. Vi kan skille mellom målrettet handling og tematisk rettet handling, eller det Rick Altman kaller goal driven og menu driven.⁶ Der den enkelte scene og den enkelte hendelse i det korte formatet har som formål å bringe handlingen videre fremover, i en sammenhengende handlingskjede, er enkeltscenene og hendelsene i det lange formatet ofte motivert av å bekrefte og utdype relasjoner og konflikter. Handlingen drives således ikke utelukkende fremover, men tar seg også tid til å fremheve, eller til og med gjenta, noen fremtredende forhold. Altman bruker disse begrepene for å beskrive forskjellen i fortellestruktur i spillefilm og såpeserie. Når det gjelder miniserien og den korte langserien finner man gjerne en miks av disse scenetyper.

For den kontinuerende kriminalserien ligger det en avgjørende fortelleteknisk utfordring i hvordan interessen for kriminalmysteriet, som er det grunnleggende premisset handlingen hviler på, skal holdes ved like gjennom flere episoder. Vil ikke publikums interesse for forbrytelsen falme etter et par episoder? Da har det tross alt gått noen uker siden vi for første gang ble introdusert for kriminalmysteriet. Timesvis med annen fjernsynstitting i mellomtiden risikerer å svekke (også slette) inntrykket forbrytelsen etterlot seg og betydningen den har hatt for karakterene. Denne interessen må holdes ved like gjennom alle episodene.⁷

Spenning og kompleksitet i skandinavisk tv-krim

En gjennomgang av kriminalseriene *Kodenavn Hunter*, *Torpedo* og *Forbrydelsen* kan illustrere serieformatets forhold til den igangsettende forbrytelsen og dens samspill med fremdriften i handlingen. En av egenskapene til *Forbrytelsen* var at serien nettopp greide å holde intensiteten knyttet til kriminalmysteriet oppe gjennom serien, mens de to norske seriene utviklet handlingen på andre måter. Felles for alle tre seriene var imidlertid at de introduserer oss tidlig for et brutalt drap, samtidig som vi blir kjent med de som sto offeret nærmest. Spørsmålet er som sagt hvilken funksjon denne begivenheten får gjennom resten av serien. På dette området vil det i det følgende vise seg at de tre seriene er forskjellige.

Kodenavn Hunter (NRK)

Bak *Kodenavn Hunter* står den erfarne serieskaperen Jarl Emsell Larsen, som sammen med Ulf Breistrand tidligere blant annet hadde laget kriminaldramaet *Svarte penger, hvite løgner*, og politiserien *Fox Grønland* (for TV2 2001), samt vært involvert i såpeserien om det moderne Norge, *Offshore* (NRK 1996). Med *Kodenavn Hunter* hadde Emsell Larsen hovedansvaret mer eller mindre alene. Ved lanseringen ble det lagt vekt på at Emsell Larsen hadde gjort mye research sammen med politiet, og at serien ga et skremmende virkelighetsbilde av internasjonalt organisert kriminalitet i Norge.

Kodenavn Hunter åpner med en spektakulær og brutal aksjon mot en fangetransport i Østfold, som blant annet krever livet til en fengselsbetjent. Målet for aksjonen er å frigjøre Arian Alushi, kosovoalbaner med tungt rulleblad. Under ledelse av Dan Wester oppretter politiet i Oslo en hemmelig etterforskningsgruppe ved navn Hunter for å spåne på nettverket omkring den frigjorte fangen. I denne gruppen inngår også politietterforsker Bjørn Rønningen, som var broren til den avdøde fengselsbetjenten. Omtrent samtidig blir Gisela, som har erfaring som sykepleier men som nå jobber i en hip bar i Göteborg, kontaktet av Frode Muller, som tar henne med til en lagerbygning der hun blir bedt om å behandle en mann med skuddskade. Trolig har mannen vært involvert i attentatet mot fangetransporten. Som en slags takk inviterer Frode Gisela med seg til Norge. Gisela, som egentlig jobber på baren som undercoverspaner for narkotikapolitiet, aner her muligheten for å være med på å avsløre noe stort, og takker ja. Utover i handlingen knyttes Gisela stadig nærmere Frode, samtidig som hun står i fare for å få sin egentlige identitet avslørt. Hunter-gruppens etterforskning avdekker at en større aksjon er på trappene, men er i villrede om hva slags aksjon dette er.

Handlingen følger to spor: Det ene sporet dreier seg om hvordan Gisela blir trukket tett inn i Frodes nettverk – der svært mange har sonet dommer for ran – som hun rapporterer om til Huntergruppen. Dette er profesjonelle folk som er flinke til å holde seg unna politiet, og Gisela blir til stadighet satt på prøver for å vise at hun er til å stole på. Det andre sporet handler om Bjørns undersøkelser omkring sin avdøde brors liv. Det viser seg å innholde en del hemmeligheter, blant annet et kjærlighetsforhold til en eskortepike som har fått ham til å røpe avgjørende informasjon om fengselsrutiner og fangetransport. Til tross for at det er en sammenheng mellom de to sporene, har de liten effekt på hverandre. Informasjon fra en sak bidrar i liten grad til å gjøre fremskritt i den andre saken. Slik sett holdes de nokså atskilt, selv om de tematisk sett hører sammen. I den grad fortellingen presenterer noen gåte dreier det seg om hva det kriminelle miljøet planlegger og om Gisela kommer til å bli avslørt. Seerne gis imidlertid liten anledning til å spekulere på egen hånd. Når det dukker opp en ny person eller ny informasjon, etterfølges dette helt regelmessig av en briefing på politihuset, gjerne med bruk av powerpoint, som orienterer om de aktuelle sammenhengene. Karakterenes motivasjoner fremstår dermed hele tiden som forklart, og med unntak av Gisela er det ingen som viser flere sider av seg selv.

Kodenavn Hunter har en struktur som er vanlig innenfor den serialiserte kriminalfortellingen. I stedet for å holde interessen for den første forbrytelsen ved like gjennom hele serien, introduseres vi stadig for nye utfordringer, forbrytelser og karakterer. Hva som satte handlingen i gang er det mindre viktig å konsentrere seg om (både for publikum og karakterene), for det inntreffer stadig nye dramatiske hendelser som krever seerens oppmerksomhet. Historien slutter relativt tidlig å handle om drapet på fengselsbetjent Vegard Rønningen, og utvikler seg i stedet til å befatte seg med organisert kriminalitet, undercoverspaning blandet med kjærlighet, interne drakamper i politiet, og et velregissert ran. Gjennom hele serien skiftet historien stadig fokus. Arian Alushi hører vi knapt om etter første episode. Hvorfor det ble satt i gang en frigjøringsaksjon, og hvilken rolle han har i det avsluttende ranet får vi ikke vite. Den dramatiske forbrytelsen innledningsvis er handlingens første bevegelse, men oppmerksomheten omkring denne hendelsen taper seg etter hvert som nye dramatiske begivenheter dukker opp. Serien drives fremover at et skred av dramatiske hendelser, helt frem til klimaks.

Torpedo (TV2)

Trygve Allistar Diesen debuterte med spenningsfilmen *Mørkets øy* i 1997, til jevnt over dårlige kritikker. Langt bedre mottatt ble hans neste spillefilm, *Tyven, tyven* (2002), om en far (spilt av Jørgen Langhelle) som kidnapper sin datter han har mistet besøksretten til. Før *Torpedo* hadde Diesen hatt regioppgaver for fjernsyn, blant annet miniserien *Drømmefangeren* (NRK 2005), basert på en kriminalroman av Unni Lindell.

I *Torpedo* jobbet igjen Diesen sammen med flere av de sentrale personene fra *Tyven, tyven*, produsentene Bent Rognlien og Hilde Berg, fotograf Harald Paalgard, medforfatter Knut Kristiansen, samt hovedrolleinnhaver Jørgen Langhelle. Denne gangen spiller Langhelle torpedoen Terje, kjent for sin diskresjon. Terje lever et tilsynelatende harmonisk familieliv når han ikke er på jobb, sammen med kona Sissel og datteren Anja. Ting går imidlertid veldig galt når Terje prioriterer Anja bursdagsselskap, og i stedet sender sin nokså ustabile kompanjong Sebastian for å fullføre et oppdrag. Situasjonen kommer ute av kontroll, og Terje må ordne opp. På toppen av det hele finner han Sissel skutt i hodet når han kommer hjem. Er det en reprimande for det mislykkede oppdraget, eller er det forhold ved sin kones livsførsel han ikke vet om? Terje forbanner seg på at han skal ta hevn, samtidig blir han også konfrontert med at han kanskje mister foreldreretten til datteren sin.

I *Torpedo* er det ingen rom for avsporinger fra det som er den igangsettende forbrytelsen. Etter at Terje kommer hjem og finner sin kone myrdet, handler alt om å finne den skyldige. Handlingen går på høygir gjennom alle episodene, og det er også det eneste giret fortellingen har. Torpedoen slår, sparker, kveler og skyter seg gjennom episodene, samtidig som han skal passe på sin lille datter. Handlingen kretser omkring en liten gruppe personer, som alle ble introdusert i første episode: Serberen Cedomir, som ga ham det første oppdra-

get, politimannen Tom, som han har vært elitesoldat med, forretningsmannen Gard, som setter opp oppdragene, barnehageassistenten Elise, som det viser seg bærer hans barn, samt Sebastian. Terje går i anspent skyttel mellom alle disse personene, mens han vekselvis jakter og blir jaktet på.

Etter hvert får Terje servert stadig nye avsløringer av hemmelige sider ved Sissels liv, uten at det gjør store forskjellen for handlingen. Terje er utrettelig i sin jakt og han bruker de metodene han kjenner. Hvem morderen er og motivene for drapet blir tidlig nokså uinteressant for publikum. Det kan i grunnen være hvem som helst torpedoen møter på sin vei, og årsaken kan være så mangt. Det er selve morderjakten med høyspent voldsutøvelse som er handlingens primære interessefokus. Situasjonen for Terje blir stadig mer farefull og ute av kontroll. Her er altså den utløsende dramatiske hendelsen helt sentral gjennom alle episodene, men oppmerksomheten omkring denne antar et nærmest monomant preg, ettersom lite av de avsløringene som kommer omkring dobbeltlivet til Terjes kone ser ut til å endre hans standhaftige hevnørst.

Torpedo etablerer to handlingslinjer som tidlig vikles inn i hverandre. Det ene gjelder Terjes feilslåtte oppdrag og etterspillet til dette. Det andre gjelder drapet på Sissel. Men ettersom Sissel har vært langt mer involvert i deler av Terjes jobbliv enn han har vært klar over er de samme personene forbundet med begge sakene. Drapet på Sissel presenteres aldri som noen gåte i klassisk forstand, med ledetråder og mulige motiver. I stedet er det en katalysator for at Terje skal få utløp for sin oppmagasinerte aggresjon. Så godt som alle hendelsene er forankret ut fra Terjes ståsted, og man kan kanskje si at serien viser hvor langt det er mulig å gå i sine handlinger når man befinner seg under sterkt press. Terjes ansente væremåte er imidlertid etablert tidlig, så det er liten grunn til å bli overrasket over noe av det han gjør. Også de øvrige personene oppfører seg stort sett som forventet, de er slik de presenteres. *Torpedo* har dermed ikke elementer av gåtefortellingen ved seg, heller ikke viser det frem overraskende eller upålitelige karakterer. Serien er først og fremst en kjede med høydramatiske hendelser som til sammen utgjør et nokså ensrettet men intens spenningskurve.

Kodenavn Hunter og *Torpedo* representerer to ulike strategier for hvordan en kriminalfortelling kan behandle selve mysteriet i serieformat. Enten ved å la forbrytelsen være en liten del i en rekke med forbrytelser og dramatiske hendelser. Eller ved å la forbrytelsen danne utgangspunktet for et skred av voldsomme scener. Tv-serien *Forbrydelsen* ser ut til å ha en annen strategi for å holde interessen for kriminalmysteriet ved like.

Forbrydelsen (DR)

Forbrydelsen har Søren Sveistrup som hovedforfatter, og Birger Larsen som konseptuell regissør. Sammen med produsent Piv Bernth hadde Sveistrup og Larsen vært med på å vinne internasjonal Emmy for dramaserien *Nikolaj og Julie* (DR 2002-2003). I samme serie hadde blant andre Sofie Gråbøl og Lars Mikkelsen bærende roller, noe de også har i *Forbrydelsen*, sammen med blant

andre Bjarne Henriksen, Ann Eleonora Jørgensen og Søren Malling. I sesong 2 (episode 11-20) blir en rekke nye karakterer innført. *Forbrydelsen* minner om tunge dramaserier fra USA, med bruk av en gruppe regissører og medforfattere, og der sesongene innfører nye elementer, samtidig som viktige deler av karaktergalleri og handling er kontinuerende.

Forbrydelsen tar for seg drapet på Nanna Birk Larsen, og dens ringvirkninger i flere tangerende miljøer. Etterforsker Sarah Lund er på flyttefot til Sverige sammen med kjæresten, da plutselig denne saken dukker opp. I sin bestrebelse på å oppklare saken blir hun etter hvert kraftig motarbeidet, også fra egne overordnede. En av forgreningene er nemlig til Rådhuset, der valgkampen nå tetner til, med Troels Hartmann i tet. Nanna ble funnet i en av Hartmanns kampanjebiler, og Hartmann selv viser det seg ikke alltid er like stabil. Nanna ble sist sett på en skolefest, og det viser seg at flere fra skolen, både elver og lærere, har noe å skjule. Nannas far, Theis, har et kriminelt rulleblad. Han ser ut til å forsone seg med tapet, men egges av sin kone til å finne ut mest mulig om saken, og gjøre gjengjeldelse. I løpet av handlingen kommer det frem at svært mange har hatt en forbindelse men Nanna, og de aller fleste har gode grunner for å holde dette skjult. Nanna selv bar også på noen hemmeligheter mens hun ennå levde. Saken vokser i et uoversiktlig omfang, men sannheten omkring drapet forblir i det lengste dunkel. Slik sett er *Forbrydelsen* ikke helt ulik kultserien *Twin Peaks*.⁸

Åpningssekvensen lar oss være vitne til et mord på en ung jente. Gjennom to sesonger følger vi etterforskningen av denne forbrytelsen sammen med politiet og de berørte miljøene, uten at vi ser ut til å miste selve årsaken til all handlingen av syne. Det bærende interessefokuset i handlingen ligger i selve drapsgåten, og det til tross for at saken vokser i kompleksitet fra episode til episode. Det ser ut til at serien har en handlingsstruktur der fremdrift og digressive elementer tilsynelatende smelter sammen. Serien har et langt format, likevel har de aller fleste hendelsene en mulig sammenheng med forbrytelsen. Hver episode tar for seg en bestemt ledetråd i saken, men uten at den fører frem til noen endelige svar. I første sesong blir i tur og orden valgkampsjåføren, eks-kjæresten, og læreren lansert som mulige drapsmenn, før de etableres som uskyldige i saken. Episodens cliffhanger peker som regel videre mot en ny mulighet eller stadfestelse. Hvert spor forfølges i to-tre episoder, før det neste sporet tar over oppmerksomheten i etterforskningen. Dermed ser etterforskningen til stadighet ut til å ha kommet like kort, og handlingen er følgelig sjelden lenger enn et skritt unna sitt nullpunkt, nemlig drapet i åpningssekvensen.

Hva skjedde den natten Nanna ble drept og hvem gjorde det? Svaret på denne gåten er potensielt sett aldri mer enn en episode unna, men det skal vise seg å være vanskelig å nå så langt, for her er det mange begivenheter som tilsynelatende kan føre til samme svar. Hver episode av *Forbrydelsen* har en hovedhandling som forfølges, og som er et mulig gjennombrudd for saken. Dette gjør handlingen i hver episode konsentrert. Samtidig tar serien seg store friheter i forhold til handlingen. Viktige opplysninger som kommer frem i en episode, ser ut til å være nesten glemt i neste episode. Handlingen fremstår

slik sett som uoversiktlig og forvirrende. Selv etter at mordgåten er løst, står man igjen med en rekke uavklarte spørsmål handlingen har virvlet opp.

Karakterenes plass i handlingen

Handlingen i *Forbrydelsen* er uforutsigbar, av og til virker riktignok vendingene i handlingen overdrevet. Men noe av det som er påfallende med denne serien, og relativt uvanlig, er at den lar publikum være like mye i villrede som det etterforskerne er. Det dukker stadig vekk opp ny informasjon som trekker oppmerksomheten i en ny retning. I *Kodenavn Hunter* og *Torpedo* er derimot publikum aldri i tvil om hva som skjer. Det vi ser og blir fortalt er også helt utvetydig fremstilt. Riktignok opplever torpedoen Terje at flere av hans nærmeste bekjente langt fra forteller sannheten, men denne type løgn avdekkes relativt fort. I *Forbrydelsen* er vi derimot usikre på om karakterene snakker sant eller ikke, og om de virkelig er slik de fremstår. Karakterene har sine forhistorier, svin på skogen, ambisjoner for fremtiden, og syn på verden. Men konfrontert med den menneskelige tragedie drapet representerer, rokkes mange av disse egenskapene og tildragningene ved karakterene, og de handler utenfor fastlagt skjema.

Også på dette punktet skiller den danske tv-serien seg vesentlig fra de to norske. I *Forbrydelsen* møter vi karakterer som er komplekse. Hovedetterforsker Sara Lund er for eksempel slik vi forventer at en mann oppfører seg: mutt, egenrådig, og oppslukt av arbeidet. Med sin delvis kriminelle og voldelige bakgrunn kunne vi kanskje vente at Theis Birk Larsen, drevet av hevntørst, ville jakte på morderen. I stedet bærer han lenge sorgen med en innesluttet verdighet. Karakterene oppfører seg ikke nødvendigvis slik vi forventer at de skal gitt deres bakgrunn og situasjonen de befinner seg i. Dermed fremstår karakterene som overraskende og interessante. Det kan man ikke si om *Kodenavn Hunter* eller *Torpedo*. Her er karakterene hele tiden slik de gir seg ut for å være og oppfører seg akkurat slik vi forventer at de skal.

Det beste innen tv-drama kjennetegnes ofte ved etableringen av karakterer som fremtrer som helstøpte i all sin særegenhet, med en setting som er gjennomtenkt og virker levende, og der den igangsettende konflikten utløser dynamikker mellom karakter og setting, i tillegg til at konflikten virker engasjerende i seg selv. Dette forholdet mellom karakter, handling, konflikt og setting, virker gjennomgående overbevisende i *Forbrydelsen*, mens *Torpedo* bare delvis lykkes med dette, og *Kodenavn Hunter* feilet stort. I *Torpedo* virket det som om konflikten ble holdt kunstig i live gjennom aggressiv fremferd. *Kodenavn Hunter* endret til stadighet grunnlaget for handlingen, med hele tiden innføring av nye elementer, mens karakter og setting forble høyst statiske og relativt enkle.

Det ble som sagt ingen internasjonal Emmy på de norske seriene.⁹ Sammenliknet med de beste utenlandske seriene fremstår norsk kriminaldramatikk som konvensjonell, i den forstand at den sjelden viser oss forbrytelsens virkningshistorie. De som kommer i kontakt med forbrytelsens univers forblir som regel

helt uberørt, så fremt de da ikke er kriminelle fra før. Da fremstilles de som kriminelle av hele sin legning. Det virker ikke som om norske tv-serier, både innenfor kriminalsjangeren og andre slags serier, er villig til å utfordre publikum ved å gi dem fortellinger som har noe tvetydig ved seg når det kommer til handling og karakterer. Til en hver tid er det vi ser også alt som er å se.

Men for all del, seertallene tyder på at dette er tilstrekkelig for de aller fleste.¹⁰ Skal man derimot prøve å vinne prestisjetunge priser må man trolig også begynne å utfordre publikum, og ikke nøye seg med å gjøre seeropplevelsen lettest mulig.

Noter

1. Rivertonprisen er en litterær pris for beste kriminalfortelling, og tildeles i hovedsak en romanforfatter. Amandaprisen er i dag en rendyrket filmpris, men i flere år hadde de også pris for beste tv-drama. Gullruten er en årlig pris for de beste fjernsynsproduksjonene.
2. Ikke alle satte pris på dette synspunktet. På nettsidene til det norske bransjebladet Rushprint oppsto det en opphetet debatt, der NRK Drama klaget over usaklig kritikk. Se: <http://www.rushprint.no/index.asp?section=news&newsId=801>
3. Denne type påstander fremmes ofte på bonusmaterialet til serienes dvd-utgivelser. Men disse erfaringene er lite egnet til generaliseringer, og bør dermed ikke tillegges særlig mye vekt. Ikke desto mindre sirkuleres påstanden stadig vekk i pressen og dukker opp med hyppig regelmessighet i studentoppgaver.
4. For en gjennomgang av kriminallitteraturens utvikling, dens fortelleform og ideologi, se Dennis Porter (1981).
5. 'The ideal mystery was one you would read if the end was missing', Raymond Chandler, 'Introduction', i *Trouble is my business*, s. viii.
6. Se Altman (1987).
7. Dette poenget er også drøftet i Engelstad (2004).
8. Sammenlikningen med *Twin Peaks* er tidligere gjort av blant andre Gunhild Agger (2007), men da med vekt på det visuelle og lydmessige uttrykket fremfor på plot.
9. Heller ikke *Forbrydelsen* vant Emmy, men den var nominert, både for første sesong og for andre sesong.
10. Første episode av *Kodenavn Hunter* hadde ca. 780.000 seere, tilsvarende hadde *Torpedo* ca. 625.000 seere.

Referanser

- Agger, G. (2007) 'Forbrydelsens forbrydelse', *Kommunikationsforum* 25.09.2007, <http://www.kommunikationsforum.dk/default.asp?articleid=12932>
- Altman, R. (1987) 'Television Sound', in Newcomb, H. (red.) *Television: The Critical View*, 4ht. edition. Oxford University Press.
- Chandler, R. (1988) 'Introduction', in *Trouble is My Business*. Vintage.
- Engelstad, A. (2004) *Fortelling i film og tv-serier. Analyse av dramaturgi og visuell utforming*. Abstrakt Forlag.
- Porter, D. (1981) *The Pursuit of Crime: Art and Ideology in Detective Fiction*. Yale University Press.

Krithriller, melodrama og bestseller

Stieg Larssons Millennium-trilogi

Gunhild Agger

Resumé

Hvordan kan en krimi med en anarkistisk kvindelig hacker og hævner som hovedperson blive en bestseller i de nordiske velfærdsstater og danne grundlag for omfattende eksport? Det undersøger artiklen ved at indkredse centrale tendenser i samtidens skandinaviske bestsellerkultur og gennem en genreanalyse at relatere Stieg Larssons Millennium-trilogi til disse træk. Både en historisk og en empirisk betragtningsmåde viser, at genrer som krimien, thrilleren og melodramaet har potentialer, når bestsellere skal udmøntes. Hvordan de kombineres i Stieg Larssons tilfælde, står i centrum for analysen.

Nøgleord: bestseller, bestsellerkultur, krimi, thriller, melodrama

Millenniumtrilogien

Stieg Larsson er født i Nordsverige 1954 og døde d. 9.11. 2004 af et hjerteslag, formentlig på grund af overanstrengelse. I sin ungdom var han medlem af en af de mange små, revolutionære organisationer på venstrefløjen, der i forskellige former knyttede an til den kommunistiske tradition, der var grundlagt af Karl Marx. I 1970'erne og 80'erne arbejdede han som journalist (uden egentlig uddannelse), bl.a. for det Svenske Tidningarnas Telegrambyrå. Han var en af de personer i Sverige, der vidste mest om nazistiske og højrenationalistiske bevægelser. Fra 1999 var det baggrunden for hans stilling som chefredaktør for det antiracistiske tidsskrift EXPO, stiftet i 1995 af en gruppe kritiske svenske journalister, efter at svenske nynazister havde begået flere mord med et klart racistisk budskab. Sideløbende med sit journalistiske arbejde skrev han i perioden 2002-2004 trilogien *Män som batar kvinnor* (2005), *Flickan som lekte med elden* (2006) og *Luftslottet som sprängdes* (2007). Alle tre bind blev antaget af forlaget Norstedts – hvad der er usædvanligt for en debutant, men udkom posthumt.¹

Män som batar kvinnor fik Det skandinaviske Kriminalselskabs pris Glasnøglen i 2006 som Nordens bedste kriminalroman og har overvejende fået

positive anmeldelser – ligesom efterfølgerne. Glasnøglen gik i 2008 til *Luftslottet som sprængtes*. Der kan være forbehold over for enkeltelementer, men grundlæggende er de fleste danske anmeldere enige om, at romanerne er særdeles godt skruet sammen, at hovedkaraktererne udgør en interessant konstellation, at spændingen er i top, og at læseoplevelsen er de mange, mange sider værd.² Romanserien er typisk for en række aktuelle tendenser i tidens kriminalistiske bestseller-thrillers. Den er elementært spændende: svær at lægge fra sig, fordi plottet tvistes adskillige gange undervejs. Den er både aktuel og med en historisk perspektivering: Sveriges politiske, erhvervsmæssige og sociale historie er indfildret i plottets fiktive og private plan. Den er samfundsdebatende, og der er en gennemgående kritisk holdning til en række fænomener, alle kan genkende i mere eller mindre udpræget form, først og fremmest vold mod kvinder, men også korruption og ufine metoder såvel i det private erhvervsliv som den offentlige forvaltning. Der er en klar inspiration fra internationale bestsellers og film, som på et vist tidspunkt eksploderer i en overdosis af action, og denne drejning er garneret med et sandt overflødighedshorn af melodramatiske elementer. Det skubber genren fra den traditionelle gådeform til den melodramatiske krimithriller. Som bekendt gjorde denne trilogi den venstreorienterede journalist til bestsellerforfatter. En af årsagerne til dette spektakulære gennembrud mener jeg skal findes i kombinationen af krimithriller og melodrama, der også tidligere i populærkulturens historie har vist sig at besidde appellerende potentialer. I øvrigt er kombinationen af et politisk, venstreorienteret engagement og en forfattermæssig bestsellerstatus slet ikke så sjælden – tænk blot på beslægtede tilfælde som Eugène Sue, John le Carré og Jan Guillou.

Millennium-trilogien står som et eksemplarisk tilfælde, der kan belyse forholdet mellem genrer og bestseller. Dette tilfælde er interessant, fordi det eksponerer den markante tendens, der er i tiden til at blande krimi, thriller og melodrama – ikke så sjældent med en bestseller til følge. Den omstændighed, at forfatteren døde, før hans romaner nåede at udkomme, bidrager muligvis til den store offentlige interesse, men hovedårsagen ligger i bøgerne selv – kombineret med den bestsellerkultur, der i stigende grad bestemmer, hvad vi læser. Jeg vil i det følgende fremhæve nogle tendenser i bestsellerkulturen, der bygger på resultaterne af danske og engelske undersøgelser. Jeg eksemplificerer med den danske receptionssammenhæng, da det er den, jeg har fulgt tættest. Derefter vil jeg vise, hvordan Millennium-trilogien genremæssigt håndterer disse tendenser og agerer i forhold til dem.

Bestsellerkulturen

Bestsellerbegrebet blev ifølge *Den store Danske Encyklopædi* lanceret i USA 1895 som betegnelse for en bog, der opnår et højt oplagstal. Bestsellere udgør i sagens natur et oplagt potentiale for overførsel mellem medierne. En engelsk undersøgelse viser, at det såkaldte løkke-fænomen ('tie-in', dvs. at en bestseller både figurerer som bog og som tv-serie), betyder en del for gennemslaget

på bestsellerlisterne (Feather og Woodbridge 2007: 218).³ Inden for krimiens område har mønstret længe været kendt i England og USA, men det udmøntes nu også markant i Norden. Svensk film og tv-drama har siden 1990'erne med *Beck* og *Wallander* som frontløbere energisk fulgt op på de skrevne krimier. I Norge er der indspillet film og tv-serie om Bergen-detektiven Varg Veum, oprindeligt koncipieret i Gunnar Staalesens hårdkogte romaner. Grundlaget for hele denne udvikling leveres naturligvis af den trykte krimi, hvor en lang række forfattere, kvindelige som mandlige, i nordisk sammenhæng gennem de sidste årtier har udvidet begrebet om krimiens typologi og funktion.⁴

Den nordiske krimi bliver flittigt læst, både i de nordiske lande og internationalt. Det kan vi se i medierne, der er blevet flinke til at dække et stofområde, som mange interesserer sig for. Det bekræftes af faktaoplysninger om udgivelser, oplags- og salgstal samt udlån fra bibliotekerne. Boghandlerne siger, at nordiske krimier sælger godt. Bibliotekerne melder om stærkt øget udlån af krimier. Lad mig inddrage eksemplificerende dokumentation for begge dele i dansk sammenhæng.

De bestsellerlister, der var tilgængelige for tre af de store boghandlerkæder – Arnold Busck, Gad og Bog og Idé – for 2007 er blevet samlet og gjort tilgængelige af Maja Dyrehauge Gregersen (2008):

Figur 1. Top-ti over 2007's bestsellere inden for Skønlitteratur.⁵

Forfatter og titel	Antal placeringer Forlag		Udg.dato	Kategori	Bestseller hos
1 Stieg Larsson: <i>Pigen der legede med ilden</i>	114	Modtryk	13.10.06	Skønlitteratur	Alle tre kæder
2 Carsten Jensen: <i>Vi, de druknede</i>	83	Gyldendal (Gyldendal A/S)	10.11.06	Skønlitteratur	Alle tre kæder
3 Camilla Läckberg: <i>Stenhuggeren</i>	68	People's Press	12.3.07	Skønlitteratur	Alle tre kæder
4 Khaled Hosseini: <i>Under en strålende sol</i>	62	Cicero (Gyldendal A/S)	22.5.07	Skønlitteratur	Arnold Busck/ Bog & Idé
5 Knud Rømer: <i>Den som blinker er bange for døden</i>	59	Athene (Lindhardt og Ringhof A/S)	9.6.06	Skønlitteratur	Alle tre kæder
6 Dan Brown: <i>Tankados kode</i>	53	Hr. Ferdinand	9.10.06	Skønlitteratur	Alle tre kæder
7 Jens Smørup Sørensen: <i>Mærkedage</i>	49	Gyldendal (Gyldendal A/S)	29.3.07	Skønlitteratur	Arnold Busck/ Bog & Idé
8 Sara Blædel: <i>Kun ét liv</i>	43	Lindhardt og Ringhof (Lindhardt og Ringhof A/S)	22.3.07	Skønlitteratur	Arnold Busck/ Bog & Idé
9 Liza Marklund: <i>Nobels testamente</i>	35	Fremad (Rosinante & Co./Gyldendal A/S)	20.10.06	Skønlitteratur	Alle tre kæder
10 Leif Davidsen: <i>Den ukendte hustru</i>	33	Lindhardt og Ringhof (Lindhardt og Ringhof A/S)	4.4.06	Skønlitteratur	Alle tre kæder

10 af kategoriens 91 bestsellere udgør 599 placeringer ud af 1140 mulige – 12,1 % udgør 52,5 % af den samlede sum inden for Skønlitteratur.

Listerne viser, at der var fire nordiske krimier på top-10-listen over skønlitteratur i 2007. Det drejer sig om Stieg Larsson: *Pigen der legede med ilden* (nr. 1), Camilla Läckberg: *Stenhuggeren* (nr. 3), Sara Blædel: *Kun ét liv* (nr. 8) og Liza Marklund: *Nobels testamente* (nr. 9). I Stieg Larssons tilfælde kan thriller-

genren ikke udskilles fra krimien (hvilket jeg vender tilbage til). Derudover er thrilleren også selvstændigt repræsenteret på samme liste, nemlig med Dan Brown: *Tankados kode* (nr. 6) og endnu et skandinavisk bidrag, Leif Davidsen: *Den ukendte hustru* (nr. 10).⁶

Blandt de krimiforfattere, der er bedst repræsenterede på de internationale bestsellerlister, er Henning Mankell og Liza Marklund, og begge bøger er ifølge forfatterens hjemmesider oversat til 30-40 sprog. Ikke mindst Tyskland er et stort marked for svensk krimi. Selv om den velinformerede tyske krimihjemmeside *schwedenskrimi.dk* bringer biografier og bibliografier fra hele det nordiske område, optræder Sverige som samlebegreb i navnet. Norske, finske og islandske krimier oversættes. Også en dansk forfatter som Elsebeth Egholm er begyndt at blive oversat – foreløbig til svensk, norsk, hollandsk og tysk, og det samme gælder Sara Blædel og Gretelise Holm.⁷ Der er altså et internationalt publikum til de nordiske krimier.

Hvis vi går til bibliotekerne, er der tilsvarende belæg for en stigende efterspørgsel fra lånernes side.

Figur 2. Oversigt over krimi-udlån fra Aalborg Bibliotekerne i perioden 1998-2008

Udlån af materialer med delopstilling 'krimi'	
1998	60.271
1999	58.487
2000	58.166
2001	57.211
2002	56.448
2003	59.250
2004	61.497
2005	68.763
2006	75.188
2007	83.820
2008	95.193

Som det fremgår af fig. 2, var udlånet af bøger under delopstillingen 'Krimi' for Aalborg Bibliotekerne, der omfatter både hovedbiblioteket og lokalbibliotekerne, i 2004: 61.497 eksemplarer. I 2007 var det 83.820 eksemplarer. Lånernes interesse steg igen i 2008, hvor der var 95.193 udlån.⁸ Jeg har ikke tilsvarende statistik fra andre regioner, men det skulle være underligt, hvis Aalborg-regionen var enestående på dette område.

Hvis bestsellerbegrebet skal medvirke til at forklare den påfaldende succes for visse nordiske krimier, må vi inddrage det ud fra flere synsvinkler. For det første må vi se på forholdet mellem genre og bestseller: Er der nogle genkommende tendenser og mønstre? For det andet må vi inddrage spørgsmålet om bestsellerens aktuelle status og funktion. Og for det tredje må vi rejse spørgsmålet, om der er nogle genkommende fællestræk i bestsellere.

1) Vi har allerede på den danske bestsellerliste for tre store boghandlerkæder set, at krimien og thrilleren er populære genrer. En tredje genre, der markant gør sig gældende, er slægts- og hjemstavnsromanen: Carsten Jensen *Vi de druknede* (nr. 2), Knud Romer: *Den der blinker er bange for døden* (nr. 5) og Jens Smærup Sørensen: *Mærkedage* (nr. 7). Det er her belysende at sammenligne med den store britiske bestsellerundersøgelse, Feather og Woodbridge har publiceret i 2007:

Figur 3. Fiktionsgenrer opgjort i % for det engelske bogmarked i perioden 1998-2005 (Feather & Woodbridge 2007: 213)

Category	Fiction 1998-2005: % of titles	
	Mass market	Original
Adventure	>1	1
Autobiographical	4	2
Crime	5	8
Fantasy	7	9
General	48	39
Historical	5	8
Humorous	2	3
Horror	>1	>1
Literary	0	>1
Mystery	7	8
Romance	3	4
Science fiction	>1	2
Thrillers	21	20

Heri er kategorien 'General' med sine 48% på massemarkedet langt den største inden for skønlitteratur i perioden – en kategori, der formentlig ville indbefatte slægts- og hjemstavnsromaner. Derefter kommer 'Thrillers' med 21%, mens 'Crime' kun optræder med 5% på det engelske marked. Det er umuligt at sammenligne de data direkte, vi har for England og Danmark på grund af forskellige opgørelsesmetoder og divergerende repræsentativitet. Men en enkelt fælles strømpil kan dog udpeges, nemlig at thrilleren står stærkt begge steder. Derimod synes krimien at være langt stærkere repræsenteret på de danske bestsellerlister.⁹

2) Spørgsmålet er så, hvilken rolle bestsellerlisterne spiller for omtale, eksponering, salg og kritik. Med andre ord: hvad er deres aktuelle status og funktion? Mange har iagttaget, at kulturpolitisk stof er blevet langt mere servicebetonet end tidligere (se Kristensen 2001). Det sker typisk i den forstand, at der foregår en hurtig omsætning fra almindelig prosa til uddeling af x antal stjerner eller hjerter i diverse anmeldelser. Kulturjournalistikken er i stigende grad blevet indrettet på at fungere som pr og adspredelse – og i den sammenhæng er bestsellerlister bedre stof end kritiske analyser. Bestsellerlisterne fungerer naturligvis som et objektivi mål for en bogs omsætning (for så vidt der ikke er

fejl i opgørelserne, jf. Gregersen: 35 ff.), men de har også en vis underholdningsværdi i sig selv. Hvordan bevæger en bog sig fra uge til uge? Hvordan klarer den sig i den benhårde konkurrence? Den type spørgsmål er nu blevet interessante ikke kun for boghandlere, men også for forbrugere.

3) Er der fællestræk i tidens bestsellere? Hvis nogen på forhånd vidste, hvad der gør en bog til en bestseller, ville der selvfølgelig være flere af dem. Bestsellersen kan ikke nå sine oplagstal uden først og fremmest at være i overensstemmelse med sin tid og ramme noget centralt, der rører sig i tiden. Desuden skal bestsellersen ifølge Erik Skyum-Nielsens korte, humoristisk skrevne, men alligevel ganske rammende 'Opskrift på en bestseller' (*Information* d. 27.9.1984):

- i formsprog eller stof rumme en samtale med den traditionelle underholdningslitteratur
- tilbyde rummelig identifikation og forankrende bekendthedspræg
- rumme et eller flere tabuiserede elementer og forme sig som afsløring eller normoverskridelse
- opsluge sin læser
- være professionelt skrevet
- kunne gives som gave – ikke mindst julegave!

Stieg Larssons trilogi om makkerparret Mikael Blomkvist og Lisbeth Salander er en af de mest omtalte i den periode, hvor udlånstallet går drastisk i vejret. Det vil sikkert ikke være helt forkert at antage, at Millennium-trilogien er medvirkende til den markante fremgang på netop dette tidspunkt. I julen 2006 var der mange, der slutte debutromanen i juleferien, og i efteråret 2007 gik de videre med slutbindet. *Mænd der bader kvinder*, *Pigen der legede med ilden* og *Luftkastellet der blev sprængt* blev en guldgrube for forlaget Modtryk. Alt i alt er der solgt omkring 950.000 eksemplarer.¹⁰

Lad os på denne baggrund vende tilbage til Millennium-trilogien. For overskuelighedens skyld fokuserer jeg først og fremmest på *Män som batar kvinnor*, men jeg inddrager perspektiverende de to andre bind.

Genrebevidsthed på metaniveau

På forsiden er *Män som batar kvinnor* lanceret som en 'kriminalroman', og kodeordet for denne genre indgår også: 'Mikael Blomkvist och Lisbeth Salander löser gåtan Harriet'. Jeg kommer tilbage til denne genrebestemmelse, men lad os indledningsvist forfølge Larssons indbyggede metahenvisninger. Der er for det første ét metaniveau i *Män som batar kvinnor*, hvor andre krimier inddrages, som det fremgår af følgende replikskifte mellem Mikael og Henrik Vanger: 'Ett slags låsta rummet-mysterium i ö-format?' / Henrik Vanger log ironiskt. "Mikael,

du anar inte, hur rätt du har. Även jag har läst min Dorothy Sayers.” (Larsson 2005: 99). Og Blomkvist fortsætter sin krimilæsning. Han slapper af med Sue Grafton (Larsson 2005: 255), Val McDermids *The Mermaids singing* (Larsson 2005: 348) og Sara Paretsky (Larsson 2005:390), og han ender med at undsige genren i følgende ordveksling: [Henrik Vanger] ”Hur kunde du vara säker på det?” – [Blomkvist] ”Därför att det här inte är någon jävla pusseldeckare” (488). At genren undsiges og benyttes på samme tid, er karakteristisk for mange moderne krimier. På den ene side signalerer de, at de kender traditionen forfra og bagfra, og på den anden side distancerer de sig fra standardelementerne i den – i et forsøg på at profilere sig selv som mere originale end alle de andre.

Som titlen gør opmærksom på, er modsætningen mellem mænd og kvinder fremtrædende i *Män som batar kvinnor*. Det andet metaniveau, romanerne inddrager, fremgår af de mange henvisninger, der gør sig gældende til de to klassiske heltefigurer, Astrid Lindgrens Kalle Blomkvist og Pippi Langstrømpe. Der er her tale om associationer, som alle, der har haft en barndom siden 1950'erne kan følge, og som har en markant dobbeltfunktion. Dels forlener det via inddragelsen af børnelitteraturen Mikael Blomkvist og Lisbeth Salander med et forsonende præg, og dels indsætter det deres univers i en bevidst fantastisk sammenhæng.

Sammenligningen lanceres allerede i optakten til 1. bind, hvor en journalist citeres for overskriften ’Kalle Blomkvist löste fallet’ (Larsson 2005: 15), og den følges op i Salanders rapport om Blomkvist: [Salander] ”Han avskyr smeknamnet, vilket man kan förstå. Någon skulle få en fläskläpp om jag blev kallad Pippi Långstrump på en löpsedel” (Larsson 2005: 53). Spillet på Astrid Lindgren-universet udgør et stadigt underliggende lag af indforstået karakter. Salander opkalder i 2. del sin ny erhvervede luksuslejlighed efter Pippi Langstrømpes Villakulla (nødtørftigt maskeret som V. Kulla). I 3. del er det kodeord, som Salander skal gætte for at komme ind på sin indsmuglede mini-pc følgerigtigt ’Pippi’ (Larsson 2007: 304).

Allusionerne udgør dermed et humoristisk lag, der går på barndom, ønskedrømme og fantasier om almagt. Kalle Blomkvist repræsenterer – som Mikael Blomkvist – den borgerlige kritiske orden, drengen, der elsker at være opdager og faktisk hjælper ordensmagten og det svenske samfund. Pippi Langstrømpe repræsenterer – som Lisbeth Salander – den forældrefri verdensborger, den sociale anarkist og analfabet, der ubekymret begår selvtægt, når der er noget i vejen med verden, eneren, der opfinder sine egne regler og lige så ubesværet refererer til Sydhavsøerne som til Sverige.

For det tredje falder endnu et særligt genrelag i øjnene, nemlig den hverdagsrealistiske mailgenre, repræsenteret af de mange direkte gengivne mails, der gennem den grafiske udformning er fremhævet i romanerne, fx følgende:

Från <mikael.blomquist@millenium.se>

Til <erika.berger@millenium.se>

[Önska honom lycka till och låt honom gå. Men lås in bordssilvret. Puss & kram/M.] (Larsson 2005: 524).

Det er et vigtigt realismeelement, for så vidt som langt de fleste mennesker af forskellige generationer og køn i dag bruger mail til at kommunikere med. Det giver altså en samtidsbevidsthed og dermed et forankrende hverdagspræg på en måde, der grafisk understreges af skriftbillede og typer. Vi får som læsere en lang række af vores informationer fra disse direkte gængivne mails, der udgør et centralt element gennem alle bind. Computeren er således redskab for det hverdagslige lag. Men samtidig er den også det redskab for almagt, der muliggør Lisbeth Salanders mange indgreb som hacker – og de overgreb, hun ender med at begå på folk, der ifølge hendes kodeks har fortjent det. Computeren gør hende i stand til at overvåge overvågerne og sammenbinder dermed det barnlige ønskeunivers med det hverdagsagtige.

Gådefortælling

Såvel Malmgren (2001) som Scaggs (2005) argumenterer for, at thrilleren er en dominerende type i moderne krimier. Scaggs foreslår betegnelsen 'the crime thriller' – krimithrilleren – for den slags krimifiktio, der kombinerer opklaring med et stærkt actionelement. Hvor de to klassiske former, den engelske gådefortælling og den amerikanske hårdkogte krimi, begge fokuserer på opklaringen, er det snarere forbrydelsen, der står i centrum for krimithrilleren. Karakterernes psykologi og dermed spørgsmålet om, hvor langt de vil gå, kommer i fokus. Krimithrilleren genoptager dermed genreens oprindelige udgangspunkt: interessen for forbrydelsen i nu'et, ikke bare for rekonstruktionen.

