

"ØSTERS OG STRØMER IMELLEM"

Skrevet af

Mia Stoltenberg Rasmussen

Dansk, Aalborg Universitet
Vejleder: Kim Toft Hansen
Kandidatspeciale
Anslag: 173.768
Juni 2019

Indholdsfortegnelse

1. Indledning	3
2. Metode	5
3. Den nye danske seriegenre	8
4. En ny begyndelse	14
5. Panduros indtog	18
5.1 Panduros første kriminalgøljeton	21
5.1.1 Seerne og kritikerne kan godt lide Panduros østers	29
6. Fra første til sidste	31
6.1 Det første krimisamarbejde mellem Danmark og Sverige	33
6.1.1 Et farvel til tv-teaterets største talent	44
7. De sidste år inden monopolbrud	47
7.1 Brud med Panduros traditioner	48
7.1.1 Filmskolens afkom	58
8. De tidlige tv-seriers udvikling	61
8.1 Krimiens gøljetonformat	62
8.2 Virkelighedsnære, samfundskritiske samtidsskildringer	64
8.3 Samfundets forbrydere	66
8.4 En reference til Lumière	68
9. Kulturel påvirkning fra udlandet	70
9.1 De tidlige danske krimiserier på en international scene	74
10. Konklusion	78
11. Abstract	80
12. Litteratur	82

1. Indledning

"Fjernsynet er et barn af den blinde radio" (Lawaetz, 1951, s. 5). Sådan lyder det hos Jens Frederik Lawaetz, der i 1951 udgiver en af de første bøger om fjernsyn, og som desuden er chef hos den nyoprettede fjernsynsafdeling¹ i Statsradiofonien. Fjernsynets æra er hermed indledt og tv har sidenhen vundet større indpas i danskernes liv. Med tiden bliver dets flow-tv en betydningsfuld del af danskernes liv, hvilket Julius Bomholt forudser allerede i 1954, da han udgiver *Fra den billige bog til fjernsynet*. Heri skriver han: "Mon ikke fjernsynet kommer til at spille en lige så stor rolle i vort folks liv som f.eks. film og høre-radio, - og mon ikke den bliver større? Mon ikke det vil vise sig, at det er århundredets betydeligste kulturtekniske middel?" (Bomholt, 1954, s. 66).

Bomholt får ret. Det hele starter i 1949, da Statsradiofonien indkøber hollandsk forsøgsudstyr til tv-produktion og -distribuering. Tv er imidlertid fortsat i forsøgsperioden og der går yderligere to år, før fjernsynet for alvor etableres: "I oktober 1951 begyndte DR at sende tv regelmæssigt, og fra 1954 sendtes der hver aften" (Bang, 2011). I 1964 er sendenet fuldt udbygget og Statsradiofonien opdeles i flere afdelinger – herunder blandt andet TV-teateret og TV-underholdningsafdelingen.

I begyndelsen af tv'ets levetid konkurrerer det med radioen om modtagerne, men eftersom radioen er en veletableret og integreret del af danskernes hverdag går der cirka ti år før tv'et er så udbredt, at man kan tale om en konkurrent til radioen. Med andre ord har tv'et således altid været i konkurrence med et andet medie, selvom konkurrenten har ændret form fra i begyndelsen at være radio, avis og bøger til i dag i stigende grad at være det stadig voksende udbud af forskellige streamingtjenester.

De første tv-programmer er nyhedsoplæsninger, som seerne kender dem fra radioen, men efterhånden udvikles de tekniske muligheder, og man begynder at importere og distribuere amerikanske og engelske tv-produktioner. De første danske serieproduktioner finder først sted i 60'erne – 14 år efter tv'ets indtog i Danmark og samtidig med tv'ets folkelige gennembrud. Det drejer sig om *Regnvejrs og ingen penge* (1965), en tv-føljeton, men serien formår ikke at tiltrække de store seertal. Det sker først med Leif Panduros *Ka' De li' Østers?* i 1967, hvor med serie-/føljetonformatet for alvor slår igennem i dansk tv.

¹ Mere info om Lawaetz kan findes her: <https://danskfilm.dk/skuespiller.php?id=7944>

Leif Panduro skal vise sig at blive en markant skikkelse i serieproduktionen til tv indtil sin død i 1977, hvorefter nye kræfter kommer i spil. En af disse er Anders Refn, som får "en usædvanlig karriere som instruktør af fire tematisk forbundne spillefilm og to succesrige tv-serier" (Det Danske Filminstitut, u.å.a), hvoraf den ene tv-serie er *Een gang strømer...* fra 1987.

På denne måde er det tydeligt, hvordan "Serialisering var kendt i danske produktioner fra 1960'erne" (Agger, 2005, s. 192). Det gælder dog også, at formatet "først [slår] afgørende igennem efter monopolbruddet 1988" (ibid.). Anderledes er det med krimigenren, som seerne i 1960'erne i forvejen kender fra litteraturen og radiospillene. Det er "en internationalt populær tv-genre fra fjernsynets begyndelse" (Agger, 2013) og den bliver da også i høj grad dominerende i danske serieproduktioner i årene fremover. Det er den til stadighed og der bliver fortsat produceret en stor andel krimier til dansk tv². Der bliver talt om en nordic noir-bølge i serielandskabet, hvor filmene og serierne i denne genre er populære i både ind- og udland. Det er en bølge, som de nyere danske tv-serier i høj grad skriver sig ind i, hvormed de indtræder i en international kontekst gennem modtagergruppens efterspørgsel.

På samme tid gør det sig dog gældende, at man ikke historisk set kan betragte den danske tradition isoleret fra en nordisk/international (amerikansk) kontekst og derfor undersøger denne opgave, hvad der ligger til grund for den danske krimiserietradition (og den nuværende nordic noir-bølge) i en international kontekst. Den undersøger krimiens æstetiske og fortællermæssige karakteristika, som de ser ud i *Ka' De li Østers?* (1967), *Strandvaskeren* (1978) og *Een gang strømer...* (1987), og der bliver inddraget pointer fra blandt andet recepti-
onsstudier som evidens i det omfang, det er muligt.

Serierne er udvalgt, fordi de alle tre forventes at kunne bidrage med perspektiver til de tidlige internationale inspirationer i dansk tv-seriehistorie. *Ka' De li Østers?* er udgangspunktet for sammenligning med de to efterfølgende serier, idet det er den første krimiserieproduktion i dansk kontekst. *Strandvaskeren* bidrager med det første dansk-svenske samarbejde, som sidenhen er blevet genoptaget af flere omgang – blandt andet med *Broen* (2011-2018) og *Greyzone* (2018-) For at kunne undersøge hele perioden før monopolbruddet, inddrages *Een gang strømer...*, der således er den sidste krimiserie før TV 2 kommer på banen i 1988.

² De danske serieproduktioner igennem tiderne kan undersøges nærmere her: https://danskefilm.dk/tvserier_oversigt.php?order=k

For at kunne foretage disse analyser, må et historisk rids af tv'ets første – godt og vel – 30 leveår først kortlægges, men det er også nødvendigt med en kort redegørelse for krimigenerens særlige karakteristika. I sidste ende munder analyserne ud i en diskussion af, hvordan man kan se en amerikanisering/internationalisering allerede i de tidlige danske krimiserier. Det gøres med det formål at beskrive den danske krimiserietradition ud fra en international kontekst og altså italesætte de kræfter, som har været med til at rette verdensmediernes blik mod de danske krimiserier.

Der er således igennem hele opgaven en rød tråd i form af tre udvalgte krimiproduktioner før monopolbruddet - fra den første i '67 til den sidste inden monopolbruddet i '88, samt gennem de historiske optegninger af perioden. Emnet formår at bidrage med ny viden, når det kommer til at forklare: 1) hvad der traditionsmæssigt lægger til grund for de danske krimiserier; 2) hvordan traditionen er opstået og 3) hvilke påvirkning til/fra udlandet, der kan spores i de danske krimiserier inden monopolbruddet.

2. Metode

Igennem de seneste 10 år har man i den danske tv-branche oplevet en stigende interesse for danskproducerede tv-serier. Streamingtjenesterne er blevet mere populære og serierne bliver efterspurgt internationalt. Flow-tv har været det moderne og grænsesøgende medie, når det kommer til distribuering af tv-serier, men i den seneste tid har streamingtjenesterne overtaget nogle af tv'ets forpligtelser for så vidt det angår underholdning (seriedistribuering), idet de nye tjenester som Netflix og Viaplay netop baserer sig på seernes adgang til de nyeste serier og derfor har interesse i at distribuere dem.

Som det fremgår af en rapport, Slots- og Kulturstyrelsen står bag, gælder det, at omsætningen for det kommercielle landsdækkende tv (inklusiv streaming) er faldet med 474 mio. kr. i 2017 kontra 2016. Men "Tilbagegangen i den kommercielle omsætning skal dog ses i lyset af den forventeligt øgede omsætning blandt særligt de internationale streamingtjenester (fx Netflix), der ikke typisk registrerer deres omsætning i Danmark" (Slots- og Kulturstyrelsen, 2018a, s. 34). Med andre ord gør det sig altså gældende, at

danskerne [på få år har] fået adgang til et stort udbud af streamingtjenester, og særligt den yngre del af befolkningen er storforbrugere. Udbuddet dækker både internationale tjenester som Netflix, danske tjenester som TV 2 PLAY og delingstjenester som YouTube. Nyere og kommende aktører tæller tjenester fra tech-giganter som Amazon, Facebook og Apple¹,

men også danske og internationale nichetjenester med tilbud inden for alt fra smallere film til sport (Slots- og Kulturstyrelsen, 2018b, s. 2)

Når der således er kommet nye aktører på markedet, vil det medføre, at det eksisterende tv-udbud bliver presset fra nye kanter. Ikke desto mindre har det engang været sådan, at flow-tv'ets programflade dannede grundlag for samtalen på eksempelvis arbejdspladsen den efterfølgende dag. Flow-tv har været moderne og tv-programmerne har været på alles læber. Da opbygger man en tradition for krimier i den danske tv-branche og det er denne tradition, der har dannet grundlag for de populære krimier, som bliver produceret i dag.

Ifølge Audun Engelstad, der er medieprofessor ved Lillehammer University College, er Danmark et af de lande, som producerer nogle af de bedste krimier i verdenen, og i hans øjne har Norge meget at lære fra deres nabo mod syd: "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" (Engelstad, 2010, s. 79). Således er det tydeligt, at nordmændene bør lade sig inspirere af dansk tv-drama – og dermed lade sig inspirere internationalt. En tendens der i mange år formodes at have gjort sig gældende i dansk tv-produktion og som inddrages sidenhen.

Som det fremgår tidligere (jf. afsnit 1), vil hovedfokusset ligge på de internationale påvirkninger, der kan spores allerede fra de første tv-serieproduktioner. Konkret bevises de gennem udtalelser fra seriernes aktører og producenter, mens også seriernes intertekstualitet til en vis grad undersøges. Som det vil fremgå senere, er tv i Danmark i begyndelsen stærkt inspireret af de britiske og amerikanske tendenser, hvilket også viser sig ved, at man blandt andet sender britiske/amerikanske tv-serier i dansk fjernsyn. Derfor er det forventeligt, at der kan findes internationale inspirationskilder, når de tre udvalgte krimiserier, *Ka' De li' Østers* (1967), *Strandvaskeren* (1978) og *Een gang strømer...* (1987), fra tv'ets første 30 år undersøges nærmere.

Ka' De li' Østers? (1967) er valgt på baggrund af, at det er den første danske krimiserie og desuden en af de første danskproducerede tv-serier. Tv'et er på dette tidspunkt i en eksperimentel fase, som fortsætter ind i 70'erne, hvor man ønsker at finde den rette balance mellem underholdning og nyheder, samt lære hvordan man kan vise fiktion i det relativt nye tv-medie. I 70'erne forsøger Leif Panduro (manuskriptforfatter på *Ka' De li' Østers?*) at indgå et samarbejde med tv-producenter i Sverige om netop den anden udvalgte serie, *Strandvaskeren* (1978). Denne serie er særligt relevant at undersøge nærmere, da det er en co-produktion

mellem Danmark og Sverige, hvilket formodentligt har haft en betydning for danskernes og svenskernes tv-produktioner i årene fremover. Derudover er det den sidste krimiserie, som Panduro har lagt sin hånd på, og dermed er Panduros karriere indrammet med både hans første og sidste krimiproduktion til tv. På denne måde kan *Strandvaskeren* ses som en af de første serier med et reelt internationalt samarbejde – et samarbejde og en inspirationskilde, som i løbet af 80'erne skal vise sig at blive vigtigt, idet de danske tv-producenter for alvor begynder at rejse til udlandet (eksempelvis USA og England) for at lære nyt om tv-produktioner. *Een gang strømmer* (1987) udkommer som den sidste krimiserie fra DR's hånd, inden monopolbruddet finder sted, og på denne måde markerer den overgangen fra tv-monopol til den nye konkurrencetid, hvorfor den er inddraget sidenhen.

Serierne bliver analyseret ud fra en neoformalistisk tilgang, mens de tekstanalytiske pointer i det omfang, det kan lade sig gøre, vil blive underbygget med evidens fra samtidens medieomtale. Eftersom langt størstedelen af de førstehåndskilder, som måtte være mulige at komme i kontakt med, er væk, er fokuset målrettet artikler og interviews omkring premiere-datoerne. Det forventes desuden, at adgangen til dette materiale stiger stødt i takt med, at opgaven bevæger sig længere op igennem historien, og derfor formodes der at være mindst arkivmateriale til *Ka' De li' Østers?* og mest til *Een gang strømmer*....

Den neoformalistiske tilgang ses både hos Helle Kannik Haastrup i "Filmanalyse" fra *Analyse af billedmedier – Det digitale perspektiv* (2015) og særligt hos Bordwell og Thompson i *Film Art – An Introduction* (2001), der langt hen ad vejen kan siges at være hovedværket i den neoformalistiske tilgang, idet Bordwell og Thompson er nogle af de største teoretikere i retningen. En neoformalistisk film-/tv-analyse benyttes som en stilanalyse, der har til formål "ikke kun [at] være en opremsning af de forskellige stilelementer; den skal munde ud i en syntese af, hvordan de forskellige elementer skaber et karakteristisk stilistisk mønster i sammenhæng med den narrative struktur" (Haastrup, 2015, s. 269). Det er en væsentlig pointe, at stilanalysen ikke kan stå alene: "The use a film makes of the medium—the film's style—cannot be studied apart from the film's overall form. We shall find that film style interacts with the formal system" (Bordwell & Thompson, 2001, s. 155) og derfor vil seriernes overordnede narrative elementer også blive inddraget.

Formålet med stilanalysen er at kunne karakterisere seriernes genretræk og dermed undersøge den enkelte series tilhørsforhold til krimigenren. Imidlertid inddrages dog også krimiens historie, idet krimigenrens udvikling forventes at være relevant for seriernes

udformning, og der vil således ses en samtidig analyse af disse to aspekter (den enkelte series relation til genren samt krimiseriens udvikling). Således bruges den neoformalistiske næranalyse sammen med seriernes narrativ til at beskrive seriernes genreforhold, inden de intertekstuelle referencer udforskes nærmere.