Män som batar kvinnor lægger som nævnt ud med krimiens klassiske gådeform. Det varer for det første næsten 100 sider, før der overhovedet tales om et mord, og for det andet er det begået for længe siden (Larsson 2005: 97). Det drejer sig – tilsyneladende – om at opklare en 40 år gammel forbrydelse. Først efter godt 300 sider kommer Blomkvist på sporet af de foruroligende sammenhænge angående Harriet Vangers og andre kvinders forsvinden.

At bruge en gammel forbrydelse til at trække tråde op til samtiden er en velafprøvet ingrediens i krimien. Fortiden indeholder altid elementer, der erindres forskelligt af de involverede aktører. Ud fra afvigende betoner og synsvinkler er disse elementer blevet fejltolket, og på romanens nutidsplan skal de omtolkes for at etablere et billede af en anden og måske mere korrekt sandhed. Det er lige præcis den fremgangsmåde, der styrer handlingen gennem de første godt 300 sider af *Män som batar kvinnor*.

Med den genrekompetence, Larsson selv lægger for dagen, kan det ikke undre, at han gentagne gange lægger fejlspor ud i forhold til læserens genreforståelse. Meget længe tror vi, at det er en klassisk historie om opklaring af en forbrydelse, foretaget af en privatdetektiv, der også er journalist – igen en helt klassisk kombination, der er uhyre udbredt på grund af det sammenfaldende element af efterforskning, der præger tilgangen til opgaverne i begge tilfælde. Nøglen til forståelsen af, at lige netop den antagne forbrydelse *ikke* har fundet sted, giver forfatteren i Prologen. En kvik læser kan måske slutte

sig til, at de tørrede blomster i ramme, som Henrik Vanger hvert år modtager til sin fødselsdag, ikke er sendt af en morder for at plage ham, men netop af en overlevende, der diskret vil signalere sin fortsatte eksistens.

Men ellers går grebene på den klassiske genreudformning, og Vanger-slægten leverer et glimrende materiale til det. Blandt de elementer, der indgår i den traditionelle gådeform, er som nævnt det historiske lag. Der er henvisninger til en fanatisk, racistisk side, forbundet med nazismen, hos Richard Vanger og til en udsvævende, kvindebedårende og alkoholiseret side hos Gottfried Vanger. Men også en række andre traditionelle elementer indgår.

Der er en omhyggeligt registreret tidsbevidsthed, der giver sig udslag i, at hvert kapitel har en datooverskrift. Begivenhederne, der spænder over et år fra jul til jul – med prologen d. 1. november som lille udvækst – er altså minutøst datoført. Denne tidsbevidsthed stemmer fint overens med den historiske, hvor nye lag afdækkes i bestræbelsen for at forstå, hvad der skete omkring tidspunktet for Harriet Vangers forsvinden.

Som et andet klassisk element indgår der en slægtstavle over den dystre Vangerslægt, der kortlægger mulige mistænkte og deres gensidige relationer:

FREDRIK VANGER (1886-1964)
g m **Ulrika** (1885-1969)

Richard (1907-1940)
g m **Margareta** (1906-1959)

Gottfried (1927-1965)
g m **Isabella** 1928-)

Martin (1948-)
Harriet (1950-?)

Harald (1911-)
g m **Ingrid** (1925-1992)

Birger (1939-)
Cecilia (1946-)
Anita (1948-)

Greger (1912-1974)
g m **Gerda** (1922-)

Alexander (1946-)

Gustav (1918-1955)
ogift, barnlös

Henrik (1920-)
g m **Edith** (1921-1958)
barnlös

JOHAN VANGER (1884-1956)
g m **Gerda** (1888-1960)

Sofia (1909-1977)
g m **Åke Sjögren** (1906-1967)

Magnus Sjögren (1929-1994)
Sara Sjögren (1931-)

Erik Sjögren (1951-)
Håkan Sjögren (1955-)

Märit (1911-1988)
g m **Algot Günther** (1904-1987)

Ossian Günther (1930-)
g m **Agnes** (1933-)

Jakob Günther (1952-)

Ingrid (1916-1990)
g m **Harry Karlman** (1912-1984)

Gunnar Karlman (1942-)
Maria Karlman (1944-)

(Larsson 2005: 174)

Tilsvarende er der kort over lokaliteterne i Hedestad – øen (Larsson 2005:103) og bebyggelsen (Larsson 2005:139). Der er en liste, der tilsyneladende henviser til telefonnumre, men i virkeligheden til skriftsteder i Det gamle Testamente (Larsson 2005: 331). Ikke mindst er der den gennemgående metafor, der netop fremhæver gådeelementet: "EFTER SEX MÅNEDERS fruktlöst grubblande rämnade fallet Harriet Vanger när Mikael inom loppet av några dagar den första veckan i juni hittade tre helt nya puselbitar" (Larsson 2005: 293). Denne klas-siske metafor – puslespilsmetaforen – gentages en del gange.

Krimitriller

Hvor Dorothy Sayers skrev om sine drømme, og hvor nutidens kvindelige krimiforfattere skriver om deres hverdag, er det snarere sine mareridt, Stieg Larsson skriver om. Det er disse mareridt, der – koblet til temaet om den åbenlyse og skjulte undertrykkelse af kvinder – udløser thriller-elementerne. Den kriminalistiske thriller introduceres i forbindelse med romanens anden hovedperson, Lisbeth Salander. I forbindelse med advokat Bjurmans overgreb er der ingen fortællerinstans, der skjuler gerningsmandens identitet – til overraskelse for læseren, der netop er sporet ind på gådeelementet. Tværtimod fremstår det krystalklart, at her er en formynder, der forbryder sig mod den umyndiggjorte person, han har til opgave at tage sig af. Efterhånden som makkerparret Blomkvist-Salander nærmer sig et gennembrud i efterforskningen og dermed afsløring og konfrontation, forstærkes thriller-elementet: Efterforskerne kommer i stigende grad i farezonen. Det signaleres først af den døde kat, der anbringes foran deres dør. Kort efter skydes der med skarpt mod Blomkvist, og truslen kulminerer med oplevelsen i Martin Vangers torturkælder, som Blomkvist kun på grund af Slanders snarrådighed overlever.

Det uhyggelige er nu, at afdækningen af de historiske lag ikke kan holde sig inden for historiens rammer, men sprænger dem – som thrilleren foreskriver – i en bevægelse op mod samtiden. Hvad Blomkvist, Salander og læseren med dem længe troede var én fyrre år gammel forbrydelse, viser sig først at dække over flere kvindemord, begået i fortiden. Og derefter over en kontinuerlig række fortsatte mishandlinger af og drab på kvinder, begået i både fortid og samtid, sidst under efterforskningens tid. Dette sammenfattes i titlens *Män som hatar kvinnor*, en sentens, der formuleres af Lisbeth Salander: "Det är inte en galen seriemördare som förläst sig på Bibeln. Det är bara en helt vanlig fähund som hatar kvinnor" (Larsson 2005: 376).

Man kunne synes, det er usandsynligt, at ingen har iagttaget denne trafik i Martin Vangers tilfælde. Relevansen af, at megen vold finder sted uden at nogen tilsyneladende tager notits af det, belægges med fakta i form af statistik fra en rapport om *Mäns våld mot kvinnor i jämställda Sverige* fra 2001 – en rapport, der citeres på forsiden af hver enkelt af de fire dele, romanen er inddelt i. Citatet på den afsluttende del, 'Hostile takeover', lyder således "92 procent av

kvinnorna i Sverige som utsatts för våld vid den senaste våldserfarenheten har inte anmält saken till polisen” (Larsson 2005: 435).

Thrillergenren tager således over hen mod slutningen af *Män som batar kvinnor*, men ikke kun den. I forbrydelsen gør der sig samtidig en exces gældende, der genremæssigt er forankret i melodramaet. Martin Vanger går til yderligheder. Han repræsenterer en uhørt ophobning af ondskab, der systematisk planlagt og minutiøst udført er foregået over lang tid som en fortsættelse af faderens oplæring. Far og søn repræsenterer det ultimativt vilde onde, der – som en udpenslet modsætning til det gode – så ofte indgår i melodramaets intriger.¹¹

I den kontekst er det ikke overraskende, at Lisbeth Salander ikke kun kommer til at spejle forbryderne i sine virkemidler, men også at hun selv – uden om al ret – planlægger og gennemfører en storstilet forbrydelse, hvis motiv er selvstændiggørelse fra formynderskapet og økonomisk frihed for resten af tilværelsen. Der er således tale om et ganske overskridende eksempel på selvtægt, der fører til mordet på Wennerström – endnu en mand, der hader kvinder. Ganske vist er Wennerström gennemusympatisk i kraft af sine økonomiske spekulationer og menneskelige manipulationer, han er den helt store bagmand, der nu endelig bliver fanget i sit eget net – men er det tilstrækkelig grund til at få ham myrdet? Dermed sætter handlingen spørgsmålstejn ved grundlaget for retssamfundet – det retssamfund, der på sin side har forulempet Salander gennem hele hendes tilværelse. Henrik Vanger anførte selv ved udredningens begyndelse sit motiv: ”Mitt motiv för detta är det enklaste tänkbara – hämnd” (Larsson 2005: 90). Målet er hele den forkvaklede, dybt usympatiske familie. Da Harriet Vanger dukker levende frem, forsvinder hævnmotivet som dug for solen. En udstilling af familiens historie og perversiteter vil ramme både hende og koncernen, og det erstattes følgelig af et ønske om at lægge hele sagen død – et ønske, journalisten og efterforskeren Blomkvist har svært ved at acceptere.

Blomkvists journalistiske instinkt leder ham derefter tilbage til udgangspunktet, finansgiganten Wennerström. Denne var i startopstillingen anledning til, at han selv blev dømt som forbryder og oplevede fornemmelsen af, at ”*Så känns det att vara en brottsling [...] På fel sida om mikrofonen*” (Larsson 2005: 13). Gennem Salanders virksomhed som hacker får han illegalt, men effektivt, indblik i Wennerströms kriminelle økonomiske virksomhed – og kan udstille den under henvisning til sit yndlingsmotto: Kildebeskyttelse. Dermed får han selv såvel journalistisk genoprejsning som personlig hævn over sin oprindelige modstander. Selvtægt er også typisk for melodramaet, der excellerer i både onde og gode forbrydere.

Retssamfund, grænser for selvtægt og melodrama

Det provokerende spørgsmål, som denne drejning spidsformulerer i forbindelse med Salanders karakter, er: Hvilken ret har en person, der systematisk er blevet mishandlet, undertrykt, mistroet og underkendt af retssamfundet? Hvis råb om hjælp ikke er blevet hørt? Som ikke har nogen grund til at have tiltro til nogen,

mindst af alt retsinstanserne? Er det i dette tilfælde ok at sørge for, at mænd der hader kvinder bliver udryddet? Kan selvtægt under visse omstændigheder retfærdiggøres? De to følgende romaner kredser om det evigt aktuelle forhold mellem retssamfund, selvtægt og grænsedragningen imellem dem, og gør det mere og mere pointeret ud fra en melodramatisk toning.

Der er to spor i *Flickan som lekte med elden*. En klassisk gådefortælling udfolder sig omkring journalisten Dag Svensson og hans kæreste Mia Bergman, deres efterforskning og det forhold, at de findes myrdede, efter at Dag Svensson er kommet på sporet af en suspekt sag om kvindehandel. Også her har Blomkvist rollen som den person, der kan efterforske hændelser og sammenhænge, som politiet ikke kan. Alligevel inddrager genren i højere grad politiets efterforskning end den forrige og sætter dermed på klassisk vis fokus på betingelserne for retssamfundet.

Det andet spor udfolder sig omkring en lang række hændelser med relation til Salander. Første del sluttede med en selvtægt, som kulminerede i, at Salander angav Wennerströms opholdssted til hans forfølgere, reelt bestemte tidspunktet for hans død og dermed gjorde sig til herre over liv og død. Selvtægtstendensen accellerer i *Flickan som lekte med elden*. Som en anden greve af Monte Christo er Salander nu efter udståede lidelser ikke blot i besiddelse af overvågerens overblik, men hun har også tilegnet sig Wennerströms økonomiske aktiver, og det giver hende magt. Det indvarsles fra begyndelsen med fuld styrke i Slanders kontante afregning med Richard Forbes, hustrumorderen in spe på Grenada, og den dramatiske redning af hans kone under en orkan. Den melodramatiske toning finder sted gennem en række træk, der er typiske for genren. Centralt står intrigerne i sammensværgelsen mod Salander, sat i værk af hendes fjender i politiet, psykiatrien, retsapparatet og den kriminelle underverden, der viser sig at være tæt forbundne. Det meste af det officielle Sverige er lige så korrupt som sine håndlangere, det ene lag spejler det andet og legitimerer tendensen til selvtægt. I hvert fald kan man konstatere, at Zalachenko-familien, hvad angår ondskab, sadisme, kvindemishandling, vold, intriger og forbrydelser, udgør et nøjagtigt spejlbillede af Vanger-familien. De er lige dysfunktionelle, og mishandlingerne har fundet sted over en årrække uden, at samfundet har følt sig foranlediget til at gribe ind. Pointen er, at forbrydelser og vold mod kvinder finder sted til stadighed – og i alle samfundslag.

Nerven i intrigerne er *den uretfærdige anklage*, der er et fremtrædende melodramatisk træk, i denne sammenhæng anklagen mod Salander for mord, der støttes af hele det svenske establishment. Andre melodramatiske træk er forklædninger og spil med identiteter (Salander som Irene Nesser), hemmeligholdte breve og dokumenter, der pludselig dukker op (og som Salander finder i Bjurmans sommerhus), den pludselige, belejlige opdukken af gamle venner (bokseren Paolo Roberto) på rette tid og sted, udstillingen af de ynkelige medløbere (fx Bjurman og Björk), de overraskende afsløringer af familiehemmeligheder (*Zalachenko* som *Salanders* far) og ikke mindst modstillingen mellem de superonde (værst: faderen og halvbroderen Ronald Niedermann) og de forurettede.

Mod slutningen overtager melodramaet i de voldsomme familieopgør, hvis personer og hændelser synes endnu mere groteske, overdrevne og stereotype end i 1. bind. Fx forekommer Ronald Niedermann, Salanders halvbror, den lyshårede kæmpe, at være en kliché fra en Schundroman, ligesom hans handling, den levende begravelse af Salander. Vi kender det fra melodramaets intrigemester, Alexandre Dumas d.æ. Også Greven af Monte Christo var levende begravet, endda gennem mange år, og også han genopstod.

I tredje del, *Lufislottet som sprængdes*, udfører krimithrilleren en 'hostile takeover' fra begyndelsen og eliminerer fuldstændigt gådefortællingen. I overensstemmelse med denne strategi er det ikke længere statistik, der udgør den fortællerindlagte ledetråd på hver dels forside, men mytologi om veloplagte og hårdtslående kvindelige krigere fra amazoner til en vestafrikansk kvindehær, der angiveligt skulle have eksisteret i perioden 1600-1940. Det er dog fortsat forbrydelse og ret, der er i fokus. Det er retssamfundets mulighed for at sejre over både det forbryderiske samfund og selvtægtens samfund, der driver handlingen. De mange melodramatiske elementer, som er listet op ovenfor fra 2. del, indgår fortsat som væsentlige ingredienser i udfoldelsen.

Modsætningerne er tilsvarende skåret groft ud. Den statslige sikkerhedsorganisation, der tidligere havde magt til at mishandle og vanrøgte samfundets udsatte som Lisbeth Salander, eksisterer fortsat. Men den er dog kun en skygge af sig selv, overtydeligt symboliseret ved, at lederen, Gullberg, er syg til døden af kræft, og den næstkommenderende, Clinton, på dialyse. Alligevel udgør organisationen gennem sine medlemmers forvrængede verdensbillede med rod i den kolde krig og gennem en række medløberes magtbegær en faktor, der truer retten – ikke mindst Salander, der er fanget under hele forløbet. Modmagten, der allierer sig med den politiske magt, inkarneres af den gruppe til beskyttelse af forfatningen, der gradvist – under stadig medvirken af Blomkvist – får identificeret netværket af gamle koldkrigere og nutidige opportuniste.

Kulminationen, retssagen mod Salander, ender altså med Salanders frifindelse, ophævelse af formynderskabet og dermed retssamfundets – og velfærds-Sveriges – triumf. Men reelt fortsætter hun som den retsmæssige fribytter i krimithrillerens og melodramaets ånd. I det sidste store opgør med Niedermann vælger hun ikke selv at slå ham ihjel, men at lade rockerne fra Svavelsjö MC gøre det – og så først kontakte politiet. Dermed har den selvbestaltede hævner dobbeltgarderet sig.

Forskydninger

Der sker således en gradvis tematisk og genremæssig forskydning gennem trilogiens tre dele. På det tematiske niveau får retssamfundet revanche i sidste del, men det fremstår også særdeles klart, at det dels er den kritiske journalistik, dels den illegale hackervirksomhed, der har frembragt forudsætningerne for ordenens genetablering. Og at Salander i øvrigt ikke indordner sig. Genremæssigt skubber kombinationen af krimithriller og melodrama gådefortællingen ud.

Dette er helt i overensstemmelse med betoningen af det tema, der cirkler om forholdet mellem selvtægt, legale procedurer og i sidste instans retssamfundets troværdighed og realitet.

Dermed sender trilogien en venlig hilsen til sit ophav i det 19. århundrede, forbryderromanen og den melodramatiske, sociale roman, der netop var karakteriseret ved at modstille samfundets top og dets bund i en udpegning af markante ligheder. Som nævnt minder Lisbeth Salander ikke så lidt om Edmond Dantès, greven af Monte Christo. Ligesom ham hævner hun sig på det samfund, der har kasseret hende og buret hende inde. Ligesom ham erhverver hun sig en rigdom, der sætter hende i stand til at gøre hvad som helst, hun ønsker. Ligesom ham finder hun tilfredsstillelse i hævnen. Som hun selv formulerer det i 3. del: "<Hämnd är en stark drivkraft>" (Larsson 2007: 457). Og ligesom ham bliver hun egentlig ikke lykkeligere af det. På det genre-mæssige metaniveau formuleres forskydningen også i og med, at der om Clinton står: "Han hade läst Guillou" (Larsson 2007: 175). Dermed refereres til thriller-genren.

Opsummerende kan vi sige, at vi har et genre-mæssigt tredobbeltgreb i Larssons trilogi som helhed. Den trækker på såvel gådefortællingen som på krimithrilleren i kombination med melodramaet og appellerer dermed til en meget bred målgruppe. Det er især krimithrillerens elementer, der i denne version peger bagud mod det populære melodrama. Det er med til at give trilogien bestseller-egenskaber. Langt hen lykkes det via kombinationen at forhøje spændingen. Men det har også uønskede bivirkninger. Jeg mener, at det ganske ofte kammer uheldigt over i opskruede og utroværdige konstruktioner, klicheer og modsætninger, især i 2. og 3. del.

Lisbeth Salanders far udtænker som antydning så konstruerede intriger, at det overtrumfer, hvad Edmond Dantès' dødsfjende, Fernand Mondego, og Mylady fra *De tre musketerer* kan diske op med tilsammen. At den hårdt sårede Lisbeth Salander rejser sig fra den levende begravelse har sin inspiration i samme melodramatiske spændingsunivers. Halvbroderen Ronald Niedermann er så gennemført ond, at det overtydeligt symbolsk udmønter sig i fysisk ufølsomhed over for smerter, både andres og egne. Symbolikken i navnet Niedermann er til at tage og føle på ligesom parallelliteten til Gotthelf og Martin Vanger. Selvtægtstemaet har også sin klare baggrund i melodramaet. Efter sin tilbagekomst fra If iscenesætter Dantès som greven af Monte Christo en stor proces mod alle sine skyldnere, hvor han selv er både anklager, forsvarer og dommer. Og sådan kunne man fortsætte.

Bestsellerens funktioner

I relation til de tre forhold, jeg nævnede i afsnittet om *Bestsellerbegrebet*, kan vi konkludere følgende. Som vi har set, kom Stieg Larssons trilogi til at figurere markant på bestsellerlisterne i 2007, og den fik sandsynligvis også betydning for væksten i bogudlånet inden for krimi-genren i perioden 2006-2008. Medieeksponeringen bl.a. via bestsellerstatusen var betydelig, hvilket kunne

iagttages på antallet af omtaler, artikler og anmeldelser i alle medier. Trilogien tematiserer desuden forhold, der rammer centralt ned i tiden – dels vold mod kvinder, dels diskussionen om grænserne for retsstaten i forbindelse med de stigende muligheder for teknologisk baseret overvågning.

Desuden er trilogien i høj grad karakteriseret af en række typiske bestsellertræk. Som jeg har vist, rummer trilogien en dialog med den traditionelle underholdningslitteratur, både krimigenrens klassiske eksempler og femikrimien, samt – lidt overraskende – børnelitteraturen. Mens krimigenren undsiges på metaniveau, spiller den en fremtrædende rolle, indtil krimithrilleren og melodramaet tager over. Krimithrilleruniverset og elementer i det melodramatiske univers korresponderer for så vidt godt med det fantastiske element i børnelitteraturen. Dialogen med Astrid Lindgren profileres da også i humoristisk form, som de stadige allusioner til Kalle Blomkvist og Pippi Langstrømpe viser. De giver derigennem såvel 'comic relief' som et nødtørftigt alibi for Salanders anarkistiske ekstremisme. Gennem betoningen af makkerparret Blomkvist – Salanders arbejdsliv og privatliv tilbyder trilogien en vis mulighed for identifikation for begge køn. Det er nok de færreste kvinder, der direkte vil kunne identificere sig med Lisbeth Salander, mens den almægtige Pippi Langstrømpe-side måske kan appellere til flere. Betoningen af arbejdslivets betydning, forviklingerne i seksuallivet og de mange direkte gengivne e-mailkorrespondancer, der vedrører begge sfærer, medvirker til et forankrende bekendthedspræg. En række elementer sætter spørgsmålstejn ved tilsyneladende pæne folk inden for både erhvervsliv og offentlig administration og former sig som afsløringer af diverse normoverskridelser af seksuel og forretningsmæssig karakter. Men normoverskridelsen repræsenteres først og fremmest af Salander, der inkarnerer den moderne Robin Hood. Hackertemaet lader desuden til at appellere specielt, da det i folkelig bevidsthed udgør et gråt område og af mange næppe opfattes som rigtig kriminelt, jf. det svenske Piratpartis fremgang ved valget til Europaparlamentet i 2009. At bøgerne er spændende, kan mange læsere bekræfte. Der forekommer foruden de tematiske klicheer, jeg allerede har nævnt, også en lang række sproglige (fx "Hennes ögon hade plötsligt blivit svarta", Larsson 2005: 529). Alligevel er der ikke tvivl om, at de er professionelt skrevet. Og som nævnt indledningsvist, var der et stort salg til jul.

Den melodramatiske kriminalistiske thriller er kun én form af mange i det nordiske helhedsbillede, men altså en form, der har de elementer, der skal til for at opnå bestsellerstatus. En nær slægtning er den politiske thriller, sådan som den dyrkes af fx Jan Guillou. Hans *Madame Terror*, der udkom i 2006 og ligeledes blev en bestseller, kan anskues under samme synsvinkel som Larssons trilogi. *Madame Terror* tematiserer væsentlige spørgsmål i tiden – også her er omdrejningspunktet selvtægt, men denne gang er vinklen politisk. Det sker på en måde, der ligeledes fører samtale med den gamle underholdningslitteratur – her er det Jules Vernes *En verdensomsejling under havet* (1870), der står som inspirationskilde og dialogpartner. I Guillous tilfælde udfoldes selvtægtstemaet dog med mindre afstandtagen end – trods alt – hos Larsson.

Mange af de træk, der karakteriserer den samtidige nordiske krimithriller, er samlet i højkoncentreret udgave hos Stieg Larsson. På den baggrund er det

ikke så underligt, at trilogien har opnået sin store popularitet, at 1. del i 2009 er blevet overført til film i Niels Arden Oplevs instruktion, og 2. og 3. del i Daniel Alfredsons. Atter en gang udspilles det kendte kredsløb mellem bestsellerlitteratur og filmmedie med forstærkende virkning.

Litteratur

- Agger, G. (2005) *Dansk tv-drama – Arvesølv og underholdning*. Frederiksberg: Samfundslitteratur.
- Agger, G. (2008) *Krimitypologi – kriterier og eksempler*. Arbejdsrapport nr. 8. Aalborg: Krimi og krimijournalistik i Skandinavien, www.krimiforsk.aau.dk
- Feather, J. & Woodbridge, H. (2007) 'Bestsellers in the British Book Industry 1998-2005', *Pub Res Q* 23: 210-223.
- Gregersen, M.D. (2008) *Hvad vi ikke taler om, når vi taler om bestsellere*. Speciale. Institut for Nordiske Studier og Sprogvidenskab/Dansk. København: Københavns Universitet.
- Kristensen, N.N. (2001) 'Kulturjournalistik – fra finkulturel kritik til pr og adspredelse', *Kontur*. Århus, <http://www.kontur>
- Lenler, J. (2007) 'Manden der hadede mænd som hader kvinder', *Politiken*, Magasinet d. 14.10.2007:11-17.
- Larsson, S. (2005) *Män som batar kvinnor*. Stockholm: Norstedts.
- Larsson, S. (2006) *Flickan som lekte med elden*. Stockholm: Norstedts.
- Larsson, S. (2007) *Luftslottet som sprängdes*. Stockholm: Norstedts.
- Malmgren, C.D. (2001) *Anatomy of Murder*. Bowling Green: Bowling Green State University Popular Press.
- Skyum-Nielsen, E. (1984) 'Opskrift på en bestseller', *Information* d. 27.9.1984.
- Scaggs, J. (2005) *Crime Fiction*. London: Routledge.

Noter

1. Primærkilde: Lenler 2007.
2. Se fx flg. anmeldelser: Thomas Harder i *Politiken* d. 27.10.2005 og 13.10.2006, Mie Petersen i *Kristeligt Dagblad* d. 28.10.2005, Anna Sophia Hermansen i *Fyens Stiftstidende* d. 30.10.2005, Bo Bjørnvig i *Weekendavisen* d. 22.-29.12.2005, d. 20.-26.10.2006 og d. 5.-11.10.2007, Peter Dürrfeld i *Information* d. 31.12.2005.
3. I Danmark er det derimod den selvstændigt udviklede tv-krimi-serie, der har stået stærkest og er slået igennem, også i international sammenhæng, jf. Emmypriserne til *Rejseholdet* i 2002 og *Ørnen* i 2005. Se Agger 2005 om krimigenrens udvikling i dansk tv.
4. Se Agger 2008 angående genrevariationer og typologisering.
5. Angående undersøgelsens metodiske grundlag, se Gregersen 2008: 13 ff.
6. Fig. 1 er optrykt efter Undersøgelsesbilag 4 i Gregersen 2008. Gregersens speciale er i øvrigt en særdeles veldokumenteret fremstilling af bestsellerlisterne, boghandlerkædernes interesse i dem og mediernes stigende anvendelse af dem. Jeg er taknemmelig over at have fået det omfangsrige materiale stillet til rådighed af forfatteren.
7. Kilder: *Politiken* d. 8.10.2007 og forfatterens hjemmesider.
8. Kilde: Bodil Bøtcher, Aalborg Bibliotekerne, har venligt stillet statistikken over lån til rådighed for mig.

Tak til Ulrik Lehrmann, Syddansk Universitet, og Anker Gemzøe, Aalborg Universitet, for konstruktiv kritik, specielt i forbindelse med melodramaets funktioner hos Larsson.

9. Fra efteråret 2008 har de fleste (ca. 60%) af boghandlerne i Danmark tilsluttet sig et registreringssystem, der muliggør mere ensartede og nøjagtige oplysninger, baseret på faktisk salg – BookScan. BookScan begyndte dataindsamlingen i uge 49, 2007. Det er baseret på et samarbejde med det engelske Nielsen BookScan, der har været brugt i Storbritannien siden 1995 (Kilde: Gregersen 2008: 45).
10. Kilde: Magnus Bjerg: 'Mig & Kulturen', *Nordjyske* d. 12.9.2008.
11. Se min karakteristik af melodramaet i Agger 2005.

A Fucking Tragedy – Krimien som vor tids tragedie?

Arne Dahls Europa Blues og Jan Arnalds Övervåld

Peter Kirkegaard

Resumé

Artiklen indkredser historisk det halvt opløste genrebegreb 'tragedien' og diskuterer det i forhold til det mere modstandsdygtige og åbne begreb om 'det tragiske' som en særskilt modalitet. Det sker i sidste ende for at godtgøre, at også den moderne, avancerede krimi – in casu svenske Arne Dahls *Europa Blues* (2001) – kvalificerer til en sådan bestemmelse. Også krimien kan nærme sig en form for katharsis, ikke blot i narrativ forstand, som opklaringens vellykkethed, men snarere i en krydret stemning af heling og bevidsthed om helingens sårbarhed. Som musik, som en sofistikeret, melankolsk blues-fornemmelse.

Nøgleord: den klassiske tragedie, det 'tragiske's frigørelse fra genren, den moderne krimis dybe rødder, Arne Dahl/Jan Arnald, *Europa Blues* og *Övervåld*, katharsis som en form for blues

Krimien boomer voldsomt, tilsyneladende kronisk. En tragedie for den gode litteratur – eller udtryk for et latent behov for tragisk renselse, trods tragediens angivelige død? Det kræsne svenske litteraturvidenskabelige tidsskrift *Aiolos* udsendte i 2006 et dobbeltnummer, samlet om temaet 'Det tragiska'. Deri reflekterer redaktøren Jan Arnald i en afsluttende essaynovelle, 'Övervåld', over "mulighederne for at indføre det tragiske i en såkaldt 'populærlitterær' teksttype som kriminallitteraturen". Og tilføjer så: "Jeg mener nemlig helt egenrådigt at jeg nu og da har gjort netop det".

Det kunne jo nok undre den uforberedte læser, indtil denne forhåbentlig husker på, at Jan Arnald også i sig rummer den nok så kendte krimiforfatter Arne Dahl! Oven i købet konfronterer Arnald i essaydelen af 'Övervåld' ligefrem sit alter ego Dahl og forsøger at aftvinge *ham* bindende udsagn om 'det kriminelt tragiske'. Jan Arnald havde nemlig selv hurtigt – bl.a. ved læsningen af de mange bidrag til tidsskriftet – fået problemer med det sørgelige faktum, "at det tragiskes teori har en mildt sagt tragisk uformåen med hensyn til at komme i niveau med sit studieobjekt".

Men hans alias, Arne Dahl, parerer forfattertypisk defensivt denne aggressive udfordring:

Tragik, tragedie og det tragiske er etiketter som kommer til bagefter. De har ingenting med skriveprocessen at gøre. I den vil jeg kommunikere, og jeg vil kommunikere ved at kuldkaste en masse forudfattede meninger. Jeg vil have at det skal gøre ondt at læse. Det skal gøre ondt på en måde der gør godt. (Arnald 2006)¹

Meget klogere på det besværlige spørgsmål bliver man vel ikke heraf. Tager Jan Arnald, under pseudonymt dække, mon ikke munden rigeligt fuld på krimiens vegne, eller opløses konturerne af det tragiske omvendt ikke afgørende derved? Dog, skal man måske tage udsagnet for en ganske vist meget foreløbig, men alligevel frugtbar definition af det tragiske: "Det skal gøre ondt på en måde der gør godt"?

Jeg skal forsøge at nærme mig et svar i det følgende.

Tragediens død

I nævnte nummer af *Aiolos* gør den anerkendte engelske litteraturforsker Terry Eagleton sig lystig over nutidens semantiske udskridning af begreberne omkring det tragiske. 'Tragisk' betyder, siger han, i dag ikke mere end "meget, *meget* sørgeligt", om det så drejer sig om en tsunami, et narkodødsfald, en mineulykke eller bare et afgørende selvmål i en VM-kamp. 'En teori i ruiner' hedder hans sprænglærde artikel typisk nok. Og som titlen mere end antyder, har også han svært ved at udmønte positive, funktionelle begreber om fænomenet. Som før sagt: "det tragiskes teori har en mildt sagt tragisk uformåen med hensyn til at komme i niveau med sit studieobjekt". Tilsvarende bidsk og ironisk er Eagleton til gengæld i sin afvisning af den mere end hundredårige akademiske tradition for forvaltning af tragedien.

Engang var det anderledes, og tilsyneladende nok så enkelt. Eagleton traverer retorisk den klassiske traditions højstemthed sådan her:

Er det ikke et spørgsmål om skæbne og katastrofe, om ulykkebringende lykkevendinger, om brøstfældigt højbårne helte og hævnlystne guder, om besudling og renselse, beklagelsesværdige slutninger, kosmisk orden og dens overskridelse, en lidelse som tugter og forvandler? (Eagleton 2006: 5)

Sådan så det ud. Og tragediegenren havde jo sine ubestridte blomstringer i det femte århundrede før og det syttende efter Kristus – Aischylos, Sofokles, Shakespeare, Racine og de andre franskmænd.

Men den stolte, fasttømrede tragediegenre uddøde stort set med den franske revolution. Peter Brooks skriver i sin indflydelsesrige bog om melodramaet:

The origins of melodrama can be accurately located within the context of the French Revolution and its aftermath. This is the epistemological moment which it illustrates and to which it contributes: the moment that symbolically, and really, marks the final liquidation of the traditional Sacred and its representative institutions (Church and Monarch), the shattering of the myth of Christendom, the dissolution of an organic and hierarchically cohesive society, and the invalidation of the literary forms – tragedy, comedy of manners – that depended on such a society. (Brooks 1976: 14)²

Melodramaet forsøger desperat, blot stilistisk, at grunde sine værdier objektivt. Som Claus Esmann Andersen i tilknytning hertil siger det i sin (uudgivne) Ph.d.-afhandling:

Hvor tragediens imperativer stammer fra objektive, overindividuelle normer og i sidste instans en mytisk sakral orden, så er melodramaets imperativer kun overfladisk eller slet ikke funderede i en objektiv orden. Melodramaets tematisering af absolutte etiske standpunkter (det gode og det onde, dyden og lasten, etc.) og dets dertil svarende stilistiske og retoriske *Schwung* udtrykker dels et begær efter at transcendere den kompromisfyldte, afmytologiserede, dagligdags verden, dels umuligheden af at angive grundlaget og rammerne for en sådan overskridelse. (Esmann 2004: 2)

I *denne* forstand er tragedien – som fasttømret *genre* – virkelig død. Men ironisk nok opgraderede det 19. århundredes filosofi, fra Hegel over Schelling og Schopenhauer til Nietzsche, netop tragedien. Noget helligt, en vision af metafysisk strenghed, var med tragediens død angiveligt gået tabt i modernitetens og demokratiets åndløse nivellering af alting. Allerede Sokrates, mente Nietzsche, syndede med sin prosaisk-optimistiske rationalisme afgørende mod tragediens dionysiske, lidelsesbårne ånd. Der er mildt sagt gået ideologi i tragedien. Den er blevet "et kulturelt signal, en teodicé, en majestætisk Idé, en frugtbar kilde til endegyldig værdi eller modoplysningsform." (Eagleton 2006)

Den akademiske tradition har altså forlænget den i bogstaveligste forstand reaktionære tragedieopfattelse helt frem til vore dage og har fuldsnobbet ekskluderet snart en Henrik Ibsen, snart hele den virkelige verden og dens højst reelle lidelser fra sine eksklusive begreber.

Med fuld ironisk applomb kan Eagleton derfor skrive:

Det virkelig tragiske hos Beckett er, at tragedien (heroisk modstand, triumferende selvbekræftelse, værdig udholden, den fred der kommer af indsigten i at éns handlinger er skæbnebestemte osv.) ikke længere er mulig. (Eagleton 2006: 18)

En teori i ruiner. Udskredne begreber. Lutter ætsende ironi. Men Eagletons hån mod den forstenede akademiske forvaltning af det tragiske lader måske alligevel muligheder stå åbne for en mere udogmatisk forståelse af fænomenet.

Nok opfatter de fleste i dag sikkert det tragiske hverdagssprogligt, som noget "meget, *meget* sørgeligt", og kender ikke længere tragediens æstetiske kategori. Ordstoffet *har* vitterlig bevæget sig, fra det æstetisk interne til bredt dagligsprog, både om forhold i livet og i kunsten. Sådan er det. Men:

Sandheden er at ingen mere elaboreret definition af tragedien end 'meget sørgelig' nogensinde har fungeret. Men deraf følger ikke at værker og hændelser som vi kalder tragedier savner noget betydningsfuldt fælles. (Eagleton 2006: 6)³

Vi er nede på jorden igen. Må begynde forfra. Måske ikke så sørgeligt endda.

Fortællingen

Liv vil imidlertid fortælles, til alle tider. De islandske sagaer er unikke. Med Preben Meulengracht Sørensens ord:

Selve det islandske ord 'saga' udtrykker eminent, at *begivenheden* – menneskenes handlinger – for *eftertiden* kun eksisterer som *fortælling* – med andre ord: det skete og fortællingen bliver et og det samme, og et mål for menneskets handlinger bliver det, som skal fortælles om dem. (Meulengracht 1993: 14)

Det handler om æren og skammen, om at være helt eller nidding, her og nu – og for altid. Så fornemt med minderuner som de magtfulde islandske storbønder holdt sig, kan de færreste det jo i dag. Men også i dag vil liv fortælles, (selv) biografiene blomstrer kraftigt, og sladrer om behovet for personlig, kontinuert sammenhæng, på tværs af al viden om usammenhæng og tilfældighed i livsløbet. Også dit og mit liv skal kunne fortælles. Ellers går vi mentalt i smadder. Vi er kroniske story-telling maskiner.

Men liv fortælles først endegyldigt ud fra dødens perspektiv. Først dødens "taktede demarkationslinje"⁴ gør virkelig livet fortælleligt. Walter Benjamin siger det sådan her:

En mand der døde som femogtredivetårig (...) vil for *ibukommelsen* på et hvilket som helst punkt af sit liv fremtræde som en mand, der dør i en alder af femogtredivetårig. (...) Man kan ikke fremstille romanfigurens væsen bedre end det sker i denne sætning. Den siger, at 'meningen' med romanfigurens liv først viser sig ud fra hans død. (Benjamin 1996: 57)⁵

Her peges der præcist på fortællingens fundamentale retrospektivitet. Individualismens fortælleform er primært episk, det vil sige især romanens. Men Aristoteles var i øvrigt slet ikke fremmed for tanken, at det tragiske også kan finde form i epikken.

I øvrigt vrimler det historisk set med dybt tragiske livsløb uden nogen storladet scenisk udfoldelse. De forløber oftest helt tyst, pibende langsomt – utallige kvindeskæbner gennem århundrederne. For eksempel. I virkeligheden, og også i litteraturen.

Det sørgeligt-triste og det tragiske

Eagletons nær-nihilistiske persiflage af tragedieforvaltningen rydder grunden. Førnævnte Claus Esmann Andersen har vigtige momenter til genopbygning af brugbare begrebsligheder i moderne forstand. Om det 'moderne tragiske's mulighed.

Nok 'døde' tragediegenrens ophøjet bistre tradition med den franske revolution og i romantikkens åbning af alle stramme genrer. Men sørgespillet bevarer momenter deraf. Fra 1600-tallets barok (Gryphius, model Walter Benjamin), over 1700-tallets borgerlige drama (Lessing o.a.), til 1800-tallets naturalistiske drama (netop Ibsen, og Strindberg).

Sørgespillet er ikke så stramt plottet som tragedien – dens *hamartia*, *peripeti* og *anagnorisis*, som vil udelukke kontingensen, hvad sørgespillet netop ikke gør. Esmann fremhæver Strindbergs *Frøken Julie* (1888), som programmatisk *ikke* vil kaldes en tragedie, mens Strindberg omvendt hævder at Julie, trods al kontingent overdeterminerethed i sit fald, i sin kamp mod naturen bliver en tragisk type. Strindbergs sørgespil "indgår altså i en dialog med tragedien og det tragiske."

Tilsvarende opererer Esmann med en vigtig distinktion mellem det tragiske – som kvalitativt begreb – og "det sørgeligt-triste" (*das Traurige, le triste, the sorrowful*):

Hvis *det tragiske* f.eks. er nødvendigt, ubetinget, helhedsorienteret, mytisk orienteret og ophøjet, så er det det i modsætning til *det sørgeligt-triste*, som er kontingent, betinget, fragmenteret, tidsbundet og lavt. (Esmann 2004: 1)

Det tragiske og det sørgeligt-triste ("det meget, meget sørgelige") opfatter Esmann altså kvalitativt, som to forskellige, men beslægtede modaliteter, to distinkte momenter, begge mulige i det modernes definitive kontingens. Begrebet 'tragikomisk' understreger eksemplarisk modaliteternes, momenternes vekslen.

Dette godtgør Esmann gennem en grundig – og dristig – fortolkning af Cristoph Menkes (1996) grundige – og vidtløftige – genlæsning af Hegels klassiske *Phänomenologie des Geistes*.⁶ Menke operer for, at moderniteten *ikke* har fjernet fundamentet for det tragiske. Det moderne tragiske hidrører nemlig fra en modstrid mellem uforenlige idealer i selve den moderne 'retstilstand'. Hvor den klassiske tragedie – ifølge Hegel – hentede sit konfliktstof fra modsætninger inden for den græske opfattelse af 'sædeligheden', dens moralske, overindividuelle imperativer (slægtens contra statens f.eks.), så lever vi efter

Menke i en definitivt anden verden, hvor allerede Romerretten installerede den moderne juridiske retfærdigheds 'retstilstand'.

Denne retfærdighed indeholder imidlertid i sig en konstitutionel modsætning mellem to retfærdighedsprincipper, ét der trækker på lovens abstrakte almen-gørelse af individet, og et andet der hviler på et individualiseringsideal der tendentielt frigør sig fra det almene. Det moderne tragiske som muligt kvalitativt begreb beror således på modsætningerne i 'en epokal struktur'.⁷

Esmann tillægger: "Jeg ser i forlængelse af Menke det moderne tragiske som en konfliktualitet, der knytter sig til individets selvudfoldelse som en principiel bestræbelse" (Esmann 2004: 3-4). Og det er Esmanns fortjeneste at kunne vikle æstetisk brugbare begreber ud af Menkes abstrakter, der egentlig slet ikke er beregnet på kunsten. Det fører for vidt at gå nærmere ind på det her, men Esmann kan med den epokale strukturs modsætningspar som ønskekvist ombelyse de store personkonflikter i (især) Blichers mesternoveller, se dem veksle mellem det sørgelig-triste, det komiske og det man tvinges til at kalde det tragiske. Ikke rene tragedier, men med det tragiske som distinkt moment, modalitet, hinsides genre.⁸ Og den principielle individuelle selvudfoldelse midt i det sociales rollespil slår også gnister i postmoderne tid. Allerede Hegel havde blik for den græske tragedies performative 'skuespilleri', det at spilleren tendentielt overskred den foreskrevne rolle. Det tragiskes modalitet er stadig en mulighed, også æstetisk.

Krimien

Men krimien? Kan den være med her, kan den virkelig *bære* det tragiske, bare i en eller anden forstand? En hel masse krimier kan ikke, alene af enkle æstetiske årsager. Der er vældig mange dårlige krimier ude at gå på markedet, de overlever kun på genkendelig livsstilsskildring og Pixibogs-enkle plots. 'Koteletter-i-fad-krimier', som Bo Tao Michaëlis siger. Intet at huske, intet at tænke over bagefter, ikke noget der hverken gør ondt eller godt. Videre, til den næste spændingskurves selvforglemmelse.

På den anden side, der *er* grøde i genren, ikke mindst i Skandinavien. Unge håbefulde skribenter griber frit og kyndigt til krimien, uden skam, uden at føle de går under mål.

Sommetider – for dermed at give krimien ælde og værdighed – udnævnes Sofokles' *Kong Ødipus* til at være den første virkelige krimi. Og rigtignok sammenfalder Sofokles' retrograde, kausalitetstætte plotline nøje med en Conan Doyle's klassiske detektivhistoriers, men Doyle kommer med sin rationalistiske, 'deduktive'⁹ superhelt Holmes aldrig i nærheden af nogen tragisk løftelse. Jørgen Holmgaard skriver præcist derom:

Det optimale eksempel [på Aristoteles' *hamartia*, den fatale fejlhandling. PK] er forbrydelsen, som det allerede viste sig i Sofokles' *Kong Ødipus*. Den korte forms realisme opbygget på den retrograde kausalitet kredser da også

vedholdende om forbrydelse og overskridelse og ender med at føre frem til, at konstruktionen i helt rendyrket form danner sin egen genre: detektivfortællingen, som vi får den med Poes 'Mordene i Rue Morgue', 1843 [1841. PK]. Her falder alt restløst ind i ét immanent kausalitetsmønster og tragediens problem med stedvis at måtte forskyde kausaliteten til et højere, uvisst fortolkningsniveau løses. I detektivforløbet udleveres forbryderen til politi og domstol: tragediens *hamartia* er blevet til overtrædelse af den borgerlige straffelov. Hvad der i én henseende er den perfekte tekniske udformning af den narrative kausalitet, bliver således i en anden henseende dens monumentale begrænsning og trivialisering. Detektivfortællingen får aldrig tragediens dimensioner, fordi den i sin form må eliminere spillet på de højere, uvisse niveauer. Den immanente narrative kausalitet har kun sin stærke virkning i sit spændingsforhold til det, den ikke kan omfatte. (Holmgaard 1996: 151)

"De højere, uvisse niveauer", det er mytens, det metafysiske, gudernes og den tunge, rene skæbnes niveau. Men allerede den klassiske tragedie opererer ifølge Walter Benjamin med opbruddet derfra, et opbrud der dog imidlertid snart førte til forstummelse, fordi intet alternativ var til rådighed, kun forhåbningen derom.¹⁰ Sfinxens gåde står ikke uden videre til troende.

Men Holmgaard har i øvrigt fuldkommen ret. Der hænger såvist ingen skæbnegudinder på hjørnet af Baker Street!¹¹ Dog, der er sket et og andet i krimigenren siden Poe og Doyle. Men det mytiskes niveau er som sagt i dag stærkt problematiseret, så hvordan kan man overhovedet gerere sig, når også ratios 'deduktive' kalkyler er under berettiget mistanke?

Mystic River

Den amerikanske kritiker Patrick Anderson skrev for nylig en udmærket bog med den sigende titel *The Triumph of the Thriller*, og deri bl.a. et større kapitel om Dennis Lehane, hvis fremragende *Mystic River* vi kender som både bog og film.¹² Det fremgår heraf at Lehane selv personligt er tiltrukket af den klassiske græske tragedie som form, men skønt *Mystic River* også er blevet kaldt "en tragedie af shakespearske dimensioner", så er det kvalitativt tragiske i historien noget andet, mere omfattende. Anderson skriver:

Some reviewers compared the novel to Greek tragedy. If classical Greek tragedy demands a great man brought down be a tragic flaw, *Mystic River* isn't Greek; like Theodore Dreiser's novel, it is better seen as an American tragedy. Dave, raped as a child, broken as an adult, was always doomed. When he is killed for the murder he didn't commit rather than for the one he did, it is pitiful and ironic but not tragic. Sean is a smart cop with a bad marriage – Everyman perhaps, but not a tragic figure. Finally there is Jimmy [Sean Penn i filmen. PK], and if he is tragic it is not because he is a great man brought down but a man both strong and weak who can't overcome

the flaws – “the burdens of my nature”, he calls them – that lure him back to crime. Jimmy is conflicted, in some ways sympathetic, but not tragic. We share his heartbreak when his daughter dies, but it cannot be said that suffering ennobles him. (Anderson 2007: 200)¹³

Nej, det er mere dagligdags, og mere moderne:

The novel's tragedy is more encompassing. Insofar as Jimmy is tragic, it is because he lives in a world where violence can only lead to more violence, a world that has taught him to think only in terms of revenge, not of forgiveness or understanding. The tragedy is the nature of the world these people inhabit, a world of alcoholism, wife-beating, and crime, a world in which poverty, ignorance, and violence beget more poverty, ignorance and violence, generation after generation. (...) The tragedy in *Mystic River* is that of people who never had a chance. (Anderson 2007: 200)

Det tragiske kan sagtens udfolde sig i det modernes 'mean streets'. Som distinkt moment, en særlig følelses modus.

Arne Dahl: *Europa Blues*

Også Arne Dahl har en tydelig tilbøjelighed for den græske tragedie. Hans første selvsagte mesterværk, *Europa Blues* (2001) er således gysende tæt genemstruktureret af gamle Aischylos' tragedietrilogi *Orestien*, hvis hævnende dødsrige-gudinder, erinyerne, går noget så grusomt retfærdigt igen i Dahls grumme historie om østeuropæisk trafficking, fortrængt svensk delagtighed i nazitysk racebiologi, og aktuel, 'renæssance'-almægtig mafiøs udfoldelse, alt sammen udfoldet i uskyldige lille Sverige. Med erinyerne nu som meget, meget vrede østeuropæiske eks-prostituerede. Really scary. Og meget, *meget* sørgeligt.

Dette lag i teksten er således eksplicit mytisk. Om det siger 'Arne Dahl' selv:

Jeg må nok sige at jeg i sidste ende vendte tilbage til krimien (efter ikke at have læst eller skrevet den slags i tyve år) via den græske tragedie. At forsøge i det mindste at kaste skyggen af den tragiske rystelse hos Aischylos og Sofokles ind i en moderne krimi. Dog i blanding med Euripides og til og med Aristofanes ... (Arnald 2007)

Man kan jo nu – i lyset af det tidligere sagte – spørge sig, om myten virkelig stadig har metafysisk kraft. Om 'den tragiske rystelse' i dag kan skabe både den dybe frygt og den medlidenhed som sluttelig renser sindet, katharsis. I hvert fald, i *Europa Blues* fungerer myten om de blodhævende erinyer og deres mulige forvandling til fredelige 'eumenider' effektivt, plotstrukturerende. Den

poetiske retfærdighed skåner dem i øvrigt – i kraft af menneskelig skønsomhed – til slut for lovens straf.¹⁴

'Erinyerne' i *Europa Blues* er ikke mytologiske furier udi egen indbildning, men de er det for flere af deres ofre, og for 'A-gruppen'¹⁵ tjener den mytologiske fortolkning til at skærpe opmærksomheden omkring deres hævntogts altoverskridende dimensioner.

Det tragiske som 'distinkt moment' bliver i øvrigt klarest udtrykt gennem A-gruppe-medlemmet Arto Söderstedt. Han er på paradisiske orlov med familien i Toscana. For han har pludselig, og helt overraskende arvet næsten en million efter sin finske grandonkel, lægen Pertti Lindrot, en berømt vinterkrigshelt der døde som forglemt, fortrukken olding, tilsyneladende. "Troede Arto Söderstedt", står der. Men det er Artos 'hamartia' (hans skæbnesvangre fejl) alt for længe ikke at ville indse onkel Perttis mulige delagtighed i den morbide nazistiske racebiologiske medicinske eksperimenter i Buchenwald/Weimar. 'Anagnorisis', (gen/selv-)erkendelsen, rammer ham som en kølle. Smertefuldt som var det hele kontinentets historiske skyld han pludselig måtte bære på sine spinkle skuldre.¹⁶

Også A-gruppens to gamle 'parheste', Paul Hjelm og Kerstin Holm, må skyldigt opleve deres uvidenheds 'hamartia'; de har alt for længe overset et bestemt spor, hele tiden lige for næsen af dem, men tabt i en obduktionsrapports sprogforbistring. Og de må til fulde erfare det smertelige ved at skulle agere rolle-korrekt som politidetektiver, tvært imod deres 'principielle individuelle selvfoldelse', deres grundlæggende sympati for det kvindelige hævnprojekt, deres ulyst ved at belaste ofres efterkommere med ødelæggende information. I tragisk klemme.

Den tragiske rystelse har dog endnu dybere, mere diskret skjulte rødder. Hele Arne Dahls krimi-dekalog har som inderste klangbund en sorgfuld og dagsaktuel meditation over milleniumskiftets tidehvert – økonomismen og den snigende instrumentalisering af de mellem menneskelige relationer. Globaliseringsens neoliberalisme og den tanketomme individualisme i uskøn forening. Dahls primære protagonist Paul Hjelm funderer:

Hvad gjorde denne ekstreme, almene fiksering på penge ved mennesket selv? Det mente Paul faktisk at vide. Der var ved at ske en dyb, fundamental forandring. Han var gang på gang stødt på den i forbindelse med jobbet. Enhver form for demokrati og menneskelighed byggede på evnen til at sætte sig i samtalepartnerens sted. Helt enkelt. Til rent faktisk at kunne se sig selv i den anden, med den andens sum af erfaringer. Først derved blev ens næste et menneske. Og her de seneste år havde han set, at denne enkle, basale evne var ved at forsvinde. Der var kommet en slags skærm imellem folk, og man begyndte at se hinanden som objekter. Investeringsobjekter. Giver min samtale med dette menneske noget afkast? (Dahl 2003: 106)¹⁷

Jan Arnald: *Övervåld*

Dette perspektiv er – sammen med mangfoldige andre – omhyggeligt udfoldet episk gennem hele dekalogen (1998-2007), sagaen om A-gruppen. I den førnævnte tekst 'Övervåld' bliver dette perspektiv "som i et kikkertsigte"¹⁸ novelistisk koncentreret, som et postscriptum til hele serien.¹⁹

'Övervåld' er historien om en deadline, helt bogstaveligt. En aldrende, dybt erfaren og temmelig desillusioneret retspsykiater skal beslutte sig – for noget fatalt. Lige meget hvad han gør.

En spinkel fjortenårig dreng har angiveligt banket sin tilsyneladende (over) voldelige, dybt alkoholiserede far ihjel med en knust vodkaflaske. Skal han nu straffes for drab, eller skal han behandles for mental sygdom, det er spørgsmålet.

Samtalen med drengen kommer dog slet ikke til at forløbe efter retspsykiaterens grundigt indgroede forventninger. Lag på lag af den tilsyneladende enkle hævnhistorie skrælles af, fordomsfuld illusion efter illusion. På bundlinjen toner et frygteligt billede frem. Det handler ikke (bare) om 'overvold'.²⁰ Men om noget meget værre, om et afgørende skred i det mellemmenneskelige. At man med 'dummebøder'²¹ vilkårligt kan tvinge folk til de grueligste ting, for penges skyld. Og at man kan slippe af sted med det. Drengen er både offer og bøddel for dette system der truer med at undergrave enhver social konsensus. En verden på vej til at gå under, det skrøbelige demokrati, loven og den almene medmenneskelighed, næsten umærkeligt.

Retspsykiateren, der ellers har oppet sig gevaldigt under den hårrejsende samtale, må til slut indse at han er skakmat, et magtesløst hjul i en umenneskelig maskine. Hvordan han konkret 'løser' sig ud af pinen, skal ikke afsløres her. Blot at han har al grund til at sørge. Hans rollekonflikt er mere end 'sørgelig-trist'.

Han funderer, lige inden deadline:

Han havde aldrig givet efter. Aldrig i hele sit arbejdsliv havde han givet efter. Der måtte stadig findes mennesker til at forsvare – ja hvad? Systemet? Måske ikke direkte det, han havde ingen større tiltro til et retssystem der uden om-svøb slap pædofile ud på gaden efter højst nogle år. Demokratiet da? Alles lige ret, uanset styrke. Måske snarere det. Men han var dybt bevidst om at også demokratiet var relativt. De stærke vandt.

Nej, det var noget andet han måtte forsvare (...)

Det var da han kom på det. Empati.

Et temmelig grimt ord. Men det sammenfattede alligevel alting. Syntes han et øjeblik.

Det vi engang kaldte medfølelse. (Arnald 2006)

Som med *Mystic River* er tragedien i klassisk forstand tonet bort. Vi mistror med føje myten, vi har kappet den kristne navlestreng, og er uden nogen troværdig 'stor' social fortælling.²² Myten kan nok stadig cirkulere suggestivt, men nu blot som sære mønstre, fragmentariske ekkoe af de 'højere niveauer'. Hernede:

empati, instinktiv medfølelse, humor, menneskeligt samvær, trods alt.²³ Og altså: stumper, distinkte momenter – af det tragiskes (post)moderne modalitet ...

Everybody Counts

Ikke for det. Døden *gør* ondt, og en krimi uden voldsom død er knap nok en rigtig krimi. Liget *er* en skandale, en skandale der kan forlene krimien – men alt for sjældent *gør* det – med afgørende patos. Livets ukrænkelighed skændes, dets fundamentale værdighed. "Everybody counts, or nobody does", som amerikanske Michael Connelly lader sin ensomme LA-politimand Hieronymus ('Harry') Bosch gentage det, som sit arbejdssetiske mantra. Han er de myrdedes 'genopretter'.

Krimidetektivens nærsynede omhu på gerningsstedet vidner – principielt – om sørgearbejdet, om den paradoksalt forhøjede betydningsfuldhed af al dagligdagens materielt ligegyldige ragelse – læbestiften på vinglasset, cigaret-skoddets mærke, blodpletten på skjorten. Mordet genfortryller 'perverst' trivia, gør dem læselige som potentielt afslørende spor; detektiven kombinerer, finder forborgne mønstre deri, som en moderne tids allegoriker.²⁴ Everything counts.²⁵ Og detektiven bliver i kraft af sin personlige involvering i 'the mean streets' selv 'part of the nastiness', som Raymond Chandler må lade sin hvide ridder Philip Marlowe erkende det.²⁶

Som sagt, 'Everybody counts'. De senere års temmelig hektiske forsøg på 'genkristning' af Danmark har selvfølgelig fundet et velkomment vehikel i krimiens overvældende læsersucces. Den kendte Skovshoved-præst (og dagbladsanmelder) Johs. H. Christensen viede således en hel prædiken til krimien – angiveligt "som den eneste form for litteratur, der har kristendommen som sin ubetingede forudsætning."

Pastoren uddybede:

Denne forestilling om det enkelte menneskes uendelige værdi og om alle menneskers ubetingede lighed stammer fra kristendommen. Derfor er den krimigenrens fundamentale forudsætning. Uden kristendom, ingen krimier. Derfor opstår genren i den kristne verden. Udenfor findes den ikke. (Christensen 2006)

Rigtignok, vi finder ikke mange muslimske krimier hos boghandleren. Men var det mon ikke snarere Naturrets-tænkningen der hævdede "alle menneskers ubetingede lighed"? At denne oplysningstænkning opstod i et kristent Europa er selvsagt, men gør den ikke til mere end alment 'kulturkristen'. Verdensdelens væsentligste moderne signum er dog individualismen, for good and bad, og den vokser epidemisk i dag. Anderledes sagt: Krimien er snarest individualismens sirenesang.

Men giver alt dette basis for tragedien? Måske snarere for melodramaet, hvis rituelle renselsesforløb vi gennemspiller i snart sagt ethvert tv-spil. Uskyldens

krænkede renhed, som restløst – og æstetisk 'excessivt' – må genoprettes, 'bevises' i en ond verden. Alting må gå op til sidst, igen og igen. Bl.a. deri ligner melodramaet krimiens stærkt kodede opklaringsforløb. Den amerikanske skandinavist Andrew Nestingen ser ligefrem en af hovedstrømningerne i halvfemsernes skandinaviske film (og krimier, model Henning Mankell) som genuint melodramatiske, i deres tilspidset kritiske spørgen til *folkbemmets* opløsning, dets tab af lighed i neoliberalismens grumsede vande. Melodramaet synes i dag uomgængeligt for den tragiske rystelses mulighed, en nødvendig narrativ struktureren af svært overskuelige moralske konflikter i vores kontingente verden. Om den tragiske modalitet så nås, det er spørgsmålet. Et spørgsmål om kunstnerisk kvalitet.²⁷

Gør ondt, gør godt

Tragedien i ruiner? Meget, meget sørgeligt? I indledningen til 'Övervåld' skrev Jan Arnald: "Det tragiske er naturligvis i sidste ende en følelse, men en følelse som adskiller sig fra alle andre". Ikke en fast genre, men noget meget mere flygtigt.

Det tragiske er dog heller ikke – i moderne forstand – lutter elendighed og katastrofe. Fiktionens kraft, også krimiens, kan rense ud, så det der gør ondt, også gør godt.

En kriminalroman er en *belingsproces*, som vi vist alle sammen gerne vil gennemgå. Et eller andet er forkert, sygt, skævt, perverteret – men skridt for skridt heles sårrandene, dumhederne og vanviddet forsvinder, og vi kommer nærmere og nærmere til sandheden, løsningen, helingen. Jo værre sår, des mere velgørende heling. Og hermed tænker jeg ikke i første række på, at forbryderen bliver fanget, at loven vinder over lovløsheden, at kosmos besejrer kaos, at retfærdigheden sker fyldest. Nej, jeg tænker mere strukturelt: Tågerne spredes; fortiden blotlægges i hele sin nøgenhed. Vi bliver i stand til at se det, som ikke længere er. Tiden falder på plads. Det handler ikke om harmonisering eller orden, men om klarhed. Det handler om at *nå frem*. Det, vi aldrig gør i det virkelige liv. (Arnald 2003)

Men ingenting bliver dog alligevel endegyldigt færdigt. Noget bliver siddende, går ikke op, gør ondt. Opklaringen er aldrig målet i sig selv, den skal altid omfattes af det Aristoteles kaldte 'anagnorisis', erkendelse, genkenden sig selv i 'the nastiness'. Det gør ondt, det gør godt. Det huskes.²⁸

Den finske teolog Risto Saarinen diskutererede i en forelæsning i 2007 det såkaldte, paradoksale 'surplus of evil' som vores ellers så fornuftigt fungerende velfærdssamfund i stigende grad oplever.

Paradokset minder om den klassiske teodicés: Er Gud virkelig god og retfærdig, når han tillader så megen ondskab? I dag har vi så altså den sekulære version:

Why does there remain so much evil in spite of everybody's best intentions? God or religion cannot be blamed, because in a secular welfare society God plays no political role. Scandinavian social democracy thus creates its own, secular problem of evil. (Saarinen 2007)

Et par skitser til forklaring giver han også. At de skandinaviske lande både er de mest lutheranske og de mest sekulære senmoderne samfund; at Sverige ikke har været i krig siden Napoleon; at det svenske *Folkhem* kan ses som en kvindelig version af kommunitarismen, 'uskyldigt' bortvendt fra globaliseringsens maskulint rå kapitalisme; at den sekulære velfærdstanke hviler på en oplysnings-overmodig naivitet: der eksisterer intet virkelig ondt, kun uvidenhed. Saarinen opsummerer:

This may explain the enormous contemporary popularity of Swedish crime fiction. Through reading these novels people can better grasp the uncontrollable surplus of evil still present in their own society and perhaps in their own lives. Literary theorists have pointed out that murder mysteries are most popular in countries with low crime rate(s). (Saarinen 2007)

Det ondes problem, det radikalt ondes problem har altid været et kors for tanken. Og også Arne Dahl er forpligtet på det:

Jeg aner at genren har kristne rødder – muligvis med en tilsætning af buddhisme – karma, dine gerninger kommer du ikke forbi. Det kristne element er dog: søg sandheden, konfronter den, søg nåden hinsides syndefaldet. Og måske er uforsonligheden i sandhedssøgningen protestantisk. Intet skriftemål kan befri dig, du må tage din straf. Og videre tror jeg at hele genren, i det mindste for mit vedkommende, falder tilbage på teodicé-problemet: Hvordan kan der findes en god kraft når vi ser så meget ondskab ...

For en dekonstruktivt skolelærer, vant til at afsløre metafysiske strukturer, er det interessant at man hele tiden i det man skriver føler det transcendentale sug, viljen til noget mere og større. Jeg indbilder mig at man får gjort mest og at det bliver mest interessant præcis i kampen med den metafysiske lokkelse. (Arnald 2007)

Er vi nu tilbage i præstegården i Skovshoved? På ingen måde. Men enhver ordentlig krimiforfatter i dag kommer ikke uden om den netop sekulære teodicé. Og til dens overkommelse har han givetvis brug for både melodramaets moralsk 'excessive' strukturering, det sørgelig-tristes mangfoldighed og den særlige, dybe erfaring af livets forkrænkelige ukrænkelighed, det tragiske. Beslægtede modaliteters 'urene' vekslen ...

Blues

Der er meget musik i Arne Dahls krimier. I hans legelystne sprog, hvis rytmiske kast kan minde om jazzens improvisationer.²⁹ Men også på det tematiske plan får musikken en vigtig funktion, som det sted, hvor både jazzen – en Miles Davis, en Thelonious Monk – og den klassiske musik, fornemmelig(st) Bach, udfylder det ophøjedes sjælelige pronomen. Måske det i dag kun er musikken der rent kan artikulere den metafysiske følelse, åbent og om ikke ordløst, så gerne på gådefuldt middelalderlatin. Katharsis, den klassisk tragiske renselse, er måske i dag kun udtrykkelig gennem musik, en særlig tonalitet, en altomfattende blues-følelse. "En følelse, der adskiller sig fra alle andre". Det mente også allerede Nietzsche.³⁰

Lad da Arne Dahls kvindelige protagonist Kerstin Holm have det sidste ord – i netop *Europa Blues'* slutning, hvor hun atter reflekterer over 'erinyernes' tvetydige retfærdighedsudøvelse, og sig selv:

Det hun søgte, var en frizone, hvor urkræfterne fik lov til at boble frit. Den dér boblen, som vi altid sørger for at punktere, inden den bliver for voldsom. Den hvis virtuelle nærvær hun fornemmede, hver gang hun stod i kirkekoret og lod tonerne stige mod de høje hvælvinger og lod dem omslutte sig som en varm, varm favn. Religiøs? Njah ... Men uden sansen for det hellige dør også sansen for det *ubellige*. Og den kan vi ikke undvære. Ellers går vi til grunde. (Dahl 2003: 349)

Noter

1. Essaynovellen, betitlet "Övervåld" figurerer, uden den metalitterære ramme, også som én af de elleve fortællinger i Arne Dahls seneste opus, *Elva* (2008, da. *Elleve*, sept. 2009). Tidsskriftsversionen har jeg oversat som "Overvold", tilgængelig på Modtrykks hjemmeside september 2009, i forbindelse med forlagets hardcover-udgivelse af hele Arne Dahls krimi-dekalog.
2. Den 'olympiske' genreteoretiker Northrop Frye udtrykker det sådan: "Both [de nævnte blomstringer, i 5. århundrede før og 17. efter Kr.] belong to a period of social history in which an aristocracy is fast losing its effective power but still retains a good deal of ideological prestige." (Frye 1967: 37) Brooks trækker i øvrigt eksplicit på Frye her. Og Frye trækker på Nietzsche.
3. Eagletons artikel kunne være indledningen til en større studie, med mere positive bestemmelser af det vanskelige begrebsfelt. Man kunne håbe.
4. Walter Benjamin: *Det tyske sørgespils oprindelse*, s. 342f.
5. Walter Benjamin: "Fortælleren", oprindelig 1935.
6. Jeg trækker i det følgende tæt – og frit – på Esmanns parafrase af Menke.
7. Det er en ordentlig mundfuld. At moderniteten starter med Romerretten, at altså den epokale struktur er så vid. Ret 'magre', abstrakt almene bestemmelser.
8. Esmann når til sine æstetiske kategorier via en selvstændig kantiansk, "sublim refleksion af individualiseringsidealet", som jeg ikke skal forfølge nærmere her.
9. Deduktionen frembringer egentlig ingen ny erkendelse, den foregår så at sige i et lufttomt rum. Det er den såkaldte *abduktion*, det produktivt sandsynlige gæt, som gør det. Uden sikkerhedsnet. Men vi siger stadig 'deduktion', om Holmes og alle de andre.
10. Jeg låner her fra Peter Madsens kyndige indledning til det førnævnte Benjamin-udvalg, *Fortælleren og andre essays*, s. 15.

11. Northrop Frye har en endnu lavere vurdering af krimien (dvs. den klassiske detektivfortælling). Som fuldblods essentialist der ubesværet, systematisk overblikker alverdens litteratur til alle tider i evigt cirkulerende, faste mønstre, "fictional modes" – Myth, Romance, High Mimetic, Low Mimetic og Ironic, nedadgående efter heltens 'størrelse' – figurerer detektivfortællingen hos ham nederst: "The fact that we are now in an ironic phase of literature largely accounts for the popularity of the detective story, the formula of how a man-hunter locates a *pharmakos* [en syndebug. PK] and gets rid of him. The detective story begins in the Sherlock Holmes period as an intensification of low mimetic, in the sharpening of attention to details that makes the dullest and most neglected trivia of daily living leap into mysterious and fateful significance." (Frye 1967: 46.) Observationen er fin nok, jf. siden note 25 og 27, men det fortsætter nedad: "In the melodrama of the brutal thriller we come close as it is normally possible for art to come to the pure self-righteousness of the lynching mob. We should have to say, then, that all forms of melodrama, the detective story in particular, were advance propaganda for the police state ...". Men som sagt, der er sket en god del i krimigenren siden halvtredserne.
12. Dennis Lehane: *Mystic River* (2001, dansk udgave, L&R 2003). Clint Eastwoods filmatisering, 2003.
13. Jimmy's sorg over datteren udspilles i øvrigt rent ud – og storslået – melodramatisk, påpeger Anderson korrekt, alting bliver 'overstated' men ikke meget 'understood', som Peter Brooks ville sige det. Det er som Balzac på hans følsomste punkter.
14. Lovoverskridelsen (og dens fatale konsekvenser) bliver kun tragisk vedkommende, hvis loven har (nær)guddommelig autoritet. Sådan mener Thomas Mann i sin kendte novelle "Loven" (1943). I et samtidigt notat siger han om den ventede "verdensregering" (in casu FN), at den netop vil komme til at mangle en sådan: "Kritikfast autoritet kun mulig i besiddelse af åbenbaringen." Sådan som novellens Moses mente at have erfaret den: "I bjergets sten huggede jeg den menneskelige adfærds ABC ..." (Mann 1991:8 og 97).
Jeg har i flere sammenhænge beskæftiget mig med *Europa Blues*. Bl.a. i "Opklaringens dialektik" (fra IASS-antologien *Das Norden im Ausland – das Ausland im Norden*, Wiener Studien zur Skandinavistik, 2006, s. 356-64). Og (sammen med Tore Mortensen) i artiklen „Kind of Blue – Europa Blues – jazzen og krimien som performative kunstarter“ (Kirkegaard og Mortensen 2009). Om hele forfatterskabet – de dengang seks første krimier – holdt Arnald/Dahl i november 2003 en meget oplysende gæsteforelæsnings på AAU, som kan læses på forlaget Modtryk's hjemmeside (www.modtryk.dk/pdfs/arnedahl/pdf/): "Om (kriminal)litteratur og *Europa Blues*" (Arnald 2003).
15. 'A-gruppen' hedder officielt "Rigskriminalpolitiets specialenhed for voldskriminalitet med internationale aspekter".
16. I *Himmeløje* (2007, da. 2008) tænker Arto tilbage på årene der er gået "siden den magiske og tragiske sommer i Toscana for Gud ved hvor mange år siden, da uskylden gik tabt." (s. 13).
17. I øvrigt minder denne tankerække i stemning påfaldende om Th.W.Adorno og Max Horkheimers klassiske *Oplysningens dialektik* (1943). Fx om den lille aforistiske tekst "To verdener", med denne start – og beske slutpointer: "Her til lands er der ingen forskel på den økonomiske skæbne og mennesket selv. Ingen er andet end sin formue, sin indkomst, sin stilling, sine chancer. Den økonomiske karaktermaske og det, som er bag den, falder sammen i menneskenes bevidsthed, også i de pågældendes egen, helt ned til de mindste rynker. (...) I am a failure, siger amerikaneren. – And that is that". Adorno 1972: 213).
18. En yndlingsmetafor for Dahl, fokuseringens intense.
19. Som nævnt indgår "Overvold" (minus rammehistorien) i Dahls viltre, metarefleksive roman *Elva* (2008). *Elva* danner nu overgang til en ny runde bøger om A-gruppen.
20. Dansk har egentlig ikke det tilsvarende ord for svensks 'övervåld', et overlevende middelalderord, til betegnelse af den 'surplus'-vold der markant oversteg den i samfundet gældende, 'normale' voldelighed.
21. Igen er der et oversættelsesproblem. Svensks nyord 'bötning' – der handler om at pålægge nogen en (ekstrem) bod – kommer man dog nok nærmest med det rocker-udmøntede 'dummebøde'. Endnu da. Jan Arnald skrev angiveligt novellen i vrede og sorg over netop denne fatale neologisme. En veritabel "sørgesang".

22. Dahls inspiratoriske udgangspunkt, Sjöwall-Wahlöö, havde endnu en tilsyneladende nagelfast 'stor fortælling' til rådighed som baggrund for deres dekalog *Roman om en forbrydelse* (1965 – 74), den socialistiske utopi, model Østeuropa.
23. Det er en bærende pointe i Dahls oeuvre, at A-gruppen som kollektivt subjekt udgør det beskedne modstandspotentiale over for den epidemiske, globale og lokale vold. Individet som selvberoende monade er en saga blot, kun i samspillet vinder aktørerne virkelighed. Filosofen Arno Victor Nielsen siger det kort sådan her: "Den anden retning [ct. Ulrich Beck og Anthony Giddens. PK] er poststrukturalismen, posthumanismen eller systemteorien. Subjektet findes ikke mere. Jeg'et er ikke et sammenhængende fænomen, men afhænger af sociale kontekster og forskellige former for ydre påvirkning. Det forandrer sig hele tiden, ifølge filosoffer som Roland Barthes, Michel Foucault, Jacques Derrida og Richard Rorty og Niklas Luhmann. Vi lever i et tidehverv, hvor jeg'et afløses af en udvidet bevidstheds intermediale koncepter." (Nielsen 2005: 233).
24. I Walter Benjamins forståelse af primært barokallegorien fungerer detektiven som en moderne parallelfigur til barokdigterens melankoliker (Benjamin 1994).
25. I Paul Austers metakrimi *By af glas/ City of Glass*, 1987/1985) hedder det præcist: "I den gode kriminalfortælling er intet overflødigt, der er ikke en sætning, ikke et ord, som ikke er betydningsfuldt. (...) Da alt hvad der iagttages eller siges, selv den mindste og ubetydeligste ting, kan have en forbindelse til historiens udfald, må intet overses. Alt bliver kerne; ..." (Auster 1987: 16).
26. Raymond Chandlers "mean streets" stammer fra hans berømte æstetiske credo, "The Simple Art of Murder" (1944), "nastiness" fra hans gennembrudsbog *The Big Sleep* (1939): "Me, I was part of the nastiness now". (Chandler 1966).
27. Andrew Nestingen (2008). Det skal siges, at skønt melodramaet historisk set har et dårligt ry for 'bad taste', så er skiftet fra den historiske genre (i det postrevolutionære Frankrig i 1790'erne og videre) til prædikatet melodramatisk parallelt med fornævnte skift fra tragedien til det tragiske, dvs. uden tydelig pejorativ farvning. Nestingen parafraserer således nok så cool Peter Brooks: "Melodrama is a mode of narration, rather than a genre. As a mode, melodrama is narration that depicts conflicts in excessive ways, thereby invoking moral premises." (Nesting 2009). Og det går an, midt i *Europa Blues'* realisme at se Arto Söderstedts konflikt som ægte melodramatisk, 'excessive', i det at lige *hans* grandonkel viser sig at være en af de skyldige i Holocaust, romanens dybeste 'story'. Konflikten hæver sig mod det tragiske, i den gysende full scale oprulning af skandinavisk medskyld i Holocaust og dens lange, lange historiske skygger.
28. Arto Söderstedt oplever helt bogstaveligt "the nastiness" (i tredjesidste kapitel af *Europa Blues*), kravlende sig vej op i ondskabens palads gennem affaldsskakten!
29. Dette var netop udgangspunktet for den tidligere nævnte artikel af Tore Mortensen og undertegnede, jvf. note 14.
30. Jf. Claus Esmann om tragediens 'rensende' kraft (katharsis): "Hvor den rensende virkning ifølge Aristoteles beror på *mutbos* forstået som en abstrakt plotstruktur baseret på kausalforklaringer [som fremkalder 'genkendelsen, den lidelsesfulde erkendelse af 'skyld', anagnorisis. PK], så er det hos Nietzsche i nok så høj grad musikken, dvs. et betydeligt mere flygtigt og "irrationelt" formprincip, der fremkalder renselsen." (Esmann 2004: 24).

Bibliografi

- Adorno, Th.W. & Horkheimer, M. (1972) *Oplysningens dialektik*. København: Gyldendal.
- Anderson, P. (2007) *The Triumph of the Thriller*. New York: Random House.
- Arnald, J. (2003) Gæsteforelæsning på AAU, om især Europa Blues. Modtryks hjemmeside.
- Arnald, J. (2006) "Övervåld", in: *Aiolos* 27-28. Stockholm.
- Arnald, J. (2007) Upubliceret interview, Stockholm.
- Auster, P. (1987/1985) *By af glas* [City of Glass]. København: Per Kofod/ New York: Faber&Faber.

- Benjamin, W. (1996) *Fortælleren og andre essays*. København: Gyldendal.
- Benjamin, W. (1994) *Det tyske sørgespillets oprinnelse*. Oslo: Cappelen.
- Brooks, P. (1976) *The Melodramatic Imagination*. New York: Columbia University Press.
- Chandler, R. (1966) *The Big Sleep*. London: Penguin.
- Christensen, Johs. H. (2006) Prædiken i Skovshoved kirke 19.11.2006.
- Dahl, A. (2003) *Europa Blues*. Århus: Modtryk.
- Eagleton, T. (2006) 'En teori i ruiner', *Aiolos* 27-28. Stockholm.
- Esmann Andersen, C. (2004) *Det tragiske i moderne prosadigtning* (En diskussion af hvad det moderne tragiske er, og hvordan det optræder i litteraturen, især hos St. St. Blicher og Herman Bang). Århus Universitet.
- Frye, N. (1967) *Anatomy of Criticism*. New York: Atheneum.
- Holmgaard, J. (1996) 'Realisme og narrativitet – om narrativ kausalitet', in (ed. Holmgaard) *Gensyn med realismen*. København: Medusa.
- Kirkegaard, P. & Mortensen, T. (2009) 'Kind of Blue – Europa Blues – jazzen og krimien som performative kunstarter', in (ed. Pinkert) *Interaktioner – om kunstarternes produktive mellemværender* Aalborg: Aalborg Universitetsforlag.
- Kirkegaard, P. (2009) *Overvold*. Århus: Modtryks hjemmeside.
- Lehane, D. (2003) *Mystic River*. København: L&R.
- Mann, T. (1991) *Loven*. København: Gyldendal.
- Menke, C. (1996) *Tragödie im Sittlichen. Gerechtigkeit und Freiheit nach Hegel*. Frankfurt am Mein: Suhrkamp.
- Meulengracht Sørensen, P. (1993) *Fortælling og ære – Studier i islændingesagaerne*. Århus: Århus Universitetsforlag.
- Nestingen, A. (2008) *Crime and Fantasy in Scandinavia – Fiction, Film and Social Change*. Seattle: University of Washington Press.
- Nestingen, A. (2010) 'Unnecessary Officers: Realism, Melodrama and Nordic Crime Fiction in Transition', in Nestingen, A. & Arvas, P. (eds.) *Scandinavian Crime Fiction*. Cardiff: University of Wales Press.
- Nielsen, A.V. (2005) 'Opgøret med den klassiske humanismes skolebogsprojekt', in *Dannelse mellem subjektet og det almene – en antologi*. København: DPU Forlag.
- Saarinen, R. (2007) 'The Surplus of Evil in Welfare Society. Suffering and Theodicy in Today's World'. Forelæsning ved Helsinki Collegium for Advanced Studies.

III

Film- og tv-produktion, tværmedialitet og oplevelsesøkonomi

Historien om ett brott

Kriminalfilmsserier som regionalt och panskandinaviskt mediekoncept

Olof Hedling

Resumé

Den här artikeln studerar hur serier av filmer, baserade på samtida kriminallitteratur, finansieras, hur de görs som samlade storproduktioner och hur de sedan gemensamt marknadsförs för visning på biograf, via dvd och i TV. Efter att konceptet etablerats med sex filmer – baserade på det svenska författarparet Sjöwall-Wahlöös romaner om polisen Martin Beck – under rubriken *Historien om ett brott* i början av 1990-talet, iakttas den följande utvecklingen. Tonvikten ligger på hur konceptet utvecklats i nära samklang med deckarlitteraturens framgångar men också hur det blivit en viktig del i inte minst det nya svenska regionaliserade filmproduktionslandskapet. Som regionalt mediekoncept har det också fått efterföljare i grannländerna. Serierna har följaktligen blivit centrala verktyg för de regionala produktionsorternas ekonomiska strukturuomvandling och anpassning till en 'upplevelseekonomi' där tilltagande synlighet, turism, inflyttning och att rent allmänt framstå i attraktiv dager är betydelsefulla målsättningar.

Nyckelord: skandinavisk kriminalfilm, regional filmproduktion, filmfranchise, co-production, mediesynergier, hyperkapitalism

Sedan år 2004 har 29 filmer baserade på den svenske kriminalförfattaren Henning Mankells hjälte Kurt Wallander spelats in i Ystad i Skåne.¹ Sex filmer om kriminalinspektören Irene Huss, skapad av författarinnan Helene Tursten, har gjorts i Göteborg och Trollhättan. Gotland var för något år sedan hemort för inspelningarna av sex filmer om Håkan Nessers Van Veeteren i den svenske veteranaktören Sven Wollters gestalt. Den lilla orten Fårösund fick alltså anta rollen som Nessers kontinentala, fiktiva men tillika småskaliga spelplats Maardam.

För att gå bortom Sverige har sex filmer om Gunnar Staalesens hårdkokte privatspanare Varg Veum spelats in i Norge. Den första premiärvisades hösten 2007. I skrivande stund lär det vara klart att stjärnskottet Trond Espen Seim åter ska iklä sig rollen som Veum för ett ytterligare halvdussin filmer.² Och listan på liknande projekt tar inte slut med detta.³

I samtliga fall rör det sig om satsningar där konvergens och synergi mellan film, TV och populär litteratur är central. En roman, eller än oftare, en serie romaner sammanhållna av en eller flera karaktärer och som rönt framgång också bortom det egna språkområdet, ska garantera att det audiovisuella slutresultatet attraherar bred publik på mer än en nationell marknad. Genomgående får några titlar biografpremiär. Andra introduceras via TV eller på dvd. TV-bolag i olika former – kabel-TV, privata TV-kanaler och traditionella europeiska 'pubcasters', public servicebolag – är medfinansiärer. Samtliga nämnda serier är alltså skandinaviska eller nordiska samproduktioner.

Den första Varg Veumserien exempelvis är initierad av ett danskt produktionsbolag, Miso Film A/S, med säte i Köpenhamn. Tillsammans med svenska Svensk Filmindustri och norska dotterbolag SF Norge samt stöttade av bland annat svenska TV4 och av Nordisk Film & TV Fond har inspelningen sedan skett i Bergen, på den norska västkusten. Filmteamet bestod av en blandning av lokala och 'inåtta' filmarbetare. De kom från både övriga Norge och andra nordiska länder. Veumserien, liksom för övrigt de andra titlarna, är alltså i hög grad ett skandinaviskt projekt med förgreningar till kontinenten.

För man kan också notera ytterligare en gemensam faktor. Följaktligen har medfinansiering och samproduktionsinsatser i samtliga fall kommit från tyska medieinstitutioner och mediebolag som TV-kanalen ARD eller ARD/Degeto Film GmbH. Med Veumserien som möjligt undantag rör det sig således genomgående om vad som söder om Östersjön ofta kallas *Schwedenkrimi*.⁴ Sina mörka motivkretsar till trots, tillhandahåller filmerna förmodligen också en dos av den romantiska kvalitet av 'Astrid Lindgren-land' eller det imaginära 'Storbulleby' som det ofta påtalats att man i idealistisk anda projicerat på Sverige och Skandinavien från tyskt håll (Franke 2007).

Ännu en utmärkande egenskap, till sist, är att det i samtliga fall finns regionala aktörer som bidragit som samproducenter mot villkoret att produktionen ska ske på plats. Den regionala filmorganisationen Film i Skåne i Ystad har således varit involverad i Wallandersserierna. Bakom Irene Huss finns vad statsvetaren Roger Blomgren kallat "den svenska regionala filmproduktionens flaggskepp Film i Väst" i Trollhättan (Blomgren 2007: 7). I fallet med Van Veeteren förekommer Gotlands Filmfond.⁵

Här avtecknar sig det nya svenska och i viss mån skandinaviska filmlandskapet – med Danmark som möjligt undantag – ovanligt tydligt (Dahlström 2005: 8). Med början under andra hälften av 1990-talet flyttades ansevärda delar av den svenska långfilmsproduktionen till några regionala filmcentrum (Hedling 2006: 19). Från att ha varit förpassad till en sfär som den nationella kultur- och filmpolitiken sört för, gled filmen in i en roll där den började benämnas kreativ näring eller upplevelseindustri (Blomgren 2007: 90). Därmed kom mediet att inta en ny och mer expansiv roll. Film blev instrument för regional näringspolitik.

Även om den regionala processen ännu inte tycks ha institutionaliserats lika starkt i Norge som i Sverige kan man ana avsevärda regionintressen också i Varg Veum. Efter att huvudproducenterna redovisats i filmernas förtexter ra-

das namn som den Bergenbaserade filmfonden Fuzz, Bergen Kino, Vestnorsk Filmsenter och Bergen kommune upp. Det ger en vink om att det lokala och regionala engagemanget varit betydande.

Sammantaget kan man hävda att ett speciellt medie- eller franchisekoncept skapats med inte bara regional och nationell utan i hög grad skandinavisk och till viss del även internationell relevans. Serierna är också intressanta för att de representerar en i någon mening oberoende europeisk filmproduktion. Det är filmer som görs bortom de vanligen så inflytelserika nationella filmstödsystemen och som därmed befinner sig bortom filminstitutens styrmekanismer och smakpreferenser. Samtidigt hindrar detta inte att enskilda verk i serierna emellanåt kunnat dra nytta av generositeten i systemen.⁶

Från ett regionalt perspektiv representerar kriminalserierna i sin tur ett verktyg för ekonomisk struktumvandling. De utgör även ett skyltfönster för dessa regioners önskan om minskad marginalisering, tilltagande synlighet, turism, inflyttning och att rent allmänt framstå i attraktiv dager.

Syfte och teori

Denna uppsats skisserar hur produktionen av dessa kriminalserier utvecklats, spridit sig och allt mer kommit att få en specifikt regional roll. Ett antagande eller en teori bakom arbetet har varit följande. De skandinaviska och transnationella framgångarna för en rad, ofta men inte alltid svenska kriminalförfattare, har sedan 1970-talet, via institutionella förändringar inom det audiovisuella området som exempelvis skapandet av Nordisk Film & TV Fond 1990 bidragit till att nya, mer industriella och marknadsanknutna produktions- och distributionsformer utvecklats på skandinavisk bas. Att audiovisuell produktion omfamnats som regionalpolitiskt instrument är en annan faktor som ger processen en vidare dimension. Genom denna regionala anknytning kan förloppet också kopplas till en vidare samhällstendens. Serierna blir nämligen ett verktyg för att anpassa sig till en 'upplevelseekonomi' samt ett exempel på hur en process av 'hyperkapitalism' sprids. Det är ett förlopp den amerikanske filosofen och samhällsforskaren Jeremy Rifkin teoretiserat i sin inflytelserika bok *The Age of Access* från år 2000. Här sammanfattas utvecklingen:

More and more cutting-edge commerce in the future will involve the marketing of a vast array of cultural experiences rather than just traditional industrial-based goods and services. Global travel and tourism, theme cities and parks, destination entertainment centers, wellness, fashion and cuisine, professional sports and games, gambling, music, film, television, the virtual worlds of cyberspace, and electronically mediated entertainment of every kind are fast becoming the center of a new hypercapitalism that trades in access to cultural experiences. (Rifkin 2000: 7)

Termen 'hypercapitalism' ska här förstås i mening av en breddning av fältet för kommersiella transaktioner snarare än som en indikator med storleks- eller intensitetskonnotationer angående det kapitalistiska systemet som sådant.