Intertekstualiteten skal i sidste ende bruges til en diskussion af, hvorvidt man kan se en amerikanisering/internationalisering i de tidlige danske krimiserieproduktioner, men den udenlandske inspiration bevises som nævnt også med citater fra interviews og artikler i de danske dagblade (særligt *Ekstra Bladet* og *Politiken*). Det kræver dog, at der i første omgang undersøges, hvorvidt man overhovedet kan tale om en amerikanisering og/eller internationalisering, hvilket gøres ud fra Jakob Isak Nielsens artikel "The Danish Way to do it the American Way" fra *Kosmorama* #263 (2016). Imidlertid vil det være nødvendigt at perspektivere pointerne til den mediehistoriske situation, der er før monopolbruddet, idet perioden er nærværende teksts hovedomdrejningspunkt.

På denne måde er formålet at undersøge DR's monopoltid og nogle af de produktioner, der er produceret før monopolbruddet, inden de indsættes i en mediehistorisk og international kontekst. Der tages særligt udgangspunkt i krimigenrens tv-værker og derfor introduceres i det følgende først genrens karakteristika, siden den danske tv-historie fra begyndelsen til 1988.

3. Den nye danske seriegenre

Det er et kendetegn ved den kriminalistiske tv-serie, at den for seeren rummer en "synlig" og en "usynlig" verden. Kriminalbetjenten, der skal opklare forbrydelsen, befinder sig i den synlige verden, og seeren følger ham eller hende ind i forbryderens verden, der sporadisk afdækkes. [...] Med kriminalbetjenten bevæger seeren sig ind i en usynlig verden, hvor forbryderen gemmer sig (Poulsen, 2013, s. 108).

Således lyder det hos Henrik Poulsen og beskrivelsen er meget karakteristisk for krimigenren. Genren er for mange velkendt, fordi den har gamle traditioner og der kan trækkes spor tilbage til litteraturens verden:

Historisk sett er jo dette [formatet/genretrækkene] noe som har angått kriminalfortellingen helt siden dens fødsel i 1841 med fortellingene til Edgar Allan Poe. Kriminalfortellingens opprinnelige format var som kjent novellen, og dette satte noen helt klare rammer for historiene. Fokuset lå på selve kriminalmysteriet og etterforskningen av denne, og dette skulle fremstilles mest mulig konsentrert (Engelstad, 2010, s. 81).

Således bliver det tydeligt, hvordan genren blandt andet kan spores til Poes noveller i midten af det 19. århundrede. Genren har efterfølgende bredt sig til romaner, serier og film, men særligt overgangen til romanerne har fået konsekvenser for krimiens særtræk: "det var ikke længere mulig at alt som ble fortalt havde betydning for den forbrytelsen som ble etterforsket, til det var omfanget av historien for stort" (Engelstad, 2010, s. 81f). Det medfører, at man begynder at fokusere på "ferden frem mot løsningen, og ikke løsningen i seg selv" (Engelstad, 2010, s. 82), hvormed miljøbeskrivelser, farverige karakterer og blindspor også opstår i genren. Den første bestseller-kriminalroman udgives ifølge Colin Stewart, Marc Lavelle og Adam Kowaltzke også i 1871 (Stewart, Lavelle, & Kowaltzke, 2001, s. 308), hvilket blot understreger Engelstads ord.

Stewart et. al. skelner mellem tre typer krimidrama: 1) traditionel krimidrama; 2) 'soap opera-influenced crime drama' og 3) psyko-krimidramaer. Særligt de to første er relevante i nærværende opgave, idet den tredje først opstår omkring 1990 og dermed følger efter monopolbruddet i dansk tv-historie. I det traditionelle krimidrama er plottet i centrum, idet det bliver "carried by the action of the detectives, who were clearly heroes beyond reproach. Most of them lived to fight crime and their personal life was non-existent [...]. They were never developed as characters" (Stewart, Lavelle, & Kowaltzke, 2001, s. 309). Dette kan hænge sammen med det faktum, at kameraet ikke indtager et 'point of view' – med andre ord fremstår det så neutralt som muligt (ibid.).

I løbet af 80'erne opstår der i England en ny orientering i krimiproduktionen, idet man begynder at inddrage elementer fra sæbeoperaen. Inspirationen kan ses i flere aspekter, men generelt gør det sig gældende, at "A large number of central characters [...] share the focus of the plot between them. Private lives and personal problems account for important subplots in the overall story" (ibid.) og spørgsmålet i dansk sammenhæng er da også, om man kan spore en øget internationalisering, efterhånden som genrehybriden bliver udbredt og kendt i andre lande end blot England.

Imidlertid har det dog altid gjort sig gældende, at "forbrydelse og opklaring indgår som genrekonstituerende elementer" (Agger, 2005, s. 356), idet det er, hvad adskiller krimien fra enhver anden genre – og dermed er det også med til at gøre genren populær. Med andre ord baserer "Kriminalfortellingens grunnstruktur seg på at det tidlig foregår en forbrytelse, som får sin endelige avklaring ved fortellingens slutt" (Engelstad, 2010, s. 82). Audun Engelstad har i artiklen "Kriminalfortellingen på tv – Formater og dramaturgi" i samlingen *Den*

skandinaviske krimi – Bestseller og Blockbuster (red. G. Agger og A.-M. Waade, 2010) beskæftiget sig med krimiens narrative udvikling. Netop slutningen pointerer han som særligt vigtig, idet den er

kriminalmysteriets slutt og fortellingens slutt. Da bliver som regel morderen avsløret og tatt, vi får vite hvorfor drapet skjedde, og omstendighetene omkring drapet. Underveis mot den endelige avsløring 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 (Engelstad, 2010, s. 82).

Et andet grundlæggende træk ved krimien har oprindeligt og traditionelt set været, at de fleste mordefterforskere i både amerikanske, engelske og skandinaviske krimier er "enlige og følelsesmæssigt forhutlede. Det har været umuligt at forene en karriere med et normalt familieliv. Det samme har vi set i skandinaviske krimier" (Povlsen, 2010, s. 38) – et træk, der sidenhen skal vise sig at gøre sig gældende i de tidlige danske krimiproduktioner også.

En af grundene til, at krimien er så populær (TV 2, 2012), er ifølge Gunhild Agger, at det er "elementært spændende at følge opklaringsprocessen" (Agger, 2005, s. 357). Netop opklaringsprocessen findes der to former for, idet 1) gådeformen er båret af opmærksomheden, der "ligger på at rekonstruere, hvad der faktisk er sket" (ibid.). Modsat indeholder 2) suspenseformen, at "forholdet mellem forbrydelse og opklaring udfolder sig i et langt mere intrikat forløb; her udstrækkes spændingen typisk, og plottet tvistes gang på gang" (ibid.), men uanset hvad gør det sig gældende, at en opklaring skal finde sted og på denne måde opstår der hos krimiseeren en genreforventning om netop dette.

En anden forventning, seeren har til en kriminalfortælling, er, at plottet er godt (ibid.). Seeren ønsker ikke at kunne forudse historiens udvikling og dermed opklaringsprocessens resultat. Derfor bliver det relevant at snakke om fabula og sjuzet i forbindelse med genren:

distribuering af viden [sic] er afgørende for krimien. Det sker i små, nøje afmålte portioner, hvor modtageren hele tiden søger at finde ud af spørgsmålet: hvem får hvad at vide af hvem - hvornår og hvorfor? Det er dét, det hele handler om" (Agger, 2005, s. 358)

I forhold til plottet er det også relevant at skelne mellem episode- og føljetonserier. Episode-serier svarer til det engelske *series*-begreb, idet det er enkeltstående serieafsnit, hvor plottet ikke er gennemløbende igennem hele sæsonen. Modsat er en føljetonserie tilsvarende *serials*,

og her er der netop en sammenhæng mellem serieafsnittene. De to serieformer byder også på forskellige plotmuligheder og dermed hvad Audun Engelstad kalder fortællemodi:

Grunnleggende kan man si at det korte, avsluttete, og det lange, kontinuerende, formatet byr på to forskjellige fortellemodi. Vi kan skille mellom målrettet handling og tematisk rettet handling [...]. Der den enkelte scene og den enkelte hendelse i det lange formatet ofte motivert av å bekrefte og utdybe 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 (Engelstad, 2010, s. 83)

En anden måde at undersøge en krimifortællings plot er ved at følge Henrik Poulsens skelnen mellem to forskellige krimitraditioner, navnlig den engelske og den skandinaviske. Karakteristisk for den engelske tradition er, at den er opbygget over deduktion, hvorfor den indeholder "en logisk følgeslutning af årsags- og konsekvenshændelser i et begivenhedsforløb, der omfatter en forbrydelse, ofte et mord" (Poulsen 2013: 109). Eksempler på krimiserier, der følger den engelske tradition er *En sag for Frost* eller *Sherlock Holmes*. I forhold til episode- og føljetonserierne, er den engelske krimiserie ofte førstnævnte, "idet hvert nyt afsnit rummer en ny forbrydelse, der skal opklares" (ibid.). Den engelske tradition kan på mange måder svare til det, Gunhild Agger kalder detektivserien, hvor en (privat)detektiv har et anstrengt forhold til politiet, og dermed er "The Private Eye", idet detektiven "befinder sig [...] i en gråzone mellem legale og illegale aktiviteter" (Agger, 2005, s. 356). Det gør sig også gældende i detektivserien, at mordefterforskeren gerne arbejder alene – eller med en hjælper – uden et sikkerhedsnet af eksempelvis politifolk.

Modsvarende den engelske krimitradition er den skandinaviske:

plottet [er] ofte mere sammensat. Opklaringen er ikke kun et spørgsmål om logisk sans, men om at forstå et samfunds kompleksitet. Kriminalbetjenten har ikke kun forbryderen som sin modstander, men også sin overordnede og måske sin familie eller kæreste (Poulsen 2013: 110)

Den skandinaviske krimitradition indeholder politifiktionen, idet kollektivet i højere grad i skandinaviske krimier end i de engelske er i fokus: "Plottet er både karakterdrevent og plotdrevent. Kriminalbetjenten har udviklet sig, når forbryderen er anholdt eller dræbt. Samfundsmoralen har været i spil" (ibid.). I politiserien har mordefterforskeren det sikkerhedsnet under sig, som ovenfor nævnte detektiv ikke har. Efterforskeren er ofte en del af en politistation og står på denne måde på lovens grund, og "Almindeligvis optræder der modsætninger, der når ud over den fundamentale konfrontation mellem forbrydelsen og loven. Ofte

udforskes konflikter" (Agger, 2005, s. 356). På denne måde er det altså tydeligt, at politifiktio-
nen inddrager privatlivet i højere grad end det ses i detektivserien. Der findes to former for
politifiktio, hvoraf den ene er båret af action, mens den anden i højere grad er præget af
miljø- og karaktertegnning:

Miljø- og plotmæssigt aftegner der sig to tendenser [i dansk tv-krimi]. Den ene går ud på
med forkærlighed at afsøge de provinsielle miljøer og de stille eksistenser [...]. Den anden
satser på at sammenkoble forbrydelse, storby og i videre forstand et internationalt miljø
med stærke actionorienterede plot og en handlekraftig, men også menneskelig og sympa-
tisk helt (ibid.)

I samme omgang er det dog væsentligt at pointere, at de to traditioner og krimiformer (detek-
tiv- og politifiktio) kan kombineres og ikke er helt så firkantede i praksis, som det fremstår
her. Desuden kan begge traditioner kombineres med enten gåde- eller suspenseformen, men
ifølge Agger er sidstnævnte oftest brugt ved politiserien (ibid.), og netop politiserien og den
skandinaviske tradition er vokset frem og blevet større siden 60'erne.

I 60'erne sker nemlig ifølge Mitzi M. Brunsdale en ændring i krimifortællingernes adres-
sering:

Most Nordic crime fiction since [1960s] has addressed sociopolitical issues through
the crime fiction subgenre of the police procedural [...]. The resulting mode of crime
fiction is often described by literary critics as "Nordic *Noir*," [sic] exhibiting a wide
range of opinions vis-à-vis the welfare state principle, ranging from extreme leftist
Marxist and Trotskyite stances to conservative far-rightist vies. Other Nordic authors
choose simply to present observations of societal and emotional tensions and like Ib-
sen, require readers to make up their own minds. The Nordic police procedural mode
remains popular, although in the new century Nordic writers are beginning to explore
vital issues through the vehicle of the psychological thriller and even more experi-
mental forms (Brunsdale, 2016, s. 4)

Brunsdale benytter de skandinaviske landes samfunds- og kulturhistorie som et ankerpunkt
for sine observationer af krimiens udvikling i det enkelte land. Hun understreger eksempelvis
i det anførte citat ovenfor, at nogle af de nordiske krimiforfattere er inspirerede af Ibsens til-
gang til tekstproduktionen, hvor læseren selv må fortolke sig frem til fortællingens budskab.

Endeligt bliver det gennem citatet også tydeligt, at der i 60'erne sker en ændring i krimi-
fortællingernes grundstruktur, idet man begynder at blande flere genrer. Ifølge Agger er det
typisk blandt andet at blande krimien med genrer som western, komedie, overnaturlig og
kunstnerisk (Agger, 2005, s. 359). Fælles for alle genreblandinger, hvori krimien er involveret,

er dog, at forbrydelsen, som tidligere nævnt, indgår som et basalt element, og netop "forbrydelse som fænomen er spændende, fordi det repræsenterer en *grænseoverskridelse* [sic], og grænseoverskridelser udgør altid en udfordring, følelsesmæssigt som intellektuelt. De bevirker, at det private liv med alle dets hemmeligheder pludselig træder ind i offentlighedens søgelys" (Agger, 2005, s. 356f). Når det private liv pludselig træder ind i offentlighedens søgelys bliver det muligt for seeren at opdage sider af dens medborgere, som ellers er gemt væk, og netop dette er med til at skabe forskellige synsvinkler på forbrydelse:

1. Den etiske: "forbrydelsen sætter spørgsmålstejn ved hele det fundament, vi lever på, ved at overskride normerne" (ibid.: 357)
2. Den sociale: "noget særligt i miljø og omgivelser, der spiller afgørende ind, og som udfordrer vores opfattelse af vekselvirkningen mellem individ og samfund" (ibid.)
3. Den psykologiske: "karakteren og dens psykologi danner fokus for fremstillingen både for forbryderen og for opdageren" (ibid.)
4. Den juridiske: "forbrydelse altid vil rejse et spørgsmål om, hvilke konsekvenser handlinger har og skal have i et retssamfund" (ibid.)

Foruden forskellige synsvinkler på forbrydelsen, findes der en række krimitypologier, som er en "systematisk (videnskabelig) inddeling af fænomener i bestemte, karakteristiske typer" (Den Danske Ordbog, u.å.b). Først og fremmest kan man undersøge og kategorisere krimierne efter 1) genretaditionerne – navnlig de nationale. Her er grundlaget "de velkendte amerikanske og engelske klassikere [...]. De nationale (og evt. regionale) varianter udvikler sig i stadig gensidig dialog" (Agger & Waade, 2010, s. 14), men der findes også eksempelvis fransk-belgisk, tysk og nordisk. Således kan man snakke om en typisk nordisk eller skandinavisk tradition, som der også gøres tidligere i nærværende opgave.