En annan idé som är grundläggande för resonemanget är hämtad från filmhistorikern Kristin Thompson. I sin studie av Peter Jacksons filmsvit om *Ringarnas herre*, baserad på Tolkiens trilogi, och efter att ha blickat ut mot det övriga samtida filmlandskapet, utnämner Thompson vår tid till 'The Franchise Age' (Thompson 2006: 4).⁷ Thompson definierar termen franchise på filmens område som:

a movie that spawns additional revenue streams beyond what it earns from its various forms of distribution, primarily theatrical, video, and television. These streams come from sequels and series or from the production company licensing other firms to make ancillary products: action figures, video games, coffee mugs, T-shirts, and the hundreds of other items that licensees conceive of. In the ideal franchise, they come from both. (Thompson 2007: 4)

I sammanhanget tycks det värt att notera att Thompson, om än inte i definitionen, även analyserar och beskriver ytterligare ekonomiska sideeffekter till följd av den berörda filmproduktionen. Här blir exempelvis turisttillströmningen till en rad av inspelningsplatserna som användes i sviten ännu ett tecken på franchisefenomenets samtida framgångar som ekonomiskt och estetiskt koncept.

Metodologiskt tar studien fasta på att en kronologisk utveckling skett. Denna har påverkats av faktorer som är både närbelägna och mer externa i förhållande till fältet för audiovisuell produktion. Genom att teckna bakgrunden till modern svensk kriminalfiktions och därefter i kronologisk ordning analysera ett antal representativa serieproduktioner friläggs förhoppningsvis en historisk progression. Detta sker till följd av att fokus riktas mot faktorer som exempelvis förutsättningar, genomförande, samproduktionsformer, hur producenterna tagit intryck av föregångare, lokalisering samt marknadsförings- och distributionsstrategier. Progressionen illustrerar en tilltagande konvergens och synergi, inte bara mellan kriminallitteratur och film. Även filmproduktion samt regional strukturuomvandling och marknadsföring antas vara lika viktiga, medspelande faktorer i samma process.

Svensk kriminalfiktions tar form

Författarparet Maj Sjöwall och Per Wahlöö gav ut tio romaner under samlingsrubriken *Roman om ett brott* mellan 1965 och 1975. Det blev en klar brytpunkt i både den svenska och skandinaviska kriminallitteraturtraditionen. I en studie av svensk kriminallitteratur betonar litteraturforskaren Lars Wendelius hur paret markant distanserar sig från tidigare inhemska traditioner. Wendelius hävdar att duon "framträder inför världen som nydanare av åtminstone svensk kriminalfiktions", att de "på längre sikt [...] anger tonen inom svensk kriminalfiktions" och att de hade "betydande genomslagskraft utomlands" (Wendelius 1999: 106, 235, 54).

Böckerna tilldrog sig snabbt filmbranschens intresse. Redan 1967 filmades den första boken i sviten, *Roseanna*, med Keve Hjelm i rollen som Martin Beck. Avsevärt mer genomslag fick Bo Widerbergs filmatisering av *Den vedervärdige mannen från Säffle* under titeln *Mannen på taket* 1976. Den folkkäre komikern Carl-Gustaf Lindstedts lågmält dramatiska porträtt av en livstrött och lätt uppgiven Beck uppfattades brett som en milstolpe i svensk film.

I takt med att romansviten nådde en internationell läsekrets kom också en rad filmer att produceras bortom den svenska kontexten. *Den skrattande polisen* spelades in i USA med Walter Matthau som *The Laughing Policeman* 1974. Britten Derek Jacobi iklädde sig Becks roll i en västtysk-ungersk samproduktion av *Mannen som gick upp i rök* – en bok i serien med en avsevärd del av berättelsen förlagd till Budapest – under titeln *Der Mann, der sich in Luft auflöste* (1980). Ett drygt decennium senare var den åttonde boken *Det slutna rummet* förlaga för *Beck – De gesloten kamer* (1993) i en belgisk-holländsk samproduktion. Det är en film som finns upptagen i Svensk Filmdatabas – den har en svensk förlaga – men som endast tycks ha visats i Skandinavien en gång, i samband med Göteborgs filmfestival 1994.

Betraktar man dessa filmer tillsammans framstår de som en yvig samling. Beck och de andra återkommande karaktärerna spelas av olika skådespelare. Flera av filmerna utspelar sig i olika länder och i olika samhälleliga kontexter. Det talas olika språk. Generellt är kontaktytorna små. Det rör sig om en rad individuella adaptioner utan andra beröringsytor än att ett specifikt författarpär stått bakom den litterära förlagan. Att det tidigare existerade Sjöwall-Wahlöö-filmatiseringar bedömdes förmodligen bidra marginellt till att sälja biljetter till efterkommande verk. Samordning av marknadsföring torde inte ha existerat och var kanske inte heller möjlig. Inte minst skandinaviska distributörers beslut att inte ens köpa in filmversionen av *Det slutna rummet* låter antyda hur filmerna uppfattades som avskiljda eller separata. Samtidigt måste det tillstå att de många satsningarna låter påskina vidden av populariteten hos romansviten. En potential för mer systematiskt bruk fanns uppenbarligen i varumärkena Sjöwall-Wahlöö och Martin Beck.

I kölvattnet efter Sjöwall-Wahlöö etablerade Leif G W Persson och Jan Guillou sig som framgångsrika svenska polis- respektive agentförfattare under 1980-talet. Båda filmades med växlande framgång. I fallet med Guillou fanns inledningsvis en tendens att ta ett sammanhållet grepp med filmatiseringarna. Efter rättsvister, en konkurrerande TV-serie samt diverse mankemang gick luften emellertid ur det potentiella Hamiltonfranchiset (Brodén 2008: 258).

Enligt filmhistorikern Anders Marklund präglades det följande 1990-talet av en påtaglig uppgång för produktionen av kriminalfilmer. Marklund framhåller hur detta sammanfaller med en trend där huvudkaraktärerna från de litterära förlagorna i ökande grad används som varumärken (Marklund 2004: 74). Man kan också konstatera hur kriminaladaptioner nu bidrar till att förnya den film-industriella praktiken mot mer sofistikerade franchisemönster än vad som varit fallet i Skandinavien tidigare.

Historien om ett brott

År 1992 rapporterade svensk media att en ny typ av satsning planerades (Lundberg 1992). Produktionsbolaget Victoria Film med de båda danska producenterna Ole Søndberg och Søren Stærmose, vid tillfället samarbetande med den internationellt erfarne svensken Bertil Ohlsson, startade under hösten en jätteinspelning. Först ut var tre filmer vilka under kommande vår kompletterades med ytterligare tre, sammantaget sex, baserade på lika många titlar i Sjöwall&Wahlöörs romansvit. Sjuttio miljoner svenska kronor bekostade den åtta månader långa produktionen. Den fick den samlande och till förlagan alluderande titeln *Historien om ett brott*. Pengarna kom från Sveriges Television, de tyska och svenska filmbolagen Rialto Film respektive Svensk Filmindustri samt från den då nyligen skapade samproduktionsfonden Nordisk Film- och TV-fond. Tre av filmerna kom att få svensk biografdistribution. De övriga fick video- och TV-premiär.

I centrum av filmerna fanns en central, fast skådespelarensemble som bestod av välkända och populära namn, åtminstone i Sverige. Även om flera regissörer och fotografer var engagerade var en stor andel av medarbetarna gemensamma för samtliga filmer. Det är följaktligen samma personer som tillskrivs funktioner som kostym, musik och efterarbetsansvarig genom hela serien. Likaså hade en tysk författarduo engagerats av producenterna. Denna duo var huvudsaklig bidragsgivare till samtliga manuskript. På ett plan indikerar förfarandet ett industrialiserat, rationaliserat och högspecialiserat produktionssätt med syftet att vara kostnadsbesparande. Men tillvägagångssättet medför också en möjlighet till enhetlighet ifråga om hur filmerna ser ut, låter och gör intryck. De har en lätt varierad men i grunden likartad stil som tycks ha varit planerad. Kände sig åskådaren attraherad av en av filmerna kunde han/hon vara förhållandevis säker på att uppleva något liknande hos de övriga titlarna.

Greppet gick igen i marknadsföringen. Filmplanscherna, video- och senare dvd-omslagen använder enhetlig typografi och placerar poliskollegorna i centrum framför ett antal renodlade stockholmska silhuetter såsom exempelvis arkitekten Ragnar Östbergs stadshus. Att den enskilda filmen är baserad på en Sjöwall-Wahlööroman och att stjärnan Gösta Ekman spelar Martin Beck apostroferas dessutom på varje plansch och på varje omslag.

Likaså kan man studera hur distributionen koordinerades i termer av en årslång 'utrullning'. Ideliga biograf-, video- respektive TV-premiärer kom slag i slag från sommaren 1993 och ett år framåt. Ständigt var någon av filmerna aktuell, antingen på biograf, på videobutikens hyllor eller i TV. Vi har att göra med en multifönstervariant av det som i Hollywood från 1970-talet blev känt i termer av 'saturation release' (Wyatt 1994: 109-112). I denna, senare skandinaviska version fokuserades dock inte biografen ensidigt. De nu så ekonomiskt viktiga spridningsformerna video och TV tillmättes följaktligen stor betydelse. Var än en potentiell åskådare befann sig och vilket medium han eller hon än föredrog skulle filmerna vara lätt tillgängliga att se.

Och såg filmerna, både på biograf, på video och i TV, gjorde publiken om än en viss mättnad går att avläsa i statistiken gällande de tre titlar som fick biopre-

miär. Från 225 000 åskådare för *Brandbilen som försvann* (1993) och drygt 170 000 för *Mannen på balkongen* (1993) föll antalet till 88 000 för *Stockholm Marathon* (1994) – väldigt fritt baserad på slutromanen *Terroristerna*. Det är habila siffror även om de inte riktigt når upp till vad de allra mest populära filmerna emellanåt kan uppnå. Att filmerna paketerades i en DVD-box så sent som år 2005 – då DVD precis passerat biografen som den viktigaste inkomstkällan för svensk film – kan ändå tas till ytterligare intäkt för att filmerna var och fortsatt bedömts som populära. Det nyetablerade konceptet var framgångsrikt.

Förändringar i film- och medielandskapet

Som film- och TV-historikern Daniel Brodén påpekat innebär det tidiga 1990-talet ett förändrat svenskt medielandskap (Brodén 2008: 24). Något liknande skedde i Danmark vid ungefär samma tid. Film- och medieforskaren Ib Bondebjerg har beskrivit detta skifte i Danmark i termer av att filmpolitiken blir "increasingly *proactive, internationally oriented, and pluralistic* in relation to mainstream and art film" (Bondebjerg 2005: 112). *Historien om ett brott* kan ses mot bakgrund av denna förändring och får därmed också en symptomatisk betydelse.

Följaktligen sjösattes en ny svensk filmpolitik genom 1993 års filmavtal. En vägande del var att stimulera svenska producenter och distributörer att försöka attrahera publik. Ett efterhandsstöd till filmer som förmått locka en större mängd åskådare infördes. Följden blev att de tre biografdistribuerade Sjöwall-Wahlööfilmerna kunde inkassera närmare 24 miljoner eller drygt 30 procent av produktionskostnaden för hela serien i form av detta efterhandsstöd.

Sjöwall-Wahlöösviten och den filmtyp den representerar kan alltså ses som ett gensvar till att popularitet och det Bondebjerg benämner 'mainstream' återinsatts som ett viktigt incitament till varför filmer görs i Skandinavien. Detta var knappast oproblematiskt. För trots publikframgångarna samt introduktionen av nya distributionsmetoder och samproduktionsmodeller var inte alla nöjda.

Filmerna fick genomgående sval kritik. De uppfattades som cynisk industriell hantering snarare än konst. Därmed var de en avvikelse i förhållande till dominerande produktionsprinciper. Tankarna bakom dessa principer har av filmhistorikern Anders Åberg karakteriserats i termer av "att stödja konstnärligt värdefull film" och att man skulle tjäna som "subsidieunderstödd experimentverkstad för filmkonst". I vid mening har de varit vägledande för svensk film sedan Harry Scheins första filmavtal sjösattes 1963 (Åberg 2001: 91). Inte minst prickade kritikerna in sig på samproduktionens följder i form av blandningen av svenska och tyska skådespelare, förekomsten av dubbning och att omskrivningar gjorts för att anpassa materialet till de gränsöverskridande förutsättningarna. I exempelvis *Mannen på balkongen* hade en av romanens misstänkta, Rolf Lundgren, bytt identitet till den från Balkan härstammande invandraren Miloslav Dragan. Denna spelas av en tysk skådespelare. I en talande recension av *Stockholm Marathon* kunde man följaktligen läsa:

Internationellt samarbete är självklart bra, om det i filmiska sammanhang motiveras av konstnärliga eller berättarmässiga skäl. Men när det som här enbart är en ekonomisk konstruktion så blir det stympade och haltande produkter [...] Den tyske regissören Peter Keglevics insats är det inte mycket att säga om, däremot är tyskan Corinna Harfouch [sedermera känd för rollen som Magda Goebbels i *Udergången* (*Downfall*, 2004)], som Monica Lundin, älskarinna till mordoffret, en ren katastrof [...] istället för att låta henne spela en invandrartjej med kraftig brytning, har man valt att dubba henne. Det hela har blivit som den dubbade tvättmedelsreklamen i TV, en katastrof. Tillsammans med övrig publik vrider jag mig i biofåtöljen när de scenerna rullar fram på duken. En sådan kompromiss och eftergift åt det internationella ekonomiska filmsamarbetet ska väl ändå inte vara nödvändigt. (Hördin 1994)

Liknande negativa synpunkter går igen i mycket av den pressuppmärksamhet som omgav filmerna.

Den amerikanske filmhistorikern Mark Betz har kallat motståndet mot dubbing för en av de "unwritten rules of art cinema culture", en av den i Europa dominanta konstfilmskulturens oskrivna regler (Betz, 2001: 4-5). Betz menar också att detta motstånd haft negativa ekonomiska följder för europeisk film. Han exemplifierar omständigheten genom att fastslå att de ekonomiskt mest framgångsrika kontinentaleuropeiska filmerna i USA alla varit dubbade till engelska snarare än ha visats på originalspråket med undertexter.

Den genomgående kritiken mot dubbing, blandningen av skådespelare av skilda nationaliteter och från olika språkområden samt andra följder av samproduktionen av Sjöwall-Wahlööfilmerna kan alltså ses som karakteristiska. Kritiken antyder hur man allmänt uppfattade att filmerna hade producerats med alltför oblygt kommersiella uppsåt. Filmerna, tycktes man mena, hade producerats på en låg och strömlinjeformad ambitionsnivå där den litterära förlagan och paketeringen använts för att dölja det faktum att det hela snarast rörde sig om en serie vad man uppfattade som en rad hantverksmässigt framställda 'lågprisprodukter'.

I korthet antyder kritiken alltså hur producenterna uppfattades ha brutit med den sammanhållande struktur filmforskaren Lars Gustaf Andersson träffande kallat "den svenska konstfilmsinstitutionen" och som kan sägas ha varit Harry Scheins och det första svenska filmavtalets viktigaste följdverkning (Andersson 1995: 5). Den traditionella uppslutningen kring den nationella filmen och kring den konception av kreativitet som *auteur*- och konstfilmen implicerade hade inte beaktats ifråga om vad som var den dittills finansiellt största enskilda filmsatsningen någonsin i Sverige och sannolikt Skandinavien. Därför stöddes heller inte försöket av de kritiker som, ibland möjligen omedvetet, slöt upp bakom denna 'institution'.

Trots att produktionen av *Historien om ett brott* var Stockholmsbaserad kan den ses som ett av de första stegen i den vertikala förskjutning från centrum mot periferin som Roger Blomgren hävdar utmärkt det senaste svenska decenniets filmpolitik och filmlandskap (Blomgren 2007: 9). Från det tidigare så centrala

Svenska Filminstitutet – i någon mening den nationella filmmyndigheten – förflyttas gradvis initiativet till individuella producenter, lokala och utomnationella aktörer samt regioner.⁸ Ännu var dock naturligtvis inte regionerna någon medspelare.

Kriminalfilmen blir regionalt franchise

Den nedslående kritiken hindrade alltså inte filmerna från att ses eller produktionssättet och distributionsstrategin från att bli betydelsefulla. Med svenska och skandinaviska mått var de sex Sjöwall-Wahlöö filmerna en stor samproduktion. Greppet att simultant göra ett halvdussin filmer baserade på etablerad kriminallitteratur bildade mönster. Tyska och skandinaviska TV pengar, inte sällan danska producenter och svenska, samtida kriminallitterära bokserier av, eller i kölvattnet efter, Sjöwall-Wahlöö samt kombinationen av växelvisa biograf-, video (senare dvd) och TV-premiärer utgör därvid några signifikanta huvudingredienser. Ytterligare kännetecken för dessa projekt var en kärna av fasta skådespelare, gemensam produktionspersonal samt övergripande produktionsdesign och samordnad marknadsföring. Det rörde sig om filmer som bedömdes robusta nog för att produktionen skulle dras igång utan förhandsstöd från de nationella filminstituten, en inte särskilt vanlig omständighet inom svensk och skandinavisk film vid denna tid.

Med Thomsons tidigare citerade definition i åtanke – vilken hon själv alltså vidgar i sin analytiska praktik – kan man dra slutsatsen att sviten knappast representerade ett speciellt utvecklat eller idealt franchisekoncept. Licensierade produkter i nämnd mening torde inte alls ha förekommit.⁹ Inte ens det återväckta intresset för böckerna kunde producenter och finansiärer profitera på. Romanserien var utgiven på förlaget Norstedts, som befann sig i direkt konkurrensförhållande till filmbolaget Svensk Filmindustri ägare Bonniers. Via romanernas berömmelse och med sex filmer i tät följd åstadkoms ändå en massiv närvaro. Denna var en marknadsföringseffekt i sig. Filmerna sålde varandra och de som premiärvisades på biograf skapade intresse för titlar som först visades på video eller i TV. Serien representerade därför något nytt. Strategin kom också att återupprepas, kanske mer än någon först kunnat ana.

Snart prövades således åter samma grepp. På ett plan stod samma deckarduo i centrum igen. Nu lät man dock de litterära förlagorna vara. Istället sattes författaren Rolf Börjlind att skriva nya originalmanuskript till åtta filmer varav två kom att få biopremiär. I enlighet med Marklunds nämnda tes såldes serien oblygt med hjälp av det bokstavligen varumärket Beck™. Beck (Peter Haber), Gunvald Larsson (Mikael Persbrant) och någon ytterligare av originalkaraktererna behölls men mycket var nytt. Exempelvis förmådde man att tona ner följderna av samproduktionsprocessen så att kritiken nästan helt tystnade.

Åter rörde det sig om en stor samproduktion med svenska, norska, tyska partners samt med danska Victoria Film A/S med nämnde Søndberg i spetsen som huvudproduktionsbolag. Man erhöll också stöd från Europarådets Euroi-

magefond, av Danska Filminstitutet (på den enda av filmerna som hade en dansk regissör), av Nordisk Film- & TV Fond samt tidsenligt, ett produktplaceringsföretag. Serien visades framgångsrikt, inte minst på TV i de länder som stått för samproduktionen.

Företaget repriserades. Först 2001-2002 då formeln var exakt samma. Åtta ytterligare filmer gjordes sedan 2006-2007. Sannolikt bedömdes serien då som så inkörd att biografpremiärer valdes bort. Så sent som under våren 2008 meddelades det dessutom att Haber och Persbrandt kontaktats för att göra ytterligare några filmer. Nu skulle paret erbjudas miljoner i ersättning, ett tecken så gott som något att filmserierna varit lukrativa (Lundin 2008).

Som antydde ovan genomgick det svenska filmlandskapet en avsevärd förändring under denna period. Med början 1997-1998 flyttades en majoritet av den svenska filmproduktionen ut till tre regionala produktionscentrum, Film i Väst i Trollhättan, Filmpool Nord i Luleå och Film i Skåne i Ystad.

Inte minst genom Ystads anslutning till den regionala produktionstriangeln – inspelningsverksamheten startade på allvar först 2004 – fick produktionen av kriminalfilmsserier ett kraftigt uppsving. Själva startskottet i Ystad utgjordes nämligen av vad som enligt pressutskicket var ”den största internationella filmsatsningen någonsin i Skandinavien med en budget på 190 miljoner kronor”. Det var alltså de tretton första Skåneproducerade filmerna om Wallander med Krister Henriksson, varav tre biografdistribuerades medan tio gick direkt till först kabel-TV och sedan ’vanlig’ TV.

I anslutning till detta stod det också snart klart hur samhällelig strukturomvandling i linje med vad Jeremy Rifkin fick skissera inledningsvis var, om inte det enda så i alla fall ett primärt skäl till att produktionen förlades till regionen. Snart presenterades nämligen två offentligt beställda ’analysdokument’. Ett av dem inriktades helt på att kalkylera värdet av den exponering Ystad och landskapet erhöll genom Wallanderfilmerna. Att Ystad och Skåne exponerades i filmerna beskrevs som ’context placement’, en term som fick ersätta mer etablerade begrepp som city branding, och place marketing (Lind 2006: 3).

Främst via att besöksnäringen gagnades beräknade den Stockholmsbaserade konsulten Joakim Lind att den regionala exponeringen i filmerna skulle medföra att orten och regionen skulle tillföras mellan 308 och 1200 miljoner under en treårsperiod. Utgångspunkten för dessa siffror baserades på publikprognoser, värdet av det som alltså kallades ’context placement’, hur åskådarna bedömdes associera till Skåne då de såg filmerna samt marknadsföringsvärdet av allt detta. Hänvisningar till dokumenterade besöksförändringar på engelska Alnwick Castle norr om Newcastle i Northumberland och på Normandies kuststräcka mellan Sainte-Honorine-des-Pertes och Vierville-sur-Mer (Omaha Beach), vilka exponerats i filmer som Harry Potter och de vises sten (*Harry Potter and the Sorcerer’s Stone*, 2001) respektive *Rädda menige Ryan* (*Saving Private Ryan*, 1999) gjordes likaså (Lind 2006: 12-15). Även mer småskaliga, mer jämförbara exempel som att filmversionen av Mikael Niemis bästsäljare *Populärmusik från Vittula* (2004) delvis spelats in i Pajala med ökad turism som följd medtogs i beräkningarna.



Foto: Lars Høgsted

Slutsatsen angående Skåne blev att i förhållande till den mängd pengar som regionen direktinvesterat i filmerna – tretton miljoner – borde en ekonomisk avkastning på mellan 24 och 92 gånger satsade medel bli utfallet. Lind framhöll vidare hur beräkningarna genomgående var "försiktigt beräknade" (Lind 2006: 3).

I korthet kan man hävda att rapporten starkt argumenterade för att en trakt, en ort eller en region väsentligen skulle gagnas via exponering på film.¹⁰ Inte minst som den var sammankopplad med ett starkt populärkulturellt varumärke som Wallander. Tillika legitimerade rapporterna hur expansivt sinnade offentliga makthavare på regional nivå helt enkelt inte agerade oklokt då de bidrog till att finansiera film som utspelade sig lokalt.

Även om Linds rapport inte övervägde den mer specifika medieformen för denna exponering kan man på goda grunder anta att det vid detta lag väletablerade exemplet med sammanhållna flerfilmsinspelningar baserade på välkänd kriminallitteratur utgjorde en extra attraktion. Dessa flerfilmsinspelningar kunde påräkna en väletablerad finansierings- och distributionsstruktur. De gav filmarbetare och kringnäringar sysselsättning under en längre tid. De var

vidare inte beroende av de offentliga filmsubventionsinstitutionernas eventuella godtycke. Till slut medför formen en längre, sammanhållen exponeringstid än fallet med bara en enskild film. Varumärket och regionen får tid på sig att etsa sig in i åskådarnas medvetande.

Mot bakgrund av detta är det kanske inte så konstigt att den kraftiga ökning av regionalt inspelade kriminalfilmserier som konstaterades inledningsvis i denna text blivit ett faktum. Inte heller ter det sig särskilt märkligt att det under 2008 meddelades att Stockholms stad – tidigare motståndare till att finansiera film – bidragit med två miljoner till den sammanhållna inspelningen av tre filmer – en för bio, två direkt för TV – baserade på Stieg Larssons storsäljande så kallade *Millenniumtrilogi* (Ekström 2008).¹¹ Här utgick medlen för att säkerställa att inspelningarna verkligen skulle försiggå i huvudstaden och inte i exempelvis Trollhättan. Man fick också snabbt indikationer på att satsningen skulle kunna bli fruktbärande och bidra till synergieffekter. Det meddelades nämligen snart att Stockholms stadsmuseums vandringar 'i Stieg Larssons fotspår' blivit en succé och att museet satt in vandringar för att även guida engelska och franska turister (Jogestrand 2008).

Avslutning

Kristin Thompson har alltså studerat tillkomsten av de tre filmerna baserade på Tolkiens trilogi om *Ringarnas herre* på Nya Zeeland. Inte minst upprätthåller hon sig vid de omfattande och vittförgrenade återverkningar på den lokala, regionala och nationella ekonomin som först inspelningarna förde med sig och som sedan fortsatte då filmerna förevisades för en världspublik.

Med början i Sjöwall & Wahlöös *Roman om ett brott*, via en rad ofta svenska litterära efterföljare som blev populära i Skandinavien och i Tyskland och via filmproduktionens flytt till regionerna har en panskandinavisk kriminalfranchiseform skapats. Visserligen har försök att mer direkt överföra och nationalisera det amerikanska franchisekonceptet gjorts. Fallet med filmatiseringarna av Jan Guillous romaner om tempelridderen Arn utgör ett sådant exempel (E. Hedling 2008).

Men det är produktionen av kriminalfilmsserierna som utvecklats mer systematiskt och under relativt lång tid. I jämförelse med Hollywood rör det sig om något småskaligt. Kända litterära kriminalkaraktärer ska sälja filmer. Dessa ska sälja ytterligare filmer som ska sälja regioner till besökare och samtidigt verka som lockelser, magneter och symboler för regional pånyttfödelse. Från en europeisk horisont, där nationell film har mycket svårt att bli distribuerad utanför de egna gränserna och filmer nästan inte kan produceras utan subsidiestöd, kan seriefenomenet också betraktas som ett positivt undantag. Kriminalfilmsserierna visas konsekvent utanför produktionslandet och görs alltså utan att filmstödsutbetalningar föregår inspelningarna. En ytterligare framgång kan sägas vara att man gradvis lärt sig att avsevärt begränsa vad som i breda kretsar uppfattats som negativa effekter av samproduktionsförfarandet.

Just kriminalfiktio, i förhållande till andra populärkulturella serieformer, tycks också inneha en unik gränsöverskridande förmåga som antyds redan genom de litterära förlagornas framgångar vad gäller att spridas bortom ursprungslandet. I Danmark producerades exempelvis under åren 1968-1981 (en sista film gjordes 1998) en serie komedifilmer om Olsen-bandet med stor framgång. Ändå förefaller filmerna knappt ha förevisats i de skandinaviska grannländerna. Däremot noterade både norska som svenska producenter succén varpå man återinspelade filmerna på de egna språken, med egna skådespelare och i egna miljöer. Dessa var i sin tur framgångar i hemländerna men saknade, till skillnad från kriminalserierna, exportkraft.

Även om det är svårt att bedöma om idén med systematisk filmproduktion och filmexponering som strukturuomvandlande regional drivkraft är hållbar, tycks satsningarna i flera fall ändå ha gett en del resultat.¹² I samband med att BBCs Wallanderfilmer för TV hade premiär i november och december 2008 publicerade flera brittiska dagstidningar reportage om Ystad. Storbritanniens största morgontidning *The Daily Telegraph* hade också en artikel om destinationen i sin resebilaga. Här tillhandahölls uppgifter om flyg, hotell och bilhyra (Davidson 2008).

Ändå kvarstår en rad frågetecken kring försöken till regional strukturuomvandling via film- och medieproduktion (Hedling 2008b). Vad som dock tycks säkert är att satsningarna står på stabilare grund till följd av den produktionsform för kriminalfilmsserier som skapades med *Historien om ett brott* i början av 1990-talet. Den har alltså fått ett otal efterföljare och är i sin tur en kreativ och expansiv följdverkning av den svenska litterära deckarens framgångar i kölvattnet efter Sjöwall&Wahlöö. I ett större sammanhang, i ett europeiskt perspektiv, är serierna tillika alltså ett exempel på ekonomiskt relativt bärkraftig film, något kontinenten haft svårt att skapa under en lång följd av decennier (Finney 1997: 2).

Noter

1. I skrivande stund befinner sig några filmer fortfarande i produktion. På initiativ av produktionsbolaget Yellow Bird spelades tretton stycken filmer in mellan 2004 och 2006 med Krister Henriksson som Wallander. Våren 2008 gjordes tre filmer där Kenneth Branagh axlade rollen. Här var BBC uppdragsgivare med brittiska Left Bank Pictures och Yellow Bird som huvudproducenter. Sommaren 2008 drog Yellow Bird igång inspelningarna av tretton ytterligare filmer med Henriksson. Den första av dessa *Hämnden* hade svensk biopremiär den nionde januari 2009. Det producerades en rad andra filmer och följetonger för både biograf och TV både före och samtidigt med detta. Den totala summan "Wallanderfilmer" närmar sig alltså 40.
2. Författarens samtal med en av Veumseriens producenter Peter Bose, 2008-06-02.
3. Fem filmer planeras exempelvis att följa upp Åsa Larssonfilmatiseringen *Solstorm* (2007) med Filmpool Nord som medproducent. Ligger man till material som endast produceras för TV blir listan snabbt ändlös. I Trollhättan och Göteborg har man lanserat ett kriminalfranchise utan litterär bakgrund. Här har man istället valt att göra sex filmer om en karaktär, Johan Falk, som är känd från tre tidigare filmer med början i *Noll tolerans* (1999).
4. Även i Frankrike har fenomenet ett specifikt namn, *Le polar suédois*.
5. Tre produktionscentrum för långfilm har sanktionerats nationellt, Film i Skåne, Film i Väst och Filmpool Nord. Det gotländska initiativet är unilateralt. Nyligen har också Filmpool Stockholm-Mälardalen etablerats som medproducent till långfilmsproduktion.

6. Medel i form av publikrelaterade stöd har följaktligen utdelats till filmerna. Vad jag åsyftar är att produktionsbeslut kunnat tas utan att Svenska Filminstitutets förhandstöd beviljats.
7. Thompsons förutspåelse kan väl sägas bekräftad. Enligt branschorganet *Variety* var hälften av de tio mest ekonomiskt framgångsrika filmerna 2008 uppföljare och därmed exempel på franchise (McClintock, 2009).
8. Man kan dock hävda att regionerna anammat en del av de attityder som utmärker "konstfilmsinstitutionen". Se (Hedling 2008a).
9. I Ystad försökte ett konditori sälja "Wallanderbakelser". Producenterna och Henning Mankell intervenerade. En familj från Mariefred, med namnet Wallander, kontaktade då konditoriet och meddelade att de gärna lånade ut sitt namn till en bakelse (Sjöholm 2008: 209).
10. Jag har ett intryck av att dessa "analysdokument" väckte intresse långt bortom Ystad. Ett tecken på det är de många filmproduktioner med regionala samproducenter som härefter satts igång. Ett annat tecken är att jag kontaktades av en kollega vid ett svenskt universitet. Han hade blivit tillfrågad av de lokala myndigheterna att bedöma förutsättningar för regional filmproduktion i trakten av hans universitet. Gotlands satsning tycks lite udda. Gotland representeras ju inte som sig självt i Van Veeterenfilmerna.
11. Efter den första filmens påtagliga framgångar på svenska biografer våren 2009 samt genom att filmen fått vid distribution internationellt har man beslutat att visa även de två övriga filmerna på biograf.
12. Reella siffror som kan bekräfta eller förkasta Linds förutspåelser saknas när detta skrivs. Den generella tendensen tycks dock korrekt. Itta Johnsson, marknadsstrateg på Ystads kommun angav vid ett möte i Ystad, som jag var närvarande vid, med personer med anknytning till de lokala besöksnäringarna 2009-04-22, att omsättningen för besöksnäringarna ökat med 150 miljoner kronor från 2003 till 2008.

Litteratur

- Andersson, L.G.(1995) 'Den svenska konstfilmsinstitutionen', *Filmbäftet* 23 (1-2): 5-14.
- Betz, M. (2001) 'The Name above the (Sub)Title: Internationalism, Co-production, and Polyglot European Art Cinema', *Camera Obscura* 46 (1): 1-44.
- Blomgren, R. (2007) *Den onda, den goda och den nyttiga: Kulturindustrin, filmen och regionerna*. Trollhättan: Högskolan Väst.
- Bondebjerg, I. (2005) 'The Danish Way: Danish Film Culture in a European and Global Perspective', in Nestingen, A & Elkington, T.G. (eds.) *Transnational Cinema in a Global North: Nordic Cinema in Transition*. Detroit: Wayne State University Press.
- Brodén, D. (2008) *Folkbemmets skuggbilder: En kulturanalytisk genrestudie av svensk kriminalfiktion i film och TV*. Ekerö: Ekholm & Tegebjer.
- Dahlström, M. (2005) 'Film och regional utveckling i Norden', i Dahlström, M, m fl., *Film och regional utveckling i Norden*. Stockholm: Svenska Filminstitutet & Nordregio.
- Davidson, M.(2008) 'Wallander: Murder at its Most Picturesque', *The Daily Telegraph*, November 21.
- Ekström, J. (2008) 'Stockholm långt efter Trollywood', *Svenska Dagbladet*, 23 augusti.
- Finney, A. (1997) *The State of European Cinema: A New Dose of Reality*. London: Cassell.
- Franke, B. (2007) 'Tyskarna har hittat sin Bullerbü', *Svenska Dagbladet*, 9 december.
- Hedling, E. (2008) 'The Arn Franchise: Launching a Small Country Blockbuster', *Film International* 6 (5): 60-67.
- Hedling, O. (2006) 'Sveriges mest kända korvkiosk' – om regionaliseringen av svensk film', i Hedling, Erik och Ann-Kristin Wallengren (eds.) *Solskenslandet – svensk film på 2000-talet*. Stockholm: Atlantis.
- Hedling, O. (2008a) 'Detta dåliga samvete': om kortfilmen, regionerna och filmfestivalerna', i Jönsson, Mats & Hedling, Erik (eds.) *Välfärdsbilder: svensk film utanför biografen*. Stockholm: SLBA.
- Hedling, O. (2008b) 'A New Deal in European film?: Notes on the Swedish Regional Production Turn', *Film International* 6 (5): 8-17.

- Hördin, P. (1994) 'Stockholm Marathon – ibland en pinsam kompromiss', *Helsingborgs Dagblad*, 3 juli.
- Jogestrand, K. (2008) 'Millennium-vandringar blir lyft för Stockholms stadsmuseum', *Dagens Nyheter*, 7 oktober.
- Lind, J. (2006) *Kan man sälja Skåne med 'Wallanderfilmer'? Värdet av exponering av Skåne genom 'Wallanderfilmerna' och deras effekter på besöksnäringen*, Stockholm: Cloudberry Communications AB på uppdrag av Region Skåne, Position Skåne och Oresund Film Commission.
- Lundberg, B. (1992) 'Gösta Ekman för 70 miljoner', *Expressen*, 1 september.
- Lundin, I. (2008) 'De spelar in två nya Beck', *Aftonbladet*, 30 april.
- Marklund, A. (2004) *Upplevelser av svensk film: En kartläggning av genrer inom svensk film under åren 1985-2000*. (diss.) Lund: Lunds universitet.
- McClintock, P. (2009) 'Studios' Blind Dates', *Variety*, 5 April.
- Redvall, E. (2008) 'Fler Åsa Larsson-deckare ska bli film', *Sydsvenska Dagbladet*, 13 oktober.
- Rivkin, J. (2000) *The Age of Access: How the Shift from Ownership to Access is Transforming Modern Life*. London: Penguin.
- Sjöholm, C. (2008) 'Mördarjakt i Ystad', *RIG Kulturbistorisk tidskrift* 4: 205-220.
- Thompson, K. (2007) *The Frodo Franchise: The Lord of the Rings and Modern Hollywood*. Berkeley; Los Angeles; London: University of California Press.
- Wendelius, L. (1999) *Rationalitet och kaos: nedslag i svensk kriminalfiktions efter 1965*. Hedemora: Gidlunds.
- Wyatt, J. (1994) *High Concept: Movies and Marketing in Hollywood*. Austin: University of Texas Press.
- Åberg, A. (2001) *Tabu: Filmaren Vilgot Sjöman*. Lund: Filmhäftet.

På vej mod multiplatformkonkurrence

Tv-produktionsvilkår i forandring i Danmark

Hanne Bruun

Resumé

Artiklen argumenterer for, at tv-markedet i Danmark vil befinde sig i en mere ustabil konkurrencesituation i de kommende år på grund af nye platforme og distributionsmuligheder for audiovisuelt indhold. Der er en række lighedstræk mellem udviklingen i Danmark og de øvrige skandinaviske lande, men der tages i argumentationen udgangspunkt i, hvordan rammerne for tv-produktion i Danmark har udviklet sig siden slutningen af 1980'erne. Der fokuseres på radikale branchemæssige udviklinger og internationalisering, på organisatoriske ændringer af public service-institutionernes produktionsmåder og på de kampe om at sikre sig indholdsrettigheder, som denne periode har været præget af. Der argumenteres desuden for, at public service medierne både har spillet og fortsat spiller en meget central rolle for en kontinuerlig produktion af nationalsproget tv-fiktion, som har en publikumsmæssig bred opbakning. En diskussion af fremtiden for nationalsproget tv-fiktion i den multiplatformkonkurrence, der kan ses konturerne af, afslutter artiklen.

Nøgleord: tv-konkurrence, nye platforme, digitalisering af distributionsnettet, små medieøkonomier med nationalsproget tv-fiktion, public service medier, rettigheder

I Danmark, som i de øvrige nordiske lande, har de overordnede mediesystemiske forhold ændret sig markant i de sidste to årtier, hvilket har sat sig spor i de produktionsvilkår, det kreative arbejde foregår på. Det danske tv-system er i dag præget af markedsøkonomiske branchelogikker, som Syvertsen (1997) har identificeret og beskrevet. Det betyder generelt, at en intens konkurrence om begrænsede ressourcer – dvs. seernes tid og penge – præger forholdet mellem det voksende antal af medieinstitutioner på markedet. Logikkerne drejer sig for det første om, at institutionerne alle søger at holde seertallene oppe. Det sker både af hensyn til økonomi og politisk opbakning til institutionerne og af hensyn til arbejdsморalen i institutionerne, og dermed deres evne til at

tiltrække kreativ kapital i form af f.eks. idéer og medarbejdere. Et almindeligt tiltag blandt aktørerne på det danske marked er at udvide kanalporteføljen, således at der kan opnås reklameindtægter og kabelafgifter på flere sendeflader, og desuden samles seere op ved hjælp af et mere målgruppeorienteret tilbud. F.eks. har TV 2, SBS og MTG-TV3 i Danmark gennem de sidste 5 år flittigt brugt denne strategi, som f.eks. også TV4 i Sverige samt TV2 i Norge har benyttet. Den samme strategi kan ses hos de gamle public service institutioner SVT, DR, NRK og YLE, der har lanceret nichekanaler. Branchelogikkerne går for det andet ud på at få mest muligt programstof produceret for ressourcerne, som ikke nødvendigvis vokser i takt med et voksende antal kanaler i porteføljen, og for det tredje om at opretholde legitimitet og troværdighed både politisk og hos publikum. Endelig handler branchelogikkerne for det fjerde om, at institutionerne søger at positionere sig bedst muligt i forhold til de medieøkonomiske og teknologiske udfordringer på markedet. Aktuelt er de finansielle konsekvenser af nye distributionsformer for audiovisuelt materiale, af nye platforme og af nye typer af konkurrenter på mediemarkedet centrale faktorer, der påvirker det samlede tv-system.

De fire branchelogikker findes typisk i et samspil med det, Syvertsen kalder strukturelle faktorer, som på forskellig vis søger at regulere konsekvenserne af logikkernes virkemåde og at sikre reelle valgmuligheder, ytringsmuligheder og konkurrencen på markedet. F.eks. sker det ved på nationalt og internationalt niveau at regulere og opstille regler for ejerskabsforhold og finansieringsformer, og ved at regulere ved hjælp af et miks mellem privilegier og indholdsforpligtelser til medieinstitutionerne (ibid.:15-16). Trods disse forsøg på regulering er de økonomiske ressourcer til indholdsproduktion til et stigende antal kanaler og et mere eller mindre stagnerende tidsforbrug på tv hos modtagerne et vilkår, der kan sætte den enkelte medieinstitution under pres.

Jeg vil i det følgende argumentere for, at tv-konkurrencen, og dermed vilkårene for tv-produktion i øjeblikket, er under forandring, hvilket peger frem mod en digital multiplatform-konkurrence, som vi kan se konturerne af. To forbehold skal fremhæves. Af hensyn til artiklens omfang ligger vægten for det første på at beskrive udviklingen i Danmark. Der er væsentlige forskelle mellem de nordiske lande både med hensyn til de konkrete historiske udviklinger og specifikke konsekvenser for indholdsproduktionen, som dermed ikke berøres. Dog vil jeg samtidig hævde, at der på et mere principielt niveau er lighedspunkter på tværs af de nordiske lande, og jeg håber, at fremstillingen dermed vil have en udsigelseskraft af mere generel værdi. Artiklen har for det andet ikke til hensigt at præsentere en beskrivelse af udviklingen med produktionsanalytisk fokus på tv-fiktion ej heller tv-krimier. I stedet er målet igen at præsentere en mere generel beskrivelse af forandringerne i danske tv-produktionsvilkår, som også har betydning for produktionen af tv-fiktion. Dog er der for tv-fiktion, og herunder tv-krimier, særlige forhold, der gør sig gældende, og som er væsentlige at tage afsæt i.

Produktion af tv-fiktion

Som bekendt er tv-fiktion, hvis vi ser bort fra visse former for tv-sport, den suverænt dyreste genre at producere målt i timepriser, og derfor er egenproduceret tv-fiktion et prestigeområde især for små landes producenter og broadcastere. Små markeder betyder relativt små indtægter, og det koster i princippet det samme at producere en tv-krimi, uanset om det er til 9 millioner modtagere eller til 90 millioner. Desuden er de nordiske seere trods små befolkninger vænnet til at forvente egenproduceret svensk, dansk eller norsk tv-fiktion. De kan ikke spises af med alene britisk eller amerikansk fiktion og faktisk heller ikke med de andre skandinaviske landes produktioner. Et eksempel på denne form for 'kræsenhed' kan være seertallet til filmatiseringen af den danske bestsellerforfatter Hanne Vibeke Holsts roman *Kongemordet* sendt i foråret 2008 i DR's absolutte primetime for tv-fiktion de senere år: Søndag kl. 20.00 – 21.00. Handlingen i *Kongemordet* var plantet om til at foregå blandt magteliten hos de svenske i stedet for de danske Socialdemokrater, og rollerne var besat med svenske skuespillere. Trods dansk instruktør og co-produktion med DR fik serien et markant lavere seertal end en dansksproget serie *Sommer* sendt i 2008, som ikke havde nogen bestsellerroman som forlæg, men var skrevet til tv. *Kongemordet* havde et gennemsnitlig seertal på 14% og en andel af seningen på 37%, hvorimod *Sommer* havde et seertal på 33% og en andel af seningen på 67%. Andre årsager til den meget markante forskel kan naturligvis være et kort føljetonformat på 4 afsnit overfor soap-formatet med 20 afsnit samt de indholdsmæssige forskelle grundet tematikken. I *Kongemordet* var fokus på hustruvold og politiske magtkampe; i *Sommer*-serien var fokus på det moderne familielivs problemer. Men det er svært at komme helt uden om sprog og geografisk setting som forklaringsfaktorer.