En anden måde at undersøge krimien på, er ved at betragte 2) dens tidslige placering: Er den samtidig eller historisk? I forbindelse med den tidslige placering, giver det også mening at kigge på 3) dens forhold mellem fakta og fiktion, idet de to elementer ofte hænger sammen. Når man undersøger forholdet mellem fakta og fiktion i den enkelte krimi, kan det give mening at spørge om, hvorvidt der er "tale om dokumentarisk krimi, om frit opfundet fiktion eller om fiktion, der bygger på virkelige hændelser?" (ibid.). En krimi kan således både indeholde de nationale genretaditioner, være historisk, have mere eller mindre tydelige faktræk og samtidig indtage en stærk position med en tydelig holdning til de samfundsmæssige

forhold. Sidstnævnte er en typologi, der baserer sig på 4) værdier og holdninger, idet det gælder:

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 [...] De tre mest udbredte værdi- og holdningsbaserede subgenrer er *den samfundskritiske krimi*, *femikrimien* og *den eksistentielle, psykologiske krimi* [sic] (ibid.: s. 15)

Endeligt er det muligt at undersøge 5) de intertekstuelle referencer og krimiens refleksivitet, idet graden af disse "er meget forskellig i krimier" (ibid.), men dog er med til at øge genrebevidstheden" (ibid.)

Således er der fem krimitypologier, som kan være med til at kategorisere krimiproduktionerne, mens også Aggers skelnen mellem forskellige synsvinkler, som bliver præsenteret i den enkelte serie, nødvendigvis må bidrage med nye informationer. Det er dog relevant i første omgang at undersøge krimiens genremæssige placering og kategorisere dens form, inden typologierne og synsvinklerne klarlægges.

Inden analysen kan finde sted, er det nødvendigt at have et billede af, hvordan samtidsmediebillede (særligt i forhold til tv) ser ud, idet denne viden sidenhen bliver brugt i analyserne af serierne til at understrege tv'ets udvikling i dramaproduktionerne. I det følgende redegøres der for dansk tv's første 15 leveår, for senere at kunne bruge pointerne i analyserne af krimiproduktionerne.

4. En ny begyndelse

Tv's indtog i danskernes hjem faldt sammen med omfattende sociale og kulturelle forandringer: industrialiseringen tog for alvor fart og gjorde lønarbejdet til den fremherskende livsform for både mænd og kvinder, og urbaniseringen lagde gradvist landsbysamfundene øde, samtidig med at sovebyer med socialt boligbyggeri og parcelhuskvarterer skød op uden for de store byer (Hjarvard, 2006, s. 13)

Således lyder det hos Stig Hjarvard, der beskæftiger sig med dansk tv's historie i bogen med samme titel. Citatet er sigende for den situation, som Danmark befinder sig i, da tv'et efterhånden træder ind i danskernes liv. Verdenskrigen er på dette tidspunkt stadig i danskernes erindring, og af den grund orienterer man sig i Danmark mod vest – mod USA og Storbritannien, hvor tv'et er ved at vokse sig stort. Man søger mod de teknologiske fremskridt og at arbejde sig videre fra verdenskrigen. Med andre ord: "Fjernsynet har banket på Vesteuropas dør. Land

efter land lukker op – forsigtigt, på forsøgsbasis, med få udsendelser og små midler – men fjernsynet slipper ind” (Lawaetz, 1951, s. 5).

I 1949 indkøber Statsradiofonien hollandsk forsøgsudstyr, hvormed man begynder at eksperimentere med fjernsyn. Eksperimenterne har ”først og fremmest til formål at opbygge *teknisk* [sic] erfaring med mediet internt i Statsradiofonien og hos indenlandske radiofabrikanter med henblik på fremstilling af fjernsynsmodtagere” (Søndergaard, 2006, s. 27). Ikke desto mindre går der endnu et par år, før fjernsynet for alvor etableres i Statsradiofonien i 1951. På dette tidspunkt er fjernsynet præget af en paternalisme. Det betyder, at fjernsynet ikke er ”direkte [...] forpligtet til at forholde sig til, hvad det er for et publikum, man henvender sig til. Man ved, hvad publikum bør have, og hvad der er kvalitet og gode kunstneriske og journalistiske normer” (Bondebjerg, 1993, s. 24f).

Altså indtager det nye medie en ”formynderisk” position, hvor en elite bestemmer programfladen: ”Den kultur, som nogle få dannede repræsenterede, og som udgjorde summen af den værdifulde, hegemoniske kultur inden for disse ideologiers rum, skulle nu, via et nyt medium, bringes ud til endnu flere, så pædagogisk, lødigt, højtideligt og neutralt som muligt” (ibid.: 24). I begyndelsen ligner det nye tv-medie dog mest en udbygning af radioen, idet begge medier har public service-forpligtelser:

Det var nødvendigt at agere inden for et politisk fastlagt spillerum, der nok indrømmede DR en vis programpolitisk frihed, men som samtidig indebar en ret omfattende kontrol. [...] Dette bidrog til, at DR fik karakter af at være en kulturinstitution snarere end en medievirksomhed (Søndergaard, 2006, s. 36f)

Henrik Søndergaard italesætter i sin artikel om tv’et som institution, hvordan DR’s monopol-tid i begyndelsen er, hvad Ib Bondebjerg kalder paternalistisk, idet det ”er præget af eller giver udtryk for en bedrevende eller formynderisk holdning” (Den Danske Ordbog, u.å.a). Det hænger sammen med, at tv i 50’erne er ”et lilleput-medie i et landskab, der endnu overvejende var domineret af trykte medier og radio, og hvor filmen var det store, visuelle massemedie” (Bondebjerg, 1993, s. 41).

En af de pionerer, som rejser til udlandet (England, USA og Holland) i forbindelse med fjernsynet indførsel i Danmark, er Jens Frederik Lawaetz, som fraråder reklamefinansiering og i stedet henviser til BBC, hvormed tv bliver etableret ”som *offentligt monopol* [sic] med *public service-forpligtelser* [sic]” (Søndergaard, 2006, s. 29). Det medfører, at man i Danmark indfører et statsfinansieret fjernsyn, der kommer til at fungere som en form for

kulturinstitution "underlagt en offentlig forpligtelse til at skildre kultur og samfund" (Hjarvard, 2006, s. 15) – præcis, som Lawaetz anbefaler at gøre det.

På denne måde fremstår det tydeligt, at man kiggede mod England og USA i begyndelsen af 50'erne, fordi England og USA tog tv i brug i årene op til anden verdenskrig. Danmark er på denne måde bagefter, men

Når Danmark først kom i gang med fjernsyn efter krigen, hænger det bl.a. sammen med, at opbygning og udvikling af mediet var en ganske omfattende og bekostelig opgave for et lille land, samtidig med at der på baggrund af udenlandske erfaringer herskede usikkerhed med hensyn til, hvorvidt det nye medie overhovedet ville få nogen betydning (Søndergaard, 2006, s. 26f).

På dette tidspunkt skelner man "mellem den sovjetiske statsfjernsynsmodel [...] og den engelske model, dvs. det gamle BBC, der beskrives som på én gang opdragende, kulturformidlende og underholdende" (Bondebjerg, 1993, s. 28), hvor det står klart at "BBC udgjorde en selvfølgelig referenceramme for dansk fjernsynsdramatik" (Agger, 2005, s. 191)

Således får tv en spæd start i Danmark, fordi tilliden til det nye medies muligheder endnu ikke er vakt og produktionerne til mediet derfor ikke bliver udviklet i dansk kontekst. Alligevel udbygges sendenet i de følgende år, hvilket kan hænge sammen med de kræfter i det danske politiske system, som har fået øjne for mediets muligheder og derfor ønsker det indført. Når man udbygger sendenet medfører det da også, at man i 1954 kan udvide sendetiden:

I januar 1954 blev sendetiden udvidet til fire dage ugentlig, i maj samme år blev der sendt seks af ugens dage, mens man i august overgik til daglige udsendelser. Skønt fjernsynets udsendelser skulle være af "oplysende, kulturel art", som der stod i Radioloven fra 1937, blev der i de første år lagt vægt på, at programmerne også skulle have underholdningsværdi (Søndergaard, 2006, s. 30ff)

Det gør sig dog gældende, at en stor del af programmerne købes i udlandet, mens man forsøger politisk at vægte egenproduktion. Julius Bomholt er i 1954 undervisningsminister, men har desuden sidenhen haft virke som radiorådsformand. Han skriver:

Øjet er mere kritisk end øret, almindeligvis, og stiller større krav. Øret vil gerne hygge sig med gentagelser, men øjet kræver nyt, og det lader til, at *det visuelle* [sic] er en voldsomt bevægende magt og kan gribe dybt ind i bedømmelsen af det offentlige livs mennesker" (Bomholt, 1954, s. 67f)

Der er ifølge Henrik Søndergaard udfordringer blandt andet i form af store omkostninger forbundet med at producere tv selv, idet de redaktionelle og tekniske medarbejdere er tilknyttet hver deres afdeling. Det betyder, at man i forbindelse med en produktion skal rekvirere teknikere (blandt andet kamera-/lydteknikere og scenografer) fra en anden afdeling. Grunden til denne opdeling er, at man ønsker at fremme de tekniske områder og give folkene, der arbejder med teknikken, erfaring, således man kan fremstille professionelle tv-programmer (Søndergaard, 2006, s. 43), men denne opdeling er en dyr og kompliceret løsning, hvorfor der ikke bliver produceret meget. Med andre ord kan det siges, at "DR i udpræget grad [er] [...] opbygget som en produktionsvirksomhed med indbyrdes relativt autonome programafdelinger med en beskeden grad af intern koordinering" (Søndergaard, 2006, s. 41).

Når det endeligt kan lykkes at producere egne programmer, er "De fleste produktioner [...] direkte udsendelser, da man endnu ikke rådede over udstyr, som kunne lagre tv-optagelser. Derfor blev en del af programvirksomheden til som filmproduktioner" (ibid.: 35). Gunhild Agger bekræfter denne påstand, men underbygger desuden med, at "Den direkte produktionsform blev af økonomiske og tekniske grunde brugt i dansk fjernsyn frem til 1959, da Ampex-båndmaskinerne blev indført" (Agger, 2005, s. 195).

Ifølge Lawaetz er der dog også andre grunde til, at man foretrækker direkte fjernsyn. Han skriver: "Den direkte transmission er den reneste form for television. Her behøves ingen dekorationer, her skal ikke skabes nogen illusion" (Lawaetz, 1951, s. 17), hvilket er modsat studiearbejdet:

"I fjernsynsstudiet er forholdet et helt andet. Her er ingen virkelighedsbaggrund, de grå, måttebeklædte studievægge er ikke nogen pryde for øjet. Til hver eneste udsendelse må der sættes en dekoration, skabes en baggrund, der indrammer handlingen og passer til dens atmosfære" (ibid.)

Ikke desto mindre formår tv-folkene at producere flere og flere programmer internt, og det medfører, at fjernsynsafdelingen vokser. I 1959 vedtages en ny radiolov, hvor radio og tv lægges sammen i det nye Danmarks Radio. Hermed bliver "fjernsynet nu [...] placeret i en afdelingsstruktur, hvor programmerne redaktionelt blev opdelt efter stofområde, og som fremmede den form for fagspecialisering, som i mange år frem kom til at sætte afgørende præg på fjernsynets programudvikling" (Søndergaard, 2006, s. 34f). Man er altså gået fra at have tv-afdelingerne opdelt i "teknik" og "redaktionelt" til nu at have både teknikere og redaktionelle medarbejdere i de forskellige stofområder.

Endeligt står sendenet (med undtagelse af Bornholm) færdig og fuldt udbygget i 1960 (Bang, 2011). Færdiggørelsen markerer også overgangen til en ny tidslig periode i tv'ets danmarkshistorie, idet det overgår til, hvad Bondebjerg kalder pluralismen. Pluralismen er et produkt af paternalismen og en erkendelse af

at der er forskellige normer for kvalitet og behov, som er bestemt af sociale og kulturelle forskelle. Man må tage hensyn til dette i programlægningen, men en pluralistisk programlægning udelukker jo ikke nødvendigvis, at der anlægges kvalitetskriterier og udvælges ud fra holdninger og meninger, som skal udfordre publikum (Bondebjerg, 1993, s. 25)

Fra at det er en kulturel elite, der fastlægger fjernsynsprogrammet uden hensynstagen til tv-seeren, begynder man nu at orientere sig mod seeren og erkender de forskellige behov, der er, når man ser tv. Programfladen er allerede rimeligt udbygget, men ifølge Søndergaard falder andelen af underholdning i 60'erne til fordel for programmer, som har undervisning for øje. Det betyder desuden, at "fiktionsserier udgjorde en yderst beskedent andel af udbudet [sic]" (Søndergaard, 2006, s. 32f) i 60'erne. Ikke desto mindre bliver 60'erne årtiet, hvor danske forfattere for alvor begynder at skrive dramatik til tv, og hvor de første danske tv-serier og -dramaser bliver sendt, hvilket skal vise sig i det følgende.

5. Panduros indtog

1963 er året for Leif Panduros første tv-spil. Han skriver manuskriptet til *En af dagene*, som bliver instrueret af Palle Kjærulff-Schmidt og dermed bliver tonen for produktionen af dansk tv-fiktion lagt an – og den skal vise sig at gøre sig gældende flere år frem. Tv-spillet er i stand til at vække omgivelsernes opmærksomhed mod tv, idet:

Leif Panduros og Palle Kjærulff-Schmidts *En af dagene* [sic] 1963 kan ses som en første imødekommelse af forhåbninger om og forventninger til en moderne dansk tv-dramatik. *En af dagene* [sic] var lige på og hårdt, det var moderne, det var psykologisk raffineret og sprogligt veloplagt. Men var det folkeligt? Mange opfattede det ikke sådan til at begynde med. *En af dagene* [sic] var for provokerende gennem sin anderledeshed, sit hverdagsnære og mundrette sprog. Den blev et brud på pænheden i TV-teatret og en optakt til den samtidsregistrerende og debatskabende funktion, som tv-dramatikken fik i den følgende periode (Agger, 2005, s. 203)

Med tv-dramatikkens tilkomst i 1963 bliver der dannet grundlag for en adskillelse af radio og tv, fordi medierne arbejder forskelligt: Tv fokuserer på billedsiden, mens radio fortsat er et lydbåret medie. Adskillelsen sker i 1964, hvor man desuden opretter fire tv-afdelinger: TV-

Aktualitetsafdelingen, TV-kulturfondet, TV-Teaterafdelingen og TV-Underholdningsafdelingen (Søndergaard, 2006, s. 42). Adskillelsen medfører, at fjernsynet får "selvstændige programafdelinger og dermed kunne udvikles (mere) uafhængigt af radioen" (Søndergaard, 2006, s. 35). Med de nye tv-afdelinger sættes også for alvor gang i dramaproduktionen, hvilket i første omgang viser sig i Gabriel Axel og Henning Ipsens tv-serie, *Regnvejr og ingen penge* (1965), som er den første danskproducerede tv-serie. På dette tidspunkt er sendenetableret og fungerer så godt, at tv'et er blevet hverdagskost for mange danskere: "over 2 mill. så TV-Avisen, tv-serier og tv-føljetoner [...] og at kvalitetsforfattere som f.eks. Panduro med sin realistiske tv-dramatik (start i 1968) og Balling (fra 1970) kunne gøre de amerikansk-engelske produkter kunststykket efter [...]" (Bondebjerg, 1993, s. 42)

Et sted, hvor man for alvor kan se, hvordan tv efterhånden er blevet udbredt og dermed blevet mere almindeligt i de danske hjem, er i forbindelse med tv-licensen. Ifølge Søndergaard gælder det, at den i 1951 ved fjernsynets oprindelse er fastsat til 50 kr. årligt, men på samme tid er tv-licens kun for de få, for i 1955 er der fortsat kun 3000 tv-licensbetalere. I løbet af de næste tre år eksploderer antallet af tv-licenser, hvilket muligvis hænger sammen med sendenetets udbygning i resten af Danmark. I 1958 er der nemlig mere end 100.000 licensbetalere (Søndergaard, 2006, s. 29). Som nævnt tidligere fortsætter væksten og i 1965 er der ifølge Bondebjerg over to millioner danskere, der følger med i tv'ets programmer.