På grund af hønen-og-ægget-samspillet mellem de tv-økonomiske forhold og seernes forventninger om at få tilbudt tv-fiktion på modersmålet og i nationale settings, er der også i Danmark særlig vægt på produktion af tv-fiktion i de mediepolitiske aftaler samt i de såkaldte public service-kontrakter og sendetilladelser, som det politiske niveau de senere år er begyndt at indgå med public service-institutionerne. DR skal styrke produktionen af dansk dramatik, og især drama rettet mod børn i følge både public service-kontrakten og den mediepolitiske aftale. I sendetilladelsen til TV 2 fra 2003, der gælder frem til 31.12. 2013, nævnes, at omfanget af dansk dramatik skal fastholdes på niveauet fra perioden 1999-2002. Dvs. man ønsker at sikre, at TV 2 prioriterer produktion af dansk tv-fiktion, selvom TV 2 privatiseres (Tilladelse til TV 2/Danmark A/S 2003: 8). Tilmed indeholder den gældende mediepolitiske aftale en række forpligtelser for de to public service-institutioner til at støtte filmproduktion i form af øremærkede ressourcer (Filmaftale 2007-2010).

At producere nationalsproget tv-fiktion skal dog ikke nødvendigvis betragtes som en sur pligt. Set fra public service-broadcasternes side er der en række politiske legitimeringsmuligheder at hente i nationalsproget tv-fiktionsproduktion, der kan sikre både politikernes og befolkningens opbakning til

f.eks. licensfinansiering eller andre privilegier, som public service-forpligtelsen balanceres med i den førte kultur- og mediepolitik (Slejborg & Janum 2007: 133). For kommercielle tv-stationer kan produktion af nationalsproget tv-fiktion ligeledes være en ganske effektiv måde at konkurrere om seerne på. MTG-TV3 i Danmark har i flere omgange forsøgt at tiltrække de kommercielt set mest interessante seere ved hjælp af især produktioner inden for soap- og komedieformatet. På mange måder er eller kan produktion af tv-fiktion derfor være en god forretning for medieinstitutionerne. Men det er, som nævnt, rasende dyrt, og derfor er fiaskoer meget omkostningsfulde og eksportmulighederne relativt begrænsede sammenlignet med mulighederne for amerikansk og britisk tv-fiktion. Nordisk tv-fiktion *skal* derfor også helst give gode seertal. En konsekvens af det er, at dansk public service-tv gennem flere år primært har satset ressourcerne på fiktionsgenrer, emner og fremstillingsformer med det store, mainstream publikum for øje.

Produktionsvilkår i forandring

I de nordiske lande har tv-konkurrencens historie været præget af, at stærke public service-forpligtede medieinstitutioner kom i konkurrence enten med andre public service-forpligtede medieinstitutioner eller med kommercielle medieinstitutioner. Den danske historie er i meget høj grad præget af den første form, og det har resulteret i intens konkurrence mellem de to public service-institutioner DR og TV 2. Da tv-monopolet blev brudt i Danmark i 1988, skete det på baggrund af en ganske proaktiv mediepolitik, som var en blanding mellem industripolitik og kulturpolitik. En blanding, som senere også kan iagttages i Norge (Bruun et al. 2000: 12; Enli et al. 2002). På paradoksalt vis blev en frygtet forestilling om konkurrencens konsekvenser baggrund for, at politikerne i meget høj grad selv skabte konkurrencen ved at etablere et stats-ejet TV 2 i konkurrence med DR. Samtidig skulle TV 2 blandingsfinansieres af reklamer (70%) og en mindre del licens (30%), der siden er ændret således, at alene de 8 regionale TV 2-stationer modtager licens. TV 2 placeredes således med det ene 'ben' i konkurrencen med 100% kommercielle tv-stationer og med det andet i konkurrence om at være public service-forpligtet tv, der via sin programpraksis kunne siges at leve op til privilegiet: Monopol på landsdækkende tv-reklamer i Danmark. Den proaktive mediepolitik i Danmark gav i praksis de to public service-institutioner gunstige vilkår, og det har effektivt holdt kommercielle konkurrenter stangen på det danske marked. DR, i skrivende stund med 4 kanaler samt en internetbaseret 24-timers nyhedskanal, og TV 2, eksklusiv de 3 kommercielle kanaler og internetbaserede 24-timers nyhedskanal, sidder i dag tilsammen på 70% af tv-seningen. Til trods for ca. 16 dansksprogede tv-kanaler at vælge imellem har public service-tv det godt. Den samme position kan ses i Norge, hvor NRK samt TV2 ligeledes står for godt 70% af seningen. Knap så massiv en seerandel tegner Sveriges SVT og TV4 sig for med 60%, hvilket dog er markant mere end YLE's andel på 44% i

konkurrence med den kommercielle aktør MTV3's 33% (Nordic Media Trends 2009: 109; Flisen & Harrie 2008: 25).

Organisatoriske modeller

I tv-konkurrencens første fase er der sket en række centrale forandringer i den måde, tv-produkterne produceres på. Den væsentligste i denne kontekst er for det første de organisationsmodeller, man vælger at benytte sig af hos broadcasterne, eller institutionen pålægges. I Danmark valgte man med baggrund i industrielle og kulturpolitiske forestillinger at organisere den nye public service-institution TV 2 som et enterpriseselskab. Det betyder, at institutionen skal købe tv-produkterne hos eksterne producenter eller hos de 8 regionale tv-stationer, der dagligt sender nyheder på TV 2's sendeflade i aftalte 'vinduer'. På nær produktionen af nyheder, sport og visse nyhedsorienterede aktualitetsprogrammer er TV 2 en virksomhed, hvor produktions- og udsendelsesvirksomhed er adskilt. Entreprenismodellen har givet basis for, at der fra 1988 og til nu er vokset en egentlig tv-produktionsbranche frem i Danmark. I dag er der omkring 110 selskaber, men kun ca. 10% er nogenlunde gode forretninger og de står for ca. 90% af tv-produktionerne. Alle er dog dybt afhængige af TV 2 som kunde, idet institutionen suverænt er den største kunde på markedet for egenproduceret tv. De kommercielle stationer køber og sender derimod i meget høj grad eksisterende programmer, og er dermed ikke ligeså vigtige kunder for produktionsselskaberne. TV 2 derimod har forpligtelser i forhold til oplysning og kulturformidling på dansk i følge sendetilladelsen. Men forpligtelsen har også været en konkurrencemæssig fordel, idet de danske seere ikke adskiller sig fra andre nationers seere: De ønsker programmer på dansk og helst om danske forhold. Men trods denne erfaring, har TV 2 ikke prioriteret fiktionsproduktion særlig højt. Argumentet fra TV 2's side har typisk været det enorme beslag, fiktion lægger på ressourcerne, som konkurrencen med de kommercielle aktører ikke tillader. Konkurrencen på det kommercielle marked, som TV 2 opererer på, har gennem ca. 10 år været præget af udvidelser af sendetiden på de enkelte kanaler og lanceringer af nye kanaler i forsøget på at tjene maksimalt på annoncer og på kabelafgifter, og øge eller blot fastholde den samlede seerandel. TV 2 er ikke blevet kritiseret særligt meget for den relativt beskedne indsats på fiktionsområdet af politikerne fra de forskellige partier bag medieforligene, og der er i det hele taget ikke blevet stillet de samme høje krav til TV 2 som til DR på dette stofområde.

Entreprenismodellen har dog betydet, at TV 2 i dag er i en monopollignende situation på det danske tv-produktionsmarked, og det præger prisfastsættelserne, produktionstyperne og hele relationen til produktionsmiljøet meget kraftigt. Desuden kan dette have kvalitative konsekvenser for de produkter, som seerne tilbydes, når tv-indhold skal udvikles og produceres meget billigt. TV 2 er i øjeblikket i en økonomisk usikker situation og den politiske aftale bag entreprenismodellen er officielt udløbet pr. 31.12. 2008 i følge TV 2's sendetilladelse.

Hvad det kommer til at føre med sig, står fortsat hen i det uvisse i skrivende stund. De foreløbige politiske meldinger har været, at entreprisemodellen fortsætter som hidtil, indtil TV 2 eventuelt har nye ejere. Det er som bekendt ikke lykkedes at privatisere TV 2 på grund af en række sager ved EF-domstolen.

Næste centrale forandring i den måde, tv-produkterne produceres på, drejer sig om implementeringen af nye styringsprincipper i de gamle public service-institutioner. I Danmark er DR den væsentlige aktør, når det gælder udvikling og produktion af tv-fiktion. Der er desuden de sidste ca. 10 år tale om en succeshistorie, idet seeropbakningen generelt har været kolossal og 3 af serierne har vundet den internationale Emmy-pris. Succesen skyldes i høj grad den omfattende organisatoriske omstrukturering, DR har gennemgået siden midten af 1990'erne. I lyset af DR's store problemer med seertal og andel af seningen i årene efter monopolbruddet, blev der fra DR's ledelses side sat ind med gennemgribende omlægning af organisationen (Søndergaard 2003; Nissen 2007). Fra at tænke sig som en produktionsvirksomhed var øvelsen at tænke sig mere som udsendelsesvirksomhed, der havde sendefladen og forholdet til seerne som sit fokus. Dette fører meget kort fortalt til en organisering af produktionen efter 'producer's choice'-modellen, hvor en central chefredaktion bestiller, udvælger og sammensætter sendefladen i et samspil med de producerende medarbejdere. En lignende udvikling har fundet sted i NRK og i SVT, men knap så radikalt som i DR. DR har i dag en tværmedial chefredaktion som seneste udvikling i retning af at tænke sig som udsendelsesvirksomhed i en multiplatform konkurrence (Søndergaard 2008). Denne organisatoriske og ideologiske omlægning har betydet en stor opmærksomhed på at bruge sendefladen og dens tilbud konkurrencestrategisk. Dansk tv-fiktion og tv-krimier har vist sig uhyre effektive hjælpemidler til at generere meget store seertal og dermed legitimering af public service-institutionen i forhold til licensbetalerne og politikerne. Mens denne proces skete, pålagdes DR også i to på hinanden følgende medieaftaler i 2003-2006 og i 2007-2010 at udlicitere dele af sin produktion til eksterne producenter samt at indgå i økonomiske samarbejder med filmbranchen jf. den omtalte filmaftale. I forbindelse med indfrielsen af sådanne kultur- og industripolitiske krav har tv-fiktionen allerede en fordel, da DR meget ofte har produceret i samarbejde med netop eksterne produktionselskaber og allerede her er afhængige af, at tilføre kreativt talent 'udefra' i alle faser af produktionen. Men kvantitativt produceres ikke særlig meget, og tv-fiktion giver derfor ikke smør på brødet til ret mange produktionselskaber, selvom det måske giver meget smør til få selskaber.

Rettigheder

En sidste central forandring, som præger tv-konkurrencens første fase, bør fremhæves, fordi den spiller ind i de generelle vilkår for det kreative arbejde. Den drejer sig om, at der i stigende grad pågår en kamp om rettigheder til tv-materiale. At eje og dermed kontrollere tv-rettigheder er den centrale kilde

til indkomst for en producent, men når medieinstitutionerne begynder at out-source deres produktion, opstår der nogle ganske komplicerede forhold med hensyn til rettighederne til det indhold, der produceres. De mange produktionsselskaber, som entreprisemodellen for produktion af tv-materialet har resulteret i i Danmark, betyder, at der er en intens overlevelseskamp i gang blandt disse. En situation med mange produktionsselskaber, men med relativt få broadcastere, har skabt et 'købers marked', som er indrettet således: For at overleve har produktionsselskabet typisk afgivet alle programrettighederne til broadcasteren for at få lov til at producere. Det betyder, at der intet bagkatalog af rettigheder er hos disse selskaber, og der arbejdes derfor efter fra-hånden-og-i-munden-princippet i mange af de selskaber, som broadcasterne bruger. Den forhandlingsposition er uhyre gunstig for broadcasterne og udnyttes naturligvis, hvilket også kan iagttages på det britiske marked (Doyle & Paterson 2008).

Produktionsselskabernes modtræk har været fusioner med internationale selskaber som f.eks. FremantleMedia og Zodiak Television. Med den forretningsmodel får producenterne både adgang til formater og rettigheder og bliver mindre økonomisk sårbare. Desuden kan de indgå i koncernens samlede produktion af et bagkatalog af rettigheder. Dermed opnår producenterne også målet om at få kontrol med de såkaldte sekundære og tertiære rettigheder. Dvs. f.eks. retten til at bruge et allerede eksisterende tv-materiale på nye delmarkeder inden for mediemarkedet, f.eks. DVD- og bogudgivelser, og på andre platforme, f.eks. internettet. Modtrækket fra broadcasterne har været at søge at opsuge rettigheder ved f.eks. at etablere formatudviklingsselskaber. Det danske TV 2's TV 2 World er et eksempel på dette. Et andet træk er at forsøge at knytte kreativt talent tæt til en medieinstitution via medejer- og datterselskabsstrukturen. Et eksempel på dette er TV 2 i Norge, hvor der er tale om en selskabsstruktur med tendens til vertikal integration i form af ejerkredsens delvise ejerskab af produktionsselskaberne (Rinde 2002). Derved holdes rettighederne, og dermed muligheden for indtjening i alle led af værdikæden, inden for medieinstitutionen. Men forretningsmodellen er netop ikke præget af 100% vertikal integration, idet kontakten til en kreativ basis uden for organisationen er væsentlig for den programæssige innovation (Küng et al. 2008). Et eksempel på at sikre adgangen til den kreative basis uden for organisationen var, at dansk TV 2 for et par år siden dannede et udviklingsselskab, Ompapa Entertainment, sammen med en berømt dansk tv-vært og stand-up komiker Casper Christensen.

I tråd med den britiske monitoreringsmyndighed Ofcom's praksis kan man ved at se på rettighedsspørgsmålet fra seernes synsvinkel overveje de kvalitative konsekvenser for produkterne og den kreative udvikling, når kampen om rettighederne forstærkes (Ofcom 2006). For det første betyder entreprisemodellen, at dansk TV 2 intet incitament har til at bruge ressourcer på produktudvikling sammen med produktionsselskaberne. Det betragter broadcasteren som en ekstrem dårlig investering, idet produktionsselskaberne kan pitche til andre tv-stationer, og dermed hjælper broadcasteren indirekte konkurrenterne. Derfor investeres der meget få midler i talent- og idéudvikling og formatudvikling i det

hele taget. Seerne får måske derfor et dårligere produkt, end de kunne have fået (Harder & Ladefoged 2007). For det andet har TV 2 svært ved at placere sig i spændingsfeltet mellem at involvere sig i produktudvikling og dermed få andel i rettighederne og samtidig bevare muligheden for at minimere risikoen og ansvar for en eventuel fiasko (Fink & Sørensen 2007). Det resulterer i et strategisk spil mellem parterne i processen, og det er ikke altid til seernes fordel. Seerne får mao. et dårligere produkt, end de kunne have fået. Et konkret eksempel på dette var productionsprocessen bag advokatserien *Forsvar* sendt på TV 2 i 2003 (Janum & Slejborg 2007).

Som opsamling på hovedtrækkene i den første fase af tv-konkurrencens historie i Danmark, som her fremstilles, kan man sige, at trods forandringerne er det fortsat de to store public service-broadcastere, der præger markedet. Der er derfor tale om et relativt stabilt marked trods alt og trods forandringerne. I forhold til produktion af tv-fiktion er public service-institutionerne tilmed meget centrale aktører. Fordi det drejer sig om produktion af dyrt tv som fiktion til et meget lille marked, er det dem, der har forpligtelserne og dermed i princippet de økonomiske ressourcer og ikke mindst de konkurrencestrategiske og politiske interesser i at satse. Det har betydet, at tv-produktionsbranchen, som er vokset op i denne fase af tv-konkurrencens historie, på godt og ondt har være utrolig afhængige af og centreret om disse broadcastere.

Konturerne af en multiplatform-konkurrence

Den form for konkurrence, som dansk tv-produktion bevæge sig i retning af i disse år, vil være præget af en radikal ustabilitet. Det skyldes først og fremmest de teknologiske forandringer af distributionsmulighederne for audiovisuelt indhold, som er under vejs. Det digitale jordbaserede sendenet, DTT, som allerede er en realitet i Sverige og Finland, samt ikke mindst internetdistributionen af tv-kanaler og audiovisuelt materiale generelt, kommer til at intensivere konkurrencen. Det vil formodentlig have en række konsekvenser også for produktion af den dyre, nationalsprogede tv-fiktion, der samler seerne i øjeblikket.

For det første betyder rigeligheden af landsdækkende distributionsmuligheder, at de privilegier, som man fra statens side har givet til aftalekanalerne som f.eks. TV 2 i Norge, TV 2 i Danmark og Channel 4 i Storbritannien mod at de levede op til en omfattende række public service-forpligtelser i deres programudbud, kan vise sig at være meget lidt værd i fremtiden. Typisk har privilegiet været eneret til at sende på landsdækkende og/eller regionale frekvenser og dermed muligheden for salg af tv-reklamer. Finansieringsmodellen for disse typer af public service-tv-kanaler kommer således i krise i takt med, at kommercielle konkurrenter kan opnå de samme økonomiske fordele, men uden de omfattende indholdsmæssige forpligtelser. Internettet er, som bekendt, geografisk skalerbart og DTT-sendenettet er netop landsdækkende. I lyset af dansk TV 2's økonomiske problemer nu og i fremtiden har kredsen bag den gældende mediepolitiske aftale derfor også i februar 2009 indført brugerbe-

taling til TV 2's public service-kanal med virkning fra 2012 (Tillægsaftale til Mediepolitisk aftale for 2007-2010 2009).

For public service-institutioner med 100% licensfinansiering ser fremtiden noget lysere ud, men konkurrencen om seerne (at holde seertallene oppe) vil spidse til, må man formode, i takt med, at flere konkurrenter viser sig via internettet, på DTT-sendenettet og på andre platforme som f.eks. mobiltelefonen (Medieudviklingen 2008-2009). Den befolkningsmæssige og politiske opbakning bag licensen kan svinde, hvis færre og færre benytter sig af disse institutioners tilbud. Gode seertal og stor andel af seerne til public service tilbuddene vil derfor være helt centrale parametre for at oppebære høj dækning i befolkningen. Gode dækningstal, dvs. at så stor en andel af befolkningen som muligt benytter sig af public service-tilbuddene i løbet af et defineret tidsrum, har som bekendt været det dominerende succeskriterium for især de gamle public service-institutioner. Men seerandelen er det parameter, man med sit tilbud kan forsøge at gøre noget ved, hvis dækningen daler. Dette kunne medføre, at der fremover i stigende grad sættes på produkter, som netop har vist sig i stand til at samle et stort og bredt publikum, som f.eks. egenproduceret tv-fiktion. De licensfinansierede public service-institutioner og deres produktioner kan således blive det, som Axel Bruns betegner som 'Tall Peaks' på et ellers mere og mere segmenteret marked, hvor kun få institutioner har økonomisk slagkraft og incitament til de helt store satsninger (Bruns 2008).

En anden konsekvens af de mangfoldige distributionsmuligheder vil sandsynligvis være, at varemærkekanaler/brands bliver centrale for at opnå seernes kontinuerlige opmærksomhed og fastholde den i et mylder af nye tv- og medietilbud i det hele taget. Dette kan sagtens betyde en stor konkurrencemæssig fordel til de allerede etablerede medieinstitutioner og deres mange kanaler, og store vanskeligheder for nye at bide sig fast på markedet, hvis de ikke lanceres af et allerede etableret brand. De i forvejen store kanaler med kendte indholdsprofiler vil dermed have fordel af de nye distributionsmuligheder i hvert fald i første omgang. Det skyldes også, at selvom der kommer flere nationalsprogede tv-kanaler med 100% penetration, så stiger tv-forbruget ikke nødvendigvis i nævneværdig grad. Tid til tv og mediebrug i det hele taget er tilsyneladende en begrænset ressource. En statisk underbygning af dette alene målt på tv-forbruget er, at da DR havde monopol i Danmark brugte danskerne (13 år+) i gennemsnit 2 timer på tv om dagen (Nielsen & Halling 2006). I dag med ca. 16 danske kanaler til rådighed bruger danskerne i gennemsnit omkring 2 timer og 45 minutter på tv om dagen.

Afslutningsvis vil jeg formulere nogle spørgsmål til multiplatformkonkurrencens potentielle konsekvenser for dansk tv-fiktions- og krimiproduktion: Vil der for det første være økonomisk styrke og incitament hos medieinstitutionerne til, at nationalsproget tv-fiktion fortsat vil blive produceret i en digital multiplatform fremtid med intens konkurrence om seernes tid? Udviklingen i Sverige i forbindelse med det analoge sendenets slukning peger på, at den intensiverede kamp om seernes opmærksomhed faktisk har ført til investeringer i dyre dramaproduktioner (Engblom & Wormbs 2007: 275). En strategi, som også kunne være nyttig

på det danske marked. Vil public service-institutionerne for det andet overleve uanset finansieringsform, og hvordan vil forpligtelserne blive formuleret? Dette er uhyre centralt for den danske udvikling, idet public service-institutionerne er de væsentlige trækdyr i produktionen af nationalsproget tv-fiktion og i den digitale udvikling i det hele taget. For det tredje står rettighedsspørgsmålet centralt. Hvordan vil man forhandle og erhverve rettigheder fremover til fiktionsproduktioner, og især de sekundære og tertiære rettigheder er interessante, fordi det drejer sig om retten til at bruge et indhold på andre platforme f.eks. også mobiltelefonen og på internettets forskellige services (Doyle & Paterson 2008). Ejerskab og kontrol med rettighederne er centrale for indtjeningsmulighederne for indholdsproducenterne af voldsomt ressourcekrævende produkter, som audiovisuel fiktion er, især hvis man kan komme ud over små nationale markeders begrænsninger. Endelig kan man overveje, om det muligvis vil være centralt for medieinstitutionerne at kunne produktudvikle og producere selv, dvs. have høj grad af kontrol over hele produktionsprocessen og distributionen på de forskellige platforme. Det kan måske betyde, at integrerede eller delvis integrerede produktions- og distributionsinstitutioner bliver 'moderne' organisationsmodeller. Men det bliver sandsynligvis i en international netværksorienteret organisationsstruktur kun med delvis vertikal og horisontal integration, så risici kan begrænses samtidig med, at forbindelsen til den kreative basis fastholdes.

Disse spørgsmål og deres besvarelser vil naturligvis have konsekvenser for de vilkår, der gives det kreative arbejde med udvikling og produktion af tv-fiktion generelt og krimiproduktion specifikt.

Litteratur

- Agger, G. (2005) *Dansk Tv-drama. Arvesølv og underholdning*. København: Samfundslitteratur.
- Banke, L.M., Michelsen, M. & Rahbek, P. (2004) *Radio- og Tv-lougivning*. København: Forlaget Thomson.
- Bruns, A. (2008) *Blogs, Wikipedia, Second Life, and Beyond – From Production to Produsage*. New York: Peter Lang.
- Bruun, H. (2008) *Entertainment and Public Service Media as Proactive Cultural Agents*, www.rttl.fi/fi/index.php/uitiset/483/
- Bruun, H. & Frandsen, K. (red.) (2007) *Tv-produktion – nye vilkår*. København: Forlaget Samfundslitteratur.
- Bruun, H., Frandsen, K. & Søndergaard, H. (red.) (2000) *TV 2 på skærmen – analyser af TV 2's programvirksomhed*. København: Samfundslitteratur.
- Doyle, G. & Paterson, R. (2008) 'Public Policy and independent television production in the UK', *Journal of Media Business Studies*, 3: 17-35.
- Enli, G.S., Syvertsen, T. & Østby Sæther, S. (red.) *Et hjem for oss – et hjem for deg? Analyser av TV 2 1992-2002*. Kristiansand: Ij-forlaget.
- Engblom, L. & Wormbs, N. (2007) *Radio och TV efter monopolet. En kamp om politik, pengar och teknik*. Stockholm: Ekerlids Förlag.
- Filmaftale 2007-2010*, Kulturministeriet, Danmark.
- Flisen T. & Harrie, E. (red.) *Medietrender i Norden 2008*. Göteborg: Nordicom.
- Fink, T. & Sørensen, R. (2007) 'En analyse af samarbejdet mellem redaktør og producent i tv-entrepriseproduktion', i Bruun, H. og Frandsen, K. (red.) *Tv-produktion – nye vilkår*. København: Forlaget Samfundslitteratur.

- Halling, J.B. & Nielsen A.P. (2006) 'Seeradfærd og seerpræferencer', i Hjarvard, S. (red.) *Dansk tv's historie*. København: Forlaget Samfundslitteratur.
- Hansen, K. (2005) *I seernes interesse*. Producentforeningen.
- Harder, L. & Ladefoged, R. (2007) 'Programkonceptet i udviklingsfasen af dansk-tv-produktion', i Bruun, H. & Frandsen, K. (red.) *Tv-produktion – nye vilkår*. København: Forlaget Samfundslitteratur.
- Janum A. & Slejborg H. (2007) 'Entreprise og stafet på prøve i advokatserien Forsvar', i Bruun, H. & Frandsen K. (red.) *Tv-produktion – nye vilkår*. København: Forlaget Samfundslitteratur.
- Küng, L., Picard, R. G. & Towse, R. (2008) *The Internet and the Mass Media*. London: Sage.
- Laursen, P. (2008) 'Msn.dk tænker på humor og dramaproduktion', <http://www.mediawatch, 4. 6. 2008>.
- Mediekommissionen (1983) *Betænkning om et øget dansk tv-udbud*. Betænkning nr. 5/986.
- Mediepolitisk aftale for 2007-2010*. Kulturministeriet, Danmark.
- Medieudviklingen 2008-2009*. DR Medieforskningen.
- Nissen, C. S. (2007) *Generalens veje og vildveje. 10 år i Danmarks Radio*. København: Gyldendal.
- Nordic Media Trends 2009*. Göteborg: Nordicom.
- Ofcom (2006) *Review of the Television Production Sector*. Ofcom, UK.
- Public service-kontrakt mellem DR og kulturministeren for perioden 1. januar 2007 til 31. december 2010*. Kulturministeriet, Danmark.
- Rinde, S. (2002) 'Store forhåbninger. Entreprise-kanalen TV 2', i Enli, G.S., Syvertsen, T. & Østby Sæther, S. (red.) *Et hjem for oss – et hjem for deg? Analyser av TV 2 1992-2002*. Kristiansand: Ij-forlaget.
- Stokholm, F. (2005) 'Tv-producenter i hårdt udskilningsløb', *MandagMorgen*.
- Syvertsen, T. (1997) *Den store TV-krigen. Norsk allmennfjernsyn 1988-96*. Oslo: Fagbokforlaget.
- Søndergaard, H. (2008) 'DR's digitale strategier', i Mortensen, F. (red.) *Public service i netværks-samfundet*. København: Forlaget Samfundslitteratur.
- Søndergaard, H. (2003) 'Programfladestyring og organisationsforandringer i nordisk public service-fjernsyn', *MedieKultur* 35(2): 5-22.
- Søndergaard, H. (2000) 'TV 2 som hybridkanal', i Bruun, H., Frandsen, K. & Søndergaard, H. (red.) *TV 2 på skærmen – analyser af TV 2's programvirksomhed*. København: Samfundslitteratur.
- Søndergaard, Henrik (1994) *DR i tv-konkurrencens tidsalder*. København: Samfundslitteratur.
- Tilladelse til TV 2/DANMARK A/S til at udøve public service-programvirksomhed* (2003) Kulturministeriet, Danmark.
- Tillægsaftale til Mediepolitisk aftale for 2007-2010*. Januar 2009. Kulturministeriet, Danmark.

Tv-fiktion som tværmedialt oplevelsesdesign

Livvagterne og CSI som eksempler

Kjetil Sandvik

Resumé

Programformater til tv er inden for de seneste 10-15 år blevet tværmediale. Dette gælder især for serieformatet, dvs. programmer, der består af en række af udsendelser med en kontinueret handling, hvor de enkelte afsnit vises med en uges mellemrum over en periode på flere uger eller måneder. Artiklen ser nærmere på kommunikationsstrukturerne i krimiserierne *Livvagterne* (DR) og *CSI* (CBS), idet forfatteren fremfører det argument, at det tværmediale programformat giver mulighed for at skabe indlevelse og fordybelse hos brugerne, der kan deltage i en fælles mediebegivenhed og bidrage med indhold via forskellige interaktive features som chats, blogs og spil. Afslutningsvis diskuteres, hvordan krimien synes at passe godt i forhold til det tværmediale programformat, eftersom mulighed for at fordybe sig og søge yderligere oplysninger f.eks. om plot og karakterer går godt i spænd med krimiens generelle receptionsmodus, hvor det at forsøge at regne kriminalgåden ud på egen hånd er en del af tilfredsstillelsen og appellen ved at læse eller se krimier.

Nøgleord: tv-produktion, tv-serier, flermedialitet, tværmedialitet, cross-media, mediekonvergens, mediedivergens, deltagerkultur, interaktivitet, krimi

“...media will be everywhere, and we will use all kinds of media in relation to one another”. (Jenkins 2003:93)

Da tv-dramaserien *Matador* første gang kørte over de danske tv-skærme, lagde den gaderne øde, og den kom til at præge den danske hverdagskultur, både mens serien blev udsendt og længe efter. Seriens personer og handling kom til at udgøre et fælles referencepunkt, noget man talte om i hjemmene, på arbejdet, i bussen etc. Dagens populære tv-serier har samme evne til at engagere en stor del af den danske befolkning, hvad enten vi nu taler om underholdningsprogrammer som *Vild med dans* (TV2), *Talent* (DR) og *X factor* (DR), eller vi taler om de populære dramaserier, som især DR har haft succes med at udvikle (serier som *Nikolaj og Julie*, *Rejseboldet*, *Forbrydelsen*), men som der også findes

eksempler på hos den konkurrerende landsdækkende kanal TV2 (f.eks. *Anna Pihl*). Men til forskel fra *Matador*, hvor medie-eksponeringen var begrænset til tv-udsendelserne (og hvad nu den trykte presse måtte finde på at skrive),¹ så er de nye tv-serier indspundet i tværmediale kommunikationskampagner, hvor ikke mindst internettet spiller en væsentlig rolle, i og med at programmerne spiller sammen med omfattende websites, som i høj grad udvider programernes oplevelsesuniverser. Som sådan rammer de nye programformater deres brugere² bredere (dvs. gennem flere medier) end tidligere programformater og åbner muligheder for et involverende engagement som overskrider samtaler med andre brugere, og som bl.a. indebærer, at brugeren har mulighed for at gå dybere og mere detaljeret ind i ikke blot seriernes handlings- og fiktionsunivers,³ men også i selve programproduktionen med mulighed for at være i dialog med tilrettelæggere, værter, medvirkende.

Tværmedial tv-produktion indebærer nogle nye muligheder for brugerne for at engagere sig i programindholdet og også selv bidrage med indhold via forskellige interaktive features som chats, blogs og spil. Udviklingen af tværmediale programformater skal ses i forhold til en oplevelsesfokuseret og deltagerbaseret mediekultur. Krimiserierne *Livvagterne*⁴ (DR) og *CSI* (CBS) er tværmediale programformater, der engagerer brugerne og skaber indlevelse og fordybelse samt oplevelse af at deltage i og bidrage til en fælles mediebegivenhed.⁵ Krimien synes at passe godt i forhold til det tværmediale programformat, eftersom mulighed for at fordybe sig og søge yderligere oplysninger f.eks. om plot og karakterer går godt i spænd med krimiens generelle receptionsmodus.

Den medieteknologiske udvikling: interaktivitet og deltagerbaseret kommunikation

Vore dages medievirkelighed kendetegnes af to tendenser, hvad angår den medieteknologiske udvikling (jf. Petersen 2007: 20f.), henholdsvis mediekonvergens, dvs. en sammensmeltning af forskellige medier i kraft computerens evne til at simulere ikke blot eksisterende men også kommende medieteknologier (Cf. Jensen 2008: 22), dels mediedivergens, dvs. en sameksistens af flere forskellige (gamle som nye) medier. Disse to tendenser afføder nogle forskellige mediestrategier. For det første kan vi tale om en strategi, som betjener sig af flermedialitet, forstået som en flerhed af medier, der konvergerer på den samme medieplatform, dvs. hvor der finder en anvendelse af flere medier i det samlede medieudtryk sted. Et eksempel kan være DRs netportal med dens montage af tekst, billeder, audio- og video-feeds, podcasts, chats etc. og den måde, som denne portal anvendes på bl.a. til at samle alle kanalens ungdomsprogrammer (på nær musikprogrammet *Boogie*) på en fælles online programflade, *Pirat TV*, og hvor det er muligt at se gamle udsendelser (f.eks. det delvist brugerskabte *Spam*) og nye satsninger som kulturprogrammet *Perlevenner*. For det andet kan vi tale om en mediestrategi, hvor flermedialiteten tryr sig ved at kommunikationen benytter en flerhed af medieplatforme som

kommunikationen foregår på. Her vil der så være tale om mediedivergens, og et eksempel kan være DRs dramaserie *Sommer*, som først blev udsendt som tv-serie og siden hen er produceret som radioteater. For det tredje kan vi tale om tværmedialitet som kommunikationsstrategi. Her finder der en samlet (koordineret) kommunikation sted på flere platforme, og kommunikationen er således udtryk for mediekonvergens såvel som – divergens. Det er eksempler på denne sidste mediestrategi i forbindelse med produktion af nye programformater, hvor tv-udsendelse spiller sammen med websites, mobiltelefoni etc., som jeg vil beskæftige mig med i denne artikel.

Anvendelse af tværmediale kommunikationsstrategier i udvikling og produktion af nye programformater kan medføre, at man når ud til flere brugere, ud til nye – og især yngre – målgrupper, hvis medieforbrug adskiller sig fra et forbrugsmønster, hvor brugerne i stor udstrækning benytter sig af ét medie ad gangen. Hvis vi ser på de yngre mediebrugere (under 22 år), så er disse storforbrugere af medier. En undersøgelse foretaget af teleselskabet Telia i 2008 viser, at unge mediebrugere har medier kørende gennemsnitligt 17 timer per døgn, og typisk kendetegnes deres medieforbrug af flermedialitet på den måde, at de samtidigt med, at de ser tv, også kan være i gang med at spille computerspil, opdatere Facebook-profilen, deltage i en chat på Arto eller skrive et ny indlæg på en af de mange blogs, de RSS-abonnerer på, alt imens de holder kontakt med vennerne via sms og Twitter.⁶ Unge mediebrugere anvender altså en flerhed af medier – og de gør det simultant: Ved at have et flermedialt medieforbrug får disse mediebrugere plads til flere timers medieforbrug per dag end ældre mediebrugere.⁷

Det er evident, at en programproduktion, som kan anlægge en tværmedial strategi, hvor disse forskellige medier anvendes som platform, har en større chance for at nå igennem til denne aldersgruppe, end produktionsformater, som kun anvender tv, hvilket netop har vist sig at være tilfældet med f.eks. DRs ungdomsprogrammer som *Boogie*, hvor programmets website har været hjemsted for debatter, afstemninger og communities i forbindelse med programmet, og *SKUM-TV*, hvor programmets website har været ramme og udstillingssted for brugernes egne videoproduktioner (Cf. Petersen 2007). Lanceringen af DRs nye – og udelukkende netbaserede – ungdomskanal *Pirat TV* er et radikalt udtryk for en sådan produktionslogik: Her lægges, som nævnt, både gamle og nye udsendelser tilgængelige i en digital programflade, som tillige rummer adskillige muligheder for brugerdeltagelse, fra at sammensætte egne 'playlists' til at deltage i forskellige debatter, og eftersom *Pirat TV* er en implementeret del af DRs webportal, så er der nu direkte forbindelser mellem ungdomsprogrammerne og DRs spilsektion, satiresektion, chat-fora, blog-sider etc. og fuld mulighed for at integrere dette i et større tværmedialt netværk, der potentielt kan inkludere forskellige netværksteder som f.eks. Facebook og Twitter.

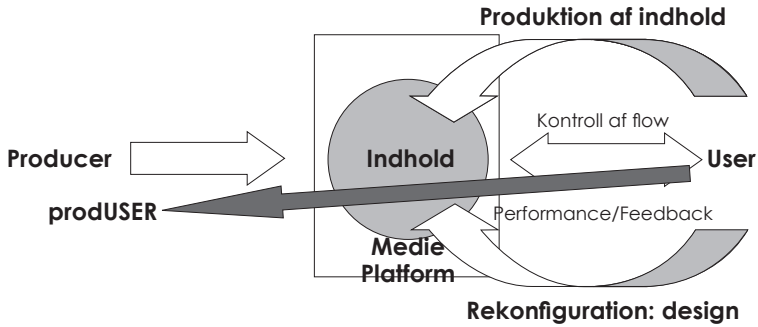
Udnyttelse af mulighederne i de digitale medier (mobiltelefon, internet-applikationer) som platform for introduktion af brugerdeltagelse og andre interaktive elementer kan medføre større engagement og mulighed for udvidelse af kommunikationens oplevelsesunivers:

This circulation of media content – across different media systems, competing media economies, and national borders – depends heavily on consumer's active participation. I will argue here against the idea that convergence should be understood primarily as a technological process bringing together multiple media functions within the same devices. Instead, convergence represents a cultural shift as consumers are encouraged to seek out new information and make connections among dispersed media content. (Jenkins 2006: 3)

Et af de væsentlige karakteristika ved kommunikation, som bl.a. baserer sig på computerteknologi, er at den tilbyder en interaktiv struktur af potentielt kollektive og kollaborative kommunikative handlinger, som kommunikationens aktører engagerer sig i. Hvis vi forsøger at beskrive denne kommunikationsstruktur med medievidenskabelige termer som forhold mellem afsender, medie, budskab og recipient, står det klart, at et blik for transformationen af recipientens rolle og hele receptionsforholdet er nødvendigt, når det handler om at forstå interaktive mediesystemer, og hvordan disse adskiller sig fra ikke-interaktive mediesystemer.

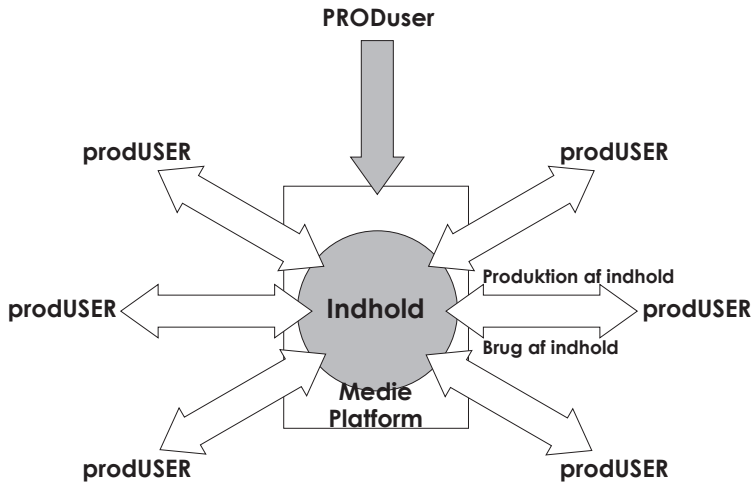
Det vil selvsagt ikke være korrekt at sige, at recipienten af en ikke-interaktiv mediekommunikation er passiv, mens recipienten af interaktiv mediekommunikation er aktiv, eftersom enhver fortolkende proces fordrer interaktion mellem tekst (mediesystem) og læser (jf. Iser 1989), og lige så væsentligt som at interaktivitet beskriver en kvalitet ved selve mediesystemet, er det, at begrebet her forbinder interaktivitet til receptionen og mediekommunikationens betydningsproduktion. Men den betydningstilskrivning, som i forhold til ikke-interaktive medietekster udelukkende foregår på receptionsniveau, er med den interaktive mediekommunikation rykket ind som fysisk kvalitet i selve den kommunikative handlingsstruktur: Interaktivitet er ikke kun et spørgsmål om mediets evne til at reagere og respondere, men forbinder begrebet til selve betydningsproduktionen. Interaktivitet forbindes således til ideen om den aktive recipient, den aktive bruger, brugeren som (med)spiller. Og i systemer, hvor brugeren ikke kun har indflydelse på kommunikationens flow, dvs. på hvornår der kommunikeres, men også på selve indholdet, fremstår brugeren også som (med)producent. Med engelske termer (jf. Bruns 2008) kan vi sige, at brugeren går fra at være *user* til at blive *producer* (se figur 1).

I det interaktive mediesystem er brugerens handlinger og valg blevet til en implementeret del af selve mediekommunikationen: kommunikationen er afhængig af brugerens *performance*, og systemet producerer *feedback* i forhold til denne kommunikation. Det er evident at der med den interaktive mediekommunikation på denne måde introduceres en ny kommunikationsform, der har en anden ontologi end den, man finder i en mere klassisk forståelse af mediekommunikation, hvor kommunikationens budskab betragtes som afsluttet, autonomt og uafhængigt af eventuelle recipients forskellige fortolkninger (endsige handlinger), om end fortolkningen er betinget af recipientens forskellige kommunikative og mediespecifikke kompetencer.

Figur 1. Dialogbaseret kommunikationsmodel

I interaktiv mediekommunikation er afsender ikke nødvendigvis mulig at definere entydigt (hvem er f.eks. det brugergenererede online-leksikon Wikipedias afsender?), og en evt. afsender er heller ikke nødvendigvis herre over mediekommunikationens indhold eller betydningsproduktion og ej heller kommunikationens endelige udformning i klassisk forstand, eftersom det interaktive værk tillader recipienten direkte, fysisk og ikke kun fortolkningsmæssig indflydelse på mediekommunikationens form og indhold. Eller sagt på en anden måde: Enhver aktualisering af den mediekommunikative handlingsstruktur vil tilføje kommunikationen en eller flere afsendere (når det gælder Wikipedia, i form af nye artikelforfattere, nye redaktører) udover den, der i udgangspunktet er afsender (udvikleren af Wikipedia som særligt mediesystem). I den interaktive mediekommunikation er det klassiske skel mellem mediebudskab og fortolkning således brudt sammen, i og med at fortolkning og mediebudskab ikke længere kan adskilles, eftersom brugerens fortolkning er implementeret i kollaborative interventioner i selve den kommunikative handlingsstruktur. Den medievidenskabelige pointe er, at i interaktiv mediekommunikation er brugeren aktant i selve kommunikationsstrukturen og ikke kun en anticiperet fortolkningsstrategi, sådan som det kommer til udtryk i f.eks. Ecos begreb om *modellæseren* (Eco 1981). Brugeren ikke kun læser eller ser et medieindhold og forholder sig fortolkende til dette, men spiller en rolle inde i selve den kommunikative handlingsstruktur. Dette er kommunikationsforhold, som intensiveres med udviklingen af netbaseret medietechnologi i retning af deltagerbaserede og kollaborative systemer (blogs, wikis og sociale netværksites som f.eks. Facebook) som er af afgørende betydning for, hvordan kommunikation – hvad enten den nu foregår inden for det politiske, det markedsøkonomiske eller populærkulturelle felt – bliver strategisk tiltælt og gennemført (se figur 2).

Kendetegnende for denne udvikling er, at online-kommunikation i stigende grad faciliterer kollaborative og kollektive processer, hvor deling af medieindhold (det være sig information, viden, underholdning osv.) såvel som fælles indholdsproduktion er i centrum. Medialiseringen af vor dagligdag og udviklingen af mediebase-rede miljøer for brugerinitierede handlinger hænger nøje

Figur 2. Deltagerbaseret kommunikation

sammen med det fokus på den aktive og medskabende (for)bruger, som er et af oplevelsesøkonomiens kendetegn, og som understøttes af den måde, computeren som medieteknologi fungerer på: Brugeren engageres qua en interaktiv medieteknologi partcipatorisk som medproducent og produktudvikler, hvilket også gør sig gældende for de tværmediale programformater, jeg beskæftiger mig med her, tillige med oplevelsesøkonomien i et bredere perspektiv og den omfattende medialisering,⁸ som denne er indskrevet i. Her bliver oplevelser i stigende grad til gennem en interaktion mellem designere, produkter (f.eks. programformater) og brugere og hvor brugeren ønsker at være med til at skabe sine egne oplevelser. Som Pine og Gilmore pointerer i *The Experience Economy* (1999), så handler iscenesættelse af oplevelser som forbrugsmodus ikke om at underholde, men om at engagere forbrugeren. Dette kan finde sted på mange niveauer, fra passiv deltagelse (som vi kender det fra forbrug af kulturgoder som koncerter og teaterforestillinger) til aktiv deltagelse, hvor forbrugeren direkte influerer på den performance eller event, som skaber selve oplevelsen. Men uanset graden af deltagelse, så handler iscenesættelse af oplevelser om at scripte fortællinger, som fremstår som ufærdige uden forbrugers deltagelse. Det handler kort og godt om iscenesættelse af mulighedsrum henholdsvis for brugernes selvinitierede aktiviteter og for brugernes kreative og innovative potentiale, hvilket netop kendetegner de kreative, kollaborative fællesskaber, som den nye medieteknologi faciliterer. Igen handler det om, at vi går fra *user* til *produser*.

Det ligger i den oplevelsesøkonomiske logik, at brugeren ikke længere kun er (anonym) konsument af varer eller tjenester, men også et aktivt handlende individ, der investerer sig subjektivt og affektivt og fortæller sig selv gennem sin konsumtion. Og de performative og partcipatoriske aspekter ved oplevelsesdesignet og de medier, som dette realiseres igennem, har i høj grad også

relevans og er kendetegnende for kommunikationsstrukturen i det tværmediale tv-programformat, hvor brugeren indplaceres som en kreativ og produktiv aktør i selve kommunikationen.

Det vil dog være forkert at sige at den mulighed for deltagelse og samarbejde, som ligger i den nye medieteknologi, som f.eks. muliggør, at brugere selv producerer og distribuerer indhold på blogs, i sociale netværker (Facebook, Flickr, YouTube etc.) indebærer, at gamle magtstrukturer automatisk opløses, når disse produktionsforhold implementeres i f.eks. DRs programproduktion. Både hvad koncept, produktion og ophavsret angår, er de programformater, hvor brugernes deltagelse spiller en væsentlig rolle, ikke nødvendigvis udtryk for en demokratisering: medieproducenterne kontrollerer og ejer i stor udstrækning også det indhold, som brugerne måtte bidrage med.⁹

Not all participants are created equal. Corporations – and even individuals within corporate media – still exert greater power than any individual consumer or even the aggregate of consumers. And some consumers have greater abilities to participate in this emerging culture than others. (Jenkins 2008, s. 3)

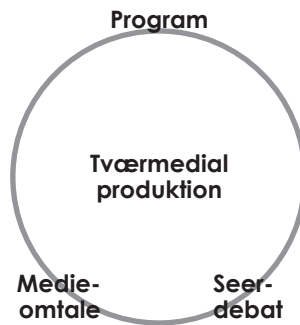
Men som jeg vil fremføre her, så er demokratisering ikke nødvendigvis det væsentlige, når brugere benytter sig af disse medieteknologier og engagerer sig i de nye kommunikationsformer. Her handler det om at blive inviteret med som deltager i kommunikationen med mulighed for personligt tilrettelagte henvendelsesstrukturer og med mulighed for at kunne engagere sig på forskellige niveauer.

Krimiserier som tværmediale programproduktioner

Tværmediale programproduktioner anvender altså flere medieplatforme med en indbyrdes arbejdsdeling og med en forventet merværdi for brugerne i form af øget brugeropmærksomhed og -deltagelse. Som Helle Kannik Haastrup har påpeget bl.a. i artiklen 'Oplevelser på tværs – en tværmedial analyse af relationen mellem tv-serie og website' (2007), installeres der i kraft af den tværmedialt tilrettelagte medieproduktion nogle nye mediekredsløb, som ikke længere kan forklares med den klassiske hierarkiske tredeling af medieteksten (jf. Fiske 1987), hvor den primære tekst udgøres af filmen/tv-serien, den sekundære tekst udgøres af pr/reklame, baggrundsmateriale, bonusmateriale og andre tekster, der omkranser primærteksten, og endelig den tertiære tekst udgøres af brugerens egne tekster, som produceres på baggrund af primær- og sekundærteksten. Med de nye mediesystemer og den i stigende grad interaktive og deltagerbaserede kommunikationsform, som jeg har beskrevet ovenfor, og som er kendetegnende for den aktuelle tværmediale programproduktion, som jeg fokuserer på her, er det tydeligt, at her vil de tekster, som forskellige typer af medieomtale udgør, og som omkranser selve tv-programmet, ikke kunne udskilles som noget, der

er adskilt fra dette: Disse tekster griber tværtimod ind i og spiller sammen med selve tv-programmet. Og ligeledes vil de tekster, som brugerne selv producerer i form af 'seerdebat' (som tidligere ville finde sted hjemme foran fjernsynet, på arbejdspladsen, i det offentlige rum generelt, eller måske som læserbreve i avisen) ikke være frakoblet hverken tv-program eller website men være integreret i disse – især når det gælder underholdningsprogrammer som f.eks. *X factor*, hvor brugerne bl.a. har indflydelse på showets udvikling og mulighed for at debattere det inden for rammerne af det tværmediale programkoncept, dvs. på websitets debat- og chatfora. Snarere end et hierarki mellem Fiskes tre tekstniveauer, så er der med den tværmediale programproduktion altså tale om, at primær-, sekundær- og tertiærtekster forbindes til hinanden i én fælles medietekst (se figur 3).

Figur 3. Den tværmediale produktions medietekst



Det væsentlige er, at den tværmediale medieproduktion indbygger muligheder for deltagelse og dermed forudsætter en aktiv mediebruger, og at dette gøres i et forsøg på at skabe et engagementsfremmende tilhørsforhold baseret på identifikation OG interaktion:

Media producers are consciously building into their texts opportunities for fan elaboration and collaboration -- codes to be deciphered, enigmas to be resolved, loose ends to be woven together, teasers and spoilers for upcoming developments. (Jenkins 2003: 291)

Jeg vil i det følgende se på to eksempler på krimiserier som tværmediale programformater, idet jeg især fokuserer på den rolle, som websitet spiller i programformatet, eftersom det er her, at de interaktive (brugerinvolverende) elementer, som er en væsentlig del af den tværmediale pakke, ligger. Jeg vil se nærmere på krimiserierne *Livvagterne* og *CSI*, som hver på deres måde anvender en tværmedial kommunikationsstrategi, som udvider brugerens mulighed for at engagere sig i seriernes fiktionsunivers.

Livvagternes mediekredsløb: bliv livvagt selv!

Illustration 1. T.v. Personale-dossier, m.f. quiz om Livvagternes udstyr og arbejdsmetoder, t.h. Livvagterne-spillet



Kilde: <http://www.dr.dk/dr1/livvagterne>

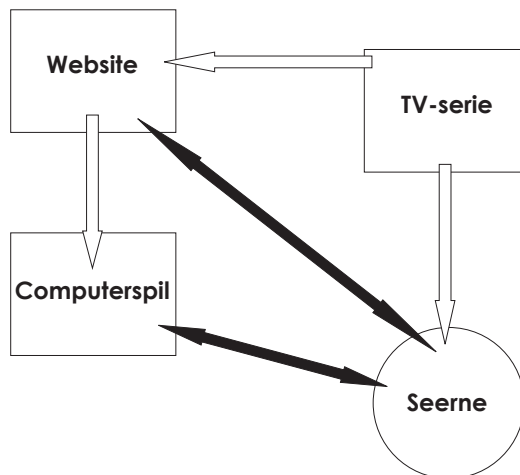
Som dramaserie indgår *Livvagterne* som sidste del i Mai Brostrøm og Peter Thorsbos krimitrilogi, som i øvrigt rummer *Rejseholdet* (DR 2000-2004) og *Ørnen* (DR 2004-2006) og som fællesnævner har, at vi følger en specialenhed inden for politiet. Men hvor det i *Rejseholdet* handlede om at assistere lokale politimyndigheder i opklaring af drabssager, og det i *Ørnen* handlede om opklaring af international kriminalitet, så er opklaringsarbejdet i *Livvagterne* skiftet ud med forebyggelse af potentielle kriminelle (terroristiske) handlinger begået mod landets politikere. Men fælles er, at vi følger et lille sluttet selskab af specialiserede politifolk i en række afsluttede episoder (i *Livvagterne* kører disse episoder konsekvent som dobbeltafsnit, hvad de ikke gjorde i de to andre serie).

Som tværmedialt programformat består *Livvagterne* af tv-serien i samspil med et omfattende website samt et computerspil, som ligger som særlig applikation på nettet og ikke integreret i selve Livvagterne-websitet. Website fungerer primært som reservoir for baggrundsmateriale, men muligheden for bruger-engagement er betydelig større, end tilfældet f.eks. var med websitet for henholdsvis *Rejseholdet* og *Ørnen*. Her har man mulighed for at gå bag om serien og læse mere om selve produktionen og de forskellige medvirkende, og man har også mulighed for at gense episoder og downloade billedgallerier fra de forskellige episoder. Men mere interessant i denne artikels sammenhæng er at websitet bruges til at udvide seriens fiktionsrum og den måde, som brugeren får mulighed for at 'spille med' i fiktionsuniverset på. Der ligger et omfattende arkiv med personale dossierer, hvor man kan læse mere om de forskellige livvagter, deres biografi, familieforhold, karriereforløb – baggrundsstof, som serien ikke giver (eller giver i meget sparsomt omfang, dvs. ikke udover hvad der er dramaturgisk nødvendigt), og som derfor spiller en vigtig rolle i forhold til at give karaktererne mere fylde og dybde og dermed muliggøre en større indlevelse fra brugerens side, og som også sætter ham eller hende i stand til at vinde indsigt i, hvad det vil sige at være PET livvagt, og hvad som kræves for

at kunne udføre denne særlige form for politiarbejde. At brugeren kan fordybe sig i Jasminas dossier og læse om hendes muslimske baggrund, og hvordan hun i en vis udstrækning har været nødt til at tage afstand fra og gøre op med denne, er med til at give brugeren indsigt i, hvorfor hun handler og tænker, som hun gør, og hvilke dilemmaer hun står overfor, når opgaven lyder på at forhindre muslimsk fundamentalistiske terroraktioner, eller som hun står overfor som kvinde i et mandsdomineret erhverv etc. Denne viden, som websitets personaledossierer giver, spiller sammen med forskellige interaktionsmuligheder som mulighed for at stemme på sin favoritkarakter, mulighed for at quizze om PETs arbejdsmetoder etc.

Det tværmediale programformat inkluderer også et online-spil, hvor brugeren for alvor kan komme til at udfylde en rolle i et handlingsunivers tilsvarende det, som findes i tv-serien. Spillet markerer, at det udgør en særlig oplevelsesdimension ved, at det ikke er integreret i *Livvagternes* website, men har sit eget site og æstetisk adskiller sig fra både seriens og det officielle websites mørke og blåtonede univers (en farveæstetik, som også prægede *Rejseholdet* og *Ørnen*): Spillet fremstår som et strategispil i en meget enkel grafisk udformning, hvor man som spiller har til opgave at udfylde rollen som indsatsleder i livvagternes operationer, dvs. at man flytter rundt med små figurer på et kort for at løse denne eller hin opgave, hvor en officiel person skal beskyttes mod potentielle farer. Spillets grundlæggende gameplay er at kunne tilrettelægge operationen, dvs. positionere sit mandskab sådan, at alle potentielle angrebssvinkler er dækket og beskyttelsen af den officielle person dermed optimal. I samspil med seriens dramatiske fortællinger om livvagternes forskellige operationer, som indbyder til indlevelse hos brugerne, og i samspil med websitets mulighed for fordybelse i karakterernes liv og personligheder tillige med fordybelse i livvag-

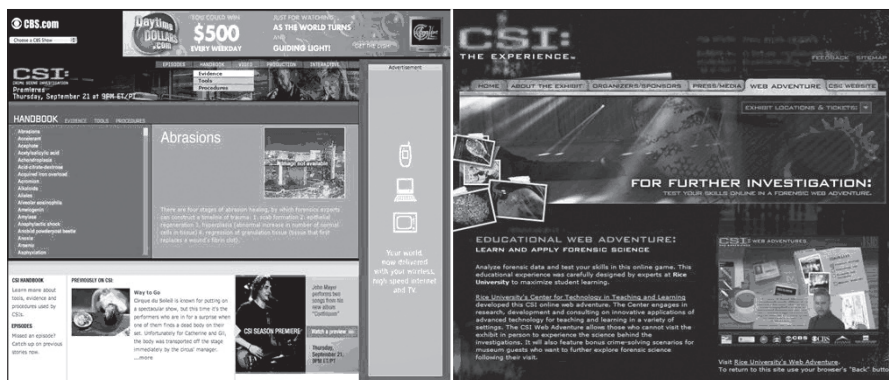
Figur 4. *Livvagterne* som tværmedial kommunikationsmodel: indlevelse, fordybelse, medlevelse (modellens sorte pile indikerer mulighed for interaktion)



ternes arbejdsmetoder udgør computerspilsdelen af *Livvagternes* tværmediale programformat muligheden for ikke blot indlevelse men også *medlevelse*, idet man her har mulighed for selv – om end i en stiliseret og simplificeret form – at afprøve arbejdet som livvagt og selv løse livvagt-opgaver. Her bliver den leven-med og gættens-med, som kendetegner reception af krimifiktion, til en implementeret – og interaktiv – del af fiktionsuniverset, hvilket jeg vil sige mere om i artiklens sidste del.

CSI's mediekredsløb: lær metoderne og deltag i opklaringsarbejdet!

Illustration 2. T.v. CSI håndbog, t.h. CSI: The Experience



Kilde: <http://www.cbs.com>, <http://www.csitheexperience.org>

I serien *CSI* fra det amerikanske tv-selskab CBS følger vi et hold retsmedicinere, der opklarer grove forbrydelser (primært mord). Serien er kendetegnet ved at være meget detaljeret i forhold til sine beskrivelser af de tekniske, videnskabelige aspekter ved gerningsstedefterforskning med indgående – og også ofte indviklede – beskrivelser af diverse metoder til afkodning af de forskellige spor, som et gerningssted er blevet præget med. Her er det den detaljerede og møjsommelige efterforskning via laboratorieforsøg og rekonstruktioner af forbrydelsens karakter og forløb, som er i højsædet. Dette understøtter og forstærker det tværmediale programformat i høj grad.

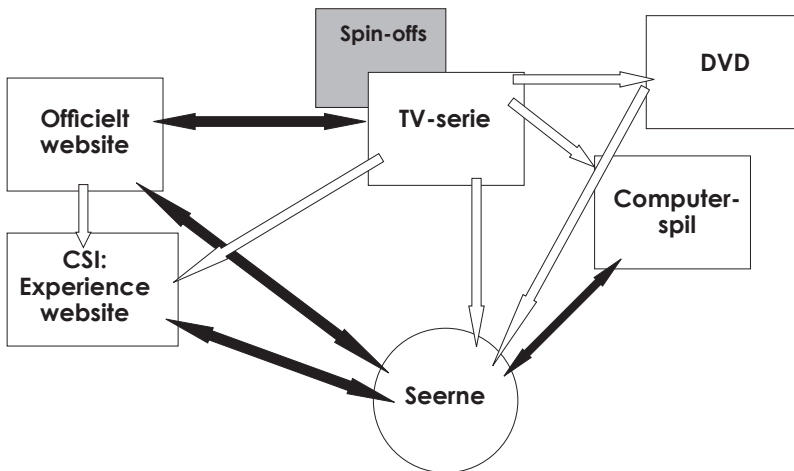
Som tværmedial programproduktion inkluderer *CSI* både den oprindelige serie og forskellige spin-offs som f.eks. *CSI: New York* og *CSI: Miami*, som alle tre er forbundet til omfattende websites. Dertil kommer en serie af computerspil til PC eller konsol, hvor seriens karakterer og handlingsunivers er omskabt til interaktive fiktionsuniverser, hvor brugeren selv kommer til at spille gerningsstedefterforsker. Disse spilles ganske uafhængigt af serien.

Websitet rummer mulighed for at gense tidligere episoder og for at tilgå forskelligt baggrundsmateriale om serien (om de medvirkende, om selve produktionen, om manuskript-research osv.). Hvis vi genkalder os, at en af hensigterne med en tværmedial produktion er, at den kan få brugeren til at føle tilknyt-

ning til produktionen på forskellig facon, så er det klart, at denne dimension ved websitet er væsentlig. Men – som tilfældet var med *Livvagterne* – så er det måske endnu mere væsentligt at se nærmere på de interaktionsmuligheder, som websitet rummer, og som – ud over at inkludere chats og diskussionsfora, dvs. forskellige fællesskaber for engagerede brugere – forbinder sig til selve seriens fiktionsunivers. Her anvendes websitet som interaktivt medie til at gøre den 'forsøgen på at gætte gåden', som kendetegner reception af krimier, til en implementeret og fysisk del af selve kommunikationsformen.

Websitet rummer et større opslagsværk, som forklarer retsmedicinske principper og metoder, og som kan anvendes både i forhold til selve serien men også i forhold til at kunne engagere sig i muligheden for at lave rekonstruktioner og opklarende arbejde parallelt med CSI-teamet i ugens aktuelle episode på den måde, at spor distribueres på websitet samtidigt med (eller lidt før) de dukker op på tv-skærmen. Og endelig kan denne viden om retsmedicinske begreber og metoder anvendes i den store pædagogiske underafdeling af websitet som hedder *CSI: The Experience*. Her kan brugeren i høj grad udfolde sig som CSI'er på egen hånd og erhverve evner til at opklare og til at forstå gerningsstedet som et særligt sted, som har gennemgået nogle bestemte forandringer på et bestemt tidspunkt, det tidspunkt, hvor stedet udgjorde scenen for en eller anden form for kriminel aktivitet. Som sådan er stedet blevet kodet, forstået på den måde at de handlinger og hændelser, som har fundet sted, har efterladt sig en række mærker og spor, som kan læses og fortolkes. Blodspor, rester af negle og hår udgør forskellige (DNA)koder, som kan dekrypteres og dechifrerer på samme måde som krudtslam, skudhuller og fysiske skader er tegn, som skal læses og fortolkes. Som sådan rummer stedet et plot (en fortælling), som til at begynde med er skjult og fragmenteret, men som brugeren i rollen som retsmedicinsk efterforsker kan afdække og sammenstykke gennem efterforsk-

Figur 5. CSI som tværmedial kommunikationsmodel



nings- og undersøgelsesprocessen ved hjælp af de forskellige retsmedicinske metoder, som websitet indfører ham eller hende i – gennem nærlæsning og fortolkning. Undervejs i efterforskningen vil brugerens evne til at ræsonnere logisk og tænke deduktivt såvel som hans eller hendes evne til at bruge sin forestillingsevne være afgørende for, hvordan gerningsstedet først dekonstrueres og derefter rekonstrueres som scenen for fortællingen (dvs. de kriminelle handlinger). Ved at afkode dette rekonstruerede sted vil selve fortællingen også blive rekonstrueret: Forbrydelsen bliver afdækket, morderen bliver afsløret.

Mediemæssige og genremæssige potentialer for tværmediale produktioner

Tv-produktion som tværmediale oplevelsesdesign karakteriseres ved, at den traditionelle programproduktion udvides til at inkludere en flerhed af medier og medieplatforme med det formål at udvide oplevelsesrummet med fokus på øget engagement og mulighed for deltagelse fra brugernes side. Hvis vi f.eks. ser på et underholdningsprogram som *X factor* (DR 2008) som tværmedial programproduktion og fokuserer på, hvilke muligheder for engagement og deltagelse, som ligger i produktionen, rummer selve tv-programmet en stigende grad af brugerdeltagelse i og med, at der implementeres den interaktionsmulighed i finaleprogrammerne (*X factor Live*), at brugerne via sms er med til at bestemme, hvem der går videre sammen med dommerne, mens det i de sidste programmer udelukkende er brugerne som bestemmer. Dette spiller sammen med et omfattende website, som rummer mulighed for gensyn med de forskellige udsendelser, for at hente baggrundsmateriale, mulighed for at engagere sig i chat, diskussionsfora, konkurrencer mm. Her kan man læse dommernes tanker om programmet og om deltagerne, man kan læse om de forskellige deltagere og deres reaktioner på at være med i programmet og på dommernes bedømmelser. Websitet rummer også mulighed for at abonnere på et nyhedsbrev med yderligere baggrund og de seneste updates. På den måde er det muligt at engagere sig i *X factor* på en meget omfattende måde, som er med til at gøre programmet til en mediebegivenhed, der fylder betragteligt i folks bevidsthed og i det offentlige rum. Graden af engagement kan læses i deltagelse i chat og diskussionsfora på selve *X factor* websitet, men også i mængden af blogs på DRs webportal, som i perioden beskæftiger sig med *X factor*, tillige med mængden af journalistiske artikler og læserbreve i dagspressen: I det hele taget får *X factor* en massiv omtale i andre medier (ikke mindst Ekstrabladet, *BT*, *Se & Hør*, *Billedbladet* etc.). Denne omfattende eksponering forstærkes yderligere af, at DR som stor medievirksomhed har formået at inkludere andre DR-programmer (især *Aftenshowets* mandagsudgave, som bl.a. til sidst i 2008- såvel som 2009-sæsonen arrangerede en live-koncert på Rådhuspladsen i København med programmets finalister) samt andre DR-websites som platforme i den tværmediale produktionsstrategi og som hver på deres måde formidlere af *X factor* stof.

Xfactor fremstår således som et godt eksempel på den tværmediale program-produktions mediespecifikke karakteristika: kombination af forskellige medier og medieplatforme for at skabe et større rum for engagement og deltagelse hos brugerne, og tillige et udtryk for denne produktionsforms gennemslagskraft. Ved at skabe et velfungerende samspil mellem program og website såvel som med andre medier formår programmet at nå ud til langt flere, end DRs underholdningsprogrammer hidtil har formået at ramme, og det formår ikke mindst ved hjælp af websitet at trænge igennem til den yngre generation, og programmet formåede i 2008 ikke blot at erobre TV2s monopol på fredag-sunderholdningsfladen, som denne kanal har haft siden lanceringen af det dagsordensættende underholdningsprogram *Eleva2ren*, 1988, men formåede også at blive et væsentligt diskussionsemne rundt om i de danske hjem og på de danske arbejdspladser i den periode, hvor programmet kørte.

Når krimien som genre remedieres i et tværmedialt oplevelsesdesign, som ikke blot består af en serie af tv-episoder men også et website med omfattende baggrundsmateriale – ikke blot om selve produktionen, men om fiktionsuniverset og dets karakterer – og med forskellige former for spil-features. Det sker ved at gøre de væsentligste karakteristika – afdækning af et hændelsesforløb (forbrydelsen), udforskning af et konkret sted (gerningsstedet) og møder med og undersøgelse af forskellige karakterer (vidner, mistænkte) – interaktive i en vis udstrækning.

Et af krimiens særkender er, at opklaringen af forbrydelsen er mere væsentlig end forbrydelsen i sig selv. Vi engageres som læsere/seere i det opklaringsarbejde, som foretages af kriminalbetjente fra drabsafdelingen, rejseholdet og den retsmedicinske afdeling, og krimiens spænding er uløseligt forbundet til, hvorledes dette arbejde udføres, hvilke udfordringer og forhindringer, der opstår, hvilket tidspres, opklaringen er under, etc. Dette indebærer undersøgelse af gerningssteder og afhøring af vidner og mistænkte, som medvirker til, at der skabes indsigt i selve forbrydelsen, og hvem der potentielt har begået denne. Denne plotstruktur, der har undersøgelsens og gådeløsningens karakter, kender vi fra computerspillet og især fra action-adventuregenren. Så når et interaktivt medieformat remedierer krimien, er der her tale om et medie, som allerede har nogle klare genreligheder med kriminalromanen, kriminalfilmen og krimiserien, blot med den væsentlige forskel, at vi her ikke længere er læsere eller seere, men aktive medspillere i selve opklaringsarbejdet som ledere af eller deltagere i et efterforskningshold. Der ligger en væsentlig oplevelsesøkonomisk pointe i, at vi med den interaktive krimi får mulighed for at spille med og for at opleve plot og setting 'indefra'. Publikums oplevelse af at engagere sig fortløbende i opklaringsarbejde parallelt med fiktionen er rykket ind som konkret handlingsmulighed i selve fiktionen.

Det er denne genrelighed, som gør, at netop tv-krimiserier fremstår så oplagte til det tværmediale programformat, hvor tv-seriens oplevelsesunivers udvides med et website, hvor brugeren har mulighed for selv at engagere sig (efterforskende!) på forskellig vis, hvad enten det så handler om at fordybe sig i en karakterblog, hvor seriens karakter fortæller om sit liv og sine tanker,¹⁰

om det drejer sig om at få adgang til omfattende dossierer med personoplysninger om seriens karakterer, eller det handler om mulighed for at engagere sig i decideret opklaringsarbejde enten i direkte tilknytning til seriens handling eller i spiluniverser, som gør brug af karakterer og miljø, men skaber sine egen fortællinger. Under alle omstændigheder udgør disse interaktive elementer i den tværmediale programproduktion nye oplevelser, som brugeren har mulighed for at engagere sig i.

Noter

1. Mediebilledet var et andet dengang, hvor DR havde monopol på tv-udsendelser i Danmark, og dette har selvsagt også haft betydning for tv's samlede kraft set i forhold til dagens medielandskab, hvor der findes adskillige kanaler at vælge sine programmer fra, og muligheden for et fælles referencepunkt som eksemplet *Matador* er vanskeligere at opnå. Trods dette har vi set, at de populære tv-serier, som jeg nævner her, har været i stand til at trodse overopbudet af programmer og samle mellem 1½ og 2 millioner seere.
2. Jeg anvender gennemgående udtrykket 'bruger' om recipientens dobbelte rolle i receptionen af et tværmediale kommunikationssystem, som inkluderer mulighed for deltagelse og indflydelse, dvs. at brugeren situeres i en rolle både som – analyserende og fortolkende – tilskuer og som medvirkende aktør.
3. Jeg anvender denne distinktion, eftersom jeg her beskæftiger mig både med tv-fiktionsserier og med underholdningsprogrammer, hvor handlingen ikke har fiktionskarakter.
4. *Livvagterne* er ikke nogen typisk krimi, idet fokus her ikke er på opklaring af forbrydelser, men snarere på forebyggelse af potentielle kriminelle handlinger. Jeg støtter mig dog til Gunhild Agger, som i sin anmeldelse af *Livvagterne* bestemmer serien som en *krimthriller*: "Men hvor krimithrilleren normalt går på at opklare forbrydelser, der er begået, eller som begås i handlingens tid, går konceptet i *Livvagterne* på at forhindre forbrydelser i at finde sted. Det sker under udfoldelse af teknologisk og ganske almindelig menneskelig overvågning, hvori der er indbygget en række traditionelle spændingselementer" (Gunhild Agger 2009). "Terror og totakter", i Kommunikationsforum, <http://www.kommunikationsforum.dk/artikler/terror-og-totakter>).
5. Jeg benytter mig i artiklen udelukkende af danske eksempler, men inddrager CSI bl.a. for at vise, at den tværmediale produktionsstrategi anvendes i tv-produktioner verden over. Det er dog værd at lægge mærke til, at der her er tale om store produktioner med tilsvarende budgetter, da produktion på tværs af medierne og på flere medieplatforme kræver mange ressourcer og tillige forudsætter, at producenten er en stor medievirksomhed (f.eks. DR) med mulighed for at producere på forskellige platforme (tv, radio, web, mobil) . I diskussionen efter mit paper på Ystad-konferencen blev det anført af repræsentanter fra Yellow Bird, der producerer den svenske krimiserie *Wallander*, baseret på Henning Mankells karakterer og miljø, at de på ingen måde havde økonomiske eller mandskabsmæssige ressourcer til at koble seriens fiktionsunivers med et interaktivt website i stil med DRs store tv-serier.
6. Bodil Hauge: 'De unge er på 17 timer i døgnet'. *Politiken.dk* 4.4. 2009. <http://politiken.dk/tjek/digitalt/computer/article490818.ece>
7. Se <http://mediawatch.dk/artikel/mediebranchen-kan-faa-det-svaert-med-naeste-generation>
8. Jeg forstår her medialisering ud fra Stig Hjarvards definition, hvor medialisering af samfundet bestemmes som "*den proces, hvor samfundet i stigende grad underlægges eller bliver afbængigt af medierne og deres logik*". Denne proces er kendetegnet ved en dobbeltheds af, at medierne *integreres* i andre samfundsinstitutioners virke, samtidig med at medierne *selvstændiggør* sig som institution i samfundet" (Hjarvard 2008, s.28).
9. Selv et tidstypisk fænomen som Facebook er blevet kraftigt kritiseret for at påberåbe sig ejerskab over alt materiale, som brugerne lægger op på deres profiler (kritikken har været så

- voldsom, at Facebook gik med til at ændre brugerlicensen sådan, at brugerne får ophavsret til det materiale, de uploader).
10. En sådan blog findes på krimiserien *Anna Pihls* website. Her skriver forskellige forfattere hovedpersonen Anna Pihls blog, hvor man "kan komme helt tæt på Anna Pihl" (citater fra websitet) og hvor Anna blogger om sit privatliv ("endelig lidt romantik") og om sit professionelle liv i Politiet ("jeg skød i selvforsvar"), og hvor hun funderer over livet som sådan ("hvad vil det sige at være lykkelig?").

Litteratur

- Bruns, A. (2008) *Blogs, Wikipedia, Second Life, and Beyond: From Production to Produsage*. New York: Peter Lang Publishing.
- Eco, U. (1981) 'Læserens rolle'. I Olsen, M. og G. Kelstrup (red.) *Værk og læser – en antologi om receptionsforskning*. København: Borgen.
- Fiske, J. (1987) *Television Culture*. London: Routledge.
- Haastrup, H.K. (2007) 'Oplevelser på tværs – en tværmedial analyse af relationen mellem tv-serie og website', in Petersen, A.B. & Ramussen, S.K. (red.) *På tværs af medierne*. Århus: Ajour.
- Hjarvard, S. (2008) *En verden af medier. Medialiseringen af politik, sprog, religion og leg*. København: Forlaget Samfundslitteratur.
- Iser, W. (1989, org. 1980) 'Interaction between Text and Reader', in Corner, J. & Hawthorn, J. (red.) *Communications Studies. An Introductory Reader*. London: Edward Arnold.
- Jenkins, H. (2003) *Retbinking Media Change: The Aesthetics of Transition*. Cambridge MA: MIT Press.
- Jenkins, H. (2006) *Convergence Culture. Where Old and New Media Collide*. New York: New York University Press.
- Jensen, K.B. (2008) *Medier og samfund. En introduktion*. København: Forlaget Samfundslitteratur.
- McLuhan, M. (1997/1964) *Understanding Media. The Extensions of Man*. London og New York: Routledge.
- Petersen, A.B. (2007) 'Tværmedialitet som kommunikationsform', in Petersen, A.B. & Ramussen, S.K. (red.) *På tværs af medierne*. Århus: Ajour.
- Pine II, J. & Gilmore, J.H. (1999) *The Experience Economy: Work Is Theatre & Every Business a Stage*. Boston, MA: Harvard Business School Press.

Wallanderland

Film- och litteraturturism i Ystad

Carina Sjöholm

Resumé

Artikeln avser att diskutera en specifik genre i den snabbt växande upplevelseindustrin, turism med koppling till kriminalfilm och kriminallitteratur. Exemplet är den mycket framgångsrika turism som vuxit upp i Ystad i Skåne, där Henning Mankells litterära skapelse kommissarie Kurt Wallander har sin gärning. Hans äventyr har också överflyttats till film, och i Ystad har en lokal filmproduktion utvecklats som är av vital ekonomisk betydelse för regionen. I artikeln presenteras den litterära turismen i generella termer, och sätts i relation till kommodifiering och mediering samt till diskussionen om plats.

Nyckelord: litteraturturism, filmturism, Mankell, Wallander, Ystad, upplevelseindustri, mediering

Till Ystad kom de första turisterna och frågade efter Mariagatan redan året efter att Henning Mankells första bok om kriminalkommissarie Kurt Wallander, *Mördare utan ansikte*, gavs ut 1991. Så småningom kom frågor efter filminspelningsplatser. Henning Mankells kriminalromaner och de filmatiseringar med kommissarie Wallander som gjorts i Ystad, är några av de centrala beståndsdelarna i en speciell form av turism som kallas *litteratur- och filmturism*. Med det menas här turism som fokuseras på geografiska platser som är kopplade till författare och/eller deras litterära skapelser såsom de illustreras i böcker och/eller film. Jag kommer i denna artikel att via Wallanderturismen i Ystad diskutera relationen mellan upplevelser av fiktiva och verkliga platser. Jag kommer också att kort diskutera kommodifiering och kommersialisering i relevanta sammanhang. 'Wallanderland' är i den här texten ett exempel på hur en plats kan skapas och fiktionaliseras under specifika ekonomiska och kommersiella villkor. "Det är omöjligt att överskatta vad Kurt gjort för oss", säger en av Wallander-turernas guider. Wallander har uppenbart förstärkt Ystad som en turistdestination.

Denna artikel är en del av ett större forskningsprojekt kallat *Resor i böckers, filmers och författares spår. En kulturanalytisk studie av litterär turism*.¹ Artikeln bygger framför allt på fältarbete i form av deltagande i ett antal guidade turer och intervjuer genomförda i Ystad med människor inblandade i Wallandersatsningarna på olika sätt. Jag har även tagit fasta på det rikliga broschyrmaterialet liksom tidningsartiklar. Det material som ligger till grund för mer generella påståenden i artikeln om den här formen av turism bygger bland annat på ett kvantitativt material omfattande drygt 130 svar från svenska turistbyråer om satsningar på litterär turism, i synnerhet vad jag där valde att kalla *deckarturism*. Under ett par år har jag dessutom deltagit i många olika typer av guidningar som kan kopplas till litteratur och film. Fältarbete och intervjuer genomförda i Fjällbacka, där man satsat på turism kopplat till deckarförfattaren Camilla Läckbergs böcker, och Vimmerby där man sedan åtskilliga decennier tagit emot turister som velat uppleva Astrid Lindgrens litterära värld, bildar också en fond för en del av resonemangen (ex Sjöholm 2009).

Bakgrund

Skåne blev officiellt filmproduktionscentrum genom filmavtalet 2000 och Ystad kom, tillsammans med Luleå och Trollhättan, att bli en av Sveriges större regionala filmmetropoler. 2005 års avtal manifesterade i högre grad än någonsin svensk films potential som tillväxtbransch (Hedling 2006). Filmer som produceras regionalt ses som en viktig ekonomisk tillväxtfaktor, men är också kopplade till upplevelseindustrin (Lind 2006). Produktionen av de första tretton Ystadproducerade Wallander-filmerna med Krister Henriksson i huvudrollen var ett av de största film- och TV-projekten någonsin i Skandinavien (Krona 2006). De regionala myndigheterna och näringslivet tog tillfället i akt att förknippas med filmproduktionen och det stora allmänna Wallander-intresset i syfte att öka turismen. De nådde framgång långt utöver förväntan. Succén hänger uppenbart ihop med kopplingen till Ystad och det omgivande Österlen (Lind 2006, *Film i Skåne* 3/06). Det skånska landskapet exponeras tydligt i filmerna och synliggörs som besöksvärd plats genom de olika fiktionerna.

Brittiska BBC spelade under sommaren 2008 in tre Wallanderfilmer i Ystad med Kenneth Branagh i huvudrollen och det spelades in ytterligare tre under 2009. Ungefär samtidigt initierades tretton nya filmer där Krister Henriksson utvecklat Kurt Wallander. Inspelningarna var färdiga 2009 vilket gör att man räknar med att hålla liv i Wallanderturismen ytterligare en del år. Hittills har man lokalt sett en ständig ökning av turister kopplat till Wallander-böckerna och filmerna. Kommunens marknadsföringsstrateg besöks såväl av internationella journalister som gör reseprogram för tidskrifter och tv, som kommunala representanter från hela Sverige som vill inspireras i den egna lokala turismutvecklingen. Ystad har kommit att bilda skola när det gäller litteratur- och filmturism.

Litterär turism

Det finns en koppling mellan Henning Mankell och Ystad som uppenbarligen lockar många besökare. Det finns i Mankells böcker om Wallander en relation till Ystad och sydöstra Skåne som plats och om man lyssnar på läsare av Mankells böcker så upplevs det ofta att Mankell 'skriver platsen', men också vår samtid. Vissa platser i böckerna och filmerna är påhittade men många platser exakta:

Man får en så bra bild. Det som många har sagt är att: hur kan han med ord berätta så tydligt. Och det är ju det som är så skojigt om man ser det besöksnäringsmässigt, de som är fans, litterära fans, de kommer i en tid då det inte absolut är högsäsong eftersom man inte är beroende av solen. (intervju dec. 2007)

Likaväl som människor fascinerats av Henning Mankells berättelser, fascineras de av de platser och det samhälle och till och med det klimat han berättar om.

I kriminallitteratur diskuteras ofta samtidens sociala och samhällseliga problem, tidvis i experimentell form, och detta nyvaknade intresse för en genre som länge betraktats som trivial har ibland tolkats som ett behov av litteratur som synliggör det globala, senmoderna samhällets komplexitet och ogenomskinliga maktstrukturer (t.ex. Persson 2002). En del menar till och med att det är för att man vill läsa tolkningar av samtiden som deckargenren når sådana mängder läsare numera. Wallanderböckerna och filmerna liksom flera andra deckare, tolkas ofta som en bild av det svenska folkhemmets förfall (Tapper 2006). Det brukar sägas att den stora publika genomslagskraften för kriminallitteratur som samhällskritik kom med Sjöwall- och Wahlöös polisromaner under 1970-talet. Att det ges ut mer svensk kriminallitteratur än någonsin tidigare och att det säljs mer pocketböcker i genren än på länge har turismindustrin tagit fasta på.

Litterär turism är som sagt en sorts turism som tar sin utgångspunkt i en litterär text eller ett författarskap men inte sällan kan själva inspirationskällan ha förmedlats i en annan medial form, till exempel en film eller en tv-produktion. Ofta sker det en sammanblandning av dessa receptioner, såväl hos producenterna som hos konsumenterna. Det vill säga man hänvisar till litteraturen trots att det kanske var tv-serien eller filmen som väckte intresset. Litteratur och film fungerar ofta som en sorts plattform för skapande av litterära och filmiska landskap och det är intressant att se skillnad på, men också sammansmältningar av, den mediala representationen av landskapet och den privata upplevelsen. För så sker hela tiden: man går i och ur upplevelser av en plats och ser flera saker beroende på vad man associerar till.

Människor har under långa tider fascinerats av platser som associeras till författare och lockat till resande: det kan handla om att besöka födelseplatser, betrakta och ta del av omgivningarna där man tänker sig att författare växte upp och/eller verkade, att med egna ögon få se vad som inspirerade författaren till skrivandet, att få visa sin vördnad genom att till exempel besöka gravplatsen eller andra offentliga monument (Herbert 2001).

Litterära landskap har blivit oerhört populära turistutvecklingsplatser som således har en lång tradition (Herbert 1996, 2001, Squire 1994). Forskningsmässigt har relationen mellan litteratur och turism blivit ett fält de senaste tio åren kopplat till att det också kommit att bli en alltmer kommersiellt intressant sektor för turismindustrin. Det är ett brokigt forskningsfält än så länge. David Herbert liksom Mike Robinson och Hans Christian Andersen (2003) är några av dem som internationellt skrivit sig in i fältet när de betonar att litteratur förstärkt konsumtion av landskap i turismen under det senaste decenniet. Det är helt uppenbart att litteratur inspirerar människor att resa till vissa destinationer. Robinson menar till och med att det är ett underutnyttjat område, att litteratur och författarskap skulle kunna utnyttjas mycket mer för att utveckla kulturturism (Robinson 2003: 40).

Att få se, känna och uppleva miljöer som beskrivs i sina favoritböcker eller filmer är naturligtvis en fascinerande och många gånger en stark upplevelse. Att verkligen få vara där och få se detta på riktigt. Offentliga representationer och privata upplevelser och insikter sätts mot varandra, men det kan också fungera så att fiktion möter verkligheten, åtminstone i läsarens sinne (jfr. Sheller & Urry 2004).

Mankell som samhällskritiker och produkt i upplevelseindustrin

Kan man då lokalt förlita sig på en produkt som denna? Vad är produkten? Vad gör man i Ystad för att visa på andra sevärdheter och öppna upp staden bortom Wallander?

Ystad är en stad med relativt långa anor som turiststad vilket spelat roll för att Wallandersatsningar blivit succé. Man har en grund att bygga på och försöker integrera gamla turistattraktioner med nya genom olika former av paketeringar där regionens olika resurser vägs in. Intressant är också hur material förnyas, hur Mankell och hans fiktiva figur Wallander förmedlas på nya sätt, delvis med hänsyn till att nytt material, nya berättelser och nya infallsvinklar dyker upp, men delvis på grund av växande intressen och nya mediers möjligheter både vad gäller förmedling och bevakning. Och hela turismbranschen bygger på att det hela tiden tillkommer nya saker: en av utmaningarna är ju att få besökarna att återigen besöka platsen. Detta är en paradox eftersom många som arbetar inom turismbranschen ägnar sig åt att reproducera. I Ystad har man dock lyckats engagera ett par entreprenörer för att driva det som kallas *Cineteket*. Det tillkom efter att man på turistbyrån insett behovet av något mer än den Wallanderbroschyr som tryckts upp. Det är stor skillnad mellan bok- och turismbesökare vad gäller beteenden, menar engagerade i Wallanderturismen: "Ibland kommer filmturister in och tittar i bokhyllan och säger oj, finns det böcker också om Wallander!" (intervju dec. 2007). De menar vidare att litteraturturisterna inte skyltar med att de kommer till Ystad för att besöka Wallander, vilket filmturisterna är mycket tydligare med.

Cineteket är förlagt till Ystads gamla regementsområde. Där kan besökaren dels få en guidad tur i den studio där Wallanders lägenhet byggts upp och Wallanderfilmerna spelades in, dels lära sig hur filmproduktion går till genom prova-på-stationer i en utställning. På Cineteket har man insett att olika turistgrupper vill ha olika saker. En del vill bara ha Wallanderkunskap och andra är intresserade av att lära om film i största allmänhet. För att tillfredsställa dessa olika grupper, men också utvecklas, funderar man på Cineteket på att gå vidare i fikcionaliseringen.



Foto: Carina Sjöholm.

Numera skapar turister till stor del sina resor själva genom att komponera ihop olika delar i vad som kan framstå som ett gigantiskt utbud. Det ställer krav på dem som skall serva dessa behov. Tjänsterna måste kunna matcha dessa individuella kundkrav. Ett centralt drag i upplevelseindustrin är försöken att paketera och distribuera upplevelsesamhällets olika delar och ingredienser. Turism och resande är en del av upplevelseindustrin och turismindustrin har alltid varit beroende av att ge människor upplevelser men denna insikt har ökat väsentligt under senaste decenniet. Underhållning, utbildning, estetik och eskapism är fyra ledord som enligt en sorts manual för turismverksamhet allt oftare dras fram och förefaller ha slagit igenom med full kraft (Pine & Gilmore 1999). Forskningen visar att många turister vill vara aktiva under sin semester, åtminstone under en del av den lediga tiden och dessutom gärna lära sig något (Urry 1995). Detta tar många producenter i det som brukar kallas upplevelsekonomin i tidevarv fasta på genom att både försöka underhålla och lära turisten olika saker och kulturturism är en internationell trend som får allt

större betydelse (Kavaratzis & Ashworth 2005). Att besöka en plats och ges chans till inlevelse är en väsentlig del i detta.

Det finns många förklaringar till det genomslag Henning Mankell haft med sin litterära figur Kurt Wallander. En återkommande förklaring många återkommer till är *igenkännandet*. Kurt är ingen amerikansk hjälte utan han vinner sympatier genom att vara en sorts antihjälte, säger en intervjuperson. I den globaliserade världen har inte ens Sverige kommit undan den grova och sofistikerade kriminaliteten och det visar Mankell i sina böcker, säger en annan informant. Böckerna och filmerna handlar om främlingsfientlighet, insmugglade barn, pedofili och andra aktuella ämnen. Mankell vill göra folk uppmärksamma på att vad som helst kan hända även i Sverige och använder Wallander för att uttrycka sin bestörtning, sitt engagemang och få utlopp för sina känslor: "Wallander är hans dörröppnare för att prata om de här sakerna" (intervju). Intäkterna för böckerna och filmerna används till viss del till välgörande ändamål. Man kan helt enkelt säga att Mankells ideologiska hållning ger honom tyngd i en globaliserad värld och paradoxalt nog leder hans kritik mot kommersialisering till att just hans egna produkter säljer som aldrig förr.