Imidlertid er andelen af tv-fiktion fortsat meget lille, idet tv-serier ikke er velset:

Holdningen dengang var, at tv's opgave var at bringe kulturen ud til danskerne for at fremme den kulturelle dannelse i de små hjem. Derfor helligede TV-Teatret sig det finkulturelle. Når man skulle lave dramatik til tv-skærmen, orienterede man sig i forhold til teatrets verden og ikke til filmens (Nordstrøm, 2004, s. 10).

Bomholt siger i 1954, at fjernsynet "kræver koncentration. Man må have ansigtet drejet i en bestemt retning og følge med i billedrækken [...]. Det appellerer til intellektet [...]" (Bomholt, 1954, s. 67), og det kan siges at være en holdning, som også gør sig gældende langt op i 60'erne, idet det fortsat er en kulturel elite, der bestemmer programudbuddet i tv. I 1966 sker der endnu en strukturel ændring i tv-organisationen, idet TV-Teater og litteraturafdelingen bliver til TV-Teatret. TV-teaterafdelingen har "det serielle, uanset om der var tale om føljetoner eller egentlige serier" (Agger, 2005, s. 204) som kriterie og hermed er det tydeligt, at man i 1966 ønsker at frigøre sig fra teatret og "definere mediets egne æstetiske muligheder" (ibid.: 206). Herfra bliver det muligt for DR at videreudvikle sig:

DR kunne udvikle programvirksomheden i forskellige retninger, men generelt har programudbudet [sic] frem til midten af 1970'erne været præget af en ganske stærk reservation over for populærkulturen, mens der i anden halvdel af monopoltiden blev lagt mere vægt på underholdning. [...] den øgede mængde underholdende programmer, herunder ikke mindst udenlandsk fiktion, ikke skete på bekostning af de oplysende programmer, men som en udvidelse, der fandt sted i takt med at sendetiden i perioden voksede med 33% (Søndergaard, 2006, s. 37).

Endeligt i 1967 introduceres farve-tv'et, men selvom farve-tv er en mulighed, er det endnu ikke normalt at producere og distribuere. Farve-tv kræver en særlig medielicens (ibid., s. 41), og derfor fortsætter tv'et i samme spor med at sende "mange teateropsætninger af moderne, udenlandske dramaturger" (Hjarvard, 2006, s. 11), men det er et tv i en overgangsperiode: "Transmission af teaterforestillinger måtte gradvist vige for produktion af drama specielt for tv" (Hjarvard, 2006, s. 16), fordi man har fundet ud af, at drama skrevet til og produceret af tv alene kan tiltrække seere, som man ellers ikke ser det med de (finkulturelle) teateropsætninger.

Det er i dette medielandskab, at Leif Panduro skriver sit første manuskript til en dansk tv-serie, og sammen med instruktør Ebbe Langberg producerer han *Ka' De li' Østers?* (1967). Tv-serien er i sort-hvid og den er Panduros "første kriminalføljeton som manuskriptforfatter" (Agger, 2005, s. 360). Leif Panduro er på mange måder med til at vende danskernes forventninger om, at tv udelukkende producerer finkulturelle dramaer. Med Pernille Nordstrøms ord:

Enkelte gange blev der dog lavet mere kulørte tv-serier af TV-Teatret. Leif Panduro, der lagde gaderne øde med sine samtidsspsykologiske tv-spil, [...] var [...] blandt forfatterne på krimiserier som *Ka' de li' østers?*, *Smuglerne* og *Strandvaskeren* [sic]. Panduro blev regnet som garant for lødigheden, og med disse produktioner evnede han da også at holde nationen i åndeløs spænding (Nordstrøm, 2004, s. 10).

På mange måder er Panduro således med til at ændre tv-mediets drama-rolle i 60'ernes og 70'ernes danske samfund, idet han formår at være med til at fremme tv-mediets – og særligt tv-dramaets – udbredelse i Danmark. Han producerer en af de første danske tv-serier sammen med Ebbe Langberg – og det er desuden en tv-serie, som introducerer en velkendt genre i et nyt format: Krimien, som overføres fra bog og film til tv. I det følgende påbegyndes analysen af Panduro og Langbergs første danske tv-serie.

5.1 Panduros første kriminalføljeton

Panduros *Ka' De li' Østers?* fra 1967 er en kriminalføljeton, der er instrueret af Ebbe Langberg, og som indeholder én sæson med seks afsnit af 30-40 minutters varighed pr. afsnit. Serien handler om en kriminalassistent Munk, som sammen med overbetjent Gormsen skal opklare mordet på sekretæren Frøken Holm.

Seriens første indstilling tyer til netop den intimitet, som senere i nærværende opgave viser sig at være karakteristisk for Panduros tv-fiktion (jf. afsnit 6). Indstilling skal her forstås som "Filmens [sic] mindsteenhed [...]. De mange indstillinger klippes sammen i scener (der overholder tidens, stedets og handlingens enhed), eller *sekvenser*, hvor der springes i tid og rum, mens handlingens (eller handlingernes) enhed overholdes" (Haastrup, 2015, s. 265).

Det er således en indstilling, idet der er tale om det enkelte billede indtil første klip, og første indstilling i serien er karakteristisk for Panduros tv-fiktion, da der vises et nærbillede af ligets ansigt, mens der umiddelbart efter tiltes til en politibetjent, som er ved at optegne ligets placering på gulvet med et kridt. Det er altså tydeligt, at der allerede fra begyndelsen af serien er fokus på detaljen. Kameraet er generelt ret livligt i anslaget, idet der blandt andet bruges panoreringer over gerningsstedet og politifolkets arbejde. Lydsiden er i høj grad domineret af reallyd og i en kontinuitetsklipping, der fortrinsvist er præget af nærbilleder, vises, hvordan politiet arbejder på gerningsstedet. Desuden klippes halvnære og nære indstillinger af Munk og Gormsen flere gange ind, hvilket allerede tidligt introducerer seeren til seriens hovedpersoner og gentagelsen får seeren til at lægge mærke til de to mandlige betjente.

Allerede på dette tidspunkt – inden titelsekvensen har fundet sted – er det altså tydeligt, at der er tale om en politiserie. Det bekræftes yderligere efter titelsekvensen, da kriminalassistenten og overbetjenten afhører Holms chef – direktør Knudsen. På billede 1 ses indstillingen, hvori Munk afslører, at Gormsens ord ikke altid er til at stole på, når han afhører de mistænkte i sagen. Gormsen forsøger at tage Knudsen i at lyve, idet han spørger om Knudsen har set en trafikulykke, som ikke har fundet sted. Hertil forsvarer Munk overbetjenten, da han udtaler: "Gormsen siger så meget" (Panduro, 1967a, 05:07-05:10). Dialogen er desuden karakteristisk for seriens fremdriftsform, idet Panduros første kriminalserie er dialogbåret (hvilket også viser sig senere).

Billede 1 er desuden sigende for den indstillingstype, som Langberg og Panduro i store dele af serien bruger. Der indtages med andre ord et normalperspektiv, mens serien som

nævnt er båret af nære billeder. Perspektivet kan være med til ikke at påvirke "seerens opfattelse af det, der sker foran kameraet" (Kristensen & Christensen, 2003, s. 23).



Billede 1 (Panduro, 1967a, 05:08)

Afhøringen foregår i seriens anden scene. Forinden har både anslaget, titelsekvensen og første scene fundet sted. Fælles for alle fire scener er de relativt få klip (ca. 30 i anslaget, ét i titelsekvensen og omkring 20 klip i første scene), mens reallyden fra anslaget i titelsekvensen bliver overtaget af temamelodien, der er komponeret af Søren Christensen og som har en stemningskabende funktion. Titelsekvensen er kort (ibid.: 02:10-02:29) og præsenterer udelukkende titel, manuskriptforfatter(e) og afsnitsnummer (billede 2). 'Skiltet' med titlen afløses af et modkørende tog, som fortsætter nært forbi kameraet og dermed nærmest ind i seerens stue.



Billede 2 (ibid.: 02:14)

Toget fungerer på sin egen måde også som overgang til næste scene, idet man efterfølgende ser lokomotivføreren styre toget, inden det bliver stoppet af en politibetjent. Seriens første

egentlige scene består af en passager (der vedkender sig at være direktør Knudsen), som bliver bedt om at følge med ud af en politibetjent. Herefter følger afhørings-scenen, som er nævnt ovenfor (billede 1). Den nære dialogklipping – også kaldet shot-reverse-shot – er i disse scener fastholdt for at give seeren en mulighed for at opdage reaktioner og detaljer hos karaktererne. Det skaber en vis form for intimitet og følelsen af at være tæt på og understreger desuden, at serien er båret af dialogen.

Dialogklippingen er et klassisk mønster, hvor ”dialogens to personer sidder over for hinanden, mens et kamera bag den enes skulder følger den anden persons tale” (Højbjerg Hansen, 2013). Imidlertid adskiller *Ka’ De li’ Østers?* sig fra den klassiske dialogklipping, idet man ikke ser samtalepartneren over-the-shoulder, men der i stedet klippes til et halvnært/nært billede af den svarende partner. Ikke desto mindre foregår der en kontinuitetsklipping med samtals aktive partnere i løbet af dialogerne.

Inden afhøringen får seeren præsenteret lokationen med et par totalbilleder af den karakteristiske politigård i København. Det sker gennem de såkaldte oversigtsbilleder, hvor formålet er ”at vise det sted eller den lokalitet, hvor handlingen foregår. Først vises f.eks. et hus i et totalbillede, og så klippes der til handlingen i et værelse. Vi ved da, at værelset er i huset” (Kristensen & Christensen, 2003, s. 22). Oversigtsbilledet bliver også kaldt ’establishing shot’ og det ”placerer handlingen i tid og rum, hvorefter der klippes, trackes eller zoomes ”ind” på handlingen” (Haastrup, 2015, s. 265). Det forventes med andre ord, at seeren ud fra to korte indstillinger (Panduro, 1967a, 04:07-04:12) kan genkende stedet og dermed ved, at nu foregår den næste scene på netop politigården. Under afhøringen forekommer spørgsmålet ”Ka’ De li’ østers?” desuden første gang (ibid.: 05:10) – og siden dette spørgsmål også lægger navn til serien, må det i allerhøjeste grad siges at være relevant. Det fremstår, at kvinden, der er blevet myrdet, har spist østers til aftensmad dagen forinden. Det bliver således et spørgsmål, der kan hjælpe efterforskerne med at spore sig ind på forbryderen.

Spørgsmålet falder lige efter situationen på billede 1. Lydsiden er i denne anden scene atter præget af reallyd – dels dialog og dels en diegetisk lyd i form af en telefon, der ringer. På billede 3 ses Munk, der taler i telefonen. Indstillingen består af en dybdekomposition, da det i baggrunden er muligt at se kontoret og Gormsen, der afventer yderligere information. Herefter følger et fokusskifte til netop Gormsen og sidenhen en travelling, der fungerer lidt som en panorering, idet han rejser sig op og går over bag Knudsen (ibid.: 05:49-05:57)



Billede 3 (ibid.: 05:40)

I slutningen af scenen hentes Fru Knudsen ind til afhøring sammen med manden. På dette tidspunkt er Hr. Knudsen ude for at vaske hænder, og da han kommer ind igen står Fru Knudsen foran ham. Deres reaktioner vises i nærbilleder, mens der bliver krydsklippet mellem hende og ham. I den efterfølgende indstilling er kameraet i høj grad aktivt, idet det følger både Munk, der finder en ekstra stol, og Hr. og Fru Knudsen, som sætter sig ned. Det er altså helt tydeligt, hvordan Panduro og Langberg ikke tager hensyn til flere bevægelser i samme indstilling, idet de både tilter og panorerer samtidigt, hvilket skaber diagonale og cirkulære kamera-bevægelser. Imidlertid kan det være for at skabe autenticitet og simulere seerens blik, som det måske bevæger sig, når det er i samme rum som aktørerne. Indstillingen her er relativt lang (ibid.: 09:17-09:35), og slutter med en halvnær indstilling af Munk, hvor seeren ser ham fra siden.

Herefter klippes der til et to-skud (billede 4), hvor to personer optræder samtidigt i indstillingen, inden dialogklipningen fortsættes. I forhold til dialogklipningen skal det bemærkes, at Langberg og Panduro allerede i den første danske kriminalserie er klar over 180-graders-reglen. Denne regel "er en klippeteknisk regel, der har til formål at få handlingen og karakternes bevægelser til at fremstå naturligt sammenhængende, selvom scenen måske er sammensat af flere forskellige indstillinger optaget fra forskellige vinkler og på forskellige tidspunkter" (Haastrup, 2015, s. 265f). Det er altså en 'linje for handlingen' ('axis of action'), hvorfra en halvcirkel udspænder sig og på denne linje gælder det, at "The scene's action [...] is assumed to take place along a discernible, predictable line [...]. Consequently, the filmmaker will

plan, film, and edit the shots so as to respect this center line" (Bordwell & Thompson, 2001, s. 263). På denne måde forsikrer 180-graders-reglen seerens orienteringsevne.



Billede 4 (Panduro, 1967a, 09:37)

Således bliver afsnittets æstetik i de første fire scener (inklusiv anslag og titelsekvens) fastlagt. Der er helt tydeligt et fokus på dialogen, reallyden og kameraets mobilitet, hvilket kan få seeren til at føle, at denne er i samme rum som seriens fiktive karakterer. Derudover giver indstillingernes beskæring mulighed for at seerne kan identificere de forskellige karakterer og desuden genkende sig selv i den enkelte karakter.

Nedenfor på billede fem ses den indledende indstilling i seriens næste scene. Settingen er her en anden, idet det fra første øjekast bliver tydeligt, at det foregår i en privat stue. Derudover har seeren netop set Hr. og Fru Knudsen forlade lokalet, hvori afhøringen har foregået. Indstillingen, som den ses på billede 5, er et totalbillede over stuen. Den bærer samtidig præg af en panorering, som følger Hr. Knudsen, da han går over til vinduet (ibid.: 11:18-11:27) og endeligt en travelling, der fungerer som et zoom til en halvtotal beskæring, da direktøren sætter sig i sofaen overfor sin kone (ibid.: 12:20-12:30).