I Wallanders fotspår

Vad gäller Mankell- och Wallanderturismen verkar turister mer fascinerade av platserna och karaktärerna än just brotten i sig. Hur litteratur används av rese- eller turismbranschen är det jag betonar här liksom hur lokal platsmarknadsföring skapas i syfte att locka turister och där litteratur och författare blir ett medel. Man utnyttjar helt enkelt att människor använder sina mediala erfarenheter men också lusten att se och uppleva fiktiva platser som verkliga. För att platserna ska fikionaliseras krävs ett visst mått av fantiserande – att 'se' platsen utifrån sina lästa erfarenheter. Det finns olika litterära besökare: de som läst boken eller sett filmen men också de som läst biografier, dvs. har författarkunskap. Konst, film, litteratur och musik används som en sorts konkreta, bestående produkter som hjälper till att levandegöra platsen och som hjälper till att hålla en plats vid liv. Berättelser om såväl författare som dess fiktiva historier hardå betydelse för den platsskapande processen.

På Turistbyrån i Ystad möts man av porträttbilder av skådespelaren Krister Henriksson som Kurt Wallander. Mankell-romaner på flera språk finns till försäljning, liksom Wallander-vykort och boken *Wallanders Ystad* (Ambrius 2004), utgiven av lokaltidningen *Ystad Allehanda*, och med texter på svenska, engelska och tyska. Det är uppenbart att Ystad och Wallander är intimt förknippade med varandra för den som närmar sig staden via turistbyrån. Ystad Turistbyrå är också ansvarig för broschyren *I Wallanders spår: en vägvisare över Ystad med omnejd för dig som gillar romanfiguren Kurt Wallander, kriminalkommisarie vid Ystadpolisén*. I broschyren presenteras Henning Mankell liksom hans skapelse Kurt Wallander. Framför allt finns där en karta med 32 platser i Ystad som nämns eller används i romanerna och filmerna. Broschyren delas ut gratis

och trycks i ungefär 30.000 exemplar per år varav 10.000 är på svenska. Den senaste utgåvan (2007) innehåller dessutom en lista på ytterligare 32 platser, grupperade efter de första tretton Ystadbaserade filmerna, där filminspelningar har ägt rum. Vid sidan av den ofrånkomliga statistiken över böckernas upplagor, över 25 miljoner och spridning på 36 olika språk, presenteras också biografiska fakta, liksom att Mankell är konstnärlig rådgivare åt Teatro Avenida, Moçambique, om hans kamp mot HIV och AIDS och en del av de utmärkelser han mottagit för sitt författarskap. Mankell är ett exempel på hur en författare profileras och marknadsförs med tidstypiska argument som till exempel socialt engagemang. Han beskriver sig själv som en samhällsgranskare (till exempel *Trelleborgs Allehanda* 22/4 2008, *Sydsvenskan* 17/8 2008) och utifrån hans försäljningssuccéer och kriminallitteratur- och filmers inser man att även samhällsengagemanget blir en strategi i marknadsföringen. Det är påfallande vilket stöd Mankell har i Ystad och betonas gång på gång vilken integritet han har, men också engagemang och stöd för världens snedfördelade resurser. Detta blir en del i berättelseskapandet och därmed i kommodifieringsprocessen.

Tanken är att besökaren skall läsa broschyren och sedan färdas runt Ystad med omnejd på egen hand. Under sommarmånaderna finns fler alternativ för dem som vill närma sig Wallanders Ystad i mer organiserad form. Till exempel är det möjligt att åka med Ystad Frivillige Bergnings-Corps guidade Wallandertur med veteranbrandbil. På bilen får ungefär 14 personer plats och i maklig takt utgår den från Stortorget. Under färden passeras platser som nämns i böckerna och visas i filmerna och en av brandmännen läser högt ur sitt manus med citat ur böckerna.

På Cineteket finns försäljning av Wallanderböcker- och filmer, några t-shirts och affischer. Där finns också möjlighet att ta en kopp kaffe med dopp från ett av de lokala bagerierna. Allt är väl genomtänkt och signalerar kvalitet och inte bara 'marknad'.

Ytterligare ett sätt att uppleva Wallander-land är att köpa ett Wallander-paket. I det ingår middag på en av Wallanders favoritrestauranger, inlogering på ett av de hotell där han brukar äta lunch och kaffe på Fridolfs konditori, Wallanders favoritkonditori där han i böckerna ofta antingen dricker kaffe eller lättöl och beställer en 'sillamacka'. Paketet inkluderar också en 'Wallander-bakelse'; blå med marsipantäcke, smaksatt med punsch och dekorerad med ett stående W i choklad. Historien om bakelsen ingår numera, liksom berättelsen om Mankells sociala patos och engagemang, i en väl utarbetad *storytelling* (jfr. Mossberg 2006). På en vägg i konditoriet hänger ett certifikat där familjen Wallander har gett konditoriet sin tillåtelse att använda namnet för bakelsen ifråga. Familjen Wallander – som inte bor i Ystad utan i Mariefred – lånar sitt namn åt bakelsen eftersom den organisation som äger rättigheterna till rollnamnet Wallander motsatte sig att namnet skulle användas. Officiellt alluderar bakelsen alltså på en familj i Mariefred, samtidigt som alla vet vem det *egentligen* handlar om. En historia genererar en historia och fiktionslagren skjuts in över varandra. Till Wallanderpaketet har senaste året tillförts ett par lägenheter på Mariagatan, där Wallander är bosatt enligt böckerna, som kan hyras av turister.



Foto: Carina Sjöholm.

Alla dessa delar kan ses som en del i upplevandet av 'Wallanderland'. Men varje del kan också fungera som en del av Wallanderturismen eller helt enkelt som enskilda turistiska evenemang. Att besöka Ystad och äta en blå marsipanbakelse behöver inte för konditoribesökaren betyda koppling till vare sig Wallander eller Mankell. Att se veteranbrandbilen åka runt med fjorton passagerare kan vara en del i den vanliga sommarturistbilden i en stad med lång historia som besöksmål. Kort sagt, man kan besöka Ystad utan att märka av intresset för Kurt Wallander. Men söker man finner man spår både här och där.

Imaginära platser

I magasinet *Det nya goda livet – Skåne* (nr 6/2005) finns förutom ett stort tio-sidigt reportage om Henning Mankell och hans Skånegård fyra sidor med rubriken 'Utflykt i Wallanderland':



I Wallanderland får man ofta skapa själv. Fylla i. Gissa. Spekulera. Vända på kartan. Vi som fallit pladask för Mankells historier, och med det utgångsläget lockats till Ystad, tycker att just detta är halva nöjet. Fantasin jobbar på högvarv. (Nylin 2005: 34f)

Blandningen av verkliga och påhittade platser skapar utan tvekan utrymme för läsarens fantasi. Litteratur och film skapar starka föreställningar om en plats vilket illustreras till exempel genom Mankells författarskap. Det finns en föreställning att litteratur fryser och konserverar landskap. Mycket litteratur och film har kommit att bli en sorts dokumentation av sin samtid, trots att det inte var den huvudsakliga intentionen när boken skrevs eller filmen producerades (jfr. Herbert 1995). I Sverige har de konkreta, realistiska och ibland igenkännande miljöbeskrivningarna som nämnts kommit att bli ett utmärkande drag för kriminallitteraturen.

Den egentliga styrkan i föreställningar och uppfattningar hämtade från litterära texter är deras förmåga att få läsare att bekräfta dem (Krolikowski & Chappel 2004). Efterhand blir föreställningar om en plats så inarbetade att det krävs ett aktivt arbete för att se något annat. Så litterära bilder kan ta över och göra det svårt att se något 'eget' eller något annat. En litterär text kan också fungera som en ingång till en plats som egentligen inte finns längre, men som man genom den litterära texten ändå kan se. Att vara på ett ställe man aldrig varit förut men ändå känna att man varit där eller upplevt platsen tidigare är uppenbart attraktivt. Att gå på ställen, känna platsen rent fysiskt är av betydelse. Vi kan tala om en sorts konsumtion av platser i form av en lek och ibland är det viktigare att *ha varit där* än att *vara där*. De artefakter eller souvenirer som dyker upp i den litterära turismen är ofta böcker och filmer, kartor och också den typ av dokumentation som turisterna gör själv: fotografier, anteckningar, dagböcker (jfr. Sjöholm 2008). I Ystad kan man som sagt på både Cineteket och turistbyrån köpa Mankellböcker bland annat på tyska. Dessa är inköpta i Tyskland och säljs framförallt till turistande tyskar som tar med sig boken hem för att återuppleva resan och den skönlitterära upplevelsen. Detta är en väsentlig del av resan. Den är så väsentlig att de på Cineteket funderar på att skaffa en stämpel där det står "Köpt i Ystad" eller liknande för att betona uniciteten hos produkten. Den är verkligen köpt på plats.

Hela kontinenter estetiseras i önskan att sälja och berättelser om en plats ger hela destinationen en ökad tyngd och täthet. Denna typ av emotionaliseringsprocesser binds samman med estetiseringsprocesser i konkreta tematiseringar som Wallanderland. Man komprimerar och omvandlar tider, stilar, form och känsla (Löfgren 2001, O'Dell 2005, Pine & Gilmore 1999).

Mental och fysisk rörelse

Balansen mellan den offentliga representationen och de individuella upplevelserna är viktig liksom balansen mellan boken som vem som helst kan ta del av och den privata, egna tolkningen av boken vid läsning. Detta är en kulturell process som kan betyda ett offentligt stadium igen när boken och/eller författaren ger upphov till litterär turism i någon form, till exempel en guidad tur (Squire 1994). Samtidigt som en litterär text kan beskriva en fysisk plats oerhört noggrant så kan ändå läsaren med hjälp av sin fantasi och erfarenhet göra platsen till något annat, till sin imaginära plats, genom att ändra om och personifiera utifrån sina läserfarenheter. Det är då läsaren som skapar platsen, inte författaren. Och det är i läsarens fantasi läsningens olika dimensioner smälter samman med det visuella och kroppsliga intryck platser ger. Det är många delar i mötet med texten som spelar roll för upplevelsen av den fysiska platsen: allt från hur författaren beskriver platsen till läsarens humör vid läsningen men också vid besöket på platsen. Litterära platser handlar mer om världen i läsaren eftersom den är han eller hon som gör om och personifierar den värld författaren skapat (Krolikowski & Chappel 2004). Blandningen av

verkligt och påhittat landskap skapar utrymme för läsarens fantasi. Att vara i ständig rörelse brukar sägas vara ett tidens tecken. Zygmunt Bauman talar till exempel om turisten som till skillnad mot vagabonden kan välja vilka platser som hon vill släppa in i sin värld, vilka platser som ger henne underhållning och upplevelse (2008). Filmforskaren Linda Williams (1995) gör en intressant koppling till ordet rörelses egentliga betydelse – 'emotion' är sprunget ur de latinska verben 'emovere', att utmanövrera, uppröra, agitera och 'movere', att röra/flytta. Den mentala rörelsen blir fysisk. Att låta sig beröras, att bli emotionell eller låta sig förflyttas till ett annat mentalt tillstånd kan bli en så stark upplevelse att den så att säga sätter sig i kroppen. Det gör att känsla kan återskapas en annan gång, men också vid försöka nå upplevelsen. Detta kan vara ett sätt att se på upplevelser av litterära vandringar; man bär upplevelserna och insikterna med sig.

Litterära platser kommodifieras, det vill säga görs till en vara eller produkt, i den här processen och pendlar mellan att vara en offentlig representation och ett individuellt och privat fält. Och då kan det vara privat både i bemärkelsen författarens privata liv och privat i bemärkelsen det eget upplevda.

Såväl litteratur som turism och resande är ju en sorts extraordinära tillfällen, tid bortom tiden, något som är skilt från den vanliga och som gör att man går in i en annan verklighet. Krolkowski & Chappel (2004) argumenterar dock för att skillnaden är att turism är en mer direkt erfarenhet medan litteraturen tenderar att översätta en värld eftersom den går via författaren. Och man kan naturligtvis undra över vilken erfarenhet som är mer verklig än den andra. I vilket fall menar Krolkowski & Chappel att eftersom världen i romanen och upplevelsen av bokens verklighet i någon form upplevs av läsaren så sker en sorts förlikning av de båda upplevelserna (2004).

Medierade platser

Vad händer då med dem som bor i en stad som marknadsförs utifrån imaginära, eller föreställda, geografier? Ses detta som en potential eller en kolonisation? Kanske är det inte antingen eller utan både och beroende på hur stora besökargrupper som besöker de olika platserna, när det sker och hur det sker? När en stad så uppenbart marknadsförs via en medial produkt måste ju något hända med staden. Helt klart är att Henning Mankell används för att representera Ystad och Skåne. Numera måste varje ort med självaktning finna sin identitet, finna "ett säljande varumärke, en image, ett kännetecken och ett ansikte utåt som kan representera det man kan erbjuda" (Forsemalm 2003: 43). Man måste helt enkelt ha ett värde på upplevelsemarknaden.

Våra skiftande erfarenheter, såväl medierade som mer direkta, spelar stor roll för vår tolkning av platser. Plats skapas genom bruk och genom olika medierfarenheter som kan få brukaren att reflektera över vilken plats som är 'den rätta' att besöka. En plats kan presenteras, paketeras och marknadsföras på så många sätt. Det är alltså möjligt att se Wallandersatsningarna i termer av hur

platser *produceras*. Sedan kan man fråga sig vilka strategier som är i funktion när en viss plats förvandlas till en sevärdhet eller en plats att uppmärksamma på kartan.

Estetisering av platser i syfte att genom affärsutveckling skapa mervärde har blivit en allt viktigare syssla för lokala entreprenörer inom turistbranschen. Genom att ge en plats en särskild aura lockas investerare att investera, människor att bosätta sig där och fler besökare att komma (Löfgren 2005). Turismen kan ses som ett praktiskt tilläggande av litteraturen och filmen, en läsakt som blir fysisk och kroppslig. Rörelsen är dubbel: den verkliga platsen medieras och blir fiktion samtidigt som det fiktiva blir verkligt när turismen går i spåren efter mördare och poliser. Turisten kan i sin egen kropp förnimma hur mördarjakten måste kännas. De här komplicerade relationerna mellan kropp och text, verklighet och fiktion och mellan allvar och lek tycks vara särskilt ägnade att ge energi åt den nya upplevelseindustrin. Filminspelningarna och intresset för Henning Mankells romanfigur Kurt Wallander i Ystad är ett bland flera aktuella exempel på vilka ekonomiska synergieffekter som finns mellan litteratur, film och turism.

Not

1. Projektet är finansierat av Einar Hansens Allhemsstiftelse. Artikeln är en av flera inom projektet.

Litteratur

- Ambrius, J. (2004) *Wallanders Ystad. Platser i böcker och filmer om Kurt Wallander*. Ystad: Sportförlaget & Ystad Allehanda.
- Bauman, Z. (2008) *Konsumtionsliv*. Göteborg: Daidalos.
- Ek, R. & Hultman, J. (2007) 'Produktgörandet av platser. En introduktion', i Ek, R. & Hultman, J. (red.) *Plats som produkt. Kommersialisering och paketering*. Lund: Studentlitteratur.
- Forsemalm, J. (2003) 'Vems är staden?', *Kulturella Perspektiv*, nr 4.
- Hedling, O. (2006) 'Sveriges mest kända kiosk – om regionaliseringen av svensk film', i Hedling, E. & Wallengren, A.-K. (red.) *Solskenslandet. Svensk film på 2000-talet*. Stockholm: Atlantis.
- Herbert, D. (1996) 'Heritage as Literary Place', in Herbert, D.T. (ed.) *Heritage, Tourism and Society*. London: Bell and Hyman.
- Herbert, D. (2001) 'Literary Places, Tourism and the Heritage Experience', *Annals of Tourism Research*, Vol. 28, No. 2.
- Kavaratzis, M. & Ashworth, G.J. (2005) 'City Branding: An Effective Assertion of Identity or a Transitory Marketing Trick?', *Tijdschrift voor Economische en Sociale Geografie*. Vol. 96, no 5.
- Krolikowski, C.A & Chappel, S.J (2004) 'In the footsteps of Günter Grass – Literary Landscapes in the City of Gdansk', Paper at the conference Tourism and Literature: Travel, Imagination and Myth, Centre for Tourism and Cultural Change, Leeds Metropolitan University.
- Krona, M. (2006) Filmfinansiering och regionalism – Wallanderprojektet på Österlen, i Hedling, E. & Wallengren, A.-K. (red.) *Solskenslandet. Svensk film på 2000-talet*. Stockholm: Atlantis.
- Lind, J. (2006) 'Kan man sälja Skåne med 'Wallanderfilmer'? Värdet av exponering av Skåne genom 'Wallanderfilmerna' och deras effekter på besöksnäringen. Värdering och prognos genomförd av Cloudberry Communications AB på uppdrag av Region Skåne, Position Skåne och Oresund Film Commission.

- Löfgren, O. (2000) 'Motion and Emotion: The Microphysics and Metaphysics of Landscape experiences in tourism', in Hornborg, A. & Palsson, G. (eds.) *Negotiating Nature*. Lund: Lund Univ. Press.
- Löfgren, O. (2001) 'Den nya ekonomin – en kulturhistoria', *Kulturella perspektiv*, nr 3.
- Mossberg, L. & Nissen Johansen, E. (2006) *Storytelling: marknadsföring i upplevelseindustrin*. Lund: Studentlitteratur.
- Nylin, L. (2005) 'Utflykt i Wallanderland', i *Det nya goda livet – Skåne*, nr 6.
- O'Dell, T. (2002) 'Upplevelsens lockelser, tingens dynamik', i O'Dell, T. (red.) *Upplevelsens materialitet*. Lund: Studentlitteratur.
- O'Dell, T. & Billing, P. (eds.) (2005) *Experiencescapes: Tourism, Culture and Economy*. Copenhagen: Copenhagen Business School.
- Persson, M. (2002) *Kampen om högt och lågt. Studier i den sena nittionbundratsromanens förhållande till masskulturen och moderniteten*. Stockholm/Stehag: Symposion.
- Pine, B.J. & Gilmore, J. (1999) *The Experience Economy: Work is Theatre & Every Business a Stage*. Boston: Harvard Business School Press.
- Robinson, M. & Andersen, H.C. (eds.) (2003) *Literature and Tourism: Essays in the Reading and Writing of Tourism*. London: Thomson.
- Sjöholm, C. (2008) 'Smalfilm som semesterminne', i Hedling, E. & Jönsson, M. (red.) *Välfärdsbilder. Svensk film utanför biografen*. Stockholm: Statens Ljud- och bildarkiv.
- Sjöholm, C. (2009) 'Astrid Lindgrens Småland som produkt i den nya ekonomin', i Littberger Caisou-Rousseau, I., Nilson, M. & Sjöholm, C. (red.) *Speglingar av Småland*. Hestra: Isaberg.
- Squire, S. (1994) 'The Cultural Values of Literary Tourism', *Annals of Tourism Research*, 21.
- Tapper, M. (2006) Skymningslandet – kriminalitet som hot mot Sverige i Johan Falk-trilogin, in Hedling, E. & Wallengren, A.-K. (red.) *Solskenslandet. Svensk film på 2000-talet*. Stockholm: Atlantis.
- Williams, L. (1995) 'Bilder av rörelse. Kroppar, njutning, genrer', in *Filmbäftet* nr 4.

Övrigt

- Broschyren i Wallanders spår, Ystad turistbyrå, <http://www.ystad.se/ystadweb.nsf/AllDocuments/6D2990059F75E6D2C1256ED9002D478F> (2008-10-22).
- Tidningsartiklar ur Film i Skåne, Sydsvenska Dagbladet, Trelleborgs Allehanda, Ystad Allehanda.
- Diverse samtal med turistchef och marknadsstrateg, Ystad liksom med personal på Cineteket under 2006-2008 samt intervjuer i december 2007 och mars 2008.

IV

Branchen har ordet

Marked for skandinavisk krimilitteratur?

Oplæg præsenteret på seminaret Skandinavisk krimi-industri i Ystad 2.-3. juni 2008

Anneli Høier

Dette seminar handler især om film, men i begyndelsen var ordet, og ordet blev til bogen, og det er bøgerne, jeg vil holde mig til i det følgende. Og jeg vil vove den påstand, at når dette arrangement finder sted, skyldes det nogle bøger af en eneste person, som naturligvis er Henning Mankell. Jeg tænker undertiden med en vis benovelse på, hvor mange mennesker denne ene mand holder beskæftiget, belønnet, beriget. På verdensplan er hans bøger trykt i mere end tredive millioner eksemplarer fordelt på ca. fyre sprog. Dette involverer et utal af papirleverandører, bogtrykkere, omslagsdesignere, oversættere, redaktører, korrekturlæsere, boghandlere, anmeldere for slet ikke at tale om læsere. Et enormt maskineri, som sættes i gang, når Henning Mankell sætter punktum for en ny roman. Og det involverer en agent.

Jeg blev Henning Mankells agent i 1992, da de to første Wallander-romaner var udkommet i Sverige, og hans forlægger, Dan Israel, bad mig om hjælp til at formidle bøgerne ud i verden. Ordfronts Förlag, som var Henning Mankells første svenske forlag, var og er et lille forlag, som ikke har en egen *foreign rights* afdeling, og det var derfor naturligt at samarbejde med et etableret litterært agentur. At det blev mig skyldtes det gode samarbejde, vi allerede havde, samt nære personlige relationer, som er en vigtig faktor i forlagsbranchen.

På det tidspunkt var der ingen skandinavisk krimi-industri i tilnærmelsesvis det omfang, vi ser i dag. Men der havde været forfatterparret Maj Sjöwall og Per Wahlöö, som i den grad fornyede genren, og det er ikke tilfældigt, at Henning Mankells bøger udkommer på det forlag i USA, som i sin tid udgav Sjöwall/Wahlöö. Forlæggeren, André Schiffrin, så ligheden med det samme.

Men det tog mange år at nå så langt, og jeg skal måske sige et par ord om, hvad en litterær agent egentlig laver. Kernen er formidling af forfatterrettigheder, i vort tilfælde udelukkende oversættelsesrettigheder. Vort agentur, Leonhardt & Høier Literary Agency A/S, som består af fem personer, har den eksklusive repræsentation af en række internationale forfattere i de nordiske lande samt eksklusiv repræsentation i hele verden af en række nordiske forfattere. Af in-

ternationale navne, som vi repræsenterer i Norden, kan nævnes John le Carré, Graham Greene, Günter Grass, Alexander McCall Smith for blot at tage nogle af de meste kendte. Af nordiske forfattere, hvis verdensrettigheder vi varetager, kan foruden Henning Mankell nævnes: Carsten Jensen, Leif Davidsen, Christian Jungersen, Kirsten Hammann, John Ajvide Lindqvist, Kjell Eriksson, Helene Tursten, Åsne Seierstad, Erik Fosnes Hansen m.fl. Vi arbejder i alle retninger og altid på eksklusiv basis. Vi får så at sige betroet en række personers talenter, og det er så vores opgave at forvalte disse på bedst mulig vis og få dem til at blomstre. Vi arbejder helt på egen regning og risiko og får kun belønning i form af en provision, hvis vore bestræbelser lykkes, og vi kan arrangere en kontrakt. No cure, no pay.

Tilbage til begyndelsen af halvfemserne og Henning Mankell. På det tidspunkt var et par af hans bøger oversat til dansk og norsk. Det var dengang som nu naturligt at koncentrere sig om Tyskland først. Det tyske marked var og er det største og vigtigste for skandinavisk litteratur, men det var svært at finde et forlag, som ville udgive Henning Mankell. Meget svært. Det endte med et lille forlag i Berlin, som forbarmede sig og udgav *Mördare utan ansikte* og *Hundarna i Riga*. Med dårlige omslag og efter sigende i dårlige oversættelser. De solgte under tusinde eksemplarer. Imens skrev Henning Mankell den ene Wallander-roman efter den anden, og hans hjemlige ry steg og steg. Så da den tyske forlægger Michael Krüger fra Carl Hanser Verlag i München besøgte Sverige i 1997 og spurgte sine forlæggervenner og svenske forfattere, hvad de læste for tiden, var svaret alle vegne: Henning Mankell. Michael Krüger skrev navnet ned på en serviet, og det påstås, at den findes endnu. – Kort fortalt kunne vi derefter flytte udgivelsen af Mankell i Tyskland over til det særdeles velrenommerede, litterære Carl Hanser Verlag, som lagde ud med at udgive *Den femte kvinnan* i 1998 i en overdådig smuk hardcover-udgave med et udsøgt omslag, som signalerede seriøs skønlitteratur. Her var den rette kombination af forfatter og forlægger og oversætter og markedsføring og timing. Bogen blev en bestseller, og succes'en var etableret. Siden er hver eneste ny bog af Henning Mankell gået direkte ind på toppen af de tyske bestsellerlister. For eksempel udkom *Kinesen*, Henning Mankells roman, i maj 2008 samtidig i Sverige, Tyskland, Norge og Holland. Den tyske udgave gik direkte ind på *Der Spiegel*s bestsellerliste som nummer 4 – og på den hollandske liste som nummer 1.

I mellemtiden havde jeg naturligvis udbredt budskabet om denne bemærkelsesværdige svenske forfatter til forlag i andre lande og kunne inden for kort tid skrive kontrakt på udgivelse af Henning Mankell i Frankrig, Spanien, Italien, Japan, Holland, USA og England. I de følgende år kom en række flere lande til – og der kommer stadig nye. Det seneste sprog på listen over oversættelser af Henning Mankell er indonesisk.

Alt dette kommer ikke af sig selv, og det kræver konstant kommunikation med alle Mankells forlæggere rundt om i verden. Hver eneste udgivelse på hvert eneste sprog er genstand for minutløs forhandling og individuel kontrakt. – Jeg

optalte netop for sjovs skyld antallet af kontrakter, som vi hidtil har afsluttet for værker af Henning Mankell: Det blev til 325.

Henning Mankells succes er i en klasse for sig, og han er den, de øvrige i genren må måle sig med. Mange anmeldelser starter fx med "if you like Henning Mankell, you will..." En af de store kampagner for hans bøger i England bestod i plakater på alle busser og undergrundsstationer, som viste en kanyle og web-adressen www.mankellholicsanonymous.com. – Måske ikke ligefrem smagfuldt, men effektivt. Og rammende, for det, vi hører fra læsere over hele verden, er, at de bliver afhængige af Mankell. Disse romaner fra et mikrokosmos ved navn Ystad har altså appel til læsere fra Reykjavik til Sydney, fra Seoul til São Paulo.

Takket være denne banebrydende succes har forlag over hele verden fået øjnene op for den særlige skandinaviske krimi, og der findes heldigvis for tiden en lang række forfattere, der så at sige leverer varen, således at genren med rette har fået sit kvalitetsprædikat. Schweden-Krimi hedder det i Tyskland, Nordic Crime på engelsk. Derfor er udenlandske, og ikke blot tyske, forlag i de senere år blevet lydhøre og ligefrem opsøgende over for skandinavisk litteratur generelt.

England og USA var tidligere nærmest lukket land for oversat litteratur – hvilket ikke blot skyldes isolationisme, men også det faktum, at disse markeder i høj grad er selvforsynende i alle genrer. Men situationen på det engelsksprogede marked har ændret sig, og når man som agent nu taler med engelske og amerikanske forlag, er der en helt anden interesse end for bare ti år siden. Vi har således kunnet formidle en række andre skandinaviske forfattere til mange lande, inklusive til England og USA. Jeg vil her nøjes med nævne nogle af de krimiforfattere, vi repræsenterer, og ikke komme ind på forfatterskaber, som også ville være relevante, men som ikke er i 'vores stald'.

Helene Turstens første roman, *Den krossade tanghästen* udkom i 1998 på et mindre svensk forlag ved navn Anamma, som kontaktede os med henblik på udlandet. Jeg så muligheder i bogen, som foregår i Göteborg, og hvis hovedperson, Irene Huss, er en særdeles professionel kriminalinspektør, som samtidig har et rigt hjemmeliv med mand og børn og hund. En ægte femi-krimi altså med et godt plot og en stærk miljøskildring. Vi solgte den til Tyskland, hvor forlaget lagde ud med at udgive bogen i paperback. Det blev en enorm succes, og alle senere bøger af Helene Tursten udkommer nu i Tyskland først i hardcover og senere i paperback. Irene Huss-serien er i mellemtiden blevet en international succes og udkommer i Danmark, Norge, Finland, Holland, USA, Spanien, Tjekkiet, Frankrig og Tyrkiet. Og serien er nu også filmatiseret i en svensk-tysk co-produktion.

Kjell Eriksson lagde jeg også tidligt mærke til. Hans debutroman, *Den lysande stigen*, fra 1999, som introducerer hovedpersonen Ann Lindell, havde indlysende kvaliteteter – og visse svagheder såsom lidt for meget svensk lokalpolitik. Serien foregår i og omkring Uppsala, og der er ofte fokus på svenske land- og skovarbejdere. Kjell Eriksson er uddannet gartner, og det mærkes i de suveræne naturbeskrivelser. Igen en fremragende krimiserie med en interessant

kvindelig hovedperson og med klare politiske holdninger og et tydeligt miljø. Kjell Erikssons bøger udkommer i Danmark, Norge, Finland, Tyskland, USA, Holland, Grækenland og Bulgarien.

Leif Davidsen er den danske veteran i genren. Davidsen, som var Danmarks Radios korrespondent i Moskva i Sovjet-tiden, benytter sit indgående kendskab til Rusland og til aktuelle politiske forhold generelt til at skrive nogle gedigne spændingsromaner, som på elegant vis indfletter – jeg havde nær sagt – folkeoplysning i teksten. Davidsens bøger udkommer bl.a. på svensk, norsk, finsk, islandsk, tysk, fransk, spansk, italiensk, engelsk og tjekkisk.

Jeg lagde ud med min tese om, at Henning Mankell er selve forudsætningen for alt dette og den, der refereres til og sammenlignes med, når nye skandinaviske navne dukker op i udlandet. Jeg har et frisk eksempel på dette, nemlig fra *Los Angeles Times* af den 15. maj 2008, hvor forfatteren Joe Queenan har skrevet en længere artikel med titlen 'The Nordic Mystery Boom', og jeg vil citere nogle uddrag herfra:

I first became aware of the Nordic Mystery Boom two years ago while dawdling in a bookstore in Philadelphia. Informing the manager that I was tired of the French, the Italian, the Aussies, the Scots and those coy mysteries set in Botswana, I asked if she could recommend something a bit more exotic. "Try *The Dogs of Riga*", she suggested. "It's Swedish". And a first-class mystery it was, the latest in a series by Swedish novelist Henning Mankell featuring the chronically depressed detective Kurt Wallander ... I was so taken by *The Dogs of Riga* that I went out and bought eight other Mankell books and within weeks had polished off his entire chilly oeuvre ...

Vor mand fortæller så, at han herefter forærer alle sine venner Swedish murder mysteries til jul, og at alle falder for dem.

The anomic prose, the obsession with society's moral collapse, the general avoidance of gangland motifs and absence of wisecracking that characterizes so much contemporary American crime fiction ... Wallander did not wear cool clothes and did not have a cool record collection and did not have cool friends and was not an oenophile. He was an old-fashioned copper trying to figure out why scalped corpses kept turning up all over town.

Og til slut kommer bekræftelsen på min tese:

Since I got started on my Scandinavian mystery jag, I have read the Inspector Van Veetering novels by Håkan Nesser, the Inspector Lindell series by Kjell Eriksson, the Inspector Winter novels by Åke Edwardsson and the Inspector Huss novels by Helene Tursten.

hvorefter han slutter med at lovprise sin nyeste nordiske opdagelse, den islandske Arnaldur Indridasson.

Jeg selv vil slutte med at sige, at denne bemærkelsesværdige nordiske krimibølge før eller senere må få en ende, selv om den unægtelig stadig forekommer særdeles livskraftig. Der er mange andre 'eksotiske' krimiforfattere på vej, og jeg har fx været med til at få den kinesiske Qiu Xiaolong udgivet på en række sprog, en interessant forfatter, som benytter alle reglerne fra den klassiske vestlige kriminalroman til at skrive uhyre spændende og oplysende om kinesisk dagligliv i dag. Men fra vores del af verden vil jeg fremhæve den, som jeg er overbevist om bliver den store nye stjerne – og som allerede er godt på vej: Svenskeren John Ajvide Lindqvist skriver IKKE kriminalromaner, men litterære skrækromaner, og da jeg læste manuskriptet til hans debut, vampyrromanen *Låt den rätte komma in*, var jeg ikke i tvivl om, at her var det nye, store talent, som ville bekræfte over for hele verden, at nordisk litteratur fortsat er i en klasse for sig. Det er lykkedes mig at formidle dette budskab til en række lydhøre forlag rundt om i verden, og John Ajvide Lindqvists romaner udkommer nu på dansk, norsk, finsk, engelsk, spansk, russisk, polsk, fransk og koreansk. Og jeg er ikke i tvivl om, at dette blot er begyndelsen.

Vi har førertrøjen!

*Interview med producer Sven Clausen
i DR om den danske tv-krimi, 18. februar 2008*

Lynge Agger Gemzøe

Den danske tv-krimi begyndte med *Ka' De li' Østers* fra 1967, og den første egentlige politiserie, *En by i provinsen*, rullede over skærmen i 1977. Siden har der været flere andre bud, men den nyere danske tv-krimi må siges at være opblomstret især efter TV2s *Strisser på Samsø* fra 1997, der nåede helt op på omkring 2 millioner seere. Senere kom DR på banen med *Rejseholdet* (2000-2004), *Ørnen* (2004-2006), *Forbrydelsen* (2007 og 2009) og *Livvagterne* (2009). Disse serier er en stor del af den succes, som DR har haft med at producere dansk tv-dramatik siden *Taxa* fra 1997.

En af de personer, der har været med til at skabe den succes med den danske tv-krimi, vi ser i dag, er Sven Clausen. I sin tid som producer på DR har han været med på serier lige fra *Taxa* til *Krøniken*, og han har produceret tv-krimierne *Rejseholdet*, *Ørnen* og *Livvagterne*. Således bliver han også i bogen *Fra Riget til Bella* betegnet som "... det nærmeste, man kommer en fællesnævner bag den succes TV-Drama har haft med de lange serier." (Nordstrøm 2004: 53)

Status siden 2004

En del af Sven Clausens virke som producer er afdækket i førnævnte *Fra Riget til Bella* af Pernille Nordstrøm fra 2004. Her er det udtalt, hvordan man især hentede inspiration i USA, da man skulle forny den danske tv-dramatik. De tekniske detaljer omkring produktionen bliver også diskuteret, samt hvordan man arbejder med one-vision på serierne, og hvordan man fastholder en passende balance mellem fascination og identifikation. Men har man nytænkt disse ting siden 2004?

– Med hensyn til produktionsmetode og udviklingsmetode, er det stadig den samme værktøjskasse, vi bruger. Men i og med, at der også nu er kommet nye producenter ind, bliver der prøvet nye produktionsmetoder af. Der er et begyndende generationsskifte med ansættelsen af Katrine Vogelsang. Hun startede som runner på *Taxa* og uddannede sig så som producer på filmskolen, og er nu tilbage som selvstændig

producer. Hun har lavet DRs julekalender i 2007 og forrige års Sommer sammen med mig, og nu igen julekalenderen fra 2009. Hun ender formodentlig med at hoppe permanent over til søndagsdramatik. Forandringen ligger altså i, at f.eks. Katrine er gået ind og har sagt: Okay, her er et budget. Sven har haft erfaring med at gøre det på denne måde. Nu prøver jeg at gøre det på en anden måde. Der er en benchmarking, der foregår hver dag. Det handler om at spørge sig selv: Hvordan gør vi det? Gør vi det rigtigt? Kan vi få mest muligt ud af pengene? Der er vi forskellige temperamenter, og selv om alle mere eller mindre har været igennem det her og har kendskab til det – så er der helt klart afvigelser. Men det vil primært være i produktionsfasen og ikke i udviklingsfasen.

Nye koncepter og arenaer

Den nyere danske tv-krimi adskiller sig fra mange andre ved, at man laver et nyt koncept hver gang. Der er ingen bogforlæg, og man eksperimenterer med arenaen, serien foregår i. Men hvorfor gør man egentlig det?

– Der er en mulighed, og der er en vilje. Muligheden består i pengene og sendeslottet søndag aften. Viljen består i, at DR siger: Det kunne være interessant at lave noget, der ikke er set før. Man har i høj grad vidst, hvad man ikke vil have. Vi vil ikke have en hospitalsserie, og vi vil ikke have en juristserie. Hvis det skal være en politiserie, skal der være et lag af public service og noget samfundsrelevant. Og det er der nogle af vores forfattere, der ved. Peter Thorsboe f.eks. er godt klar over, at der er et ønske om at finde anderledes arenaer, anderledes vinkler at fortælle historien ud fra.

De tre tv-krimier, Sven Clausen har produceret – *Rejseholdet*, *Ørnen* og *Livvagterne* – har alle haft Peter Thorsboe som hovedforfatter. Peter Thorsboe er gammel samfundsrevser og har en fortid på Fiolteateret som dramatiker. Han er stadig nysgerrig over, hvad det er for nogle tendenser, der er i tiden. Både fra eksistentialistiske og religiøse vinkler prøver han at forstå det psykologiske. Det er det, der driver ham.

– Og der var altså nogle mordsager, nogle frygtelige historier, som ramte Peter. Hans nysgerrighed blev vakt, og han gik ind og snakkede med retspsykiatere og psykologer om sagerne. Han har en evne til at blive gode venner med folk, der står midt i suppedasen. I dette tilfælde blev han også venner med repræsentanter for det daværende rejsehold, de rigtige politifolk. Og ud af det voksede Rejseholdet. Da Rejseholdet først rullede over skærmen, kom der en kædereaktion. Det rigtige rejsehold blev jo nedlagt, mens vi producerede det. Men bl.a. fordi vi fortalte den historie, valgte de at revidere deres beslutning og lade det genopstå.

Under produktionen af *Rejseholdet* begyndte de kræfter, tv-holdet havde med at gøre inden for rigspolitiet, at fortælle hvad de nu var i gang med. International kriminalitet var blevet så stort et problem, at man var nødt til at lave en

special task force til det. Peter Thorsboe spurgte, om han måtte løbe med på sidelinjen, og ud af det voksede Ørnen.

– *Hvorimod den sidste, Livvagterne, den opstod, da vi var i New York til Emmy-konkurrencen. Op til afgørelsen var der nogle dage, hvor vi gik og var spændte på udfaldet. Der blev Peter slået af tilstanden i New York efter 9/11 – en tilstand, der også blev drøftet grundigt i de aviser, vi gik og læste derovre – og Peter spurgte sig selv: Hvad kan få folk til at gøre det her? Kan det virkelig være rigtigt, at en overbevisning kan slette konturerne af det enkelte individ så meget, så det bare bliver et symbol, der skal fjernes? Det er igen den psykologiske nysgerrighed, men med aftryk i sin samtid. Det var også aftrykket i samtiden, Sjövall og Wahlöö fik så stor ros for i sin tid. Det har altid været en kæphest for mig, at fjernsynet er et autenticitetsmedie. Det er her og nu. Fjernsynet er stærkest, når det er reportagen. Når du er der, mens det sker – og i en vis udstrækning når du kan snyde på vægten og fjerne lagene fra fiktionen, så det næsten bliver troværdigt. Det er det, der er interessant for mig. Men for at opsummere, så er det en kombination af viljer, muligheder og tilfældigheder, at vi er havnet der, hvor vi er i dag.*

Ingen bogforlæg for danske tv-krimier

Traditionelt har man som nævnt ofte produceret krimier med bogforlæg, måske især i Norden. Sjövall og Wahlöö krimier blev filmatiserede, og de længerevarende svenske tv-krimier som Beck og Wallander kommer også fra bøgernes verden. Flere Camilla Läckberg-romaner er blevet filmatiseret som tv-føljeton. Det er ikke tilfældet i den nyere danske tv-krimi. DRs tv-drama er planlagt over perioder på fem år. Når det samtidigt skal være relevant og nutidigt, mener Sven Clausen ikke, at man har tid til at vente på, at der bliver skrevet en række romaner.

– *Realisme, realisme, realisme. Sådan blev det, fordi de tre faktorer var gældende. I modsætning til f.eks. Anna Pihl eller Skjulte Spor. Jeg har en fornemmelse af, at Peter og hans medforfatter Mai Brostøm kunne have lyst til at gå den modsatte vej og nu skrive romanudgaver over nogle af historierne, brede dem ud og sætte dem i et lidt større filosofisk, samfundsmæssigt perspektiv. Det tempo, vores produktioner ofte foregår i, sætter naturligt, men ind imellem også desuætte, grænser for, hvor dybt vi får sat spadestikket.*

I stedet for et bogforlæg arbejder man altså ud fra en præmis. Præmisserne for de tv-krimier, Sven Clausen har været producer på, er gengivet nedenfor.

Rejseholdet: Man jager et bæst og fanger et menneske.

Ørnen: Hvordan overlever du som menneske i en verden af total økonomisk kynisme?

Livvagterne: Hvordan bliver meninger dødbringende og menneskeliv reduceret til symboler?

Når præmissen er fastlagt, tager fortællingen form.

Vi har førertrøjen

Dengang Sven Clausen startede som producer, hentede man masser af inspiration i Sverige – både formalistisk og indholdsmæssigt. Man følte, at de havde førertrøjen. Kloningen mellem den svenske film- og tv-branche viste sig dog at være umulig, og i dag henter svenskerne danske instruktører over Øresund til at instruere. Således lavede Birger Larsen en række af Wallander-filmene med bogforlæg, Niels Arden Oplev lavede *Mænd der bader kvinder*, og Jørgen Faurschou og Martin Schmidt er blevet hyret til at instruere afsnit af den seneste Wallander-serie, der ikke bygger på romanerne.

– Der er ingen tvivl om, at fusionen mellem dansk filmbranche og tv har gjort, at vi er kommet foran. Det er bare ikke lykkedes i Sverige. Det er derfor, det er danskere, som instruerer de svenske film og serier. Den bro, der i Danmark er blevet bygget mellem de to brancher, har gjort, at vi er kommet foran. Fotografer, lysfolk og rekvisitører lærer at løbe hurtigere hos os. Det er de for eksempel glade for på Zentropa hos Peter Aalbæk. Når vi andre til gengæld ser anvendelsen af nye typer lys eller objektiver i en ny film fra Zentropa eller Nimbus, så kan vi forsøge at få fat i den fotograf eller lysmester til næste episode i vort store output. Vi har gensidigt glæde af hinanden.

I Sverige har man for nylig lavet en ny runde Beck, og senest en ny runde Wallander – som nævnt ikke baseret på de eksisterende 10 romaner, men fra karakterer tilsat fri fantasi.

– Nogle af dem er sgu meget gode, men jeg synes, at det indholdsmæssige er tørret lidt ud. Vi har helt klart førertrøjen. Jeg holdt oplæg på filmfestivalen i Göteborg forleden dag. I den forbindelse var jeg oppe og besøge en fortvivlet ny dramaledelse i Stockholm. Jeg prøvede at sparke til deres producenter og forfattere, prøvede at understrege vigtigheden af de nutidige historier. De har også brug for et generationsskifte. Det meste af det, de laver, er forholdsvis gammeldags.

Man har især hentet inspiration i Home Box Office de sidste 5-6 år. Serier som *Six Feet Under*, *Sopranos* og *Californication* har været interessante for den danske dramaledelse. Selv der har der dog ikke været meget at hente på det sidste på grund af forfatterstrejken i Amerika sidste år.

At konceptuere en tv-krimi: arbejdsdeling mellem forfattere, instruktører og producere

Når en tv-krimi skal startes op, er det forfatterne, som står for den overordnede præmis og fortælling. Det er dog også sådan, at man lader en instruktør konceptuere serien på basis af manuskripterne og forfatternes idéer. Her er det producerens rolle at være entreprenør, så man kan nå en endelig løsning, som alle er tilfredse med.

– *Somme tider går det simpelt hen ikke. Det er sjældent, men somme tider opstår en konflikt. Måske er instruktøren utilfreds med noget i manuskriptet og bliver stædig omkring det. Der er jeg nødt til at sige: Det er forfattersiden, jeg skal leve sammen med, når denne instruktør er erstattet af en ny. Handler konflikten om smagsløg, så er man nødt til at melde ud over for instruktøren, at ægteskabet er mellem forfatter og producer, og at det gerne skulle være langvarigt. Og det giver ind imellem noget surmuleri.*

Selv om manuskriptforfatteren skaber præmissen og en central instruktør konceptuerer, har produceren stadig en stor magt over det færdige resultat. Hvis der er nogle plotgreb i manuskriptet, produceren ikke kan lide, og manuskriptforfatteren ikke vil bøje sig, så kan det forekomme, at produceren lægger sit lod i instruktørens vægtskål – og altså går uden om forfatteren.

– *Selvfølgelig skal det være med samtalens kunst. Men hvis det grundlæggende handler om smag, så er jeg nødt til at gøre det klart, at det er mig, der er ansvarlig for projektet. Og så hjælper det ikke, at forfatteren vil sprænge en pigeskole i luften og eksplicit vise alle de blodige børnelig, hvis jeg ikke vil lave det. Det kan ende med at handle om troværdighed, kodekser og smag. Men der har jeg god samarbejds-mæssig erfaring med Peter Thorsboe, så her på Livvagterne er jeg fortrøstningsfuld. Instruktøren vil naturligvis også mange forskellige ting, og indenfor præmissen vil jeg lade ham gøre det – også selv om forfatterne ind imellem er uenige i beslutningen. Det er lidt "give and take" hele tiden.*

Nyt blod

Det er vigtigt for Sven Clausen at understrege, at der skal fornyelse til. Når man laver en ny tv-drama serie, caster man naturligvis gamle kendte ansigter, som seerne har lyst til at invitere ind i deres stue søndag efter søndag. Men på den anden side er det også vigtigt at caste nye skuespillere – fordi identifikationsfaktoren ofte er højere med dem, da man ikke forbinder dem med andre roller. Ydermere mener Sven Clausen, at hvis man vil fange det yngre publikum, må man også have fat i nogle yngre instruktører. Således er *Livvagterne* konceptueret af en yngre og forholdsvis uerfaren instruktør.

– *Det er meget bevidst. Vi skulle have noget nyt blod. Peter Thorsboe, Mai Brostrøm og Sven Clausen havde lavet Rejseholdet og Ørnen. Skulle de lave noget igen, var der nødt til at komme et nyt filter. Men når sandheden skal frem, rystede jeg faktisk på hånden. Niels Arden havde jo vundet to Emmyer sammen med os, så hvorfor skulle vi sætte ham af holdet? Måske ville den gå endnu en gang? Så kunne man have suppleret med en ny scenograf for trods alt at få bare en smule fornyelse. Men så fik Niels Arden tilbuddet om Stieg Larsson, og så var beslutningen taget for os. På det tidspunkt sad jeg i en redningsaktion på Sommer. Afsnit 6 og 7, tror jeg det er, blev instrueret af Mikkel Serup. At se på hans arbejde i forhold til de andre instruktører på Sommer var som at komme i*

biografen. Han kunne noget, som de andre ikke kunne. Så lukkede jeg øjnene, og så tilbød jeg ham Livvagterne. Det sagde han heldigvis ja tak til.

Mikkel Serup konceptuerede altså *Livvagterne* og lavede de to første og to sidste afsnit af første sæson. Han står til at skulle lave 6 afsnit i anden sæson, hvilket er noget nyt, fordi det plejer at være et stafetløb instruktørerne imellem. Modellen var delvist afprøvet på *Krøniken*, hvor det var forankret på Charlotte Seling. Det giver lidt ro på bagsmækken, at mor eller far er der med jævne mellemrum. Sven bedyrer dog, at forfatterne ikke er enige i dispositionen med nyt blod:

– Søren Kragb Jakobsen har lavet to afsnit af Livvagterne og den lidt større ro, der er på kameraerne og klip-fronten, passer Peter Thorsboe og Mai Brostrøm godt. Men jeg følte, at tematikken i Livvagterne og placeringen efter Sommer på 20 afsnit krævede, at vi fik fat i et lidt yngre publikum. Man er nødt til at overveje de udtryksmidler, som et yngre publikum reagerer på og dernæst forsøge at finde en instruktør, der synes, det er fedt at arbejde med de udtryksmidler.

Udebliver kritikken denne gang?

Peter Thorsboe er som nævnt gammel samfundsrevser, og der er ikke nogen tvivl om, at politikerne får på puklen i *Livvagterne*. Men i den første sæson virker det til, at PET ikke bare går fri for kritik, men at PETs mænd og kvinder faktisk bliver fremstillet som heltene. Det på trods af, at tidligere chefer for PET Hans Jørgen Bonnichsen og Ole Stig Andersen har udtalt, at de gerne så mere opsyn med PET. I den sammenhæng var der ikke megen kritik at finde i *Livvagterne*.

– Det er faktisk planen, at der skal dukke lidt snavs op hist og pist, men det er ikke det primære formål med serien, og det er ikke seriens præmis. Men det, at vi viser de værktøjer, de har, er også en implicit kritik. Er det f.eks. virkelig rigtigt, at vores lovgivning tillader, at man kan sætte overvågningskameraer op i pæne menneskers hjem – i deres spisestuer og sågar i deres badeværelser? Og ja, det er det. Når vi viser det så tæt på og troværdigt, som vi gør, så ligger der et spørgsmålstejn i det.

Svenskerne havde også en terrorlovgivning, der gav deres politi og efterretningstjeneste vide udfoldelsesrammer. Den lovgivning blev imidlertid omstødt sidste sommer i en folkebevægelse. Sven Clausen mener, at hvis de kræfter er herhjemme, så har DR i hvert fald dokumenteret, hvordan det foregår, og så må de kræfter tage til orde inden for de demokratiske spilleregler. Han ved dog godt, at kritikken først bliver konkret, når man viser, at magten kan misbruges.

– Vi er faktisk meget obs på det. Men for mig er vores research udmøntet i det, vi fortæller nu. Det er troværdigt. Vi har også vist et tilfælde, hvor der foregår

noget svineri inden for politiet. Der er en vis stikkervirksomhed i episode 3-4 – en sag, der desværre også kører i virkeligheden. Men det etiske kodeks inden for PET selv er ret højt, og det er i udstrækning det, man kommer til at se. Det er politikerne, der har lavet de regler, PET spiller efter. Det er ikke PET selv.

At skabe en seersucces

Livvagterne har ligget på omkring de 1,5 millioner seere på afsnit, hvilket naturligvis er højt. På den anden side er det ikke lige så højt som Sommer, der faktisk var billigere at producere. Sven Clausen mener dog, at der er mere potentiale i Livvagterne, end der er blevet udfoldet endnu.

– Den kan godt nå 1,7 millioner seere, men den når ikke op på Sommers 1,8 millioner. 1,7 er realistisk, hvis vi gør mere ud af Jules og Jim-historien. Det diskuteres der voldsomt disse dage, om vi skal, for det kommer til at gå ud over noget andet. I værste fald kommer det også til at banalisere det. Selvfølgelig holder Jules og Jim historien 90 minutter, men vi mangler 10 timer for at komme op på de 20 afsnit. Og hvis vi lægger for hårdt ud nu, kunne det let blive for banalt. Nu er Jasmina kæreste med Rasmus. Det er det, der er situationen. Men undervejs og over tid, og når Jonas bliver helt ledig, så ender hun måske hos ham. Jeg tror, at det i disse minutter bliver diskuteret af Peter, Mai og Mikkel, og jeg vil slutte mig til dem senere. Det er bare vigtigt for Peter og Mai – og det har jeg støttet dem i – at det ikke bliver det, der er det væsentlige. Det væsentlige er den historie, det plot, der skal fortælles. Det er det, der er tæt på de virkelige historier i Danmark lige nu.

At skabe succes hos seerne er en balancegang. Sven Clausen er personligt stor tilhænger af sæsonens to engelske afsnit. Samtidig regner han med, at de skræmmer 100.000 seere væk, fordi de er på engelsk. Lige præcis de to afsnit blev også overvejet meget nøje.

– Vi havde jo nogle informationer omkring klimatopmødet. Hvis vi ventede med at lave det, til efter mødet havde fundet sted, kunne vi have brugt billeder fra det rigtige møde: Filmet alle limousinerne og præsidenternes fly, der lander, og skrive handlingen ind i det. Det var en stor fristelse. Men hvis noget gik galt, hvor hurtigt og i hvilken udstrækning kunne vi så tillade os at lave fiktion over det? Men problemstillingen i de afsnit er spændende. De tager fat på problemerne med udpræget lobbyisme, som en engelsk klimaminister sætter sig ud over, og hun ender med at blive kidnappet. Der er tre fremragende, relativt kendte udenlandske skuespillere med på de afsnit. Men det bliver jo på engelsk, med undertekster. De rosa segmenter får det lidt svært med det.

Det er spejlet på virkeligheden, der driver den danske tv-krimi. Sådan var det også med Søren Sveistrups *Forbrydelsen*. Han ville undersøge, hvordan en enkeltstående hændelse kan få indflydelse på mange forskellige samfunds-

grupper – hvordan den kan få indflydelse på en hel skole og en politikers karriere. Søren Sveistrup er i gang igen, og selv om det er med noget ganske andet denne gang, er afhængighedsteorien stadig til stedet i hans arbejde. Den danske tv-krimi skal spejle det, der foregår ude i samfundet, og det har været drivkraften på både *Rejseholdet*, *Ørnen*, *Forbrydelsen* og *Livvagterne*.

Økonomi og salg

Livvagterne er produceret med en indbygget toaktsstruktur. Det er første gang, at man konsekvent bygger en serie op på den måde, og man gør det dels af kommercielle grunde, dels fordi researcharbejdet ved en enkelt historie er voldsomt. ZDF tilbød et betragteligt beløb fra starten, og deres sendeslots er på 100 til 110 minutter. Der findes et relativt stort udenlandsk marked uden for public service-stationer, nemlig tv-movie-markedet. De opererer generelt med sendeslots på 90 – 110 minutter. Selvfølgelig kan man klippe to enkeltstående afsnit sammen, men Sven Clausen mener ikke, at det bliver den samme gode historie. Desuden havde man prøvet det før. Afsnit 11-12 samt de sidste to afsnit af *Rejseholdet* og også flere afsnit af *Ørnen* er dobbeltafsnit. Dobbeltafsnit gør simpelthen den ellers tunge research lettere.

Det koster et sted mellem 4 og 4,5 millioner kr. per afsnit at lave sådan noget som *Livvagterne* eller *Forbrydelsen*. Man kan i bedste fald få medfinansiering fra udlandet på op til en million kr. per afsnit på grund af salg til udlandet, så det koster DR 3 – 3,5 millioner kr. per afsnit. Det er i den dyre ende af det, de laver på DRs søndagsdramatik, selv om historisk dramatik som f.eks. *Krøniken* er meget dyrere, og sådan noget som *Sommer* er meget billigere.

Dvd-salget er også en indtægtskilde for søndagsdramatiken. Det er en selvstændig afdeling, der står for den del af salget. Sven Clausen kan godt få dem til at aflevere fra 300.000 til 700.000 kr., inden de starter en ny serie, samt undtagelsesvist som ved *Krøniken* en million til musikken mod så at have rettighederne til at udgive cd'er med musik.

Erfaringens stemme

Det var oprindeligt meningen, at *Ørnen* skulle have været Sven Clausens sidste produktion. Der var flere grunde til at trække sig tilbage. For det første er det vigtigt for Sven Clausen, at der er en vis fornyelse i mandskabet. For det andet var der problemer på hjemmefronten med sygdom i familien. En ny producer havde imidlertid problemer med *Sommer*, og man kaldte erfaringen ind i form af Sven, der også valgte at blive og producere *Livvagterne*. Nu siger han imidlertid det samme igen – at dette er hans sidste store serie – og han kæmper for at fastholde det.

– *Der skal fornyelse til. Der skal energi til. Og når man er lige så gammel, som jeg er blevet, så er man lidt mere træt om aftenen, når det er så stor en ting som*

den der. Det er et krævende arbejde med tre instruktører hele tiden. Samtidig med, at jeg er her i dag, er der gået noget galt med afsnit 11 og 12 på Livvagterne, som vi snart skal starte optagelserne på. Vi er ikke tilfredse med dem. Det er så det, jeg vender tilbage til klokken 9 i aften. Og så møde med forfatterne, som skulle have været færdige, og instruktøren i morgen. Samtidig med, at vi researcher. Og det er ikke undtagelsen. Det er reglen. Og det skal man bare være klar over. Men det trækker stadig i mig – jeg kunne ikke forstille mig bare at gå i haven. Hvis jeg bliver tilbudt en miniserie, eller hvis jeg bliver bedt om råd på nogle manuskripter – og det gør jeg helt sikkert – skal jeg selvfølgelig træde til. Jeg vil gerne hjælpe de nye på vej og bidrage med min erfaring. Men der er mange yngre producere, der bare står på spring og spørger, hvornår de kan komme til, og det er helt okay.

Reference

Nordström, P. (2004) *Fra Riget til Bella : bag om tv-seriens golden age*, Søborg: DR.

Fra bestseller til blockbuster

Interview med producent Ole Søndberg, Yellow Bird, 7. oktober 2008

Anne Marit Waade

Ole Søndberg elsker krimier. Han er manden bag flere af de populære svenske tv-serier som bl.a. Martin Beck, Kurt Wallander og Stieg Larssons Millennium trilogi. Her fortæller han om, hvordan han sammen med Henning Mankell har stiftet og drevet produktionsselskabet Yellow Bird, hvad samarbejdet med de tyske tv-kanaler betyder, hvordan arbejdet med at skaffe produktionsrettigheder på kendte krimiforfattere er helt afgørende, og hvordan han ser markedet for skandinavisk krimiproduktion tegne sig generelt. I forhold til den aktuelle Wallanderproduktion i Ystad forklarer han også, hvilke rammer og idéer Yellow Bird konkret arbejder ud fra. På selskabets hjemmeside står mottoet skrevet med store bogstaver: WE TURN BESTSELLERS INTO BLOCKBUSTERS (www.yellowbird.se).

Hvordan vurderer du markedet for at sælge skandinaviske krimiserier?

Det kan svinge som alle andre markeder. Det er der dog ikke noget, der tyder på at det gør lige nu. Henning Mankell har sit marked, som er ved at udvide sig til hele verden. Og det har jo i virkeligheden været en del af vores grundprincip fra starten, at man kan udvikle rettighederne fra det nationale marked ud i den store verden. Allerede da Henning og jeg startede samarbejdet, var det klart for os, at der var ved at ske en udvikling på det engelsktalende marked.

Hvad betyder forfatternavnet for en produktion?

Det afgørende er, at der hele tiden kommer disse fantastiske talenter. Markedet har brug for at blive boosted en gang imellem af sådan nogle supertalenter som Henning Mankell, Stieg Larsson og Sjöwall og Wahlöö. Det er helt afgørende, at der er et kendt forfatternavn. Grunden til, at vi kan producere disse lange serier, er, at vi har et stort tysk marked, hvor vi kan finansiere mellem 35 og 50 procent af produktionen. Ellers var det ikke muligt.

Hvorfor krimi?

Det er, fordi jeg altid har elsket krimier. Jeg har læst krimier lige så lang tid, jeg kan huske. Det var det første, jeg læste.

Hvad er din rolle og funktion i Yellow Bird?

Min rolle er at finde projekterne og rettighederne. Og igangsætte projektet. For eksempel at sende dem ind til de tv-stationer, jeg tror, er de rette til det specifikke projekt. At være med til at ansætte de folk – manuskriptforfattere, producere – som jeg tror, er de rigtige til at drive projektet.

Hvad er Yellow Birds historie og koncept?

Konceptet var fra starten, dengang jeg startede i samarbejde med Henning Mankell i 2003, ganske enkelt. Henning var god til at skrive og sælge bøger, og jeg kunne finansiere, producere og sælge film. Så i stedet for at Henning gik ud og solgte sine rettigheder til en masse forskellige producenter, lavede vi et selskab sammen. Konceptet var, at han skulle blive ved med at skrive bøger, og jeg skulle producere disse bøger i det omfang, det var muligt. Vi delte ejerskabet til rettighederne og de producerede film. Han var på den måde med til at kontrollere hvad slags film, der blev lavet, baseret på hans rettigheder, og jeg havde en slags rettighedskatalog, som jeg kunne begynde at producere fra.

Og så blev I købt op af Zodiak?

Det er rigtigt. I marts 2006 solgte vi selskabet 100% til Zodiak. Alt ejes i dag af Zodiak. Yellow Bird fortsætter som en selvstændig platform i Zodiak koncernen.

Fortæl kort om de projekter, I har lavet, og dem, I er i gang med.

Hvor det virkelig begyndte at rulle, var, da vi fik muligheden for at erhverve Sjöwall og Wahlöös filmrettigheder i starten af 90'erne, og vi så producerede seks Sjöwall og Wahlöö-film baseret på de seks romaner, vi havde købt. Bagefter startede vi med sequels til Sjöwall og Wahlöö, nemlig Beck-serien. Fra 2004 frem til 2006 producerede vi de første tretten Wallanderfilm, som var en stor succes på markedet. Vi har også lavet Wallander for BBC og WCBH med Kenneth Branagh som Wallander. Og fra 2005 til 2006 producerede vi i Göteborg seks gange 90 minutter baseret på Helene Turstens romaner. Allerede i 2005 havde vi erhvervet rettighederne til Stieg Larsson, og dem er vi nu i gang med at producere, og de bliver produceret som seks gange 60 minutter tv-serie plus en spillefilm, som den danske instruktør Niels Arden har lavet. I Danmark har vi købt rettighederne til Blekingegadehistorien, som jo ikke er decideret en krimi, men mere en karakterhistorie. Den producerer vi i samarbejde med Nimbus Film. I Norge forsøger vi at etablere et samarbejde med forfatteren Jo Nesbø. Anne Holt har vi også lavet aftale med, ikke med den gamle Anna Wilhelmsen, men ud fra hendes nye serie. Det er også planen, at vi skal lave flere Helene Tursten-film i Göteborg.

Drømmer I om at flytte ud af Skandinavien?

Vi bliver foreløbigt i Skandinavien. Det vil sige, vi har dog lige etableret et tysk selskab, som ligger i München. Vi har tyvstjålet to producenter fra Bavaria, fordi vi over årene har fået et rigtig godt tysk netværk. Og det har vi også tænkt os at

bruge til rene tyske produktioner. Eksempelvis producerer vi nu sammen med Bavaria Henning Mankells Kennedys hjerne, som bliver en ren tysk produktion. Det, man kalder en event-movie. To gange 90 minutter, som man bruger ekstra mange penge på, og som bliver programsat til jul eller påske, til højtiderne, hvor der er rigtig mange seere. Jeg skal dog ikke udelukke, at vi bliver nødt til at flytte enkeltproduktioner til udlandet, fx Østeuropa, selv om jeg nødigt vil det. Jeg vil helst blive i Sverige, men der er altså begrænset kasse til film, og det må man jo acceptere.

Hvad betyder samarbejdet med tyske tv-kanaler?

Ud af de samlede budgetter henter vi et sted mellem 40 og 45, ja op til 50 procent af finansieringen i Tyskland. Da vi skulle finansiere vores første Sjöwall og Wahlöö-film i starten af 90'erne, fik vi væsentlige tyske penge, fordi Sjöwall og Wahlöö på det tidspunkt havde solgt omkring 3,5 millioner bøger i Tyskland. De var populære. Derfor var det muligt at hente tyske penge. Men en betingelse for at finansiere var blandt andet, at vi brugte tyske skuespillere, som vi så måtte dubbe til svensk. Det var vilkårene. Sådan er det ikke i dag. I dag er finansieringen i Tyskland uden krav på skuespillere overhovedet. Der er alene et samspil mellem, at forfatteren er stor på det tyske marked, og at vi har bevist, at vi kan producere kvalitet baseret på disse forfattere.

Hvorfor Wallanderproduktion i Ystad?

Det gav sig selv, dels fordi Wallander bor på Mariagatan i Ystad, dels fordi vi var så heldige at finde et fantastisk sted at producere, nemlig de nedlagte produktionsbatterier på det gamle regiment i Ystad. Sidst men ikke mindst har vi haft et rigtig godt samarbejde med kommunerne, Ystad kommune plus omegnskommunerne samt Film i Skåne, som har givet os gode lokale penge, så det var helt naturligt. Havde vi ikke kunne finde pengene i Ystad, var vi jo blevet nødt til at lægge det et andet sted i Sverige, hvor der var penge. Det kan man måske blive nødt til i fremtiden. Det skal jeg ikke udelukke, men Wallander bor i Ystad.

Hvordan vil du beskrive Ystad som filmproduktionsmiljø?

Problemet er, at Ystad ikke rigtig har nogen infrastruktur. Vi skal flytte alt til Ystad. Dels i bil eller i fly fra Stockholm, og da vi producerede for BBC, fløj vi næsten alt ind fra London. Alle skuespillere blev fløjet ind, hvilket fordyrer processen voldsomt. Vi finder lokale medarbejdere til funktioner, som er mere servicebetonede. Men de rigtig erfarne, altså filmerfarne, findes ikke i Ystad. Der må vi til Stockholm, København og Göteborg.

Hvad har Wallanderproduktionerne betydet for Ystad som by og lokalmiljø?

Det er svært for mig at sidde og prale af det, men det gør jeg alligevel, fordi det er klart, at Wallander har betydet rigtig meget for Ystad. Henning Mankells Wallander er egentlig en industri i Ystad. Det vælter jo ind med turister, især tyskere, og nu håber vi så også på at lokke engelske turister til med de engelske

film. Jeg har ikke præcise tal på, hvilken effekt det har haft i Ystad kommune, men de virker glade for det. Wallanderproduktionerne har skabt liv. De har skabt profil, kultur og profil på alle planer. De har skabt presse. De har skabt en betydelig vækst i byens omdømme og i turistindustrien. Så det er både kultur og kroner, vi taler om.

Beskriv Wallander II produktionen, hvad er rammerne?

Efter den første produktion af 13 film med Wallander, er vi nu i gang med 13 nye Wallanderfilm. Fra vi starter til vi slutter, går der næsten tre år. Fra vi starter præproduktionen og frem til aflevering af sidste film, går der små to år. Vi har konceptueret og finansieret de tretten film i løbet af et år. Hvis du sammenligner det med, hvad det tager at igangsætte og finansiere en dansk spillefilm, så tager det jo næsten længere tid at finansiere en skandinavisk spillefilm til tyve millioner, end det tager at udvikle og finansiere en serie til tohundrede.

Hvad så med indspilningsperioden?

Selve indspilningsperioden tager otte-ni måneder. Fire uger per film. Det første afsnit, Hämden, som Charlotte Brändström stod for, er en ren spillefilm, der præsenteres i biografen, og ellers deles de op i to afsnit pr. instruktør. Lidt ligesom vi gjorde ved de første film.

Hvem er det helt konkret, der sidder med konceptudviklingen?

Malte Fossell, som er vores producent, er i høj grad med. Charlotte Lesche, som er vores editor og Steffan Apelkre, som en af vores instruktører, har også været med til hele konceptdiskussionen. Mankell skriver aldrig manuskript, men bare små synopses. Vi har en egen producentgruppe i Yellow Bird. Men på Wallander II har vi valgt, at i samme øjeblik vi har finansieret filmen, lægger vi den ud til en ekstern producent, nemlig Malte Fossell, som så gennemfører projektet for os. Det er lidt det samme, vi gør på Blekingegade med Nimbus Film i Danmark. Der er vi med til at udvikle projektet. Vi finansierer projektet, og så lægger vi produktionen over til Nimbus Film. Så er det deres opgave at aflevere filmen til os. Det er også en model, som vi også bruger på de produktioner, vi igangsætter nu i Norge.

Hvilke tv-selskaber samarbejder I med i forbindelse med Wallander?

Det er TV4 i Sverige. Det er ARD i Tyskland. ARD Degeto, som jo er den store public-service kanal svarende til Danmarks Radio. Og så er det de fleste skandinaviske tv-stationer, som er med, foruden de lokale penge. Vi får en pose penge, og de får en licens over en bestemt årrække. Et bestemt antal sendinger over et bestemt år. Vores to hovedinvestorer TV4 og ARD er desuden med i selve projektudviklingen.

Hvad så med den engelske Wallanderproduktion?

Vi har lige produceret tre film for BBC på engelsk baseret på Mankells romaner. Det er faktisk det projekt, som jeg har arbejdet med i mit liv, som er gået hurtigst.

Det er et år siden, vi startede den spæde begyndelse på manusfasen. Ja, og selve processen med finansiering, de amerikanske penge fra Boston, BBC og de tyske penge, det har ikke været en let proces. BBC er ikke vant til at ko-producere med tyskerne på den her måde. Man tænker meget forskelligt i stil og kontraktkoncept og så videre. Det var vores egen producent Daniel Ahlqvist, som producerede det for BBC. Vi ko-producerede så med Left Bank, som er et engelsk selskab. Det er ejet af Andy Harries, som producerede The Queen, og som etablerede selskabet for to år siden. Det eneste, BBC køber, er en licens. Altså en ret til at vise et bestemt antal gange over en bestemt periode.

Hvad er jeres hovederfaringer så vidt med den engelske Wallander?

Det er både rigtigt skægt og rigtigt svært. Det er svært, fordi det er ikke bare to forskellige talesprog. Der er også forskellige sprog i måden, man producerer på, holdets størrelse, funktionerne på holdet osv. Engelsk dramaturgi er anderledes end vores. Engelsk krimi er langt mere dvælende. Det er betydeligt langsommere pacet, end vi er vant til i Tyskland og Skandinavien. Alle nøglepersoner på vores engelske version var jo engelske. Der var engelsk instruktør. Der var engelske manusforfattere. Der var engelske scenografer. Så vi producerede jo i virkeligheden fuldstændigt på engelske vilkår – bare i Ystad.

Var det jer, der ville have den engelske produktion i Ystad?

Det lå i konceptet. Fra det første møde jeg havde med Kenneth Branagh, var det et krav, at det skulle laves i Sverige.

Bliver der flere engelske Wallanderproduktioner?

BBC har besluttet at fortsætte, og tyskerne vil også gerne. Så vi er gået i gang med at udvikle tre nye manuskripter.

Hvordan vil du karakterisere skandinavisk krimiproduktion og skandinavisk krimi som varemærke?

Skandinavisk, specielt svensk krimilitteratur, er et særligt varemærke. Norge er kommet godt med, vi halter lidt bagefter i Danmark, synes jeg. Men særlig svensk krimilitteratur og eksporten af den er jo et varemærke, der i høj grad er i udvikling og i ekspansion.

Hvad så med krimiproduktionen i levende billeder?

Jeg føler mig overbevist om, at alle tv-stationer altid har behov for krimier. Kvalitetskrimier. Så længe der skrives og produceres kvalitetskrimi, er der behov, og behovet bliver ikke mindre. Det er en genre, som ingen tv-stationer kan leve uden.

Hvem er hovedaktørerne, som du ser det?

I forhold til at producere krimi i Skandinavien er DR jo dygtige, og jeg synes navnlig Forbrydelsen var fantastisk spændende. Og så må jeg sige i al beske-

denhed, at det nok er os, der er markedslederne. Af den enkle grund, at det er lykkedes os at få de bedste rettigheder, man kan få. Jeg tror ikke, at der findes bedre rettigheder i Skandinavien end til Mankell og Stieg Larsson. Ikke endnu i hvert fald. Svensk Filmindustri og Miso Film har lige produceret Varg Veum i Norge. Jeg kender ingen norske producenter, der laver krimi. Vi har måske haft det fortrin, at vi har været tidligere ude end de andre. Vi har været heldige at få de rigtige rettigheder før de andre.

Hvordan fik I rettighederne til Stieg Larsson?

Det er svært at få rettigheder. Specielt til succeshistorier er det vanvittigt svært. Der er jo mange, der vil have en del af sukkerkagen. Til Stieg Larsson var der mange bud på rettighederne. Og så besluttede forlaget, som håndterede rettighederne, at køre med os. Da vi købte rettighederne til Stieg Larsson, var han jo ikke udgivet. Vi læste hans uredigerede manus, før vi købte det. Han var lige død. Der kunne man kun lade sit instinkt råde, og vi syntes, at det var så fuldstændig fremragende, at vi var sikre på, at det ville blive en stor succes. Men at det blev til så stor en succes, som det nu er blevet, havde vi ikke fantasi til at drømme om. Da vi startede samarbejdet med Henning Mankell, havde han jo allerede solgt rigtig mange bøger. Så da vidste vi, at vi samarbejdede om nogle rettigheder, som folk ville have.

Findes der nogle etablerede samarbejdsrelationer i forhold til forlagene?

Nej, vi dyrker det løbende. Det er klart, når man har et godt samarbejde med Norstedts om Stieg Larsson-rettighederne, så mødes vi jo engang imellem og drikker kaffe og spiser frokost og diskuterer det fængende, der kommer på markedet. Og det er en relation, som vi også godt vil oparbejde med Gyldendal, som vi jo har købt Blekingegade af. Det er vigtigt at have gode relationer til forlagene.

Hvis du ser på skandinaviske krimiproduktioner, hvad mener du, er de største muligheder lige nu, og hvad er de største forhindringer?

Sproget er jo altid en forhindring. Jeg vil sige, at det er den eneste rigtige forhindring, som jeg ser. Men til gengæld er fordelene, at det sælger så fantastisk. Specielt svensk krimi er blevet kult på det tyske marked. Det er vores held.

Kan det blive ved?

Det kan man ikke vide. Det kan være, at der sker en nedsmeltning, ligesom der sker med økonomien i den store verden. Men indtil nu er der ikke noget, der tyder på det. Der er ikke noget der tyder på, at tyskerne kommer til at producere så meget selv.

Er der nogen særlige udfordringer, som du ser?

Jeg vil sige, at hovedudfordringen i virkeligheden er at udvikle sig. At udvikle genren. Og jeg havde nær sagt at skabe noget nyt hver gang. Det kan man ikke, men man kan gøre sit bedste.

Hvordan udvikle genren?

I forståelse af karakteren. I stilen. I formen. Altså, nu tror jeg ikke, at form og stil i sig selv har den store betydning. Det er mere at få fat i de rigtige karakterer. At udvikle karaktererne rigtigt, så de bliver interessante og vedkommende. Det synes jeg, er vores store opgave.

Er det ikke et dilemma, at I har så skrabet økonomi eller budget?

Jo. Men du skal ikke høre mig klage. For selv om det er skrabet, og vi skal vende kronerne, så går det jo nok alt sammen. Det handler ikke bare om penge, selv om penge gør det lettere. På de engelske projekter havde vi rigtig rummelige budgetter, men så opstår der bare nogle andre problemer. Så penge i sig selv er ikke afgørende for, om tingene bliver gode eller ej. Det er forarbejdet, hjemmearbejdet, man gør. Det er indgangen til karakteren, og hvordan man behandler den. Det er alfa og omega.

Er det specielt karakteren?

Det er helt afgørende for projektet. I Martin Beck var der noget nyt, da den blev skrevet. Wallander er også en særegen karakter. Det bedste eksempel er, når man får forceret en karakter som Lisbeth Salander. Hun er en fuldstændig enestående karakter, som bærer en serie. Det er klart, at du skal gøre tingene så smukt og så fint som muligt, men du behøver ikke at stå på hovedet for at finde mærkelige, stilmæssige konstruktioner for at få hende ud til publikum. Hun er der i kraft af sin helt specielle karakter.

Hvad med skuespillerne? Hvilken rolle spiller de?

Det er jo en symbiose. Det er helt afgørende at gifte den rigtige karakter med den rigtige skuespiller.

Men det er vel også et økonomisk spørgsmål?

Ikke altid. Nogen gange er det naturligtvis. Altså, hvis man vil have fat i de rigtig tunge skuespillere, så er det.

Har I nogle fremtidsforhåbninger, eller planer?

Ja, men det vil jeg ikke sige. Det tager vi, når den tid kommer.

Forfattere

GUNHILD AGGER (f. 1945) professor i dansk mediehistorie, dr. phil. Institut for Sprog og Kultur, Kroghstræde 3, 9220 Aalborg Universitet. Mail: gunhild@hum.aau.dk

Gunhild Agger forsker og underviser i mediehistorie, genreteori- og analyse, film- og tv-æstetik samt national identitet i en globaliseret sammenhæng. Forskningsresultaterne er bl.a. publiceret i *Dansk mediehistorie* (hovedred. Klaus Bruhn Jensen, 1996-1997), Jens F. Jensen & Gunhild Agger (eds.): *The Aesthetics of Television* (2001), *Dansk tv's historie* (red. Stig Hjarvard, 2006) og en lang række tidsskriftsartikler på dansk og engelsk. Disputatsen *Dansk tv-drama. Arvesølv og underholdning* (2005) indeholder en kortlægning og analyse af de vigtigste tendenser og produktioner i dansk tv-dramas historie. Med Søren Kolstrup, Per Jauert og Kim Schrøder hovedred. af *Medie- og kommunikationsleksikon* (2009). Leder af forskningsprojekt om Skandinavisk krimi og krimijournalistik 2007-2010 (se www.krimiforsk.aau.dk).

HANNE BRUUN (f. 1963) lektor i medievidenskab, cand.mag. og ph.d., Institut for Informations- og Medievidenskab, Aarhus Universitet, Helsingforsgade 14, 8200 Århus N. Mail: imvhkb@hum.au.dk

Hanne Bruhn forsker og underviser i medieæstetik, genreanalyse og mediehistorie samt publikumsanalyse og mediesystemanalyse. Har skrevet bøgerne *Talkshowet – portræt af en tv-genre* (1998), *Daytime Talkshows i Danmark* (2004) samt redigeret en række antologier f.eks. *Tv-produktion – nye vilkår* (2007), *Mediepolitisk forskning – forskning i mediepolitik* (2004) og *TV 2 på Skærmen* (2001). Har desuden bidraget til en række bøger og tidsskrifter f.eks. om 'Underholdning' i *Dansk tv's historie* (red. Hjarvard 2006). Arbejder i øjeblikket med et genrehistorisk og produktionsanalytisk forskningsprojekt om dansk tv-satires udvikling inden for rammerne af forskningsprojektet *Tv-underholdning: Flermedialitet og viden* 2006-2009 (se www.tvunderholdning.au.dk) Har publiceret en række artikler fra dette forskningsprojekt, f.eks. 'Genre and Interpretation in Production – A Theoretical Approach'. *Media, Culture & Society*, (in print), 'The Blue Hippo in Lifestyle Television. On Pastiche in Television Satire'. *P.O.V.*, 2008, 26(2).

AUDUN ENGELSTAD (f. 1969) førsteamanuensis i film- og fjernsynsvitenskap, dr. art. Avdeling for TV-utdanning og filmvitenskap (TVF), Høgskolen i Lillehammer, 2604 Lillehammer. Mail: audun.engelstad@hil.no

Audun Engelstads forskningsprofil fordeler seg på tre hovedområder: sjangerstudier av film noir og melodrama, dramaturgi i tv-serier, og adaptasjonsanalyser. Foruten avhandlingen, *Losing Streak Stories: Mapping Norwegian Film Noir* (2006), har Engelstad skrevet boken *Fortelling i film og tv-serier: analyse av dramaturgi og visuell analyse* (2004), og redigert (sammen med Alexander Elgurén) antologien *Under lupen. Essays om kriminallitteratur* (1995). Engelstad har i tillegg bidratt med artikler til antologier og publisert i tidsskrifter. Han var også gjesteredaktør for filmtidsskriftet *Zs* temanummer om remake (2006).

OLOF HEDLING (f. 1962) universitetslektor i filmvetenskap vid Lunds universitet och Växjö universitet, fil. dr. Språk- och litteraturcentrum, Lunds universitet, Box 201, 221 00 Lund och Institutionen för humaniora, Växjö universitet, 351 95 Växjö. Mail: olof.hedling@litt.lu.se

Olof Hedling forskar och undervisar om filmhistoria, filmteori och skandinavisk film. Han har bidragit med artiklar och bokkapitel till svenska, skandinaviska, australiensiska, engelska, tyska och kanadensiska publikationer. Med Mariah Larsson gästredigerade han ett temanummer om Sex in the Cinema av *Film International* (2008). Tillsammans med Mats Jönsson och Erik Hedling är han redaktör för *Regional Aesthetics: Images of Sweden, Swedish Imagery* (2010). Han är tillika en av fyra redaktörer för *A Historical Dictionary of Nordic Film* (2010).

PETER KIRKEGAARD (f. 1942) cand. mag., undervisningsadjunkt og sprogskolleder ved Center for Lingvistik, Institut for Kommunikation, Aalborg Universitet, Kroghstræde 3, 9220 Aalborg Ø. Mail: peterki@hum.aau.dk

Peter Kirkegaard underviser i litteratur og sprog, tidligere bl.a. som dansk lektor i Bergen. Har skrevet bøger om Knut Hamsun, en lang række tidsskrift- og antologiartikler. I en årrække været medarbejder på dagbladet *Information*. Deltager i projektet om 'Krimi og kriminaljournalistik i Skandinavien', 2007-2010. Delprojekt: Arne Dahl.

KAREN KLITGAARD POVLSEN (f. 1952) lektor, lic. phil. i Medievidenskab, Institut for Informations- og Medievidenskab, Aarhus Universitet, Helsingforsgade 14, Aarhus N. Mail: karenklitgaard@hum.au.dk

Karen Klitgaard Povlsen underviser og forsker i køn og medier, mediehistorie, ugeblade og magasiner, populær tv-fiktion samt i 1700tallets tidsskriftlitteratur og mindre genrer. Har ledet forskningsprojektet Konstruktionen af Norden (2001-2005) og i den forbindelse udgivet *Northbound – Travels, Encounters and Constructions*. (2008). Har bidraget til *Dansk Mediehistorie* 1-4 (1996-2003) samt har publiceret ph.d.-afhandlingen *Blikfang* (1986), bogen *Beverly Hills 90210* (1999) samt en række antologier og skrevet ca. 100 artikler og bogkapitler. Deltager pt. i flere forskningsprojekter om digitale medier og om mad i mediebilledet.

KJETIL SANDVIK (f. 1964) cand.mag., ph.d. Lektor i medievidenskab ved Institut for Medier, Erkendelse og Formidling, Københavns Universitet, faglig koordinator for masteruddannelsen i Cross-Media Communication: <http://cross-mediacom.dk>, Afdeling for Film- og Medievidenskab, Njalsgade 80, 2300 København S. Nordic research network (NordForsk): The Culture of Ubiquitous Information. Mail: sandvik@hum.ku.dk

Kjetil Sandvik har forskningsmæssigt fokus på computerspillets og andre digitale interaktive fiktionsformers æstetik og dramaturgi, samt på deres særlige receptionsmodi, hvor reception transformeres til brugerhandling, -deltagelse og medproduktion og herunder hvilke æstetiske, erfaringsmæssige og pædagogiske potentialer, der ligger i denne transformation. Forsker endvidere i forskellige former for grænseflader, der opstår i mødet mellem kunst og digital teknologi, samt i strategisk tværmedial kommunikation med særligt fokus på nye medier og på fortælling som formidlingsformat indenfor branding, corporate storytelling, netværkskommunikation, markedsføring, journalistik etc. Har sammen med Anne Marit Waade redigeret antologien *Rollespil – i æstetisk, pædagogisk og kulturel sammenhæng* (Aarhus Universitetsforlag 2006).

CARINA SJÖHOLM (f. 1960) fil.dr. i etnologi, lektor vid Institutionen för Service Management, Campus Helsingborg, Lunds universitet, Box 882, 251 08 Helsingborg. Mail: carina.sjoholm@msm.lu.se

Carina Sjöholm disputerade på en avhandling om upplevelseindustrins tidiga uttryck, *Gå på bio – Rum för drömmar i folkhemmets Sverige* (2003). Hon har publicerat ett antal etnologiska studier om medieanvändning, till exempel i antologierna *Skjorta eller själ? Kulturella identiteter i tid och rum* och *Välfärdsbilder. Svensk film utanför biograferna* (2008). Olika aspekter på turism har alltmer kommit i fokus alltsedan studien *Moderna skärgårdsbor i gammal kultur* (2002). Artikeln i denna antologi är en del av forskningsprojektet 'Resor i böckers, filmers och författares fotspår. En kulturanalytisk studie av litterär turism'.

MICHAEL TAPPER (f. 1959) Björkendsalsvägen 5, 247 45 Torna-Hällestad. Mail: michael.tapper@lsn.se

Michael Tapper är filmkritiker på *Sydsvenska Dagbladet* i Malmö sedan 1999 och filmskribent i *Nationalencyklopedin* sedan 1988. Åren 1998-2004 chefredaktör för filmtidskriften *Filmhäftet*, och dess efterföljare den engelskspråkiga *Film International* (fr.o.m. 2003). Redaktionsmedarbetare i amerikanska *Cinema Journal* 2004-2008. Har medverkat i ett flertal antologier, uppslagsverk och andra tidskrifter. Hans essä är en del av arbetet på kommande doktorsavhandlingen med den preliminära titeln *Snuten i skymningslandet: Svensk polisroman och polisfilm 1965-2010*.

ANNE MARIT WAADE (f. 1962) lektor, MA, ph.d. i Medievidenskab på Institut for Informations- og Medievidenskab, Aarhus Universitet. Helsingforsgade 14, Aarhus N. Mail: amwaade@hum.au.dk.

Anne Marit Waade forsker og underviser i medieæstetik, audiovisuel og strategisk medie-kommunikation, medialisering af steder samt turisme som visuel og performativ mediekultur. Er engageret i to nationale forskningsprojekter med delprojekter om henholdsvis rejseserier (www.tvunderholdning.au.dk) og produktionsanalyse af Wallanders Ystad (www.krimiforks.aau.dk). Har tidligere også forsket i rollespil, graffiti, festivalkultur og scenekunst. Aktuelle publikationer; Linaa Jensen & Anne Marit Waade: *Medier og turisme* (2009), Timm Knudsen & Anne Marit Waade (red.): *Re-investing Authenticity: Emotion, Place, Tourism* (2010) 'Travel Series as TV Entertainment' i *Mediekultur* nr.46/2009, og 'Imagine Paradise in Ads – Imagination and Visual Matrices in Tourism and Consumer Culture', i *Nordicom Review* 2010.



vilke fællestræk har skandinaviske krimier? Hvorfor er de interessante både for et nordisk publikum og for et internationalt? Er der bestemte, typiske træk i deres samfundsforståelse, deres fremstilling af mandlige og kvindelige karakterer, i deres reception og funktion? Den skandinaviske krimi er bredt eksponeret via flere medier – som bog, på film, som tv-serie, som computerspil og på diverse hjemmesider på internettet. Tilstedeværelsen i det ene medie forstærker interessen i det andet. Nordiske krimier oversættes og eksporteres som aldrig før, og en hel turistindustri udfolder sig med krimier som omdrejningspunkt. Antologien stiller skarpt på karakterer, steder og genrer. På film- og tv-produktion. På tværmedialitet og oplevelsesøkonomi. Det sker ud fra konkrete eksempler – fra Henning Mankell og Stieg Larsson til *Torpedo*, *Anna Pihl* og *Forbrydelsen*.

NORDICOM

Nordiskt Informationscenter för Medie- och Kommunikationsforskning

Göteborgs universitet

Box 713, SE 405 30 Göteborg

Telefon +46 31 786 00 00 | Fax +46 31 786 46 55

www.nordicom.gu.se | E-post: info@nordicom.gu.se



norden



GÖTEBORGS
UNIVERSITET

ISBN 978-91-89471-92-4



9 789189 471924