Billede 5 (ibid.: 11:18)

En pointe i forhold til den halvtotale beskæring er, at det er "Shots in which the human figure is framed from about the knees and up" (Bordwell & Thompson, 2001, s. 219), og mens Bordwell og Thompson placerer en kategori efter den halvnære beskæring, har Helle Kannick Haastrup udelukkende halvtotal ("hvor mennesket er beskåret ved knæene", Haastrup, 2015, s. 258), halvnær ("hvor mennesket er "beskåret" ved taljen", ibid.) og nær ("som viser ansigtet, ibid.). 'Midterkategorien' mellem halvnær og nær bliver hos Bordwell og Thompson kaldt 'the medium close-up', idet den "frames the body from the chest up" (Bordwell & Thompson, 2001, s. 219). Der er således forskellige definitioner på og antagelser af billedbeskæringen hos de forskellige teoretikere, men opgaven her tager udgangspunkt i Haastrups beskrivelser.

Det er imidlertid interessant, at hele scenens første indstilling er næsten tre minutter lang (ibid.: 11:18-13:40) og dermed er dramaet placeret i dialogen. Indstillingen afsluttes med et zoom til en halvnær beskæring af Fru Knudsen (billede 6), der konfronterer sin mand med, hvad han lavede aftenen forinden. Efterfølgende forekommer endnu en dialogklipping i nærbilleder, hvor Hr. Knudsen fortrinsvist ses fra siden og bagfra, mens Fru Knudsen ses mere direkte forfra. Imidlertid følger hendes blik manden, hvorfor hun ikke nedbryder, hvad man kalder 'den fjerde væg' (Bruun Madsen, 2015). Når han ses let bagfra kan det være med til at understrege og symbolisere den mandlige karakters mange hemmeligheder – for publikum og konen, mens hendes åbenhed vises ved den frontale filmoptagelse.



Billede 6 (Panduro, 1967a, 13:38)

Disse stilistiske træk med mange nærbilleder, en varierende klippertytme og relativt mange kamerabevægelser fortsætter i resten af afsnittet. Der kan i alt tælles otte scener (eksklusive anslag, titelsekvens og rulletekster), og serien afsluttes da også med en spændingsskabende scene, der har til formål at fange seerne og vække deres nysgerrighed, så de ser med i den efterfølgende uge. I denne slutscene ses nemlig en mand, som begår indbrud hos Frøken Holm (billede 7), mens et ledsagetema høres. Et ledsagetema er "Et særligt musiktema kan følge eller ledsage en bestemt person i en film. Dette ledsagetema signalerer, at personen nu kommer, og det er også med til at karakterisere ham eller hende" (Kristensen & Christensen, 2003, s. 29). Indbruddet ender med en slåskamp mellem 'forbryderen' og en anden mand (Panduro, 1967a, 38:04-38:17). Disse karakterer skal i andet afsnit vise sig at få afgørende betydning, idet begge mænd er bekendtskaber til Frøken Holm og således vidner i sagen.



Billede 7 (ibid.: 36:29)

Når *Ka' De li' Østers?* er en kort føljetonserie, gælder det, at den har 2-6 episoder (i dette tilfælde seks), og episoderne fortæller en afsluttet historie (Agger, 2015, s. 140). Ifølge Engelstad bliver det med en føljetonserie desuden muligt, som det fremgår ovenfor (jf. afsnit 3), at have en fremhævende og gentagende handling igennem seriens forskellige episoder, mens den enkelte scene og hændelse uddyber relationer og konflikter. Det sker, da man igennem hele serien følger samme mordsag, som tilmed bliver uddybet med flere lig og flere mistænkte.

Selvom serien egentligt indgår i den skandinaviske krimitradition, hvori samfundets kompleksitet også er fremhævet, har kriminalassistent Munk umiddelbart kun én modstander: forbryderen. Samfundets kompleksitet består i, at Panduro formår at skrive arketypiske karakterer, hvor samfundets top (direktør Knudsen) har hemmeligheder for alle og enhver (utroskab), mens samfundets svageste viser sig at overraske både politiet og seerne. Derudover bryder *Ka' De li' Østers?* også med forventningerne til en politiserie, da man aldrig møder Munks privatliv, men udelukkende får et indblik i overbetjent Gormsens, der dog kun er bi-person i serien.

Det er tydeligt, at særligt miljø- og karaktertegningen er central i Panduros første krimiserie, og det er netop den 'stille eksistens' (jf. Aggers former for kriminalfiktion, som er anført i afsnit 3), der i slutningen af seriens sjette afsnit viser sig at være den morderiske forbryder (Panduro, 1967b, 22:27-24:41). Hermed er Engelstads forståelse for slutningen, der både er krimiens og fortællingens slut, relevant. Det viser sig nemlig, at samfundets top (i form af Direktør Knudsen og hans partner Frederiksen) har udført kriminelle gerninger i panikkens tegn, mens morderen er en anden, end seeren i første omgang regner med. Med andre ord får seeren med slutningen af sidste afsnit endeligt tilfredsstillet sin nysgerrighed ift. morderen og mordmotiverne, mens også mordets fabula fremgår tydeligt.

Det er således tydeligt, hvordan Panduro i *Ka' De li' Østers?* har sat fokus på netop detaljen og intimiteten ved hjælp af nærbilleder og et bevægeligt kamera. Samtidig har han i høj grad benyttet et af de træk, som adskiller det tidlige tv fra den samtidige film, nemlig dialogen og reallyden. Filmteknisk bruger han en del kontinuitets-/dialogklipning, men arbejder også både med oversigtsbilleder og forskellige billedkompositioner (eksempelvis gennem brug af for-, mellem og baggrund). Desuden kan det siges, at serien er en kriminalføljeton baseret på politiets virke og deres interne forhold og relationer. I det følgende undersøges receptionen nærmere, mens der fremsættes pointer, som kan bekræfte ovenstående analyse.

5.1.1 Seerne og kritikerne kan godt lide Panduros østers

Dramaet betjener sig af ord, men det handler ikke om ord. Det er klart, at ordene tjener som kode til intellektet. Man skal helst *forstå* [sic] begyndelsen, brikkernes opstilling og placering, spillets regler, men når den bevidste proces er færdig, så glider dramaet ned (eller op) i det ubevidste, det auditive eller det limbiske system, hvor vi alle sammen er ens, og hvor det bogstavelig talt handler om liv og død (Panduro, 1977, s. 218).

Sådan udtaler Leif Panduro sig i *DRs årbog* fra 1976/77³. Citatet er karakteristisk for Panduros måde at tænke sine manuskripter på, og netop Panduro gør sig relevant for nærværende opgave ved at være manuskriptforfatter på *Ka' De li' østers?* (1967). Denne serie "skriver TV-historie ved at være den første danske kriminalserie. Men den gør det også på en anden måde i al beskedenhed. Hermed indledes for alvor TV-teatrets samarbejde med filmindustrien, idet serien er produceres [sic] i samarbejde med ASA-film" (Aktuelt, 1967a). Aktieselskabet Atelieret (herefter forkortet ASA-film) er et filmselskab grundlagt i 1936, som blandt andet står bag Morten Korch- og Far til fire-filmene (Clement, u.å.). Sven Grønlykke overtager i 1964 filmselskabet og med Bent Christensen som kunstnerisk leder indgår de et samarbejde med Leif Panduro og Ebbe Langberg.

Ka' De li' østers? er væsentlig at fremhæve i dansk krimisammenhæng, fordi det er den første danske krimiserie og den lærte Panduro "at håndtere et plot og tænke manus frem i produktionsprocessens praktiske problemer" (Jørgensen, 1987, s. 259). Det daværende DR kan i 1967 se en stigende seerinteresse for fiktionsproduktioner og derfor ansætter de Panduro "som [...] "honorarlønnet forfatter". Han deltog i dramaturgiatets møder, han læste manuskripter, han så udenlandske TV-teater-produktioner, og han deltog i seminarer [...]. Han lærte maskineriet at kende indefra i det år, han var der" (ibid.: 259f). Panduro har på denne måde lært at håndtere tv-fiktionen, som han sidenhen har brugt i sine mange tv-/filmproduktioner⁴. I *Ka' De li' østers?* har han dog fået hjælp af instruktøren Ebbe Langberg, der "på en vis måde arbejder [...] på hjemmebane, for så vidt som serien er produceret på film" (Jyllands-Posten, 1967), og desuden indgår også Bent Christensen som manuskriptforfatter (Det Danske Filminstitut, u.å.b).

Det er imidlertid også interessant, hvordan nogle af scenerne fra *Ka' De li' Østers?* er optaget on location, idet Panduro allerede d. 11. december 1966 giver udtryk for sin fascination

³ *DRs årbog* fra 1976/77 er umiddelbart ikke tilgængelig, og derfor citeres Panduro fra P. Hammerichs *Panduros verden*

⁴ Mere info om Panduros bibliografi kan findes her: <https://www.dfi.dk/viden-om-film/filmdatabasen/person/leif-panduro> (besøgt 22. februar 2019)

ved denne type optagelser. Det gør han, da han er forfatteren bag en fast klumme i *Politiken* og i denne decemberudgave skriver "Strøtanker ved skærmen", hvori der står:

det allerbedste ved serien er, at den er taget *on location!* [sic] og med stort set *ukendte* [sic] skuespillere. Det gi'r en speciel, meget ægte atmosfære, en større vitalitet, end man er vant til at se i TV-teatret. Der er ikke tvivl om, at det er *den vej* [sic], man skal slå ind på. Navnlig fremover (Panduro, 1966).

I samme ombæring kritiserer Panduro også TV-ledelsen for ikke at give plads til tv udelukkende for voksne, hvor eksempelvis stærkere billeder bliver tilladt. Det gør han, da han udtaler, at TV-ledelsen vil stoppe serien, fordi "Den siges at være for stærk for nogen. Sådan er det hver gang, der vises noget for voksne mennesker på skærmen. Må vi være her! Det er vel et demokrati, vi lever i! Eller hvad?" (ibid.).

På denne måde er *Ka' De li' østers* (1967) en kunstnerisk bredtfavnende produktion af en kunstnerisk bredtfavnende og bestemt manuskriptforfatter, som ved, hvad han ønsker af sine produktioner. Desuden er det en serie, der indeholder flere store navne i forfatter-/instruktørrollerne. Leif Panduro har på dette tidspunkt produceret fire film til tv (blandt andet *En af dagene*, 1963 og *I stykker*, 1966), og han har fået en ansættelse hos DR i hus. Samarbejdet med Bent Christensen fortsætter og viser sig blandt andet ti år senere, da de sammen producerer og distribuerer *En by i provinsen* (1976). Her er Bent Christensen dog overgået til at være instruktør, mens blandt andre Johannes Møllehave, Poul Ørum og Poul-Henrik Trampe indgår i det kreative manuskriptarbejde sammen med Panduro. Også her er DR produktionsselskabet bag, men der er ikke indgået et samarbejde med en ekstern aktør, som det ellers ses med ASA-film i 1967.

Således har Panduro været igangsætter for en krimitradition, der stadig varer ved i dansk tv, og som er blevet internationaliseret allerede inden monopolbruddet i 1986 (Søndergaard, 2006, s. 61) og som det senere skal vise sig, har han langt hen ad vejen benyttet sig af samarbejde med de samme personer, som også er medvirkende i hans første tv-produktioner. Panduro har desuden arbejdet sammen med Bent Christensen i eksempelvis *Smuglerne* (1970), *En by i provinsen* (1977) og *Strandvaskeren* (1978). I det følgende bliver der yderligere redegjort for de historiske udviklinger i 70'erne, hvor Panduro på mange måder kan siges at dominere dansk serieproduktion.

6. Fra første til sidste

Efter Panduro har udgivet *Ka' De li' Østers?* i 1967 fortsætter fjernsynet med at brede sig til større dele af befolkningen. I 1969 begynder man at diskutere udbredelsen af farve-tv, hvilket ifølge Post- og Telegrafvæsenet kræver en række nye UHF-sendere (UHF betyder ultra høj frekvens). Den første bliver opstillet i Gladsaxe med det formål at udsende et bedre signal, der, hvis tv bliver produceret i farver, er i stand til at udsende signalet til farve-tv fra april 1969, men den almene dansker får ikke udbytte af signalet: "Seere, der vejrer muligheder for at kikke på prøveudsendelser i farver af den grund, kan godt opgive håbet. Det bliver der ikke tale om. Senderen skal kun sende billeder af kulørte streger, som TV-fabrikanterne kan måle deres apparater ind efter" (Ahm, 1969).

På trods af at seerne ikke har udsigt til farve-tv de efterfølgende år, bliver "åbningen af senderen lidt af en begivenhed, for den er nemlig første skridt på den dyre vej til et dansk farve-TV efter teknikernes hoved" (ibid.). Problemet er ikke længere at producere tv i farver, men derimod distribueringen og særligt modtagelsen af farve-signalet, fordi danskernes modtagerbokse endnu ikke er i stand til dette. Farve-tv bliver først en oplevelse for den almindelige borger i Danmark i løbet af 70'erne, hvor nye og mere moderne modtagerbokse bliver installeret i hjemmene og de dermed kan modtage de bedre signaler, som farve-tv'et kræver.

De interne forhold i Statsradiofonien står urørt hen indtil 1973, hvor Statsradiofoniens uafhængighed fastsættes, da budgettet bliver fjernet fra finansloven, og institutionen skifter navn til Danmarks Radio. Det betyder, at man får "en øget professionalisering af DR's medarbejdere" (Søndergaard, 2006, s. 42) og desuden at man øger DR's selvbestemmelse. Yderligere opretter man i 1973 en provinsafdeling i Århus, hvilken tildeler provinsen større opmærksomhed.

Netop provinsen sætter også sine spor i Panduro, der i løbet af 70'erne i højere grad begynder at arbejde med intimitet og nærhed i sine produktioner: "fra 1976/77 tog Panduro *intimiteten* [sic] op som det helt særlige ved tv-dramaet" (Agger, 2005, s. 208). Det hænger sammen med, at publikum, når de følger med fra stuen derhjemme, er et hjemmepublikum, og dermed kræver af fortællerytmen, at den er roligere end filmens (ibid.: 209). Den skal formå at fange og fastholde seernes opmærksomhed, og netop "Dét var hos Panduro intimiteten. Baling anvendte [...] et beslægtet begreb, nemlig *detaljen* [sic]" (ibid.). Stig Hjarvard bekræfter disse ord, idet han skriver: "Hvor filmen i kraft af det store lærred er egnet til at gengive

landskaber og mægtige tableauer, er tv i højere grad domineret af nærbilleder af mennesker, af kroppens gestik og ansigtets mimik" (Hjarvard, 2006, s. 14), hvilket medfører et fokus på netop detaljen. Hjarvard bekræfter hermed også, at der er forskel på at producere film og tv, hvoraf tv'et er mere nærgående end filmen. Agger skriver desuden, at det også gælder, at nærbilleder og et begrænset antal personer er "typisk for fjernsynets dramatiske udtryksform, og at ordet og dialogen [...] [er] mere i fokus end i filmmediet" (Agger, 2005, s. 196), ligesom det også kan ses i Panduros første kriminalserie, *Ka' De li' Østers?*.

Når ordet og dialogen på denne måde bliver mere bærende i tv end på film, hænger det sammen med, at filmen i første omgang er udviklet uden lyd – altså i stumfilms formatet – mens tv udelukkende har fungeret med lyd. På tv afsløres "enhver uæghed [...], fordi detaljerne er så talende, og fordi begge dele ses så tydeligt i de nærbilleder, som fjernsynet er så god til" (ibid.: 198). Med andre ord handler det "om det opmærksomme, nærgående kamera [...]. De små tings æstetik, herunder hændernes, dyrkes fortsat flittigt i både fakta og fiktion" (ibid.).

Det øgede fokus på filmenes kunstneriske kvaliteter kan hænge sammen med den filmskole, der i 1966 bliver oprettet. Ifølge Panduro er filmskolen en god ting, der kan lære unge danske talenter håndværket, som film er: "Den frustrerende sandhed er jo den, at det *også* [sic] er et håndværk at lave film præcis ligesom det *også* [sic] er et håndværk at lave møbelkunst!" (Panduro, 1967c). Med andre ord er skolens opgave "at uddanne filmteknikere – folk der *kan* [sic] filmhåndværket, således at vi kan få teknisk set tilfredsstillende film at se i biografene" (ibid.) og netop filmskolen skal da også senere vise sig at være relevant, idet Anders Refn (instruktør på *Een gang strømmer...* som inddrages senere) er en af de første færdiguddannede fra filmskolen i 1969.

Selvom Leif Panduro ikke selv har gået på filmskolen, mestrer han at skrive manuskripter til succesfulde tv-serier og film, men hans karriere får en brat afslutning i januar 1977, da Panduro dør. Kun tre måneder efter, i april, bliver *En by i provinsen* vist første gang på landsdækkende tv. Det er Leif Panduro, der har skrevet manuskriptet til de første tre afsnit i første sæson, mens Bent Christensen har instrueret hele serien, som når op på fire sæsoner med hver fire afsnit. Ifølge Christensen er serien

ikke skrevet specielt med henblik på at skulle underholde eller være sjov. Sammen med Panduro har jeg skrevet krimi-serien Strandvaskeren, der skal produceres af dansk og

svensk TV i fællesskab, og en by i provinsen bygger på de samme elementer, hvad spænding angår (Ekstrabladet, 1976a).

Allerede i 70'erne skeler de danske serieproducenter således mod det store udland, for foruden samarbejdet med Sverige i *Strandvaskeren* (Panduro og Christensen, 1978) har *En by i provinsen* (1976) et "amerikansk forbillede, sådan at de enkelte episoder afsluttes fra gang til gang. Kun hovedpersonerne og byen går igen" (Ekstrabladet, 1976b), hvormed det kan siges at være en episodeserie. I samme artikel fremgår det desuden, at udenlandske serier bliver vist på dansk tv, for Jørgen Ifversen udtaler: "En By i Provinsen er en speciel dansk krimiserie. Vi ved, hvor stor interesse, der har været for de udenlandske serier, og vi vil derfor prøve at omplante denne genre til danske forhold" (ibid.).

Imidlertid når Panduro også at skrive en anden serie, inden han dør i 1977. Det er en serie, som er bestillingsarbejde fra svensk side, og hvor man ønsker en co-produktion mellem Danmark og Sverige (Jørgensen, 1987, s. 335f). Serien medfører udfordringer og den tager derfor flere år at få færdiggjort, men i 1978 lykkes det dog for Bent Christensen at gennemføre optagelserne sammen med instruktør Henning Ørnbak. Resultatet viser sig i *Strandvaskeren*.

I det følgende skal forholdet og samarbejdet mellem Danmark og Sverige analyseres nærmere, når der sættes fokus på *Strandvaskeren* (1978). Senere i nærværende opgave bliver flere internationale forhold inddraget, idet der sættes fokus på amerikaniseringen/internationaliseringen af de tidlige danske krimiserieproduktioner i en komparativ analyse af *Ka' De li' Østers?* (1967), *Strandvaskeren* (1978) og *Een gang strømmer...* (1987).

6.1 Det første krimisamarbejde mellem Danmark og Sverige

"Hvor er det skønt at være hjemme" (Christensen & Panduro, 1978a, 03:44-03:46). Sådan lyder de første ord i Panduro og Christensens krimiserie *Strandvaskeren* fra 1978. Ordene er udtalt af den kvinde, der i løbet af titelsekvensen er blevet fisket op som lig fra havet og dermed er en strandvasker.

Titelsekvensen er interessant, idet den falder som det første i serien og der således intet anslag er før den. Den indledende indstilling er et oversigtsbillede af en fiskerbåd på havet (billede 1), hvor man i baggrunden kan se solen stå op. På denne måde kan solen være med til at give billede dybde. Kameraet er sandsynligvis placeret i en anden båd, idet man kan fornemme, at det "gynger" i takt med bølgerne. Det er med til at give seeren en fornemmelse af at være på vandet sammen med fiskerne, og dermed lukker de fiskerne og havet ind i deres stue.

Indstillingen fungerer som baggrund for titlen, idet teksten "Strandvaskeren" (skrevet med versaler) toner frem (ibid.: 00:15-00:24). På lydsiden begynder titelmelodien i form af en trompet at spille, samtidig med at teksten viser sig, mens man inden da kun hører reallyden fra bådens motor.



Billede 8 (ibid.: 00:09)

Efterfølgende følger endnu en titel, som præsenterer seriens længde og manuskriptforfatterne: "En serie i seks dele af LEIF PANDURO [sic] og Bent Christensen" (ibid.: 00:28-00:34). Det er interessant, hvordan Panduros navn er skrevet med versaler, mens resten af sætningen følger reglerne for almindelig dansk retskrivning. Det kan muligvis hænge sammen med, at serien bliver udsendt cirka halvandet år efter Panduros død og således er det sidste fra Panduros hånd – med andre ord er det muligt, at de ønsker at 'ære' Panduro ved at fremhæve hans navn yderligere. Desuden har han siden *Ka' De li' Østers?* i 1967 været den fremtrædende manuskriptforfatter i dansk tv, hvilket kan bekræfte denne påstand.

Efter introduktionen af Panduro og Christensen følger et par titler mere, som blandt andet præsenterer fotografen og instruktøren. Det er også her, første klip i serien finder sted, idet Henning Ørnbak (instruktør) præsenteres. Der klippes over til et halvtotal billede af tre fiskere, der trækker noget op fra vandet – det der kort efter (i seriens tredje indstilling) skal vise sig at være et lig (billede 9). I denne indstilling ses også den første egentlige kamerabevægelse, bestående af et zoom til et nærbillede af ligets ansigt. Dette giver seeren mulighed for at lægge mærke til kvinden, der er død.



Billede 9 (ibid.: 00:58)

Titelsekvensen afsluttes med, at der nedtones til sort, hvilket kan betyde, "at der er forløbet et længere stykke tid" (Kristensen & Christensen, 2003, s. 26). På den sorte skærm toner "1. del" frem som titel (Christensen & Panduro, 1978a, 01:05), inden et nyt oversigtsbillede optones fra den sorte skærm. Denne gang vises en boligblok (ibid.: 01:09), hvilket illustrerer den nye setting. Herefter klippes der til et nærbillede af en dør med en rude, som bliver smadret. Døren låses op indefra og kameraet bevarer samme position med nærbilledet af dørhåndtaget og låsen, mens en fremmede træder ind (ibid.: 01:12-01:32). Denne scene lige efter titelsekvensen, må antages at være afsnittets anslag, idet det viser sig at være et flashback, som informerer seeren om mordaftenen. Anslagets højdepunkt består af en slåskamp, inden der klippes til kvinden, der falder ned mod jorden, hvorefter en lang, nær indstilling af manden, der var kvindens modstander i slåskampen, ses (billede 10).



Billede 10 (ibid.: 05:55-06:30)

På denne måde ved seeren allerede fra starten, at det er en mand, der bliver kaldt "Frank" (det afslører kvinden, inden hun bliver smidt ud fra altanen), som har slået hende ihjel. Interessant er det imidlertid også, at vi skal se Frank forlade lejligheden og efterfølgende opleve kvindens date se udover altanen, hvorfra hun lige er faldet. Vi ved endnu ikke, hvis lejlighed det er i og persongalleriet med deres indbyrdes relationer er ligeledes ikke på plads. Alene dette kan være med til at vække seerens nysgerrighed for hvad er motivet for mordet og hvordan er karakterernes indbyrdes relationer?

Anslaget fortsætter med, at Frank ringer på døren til lejligheden og efterfølgende spørger kvindens date (som vi endnu ikke har fået et navn på) om en drink. Manden afviser og går tilbage ind i lejligheden, inden han foretager et opkald (ibid.: 07:52-08:26). Opkaldet går igen til en dansk mand, der efterfølgende hjælper med at gemme liget (ibid.: 08:27-09:04). Titelmelodien (trompeten) genoptages, mens seeren ser en bil køre mod kameraet (ibid.: 09:04-09:14).

Herefter følger en totalindstilling af en båd, der ligger for anker på havet (ibid.: 09:15-09:19), inden en mand pusler med noget tøj og sorte sække. En af sækkene smides i havet, men da de to mænd skal smide den anden (og tunge) sæk i, dukker en hånd op fra den. Hånden vises i et nærbillede (billede 11) og særligt karakteristisk er fingerringen. Reaktionsskud foretages ved at vise nærbilleder af de to mænds ansigter, og det bruges til "at vise følelser i det menneskelige ansigt" (Kristensen & Christensen, 2003, s. 22). En dialog påbegyndes, da den ene mand foreslår at bruge en fiskekniv til at skære ringfingeren af kvinden, men ingen af mændene er i stand til det, så i stedet smider de hende i vandet (Christensen & Panduro, 1978a, 10:40-10:55). De er bange for, at ringen kan afsløre hendes identitet, hvorfor de ønsker at fjerne den. Afslutningsvist ser man de to mænd sejle væk (ibid.: 10:55-11:11).



Billede 11 (ibid.: 10:02)

Således varer titelsekvensen og anslaget de første 11 minutter, hvilket i høj grad kan siges at være lang tid ud af afsnittets samlede 51 minutter. Første scene indledes af en mand i halvnær, som står og fotograferer en bygning, hvilket afsløres, da der klippes ind i hans blikretning (ibid.: 11:17). Manden viser sig at være retsmedicineren Bengt Lind, som er ved at skrive en afhandling om en sygdom kaldet 'Bürger-Bielenfeldts Parese' (en sygdom, som Panduro selv har fundet på⁵). Han har til opgave at undersøge liget for at konstatere dødsårsag og -tidspunkt, og finder blandt andet ud af, at hun lider af sygdommen.



Billede 12 (ibid.: 11:12)

⁵ Det fremgår i en artikel af Kurt Mathisen i *Ekstrabladet* udgivet d. 2. september 1978, at Panduro selv har opfundet sygdommen, idet Mathisen skriver: "Tro ikke, De har symptomerne: sygdommen eksisterer ikke. Panduro, som selv havde alle symptomer, sørgede altid for at opdigte sygdomme!" (Mathisen, 1978)

Det element, som får seeren til at koble Bengts undersøgelser sammen med det kvindelige lig, der bliver smidt i vandet, og dermed sammen med kvinden, der tidligt i afsnittet bliver konfronteret af Frank, er fingerringen (ibid.: 15:20). På denne måde bliver den et fremdriftskomponent, hvor der er flere set-ups i løbet af anslaget, mens pay-off i første omgang finder sted ved retsmedicinerens undersøgelse.

Af andre fremdriftsskabende elementer kobles anslaget sammen med forbryderne – blandt andet gennem indstillingen på billede 13, som er en af de første gange, hvor dem, der tidligere har smidt liget i vandet, ses direkte forfra og seerne dermed får muligheden for at genkende dem.



Billede 13 (ibid. 18:52)

Det er interessant, hvordan man fra 1967 til 1978 har fået flere tekniske muligheder, hvilket blandt andet ses på billede 13. Her er en form for travelling, hvor kameraet er monteret på fronten af en bil, således at bilens kølerhjelme ses i forgrunden, karaktererne i mellemgrunden og de udendørs omgivelser i baggrunden. Det er på tidspunkt muligt at ændre baggrunden, hvormed der er to muligheder når det kommer til optagelsen af indstillingen: 1) Enten er kameraet monteret på bilens kølerhjelme, mens indstillingen er optaget på lokationen, eller 2) indstillingen er lavet med en tidlig form for green screen-optagelse – den såkaldte blue screen. Sidstnævnte optagelsesmulighed er mest sandsynlig, idet et filmkamera har været for dyrt og stort til, at man uden problemer kan montere det på en kølerhjelme. Blue screen-optagelsen er blevet brugt i Hollywood siden slutningen af 50'erne, og det kan derfor regnes som sandsynligt, at den har gjort sit indtog i Danmark i 1978 (Aldredge, 2017).

På lydsiden dominerer en dialog mellem en svensk mand og en af de kriminelle gerningsmænd, Willy Karlsen. Der bliver fulgt op på ringen og hvorfor Karlsen ikke har taget denne af liget, inden han smed hende i havet. Her hører vi også første gang om et brev, der er blevet sendt til ligets farbror, hvori et hotel i København anbefales (ses ved 40:07) – og netop hotellet viser sig kort efter at spille en væsentlig rolle.



Billede 14 (ibid.: 20:35)

Imidlertid får seeren i første omgang lov at følge den svenske mand ind i en erhvervsejendom. Da han stiger ud af elevatoren ses han gå ned ad en gang, mens en anden mand kommer imod ham. Denne modsatrettede bevægelse er sammen med det forsvindingspunkt, som gangen har, med til at give billedet en form for dybde. Desuden filmes gangen i et totalbillede, således man allerede tidligt kan se karaktererne i deres fulde højde, mens kameraet også er placeret i hoftehøjde, og netop denne placering kan være med til at få personerne til at virke større og dermed mere magtfulde.

Den svenske mand spørger sekretæren om et møde med Hr. Marcus (ibid.: 20:40-20:50), og efter man har set manden forsvinde ud af indstillingen ved at gå væk fra kameraet, klippes til et kontor, hvor han kommer ind i venstre side af billedet (billede 19). Hermed bliver de to indstillinger koblet sammen, idet han går ud i højre side af første indstilling og som nævnt træder ind fra venstre i den nye indstilling. Desuden er mødet mellem Hr. Marcus og den svenske mand netop blevet etableret gennem sekretæren.

Det er interessant, hvordan serieproducenterne ved to ud af de tre netop beskrevne indstillinger, har valgt at fastholde samme kamerahøjde – nemlig i den svenske mands hoftehøjde. Seeren ved kun, hvem han er, fordi denne lige har set ham forlade bilen med Willy

Karlsen. Det er kun den midterste indstilling, som således er anderledes, idet der næsten benyttes et fugleperspektiv ned på sekretæren. Det gør, at hun kommer "til at fremstå lille eller undertrykt" (Haastrup, 2015, s. 259), hvilket kan være med til at understrege virksomhedens indbyrdes hierarki.



Billede 15 (Christensen & Panduro, 1978a, 21:03)

Idet den svenske mand træder ind i kontoret, kommer han ind i indstillingens forgrund, mens skrivebordet og Hr. Marcus er i mellemgrunden og maleriet er i baggrunden (se billede 15). Igen er det altså tydeligt, at der i *Strandvaskeren* er en højere grad af dybdebevidsthed i den enkelte indstilling, end det ses i *Ka' De li' Østers?* (jf. afsnit 5.1).

I mødet mellem Hr. Marcus og den svenske mand, føres en dialogklipping – også kaldet shot/reverse-shot klipping. I denne redigeringsform gør det sig gældende, at "Two or more shots edited together that alternate characters, typically in conversation situation. In *continuity editing* [sic], characters in one framing usually look left, in the other framing, right. Over-the-shoulder framings are common in shot/reverse-shot editing" (Bordwell & Thompson, 2001, s. 433). Samtidig med kontinuitetsklippingen er der tilvalgt en over-the-shoulder-komposition, hvilket er en typisk subjektiv synsvinkel, der følger karakterens blik på modparten.

Netop denne komposition ses flere steder i serien. I en af de følgende scener oplever seeren, at Bengt Lind ankommer til hotel Astoria, som han tidligere er blevet tippet om (Christensen & Panduro, 1978a, 34:00-35:43). Her træder Lind ind i billedet og kameraet panorerer over receptionen, mens han går hen til disken. Undervejs holder han dog en pause for at kigge sig over skulderen, men i stedet for at seeren får lov at se i hans blikretning, ses en over-the-shoulder komposition, som viser Willy Karlsen i baggrunden (billede 16). Seeren vil fra

tidligere være klar over hvem han er og denne dvalen vil derfor også vække seerens opmærksomhed.



Billede 16 (Christensen & Panduro, 1978a, 35:46)

Efter Lind har spurgt receptionisten om Arved Kristensson, klippes der atter til Willy Karlsen. Hans blik går i kameraets retning, hvormed det er tydeligt, at han holder øje med Lind, da kameraet indtager Linds position (jf. 180-graders-reglen i afsnit 5.1). Netop Willy Karlsen skygger efterfølgende retsmedicineren, da han forlader hotellet. Her får Karlsen et ledsagetema, hvilket hjælper seeren til at være opmærksom på ham (eksempelvis *ibid.*: 38:52-39:04).



Billede 17 (ibid.: 36:06)

Billede 17 indgår i en krydsklipning med Lind, der først får værelsesnummeret (304) at vide af receptionisten og efterfølgende går mod værelset og en tredje ventende mand, som også virker interesseret i situationen med Lind og værelse 304 (*ibid.*: 36:04-36:41). En

krydsklipning er en redigeringsform “that alternates shots of two or more lines of action occurring in different places, usually simultaneously” (Bordwell & Thompson, 2001, s. 429).



Billede 18 (Christensen & Panduro, 1978a, 37:39)

Efterfølgende ser man Lind komme gående hen ad en gang, og da Lind banker på værelsesdøren, åbnes den af politiet og det viser sig, at han kender kriminalkommisær Tarding. Imidlertid indledes scenen af indstillingen på billede 18. Her er dels en over-the-shoulder komposition og dels et frøperspektiv: “Et frøperspektiv kan bruges til at få en person til at virke truende eller magtsyg” (Haastrup, 2015, s. 259). Det opstår, da kameraet “anbringes under det sete [...]. Derved kommer man til at se op på motivet. Også i overført betydning, således at det virker stærkere og større” (Kristensen & Christensen, 2003, s. 23). Det er altså tydeligt, hvordan kriminalkommisæren er højere hierarkisk placeret end Bengt Lind, men det ændres kort efter, da Tarding finder ud af, at han kender Lind (billede 19).



Billede 19 (Christensen & Panduro, 1978a, 37:57)

Det er således lykkedes serieproducenterne at ændre perspektivet på Tarding, ved at lade ham bevæge sig om på siden af Lind, mens kameraet laver en baglæns travelling.

Generelt kan det siges, at der også i 1978 bruges relativt lange klip, selvom der er flere indstillinger og et mere stillestående kamera end det ses i *Ka' De li' Østers?*. I *Strandvaskeren* foretages ikke flere kamerabevægelser i samme indstilling, hvilket muligvis kan hænge sammen med 1) man ved i højere grad, hvad der virker på tv, end man gør i 1967, da serieformatet endnu er nyt og 2) det er forskellige fotografer, der har filmet de forskellige serier.

Samtidigt med dette har man i løbet af de 11 forgange år i højere grad lært at tilføre indstillingen dybde. Der kan i *Ka' De li' Østers?* spores tidlige forsøg på dette, men det bliver endnu tydeligere i *Strandvaskeren*, idet man placerer personer og genstande i både for-, mellem- og baggrunden. En tredje markant forskel er, at serieproducenterne har fundet ud af, hvordan de subjektive indstillinger virker på seerne, og derfor ses en del over the shoulder-kompositioner i serien fra 1978.

I forhold til seriens narrativ har Panduro og Christensen formået at skrive to sideløbende historier, hvor man på den ene side har efterforskerne (inkl. Lind) og på den anden side ser de kriminelle (eks. Willy Karlsen). I afsnit 3 fremgår det, at disse to sideløbende narrativer ifølge Henrik Poulsen kan beskrives som en synlig og en usynlig verden. Den synlige verden er da den verden, som Bengt Lind lever i, mens Karlsen og de andre forbryderes usynlige verden langsomt gøres mere synlig i takt med opklaringen af mordet.

De sideløbende narrativer betyder desuden, at man i *Strandvaskeren* har flere scener, end der eksisterer i *Ka' De li' Østers?*. Imidlertid gør det sig også gældende, at karakterernes psyke i højere grad bliver udforsket i de sidste af Panduros tv-serier end i de første. Ifølge Kurt Mathisen er det med til at gøre *Strandvaskeren* til noget ekstraordinært, da "personerne er hele mennesker: d.v.s. at de er splittede, akkurat som alle vi andre. Vi kender dem, og vi genkender os selv. Bøvl hjemme, bøvl på arbejdspladsen, politisk til grin, eller det der er værre" (Mathisen, 1978).

Endeligt er det relevant at pointere, at *Strandvaskeren* med Lind i spidsen i højere grad (i hvert fald i første afsnit) nærmer sig en detektivserie fremfor en politiserie. Lind er retsmediciner og har derfor ikke politiets sikkerhedsnet, selvom han formår at samarbejde med kriminalkommissær Tarding. Desuden lærer vi i høj grad Linds privatliv at kende, men hans motiver og bevæggrunde forbliver skjulte i første afsnit. Med andre ord ved seeren altså ikke, hvad hans mål er, eller hvad han er i stand til, hvilket kan være med til at vække seerens

nysgerrighed, så denne følger med i næste afsnit også. Det viser sig også senere i serien, at Lind gerne bryder med lovene og normerne for sit arbejde og af den grund bliver suspenderet, samtidig med at han, som nævnt, arbejder sammen med Tarding. I sidste ende lykkes det da også for det umage par (Tarding og Lind) at sammensætte en mulig forklaring på mordene, men eftersom de ingen beviser har, får det ikke konsekvenser for de kriminelle bagmænd.

Forklaringen på mordmotivet går på, at der findes en række bagmænd, som alle har en række kriminelle ansatte til at gøre det 'beskidte' arbejde. Disse bagmænd er direktører for elektronikvirksomheder og de er i konkurrence med hinanden, idet de er underleverandører til en række våbenfabrikker. I samtiden diskuterer man politisk nye kampfly i Danmark og det er en selvfølge, at det vindende firma er det, som får ordren. Der er således mange penge på spil for elektronikvirksomhederne og deres direktører. Derfor er underleverandørerne interesserede i at svække konkurrenterne, hvilket medfører mord, som Tarding og Lind skal opklare.

Strandvaskeren viser på denne måde en ny side af Panduro, som man ikke ser i *Ka' De li' Østers?* i 1967. Hans karakterer har fået dybde ved at tilføre dem en mere splittet personlighed, hvor seeren også introduceres til hovedkarakterens privatliv. Han udbygger to narrativer sideløbende og lader også konflikten hæve sig fra det provinsielle/lokale plan, som ses i *Ka' De li' Østers?*, til et mere politisk/nationalt niveau i *Strandvaskeren*. Inspirationen fra detektivserierne i særligt England viser sig da også, når serien i højere grad nærmer sig detektivfiktionen end politiserien, og teknisk har serien gjort store fremskridt ved blandt andet at arbejde i indstillingens dybde med for-, mellem- og baggrund. I det følgende bliver *Strandvaskeren* indsat i tv-historisk kontekst, mens produktionsforhold, produktionsovervejelser og reception undersøges nærmere.

6.1.1 Et farvel til tv-teaterets største talent

Et af de mest markante fremskridt, som tv har gjort sig fra Panduros første krimiserie i 1967 til hans sidste i 1978, er, at farve-tv pludselig er blevet en realitet. *Strandvaskeren* er produceret og distribueret i farver til dem, der betaler farve-licens og altså er i stand til at modtage det forbedrede UHF-signal. Filmskolen er blevet oprettet og det samme er flere teaterskoler – blandt andet en, som samarbejder med Odense Teater, og fra denne bliver Jess Ingerslev uddannet i 1973. Interessant for Panduro er, at han i et interview til *Ekstrabladet* har udtalt: "Jeg beskæftiger mig i reglen med folk, der er veluddannede og har deres på det tørre. Det gør jeg

også i strandvaskeren, hvor en retsmediciner pludselig bliver rodet ind i en verden af forbrydelser, han slet ikke anede eksisterede" (Ekstrabladet, 1976a).

Strandvaskeren er produceret af Sveriges Radio "med støtte fra Danmarks Radio og de fleste af skuespillerne er danske" (Politiken, 1978) og netop produktionssamarbejdet med Sverige er da også et af de første, man kan spore i dansk tv-historie. Ifølge Inger Ørum er størstedelen af studieoptagelserne foregået i Sverige, fordi det her er billigere at producere tv-serier end i Danmark, hvor man kun har lavet de nødvendige on location-optagelser – og det på trods af, at handlingen udspilles i Danmark størstedelen af tiden (Ørum, 1978). Optagelserne i Sverige har medført, at en lang række danske skuespillere må flyve til Göteborg igennem en længere periode og disse rejser bliver med hovedrolleindehaver Jess Ingerslevs ord beskrevet som "en lang, trang og meget spændende dramatisk tunnel at komme igennem" (Ekstrabladet, 1977). Imidlertid er det også en spændende proces, der både medbringer op- og nedture, fordi det ifølge Ingerslev "var svært at få overblik over hvad det hele egentlig blev til - men det var spændende, fordi jeg fik lov til at arbejde med andre sider af mig selv end jeg er vant til" (Ekstrabladet, 1978a).

Selve produktionen af serien finder sted i 1977, men den bliver først vist på dansk tv i 1978. I 1977 dør Panduro og det har sandsynligvis sat sine spor i produktionen, idet han går bort kort efter, at skuespillerne har fået deres manuskripter. Det betyder, at de sidste rettelser er nogle, Panduros mangeårige samarbejdspartner Bent Christensen er nødt til at foretage, selvom det har gjort sig gældende, at "Bent Christensen var 'plotteren', ham, der konstruerer handlingen, bag Panduros film og serier [...]. Både hånden og ånden i manuskriptet til Strandvaskeren er Panduros" (Mathisen, 1978).

Modtagelsen af det dansk-svenske samarbejde er da også vidt forskellig i de to lande: "Strandvaskeren har herhjemme gennemgående fået negativ kritik af TV-anmelderne. Men i Sverige, hvor serien sendes om onsdagen over TV 2, har modtagelsen været bedre" (Ekstrabladet, 1978b). Dette hænger muligvis sammen med, at de danske kritikere kender Panduros tidligere værker og dermed har sat en vis standard, mens de svenske seere har lavere forventninger til serien. I hvert fald roser Hemming Sten (svensk tv-kritiker) "en række af skuespillerne og deres præstationer, og han mener, at Bengt og Karins ægteskabelige skærmydelser er interessante at følge" (ibid.) og "Så vidt han kan se, skriver han, burde Strandvaskeren let kunne få international succes, først og fremmest i Europa, men også i USA" (ibid.).

Den internationale succes opnår serien aldrig, men Panduros samlede værker får allerede ved den officielle udmelding om de 12 tv-spil, som Panduro i 1976 arbejder på, meget opmærksomhed. Her udtaler Panduro selv, at "både [i] *En By I Provinsen* og *Strandvaskeren* er der tale om drab og andre forbrydelser, og det er ikke lystigt, men nok underholdende, fordi det er spændende" (Ekstrabladet, 1976a). En måde, hvorpå Panduro formår at gøre det spændende, og som netop er typisk Panduro, er, da han forener

de to sider af sit talent (han havde langt flere): nemlig evnen til at konkurrere med, og efter min [Kurt Mathisens] mening udkoncurrere, de importerede, amerikanske serie-fabrikationer, som voksede fra *KA' DE LI' ØSTERS* [sic] (1967) til *SMUGLERNE* [sic] (1970). Og så de dybdegravende TVspil, som tog fat på det, vi laver vores samfund til - og det samfundet laver os til - og som sluttede med *LOUISES HUS* [sic] (Mathisen, 1978).

Således er det hos Kurt Mathisen individets splittelse, der er særligt interessant. Den splittelse, som også er omtalt tidligere, hvor eksempelvis Bengt Lind "er splittet og derfor hel. Han er selv den eneste der tror på at han arbejder på en afhandling om den Bürger-Bielenfeldtske parese" (ibid.). Da liget bliver stjålet (ufrivilligt udleveret) "bliver denne hverdagens anti-helt til amatørdetektiv. Det er et kup. Og han får et samarbejde med en dygtig politimand i pensionsalderen som ikke har mistet alle illusioner endnu" (ibid.). Bengt Lind er blot et eksempel på en stor del af karaktererne igennem Panduros forfatterskab, som ikke blot har udviklet sig fra en mere simpel, juridisk synsvinkel på krimien til også at indeholde en psykologisk fremstilling. Desuden udvikler Panduro sig også i forhold til seriernes narrativ, da man i *Ka' De li' Østers?* ser en 'nær' forbrydelse, som får konsekvenser på interne relationer i et større dansk firma, mens man i *Strandvaskeren* bevæger sig op på et mere overordnet, politisk niveau. Det sker, fordi serien handler om flykøbene i 1975, "da NATO-landene skulle vælge mellem svenske Draken-fly, franske Mirager og amerikanske F 16-Fly fra General Dynamics, som fik den danske ordre på 2.400 mill. Kr. Underleverandørerne skyr ingen midler for at skyde konkurrenterne ned, bogstaveligt talt, og de har fingrene i fadet mange steder" (ibid.).

Med andre ord gør det sig gældende, at der sideløbende med kriminalhistorien

kører en anden og mere Panduro-agtig handling. Den unge retsmediciners ægteskab vakler på grund af hans svenske kone [...]. Hun synes ikke, hendes mand er blevet voksen, og selv er hun nået til en fase i sit liv, hvor hun fortryder, at hun giftede sig og fik et barn (Politiken, 1978).

Senere vil disse udviklinger i Panduros serieforfatterskab blive undersøgt nærmere.

Tidligere i nærværende opgave inddrages Ib Bondebjergs skelnen mellem den paternalistiske og pluralistiske mediekultur. Særligt pluralismen gør sig gældende i store dele af de foregående afsnit, idet den spænder fra 1960-1980, hvilket kan siges at være hovedperioden for Panduros krimiserier, hvoraf *Strandvaskeren* fra 1978 bliver hans sidste produktion: "Med STRANDVASKEREN [sic] tager det største talent dansk TV-teater har haft den smukkeste mulige afsked med det største publikum nogen moderne dansk dramatiker har haft overhovedet" (Mathisen, 1978). I det følgende inddrages perioden, der hos Bondebjerg er domineret af blandingskulturer og strækker sig fra 1980-1991, men som det fremgår tidligere, er det kun de første otte år af denne periode med blandingskulturer, der i dette tilfælde er relevant.

7. De sidste år inden monopolbrud

I 1980 nedsætter staten en Mediekommision, der har til formål at "udrede grundlaget for en fremtidig dansk mediepolitik, der – ud over en dansk tv-kanal nr. 2 – bl.a. skulle omfatte et landsdækkende kabelnet til fremførelse af satellit-tv" (Søndergaard, 2012, s. 163f). Det resulterer i, at man i 1983 begynder at lave forsøg med lokal-tv, inden hybridnettet endeligt vedtages i 1985. Hybridnettet er båret af ideen om, at "programmer skulle transmitteres digitalt via lysledere til hovedfordelingspunkter (HF-punkter) i alle byområder af en vis størrelse, og programmerne distribueredes herfra videre til fællesantenneanlæg i analog form" (Ritsholm, u.å.). Netop blandingen af digital og analog transmission lægger da også navn til 'hybridnettet' og formålet er at give bedre signal til fjernsynsseerne samtidig med at man kan udbygge tele-nettet. Imidlertid lever hybridnettet ikke længe og allerede i 1995 bliver det nedlagt, fordi man regionalt begynder at hente programmer ned fra satellitter i stedet.

Lige inden hybridnettet vedtages i folketinget, udgiver Erik Balling i 1984 en kriminalserie, *Anthonsen*, der har manuskript af Peter og Stig Thorsboe. *Anthonsen* (1984) fungerer som et spin-off for en tidligere film (*Rend mig i revolutionen* fra 1970), men serien får aldrig rigtig succes, hvorfor den ikke er videre relevant i nærværende opgave.

Ikke desto mindre er serien karakteristisk for en tendens, som opstår i løbet af firserne, idet "En ny blanding af offentlige og private tendenser inden for medieområdet er en kendsgerning. Det er også en ny blanding af de kulturelle og de nationale og internationale kredsløb" (Bondebjerg, 1993, s. 59). Hermed forsvinder – ifølge Bondebjerg – forestillingen om den nationale enhedskultur, hvor enkelte kanaler og medier kan løfte opgaven som nyheds- og underholdningsformidler alene. Med andre ord lever vi "i en international, pluralistisk,

regionaliseret blandingskultur, hvor vi selv kan zappe rundt i kredsløb og reelle eller fiktive nationale, regionale eller internationale rum" (ibid.).

I 1986 sker det endelige opgør med monopoltiden, idet TV 2 etableres og lovliggøres, selvom de først begynder at sende tv i 1988. I 1987 opstår muligheden for, at TV 3 kan sende tv fra England til Danmark, men TV 3 og TvDanmark [...] [har] en mindre rolle, idet de hidtil overvejende har baseret deres virksomhed på programimport" (Søndergaard, 2006, s. 25). Det er også i året 1987, at *Een gang strømmer...* af Anders Refn og Flemming Quist Møller udkommer. Ifølge Nordstrøm er den placeret i samme kategori som *Anthonsen*, der er nævnt ovenfor: "Efter *Matador* leverede Nordisk Film en del komedieserier, blandt andet *Anthonsen* og *En stor familie*, og Anders Refns *Een gang strømmer...* [sic], der gav den danske krimiserie et moderne og visuelt gennembrud" (Nordstrøm, 2004, s. 11).

Men "Den 1. oktober 1988 blev det danske tv-monopol [...] udfordret af [...] TV 2, som delvis finansieres via reklamer, delvis via licens. Der skulle altså gå 37 år efter introduktionen af public service-tv i Danmark, før monopolet omsider blev brudt" (Bondebjerg, 1993, s. 25), hvormed TV 2 har meldt sin ankomst og monopolbruddet altså for alvor har fundet sted, fordi både DR og TV 2 er statsstøttede. Når monopolbruddet i denne opgave står som en skillelinje og et punkt for periodeafgrænsning, hænger det sammen med:

"I hele monopoltiden har DR's redaktionelle selvstændighed i forhold til staten været et kontroversielt emne, fordi det på den ene side var nødvendigt med demokratisk kontrol af en så magtfuld monopolinstitution, mens det på den anden side var i strid med fundamentale principper for ytrings- og informationsfrihed, hvis statsmagten direkte kunne øve redaktionel indflydelse" (Søndergaard, 2006, s. 41)

Således er hele den tidlige danske tv-historie redegjort for, og i det følgende skal den sidste neoformalistiske analyse finde sted. Her gribes der fat i netop *Een gang strømmer...* (1987) for at pointerne sidenhen kan bruges i en komparativ analyse sammen med de to tidligere analyserede serier. I denne komparative analyse bliver formålet at finde ud af, hvilke forskelle og ligheder der er i krimiproduktionerne med særligt fokus på internationale påvirkninger.

7.1 Brud med Panduros traditioner

I 1976 debuterer en ny, ung, dansk instruktør og manuskriptforfatter med spillefilmen *Strømmer*. Han hedder Anders Refn og har siden 1966 erhvervet erfaring med spillefilmsproduktion gennem en række jobs som enten instruktørassistent eller klipper. Manuskriptet til *Strømmer* er

blandt andre skrevet med Flemming Quist Møller og Claus Rohweder, og på rollelisten er kendinger som Jens Okking og Otto Brandenburg (Det Danske Filminstitut, u.å.c).

Strømer bliver begyndelsen på Refns og Quist Møllers samarbejde, og sammen skriver de også manuskriptet til *Slægten* (1978). I 1987 genoptager de karaktererne fra *Strømer*, da de sammen producerer tv-serien *Een gang strømer...*, der således bliver en fortsættelse af den 11 år ældre *Strømer*. Flemming Quist Møller har tidligere arbejdet med tv-formatet – første gang i 1966, da han instruerede børnenes ulandskalender og ellers i flere tv-film og -serier som skuespiller⁶, og det er sandsynligvis disse erfaringer, Anders Refn benytter sig af. 11. november 1987 vises første afsnit af *Een gang strømer...* og 12. december løber sidste – og sjette – afsnit over tv-skærmen.

Seriens første indstilling består af et nærbillede af en kugle på et poolbord (billede 20), hvilket igangsætter seerens associationer til miljøet: En bar. Det forstærkes da også yderligere, da der efterfølgende tiltes over bordet og kuglerne, der triller, inden der ses en halvnær beskæring af en mand, der er ved at tænde sin pibe (billede 21).



Billede 20 (Refn & Quist Møller, 1987a, 00:02)

⁶ Quist Møllers karriere kan nemt undersøges via dfi.dk: <https://www.dfi.dk/viden-om-film/filmdatabasen/person/flemming-quist-moller> (tilgået 12. april 2019)



Billede 21 (ibid.: 00:14)

Når den første indstilling ender med at vise en person, kan det lede seeren hen mod definitionen af hovedkarakteren. Personen er Karl Jørgensen, der arbejder for paspolitiet, og som har en baggrund i kriminalpolitiet, og når han i seriens første indstilling sidder på en bar, skal det da også sidenhen vise sig at være karakteristisk for hans levevis.

På lydsiden høres først et diegetisk slag mellem kø og kugle, inden en diegetisk bar-lyd med musik og snak overtager. Lyden har til formål at skabe en affektiv reaktion hos seeren og selvom der klippes til en ny indstilling, forbliver lydsporet uafbrudt, da der i de efterfølgende indstillinger foretages en kontinuitetsklipning på baren: Man ser barens andre gæster – heriblandt et par, der skændes – og man ser Karl Jørgensen ryge videre på sin pibe (ibid.: 00:14-01:00). Hvad der umiddelbart er en rolig aften på baren, viser sig dog hurtigt at være noget helt andet. Musikken og barens lyde nedtones, da seeren opdager lyset på Karl Jørgensen ændres, inden der klippes til en kort indstilling af døren, der går op og to maskerede mænd med pistoler træder ind (billede 22).



Billede 22 (ibid.: 01:02)

Herefter klippes der til to reaktionsskud, som er nærbilleder af henholdsvis bartenderen og Karl Jørgensen, som kigger mod de indtrængende, men hvad der er mere karakteristisk for *Een gang strømer...* som helhed er, at skudepisoden er klippet enormt hurtigt med cirka 30 indstillinger på 30 sekunder (ibid.: 01:02-01:32). På denne måde når seeren kun lige at opfange, hvad der sker, og samtidig er det med til at skabe spænding, inden der igen falder ro over scenen. Denne ro opstår, da Refn har tilvalgt en næsten 30 sekunder lang indstilling, der viser et totalbillede af baren efter skyderiet, mens gæsterne forlader stedet (billede 23).



Billede 23 (ibid.: 01:32-01:58)

Efterfølgende klippes der til et nærbillede af en pladespiller (ibid.: 01:58-02:06), hvilket sætter titelsekvensen i gang, idet den afspiller kendingsmelodien. Overgangen mellem pladespilleren og titelsekvensen består af en overblænding. Her

mikses det gamle billede med et nyt, så begge billeder står på skærmen samtidigt et øjeblik. Overblændinger kan betyde et kortere tidsoverspring, og de kan give en drømmeagtig og poetisk stemning. Overblændinger kan også betyde, at der kommer et flashback, hvor man ser noget, der er sket tidligere (Kristensen & Christensen, 2003, s. 26).

Disse overblændinger fortsætter i løbet af titelsekvensen, som er to minutter lang (Refn & Quist Møller, 1987a, 02:06-04:22), og de fungerer på mange måder som et symbolsk flashback til det kriminelle miljø, som serien foregår i. I løbet af de to minutter får seeren præsenteret samtlige af de vigtige karakterer, skuespillerne bag og producenterne af serien. Modsat de to tidligere analyserede serieanslag, får man altså pludselig et persongalleri – og indstillingerne viser desuden lidt af karakterens virke og funktion i serien.

På billede 24 ses en af disse indstillinger i titelsekvensen. Her ses Jens Okking i rollen som Karl Jørgensen og seeren får gennem baggrunden en ledetråd om, at han er glad for at sejle (og fiske). Med indstillingen i baggrunden optones en tekst, som giver seeren viden om navne og roller – og senere også om producenterne. I den efterfølgende indstilling klippes til et halvtotal billede af Karl Jørgensen sammen med datteren Lis, og hermed ved seeren allerede nu, at Lis og Karl har en tæt relation (billede 25). Det gør, at producenterne kan "spare" informationen senere, når Lis første gang bringes i spil, idet hun allerede er introduceret gennem montagen i titelsekvensen.



Billede 24 (ibid.: 02:36)



Billede 25 (ibid.: 02:40)

Titelmelodien er "Sæt i flammer" af Kasper Winding, og interessant er det da også, at den indeholder egentlig sang – modsat *Ka' De li Østers?* og *Strandvaskeren*. Flammerne gør sig relevante på mere end én måde i titelsekvensen, idet den afsluttes med en indstilling af en bil i flammer (billede 26). Denne ild kan være et symbol på "Renselse, fornyelse, liv, kraft og fare" (Horsens kunstmuseum, u.å.), hvilket blandt andet indikerer, hvordan karaktererne gennem serien formodentligt fornyer sig – blandt andet kommer Karl Jørgensen atter til at arbejde med kriminalitet – ligesom han gjorde inden han blev forflyttet til paspolitiet som følge af hændelserne i *Strømer*-filmen. På samme tid kan ild "også være et faresignal - fx en ildebrand eller et nødblus" (ibid.) og det forventes af genren, at karaktererne til en vis grad bliver udsat for fare og der dermed skabes spænding. Det er desuden en fare, seeren allerede har fået præsenteret i anslaget, da de to maskerede mænd trænger ind på baren og begynder at skyde.



Billede 26 (Refn & Quist Møller, 1987a, 04:21)

På denne måde indeholder anslaget (inklusive titelsekvensen) i *Een gang strømer...* mange flere indstillinger og informationer, end det er set tidligere i Panduros krimiserier. En stor del af disse indstillinger er desuden relativt nært beskåret, hvilket giver seeren en mulighed for senere genkendelse af karaktererne. Nærbillederne er generelt dominerende i serien, sammen med en hurtigere klippertyme, end man har set i 60'ernes og 70'ernes krimier.

Dette sker samtidig med, at dialogen på sin vis kommer til at fylde mindre i serien. Gennem den større andel af nærbilleder og de mange flere indstillinger, er det muligt for producenterne at lade billederne tale deres sprog, hvilket formindsker seriens eksplicitet. Som et eksempel ses billede 27, hvor Karl Jørgensens alkoholglæde vises gennem et nærbillede af hans hånd, der hælder en øl op i en termokande, som han tager med på arbejde (ibid.: 07:58).



Billede 27 (ibid.: 06:32)

Noget af det nye med Refns indtog i dansk krimiserieproduktion, er den større brug af symboler, som man ikke ser tilsvarende i eksempelvis Panduros krimiserier. Foruden flammerne, som tidligere er omtalt, inddrager han også spejlbilleder (billede 28) – særligt i montagen, der illustrerer Karl Jørgensens morgenrutine. Her klippes fra en indstilling af Jørgensen i "portræt" (nærbillede fra siden) til spejlbilledet, hvor han har øjenkontakt med sig selv, og seeren får mulighed for at se ham forfra. Ifølge strukturalismens og psykoanalysens tanker er spejlet et symbol på, at identiteten ikke er hel, idet man blandt andet bruger spejle, når "identitet og liv kommer i 'farezonen'" (Allingham, 2016, s. 108), hvormed det også følger ved identitets-splittelser. Denne tanke om en splittet identitet kan yderligere bekræftes af flammernes symbolik og desuden forvarsler seeren om Karl Jørgensens udvikling, hvor han går fra at være et

roligt og næsten-pensioneret gemyt i paspolitiet til at vende tilbage til kriminalpolitiets dramatiske og højspændte hverdag.



Billede 28 (Refn & Quist Møller, 1987a, 06:20)

Efter indstillingen med Karl Jørgensen, der ser sig selv i spejlet, får seeren lov til at følge med ham på arbejde, hvor samtaleemnet selvfølgelig er skyderiet dagen forinden (ibid.: 06:51-08:10). Klipningen er generelt langsom omkring Karl Jørgensen, og de lange indstillinger er præget af relativt stillestående kamera. Det kan være med til at skabe en affektiv reaktion hos seeren, som på denne måde oplever den form for melankoli, der følger den tidligere kriminalbetjent. Scenen med Jørgensens morgenrutine, hvor han møder ind på arbejde, afsluttes med, at han gennemser en indrejsendes pas, inden han siger: "Velkommen hjem til Danmark" (ibid.: 08:10).

Efterfølgende opstår en kontrast på både lyd- og billedsiden i forhold til, hvad der opleves, når Karl Jørgensen er i billedet. På lydsiden tilføjes nemlig en spændingsskabende underlægningsmusik, som kan være med til at vække seeren og genoprette opmærksomheden, da den ikke bliver fremtonet, men i stedet bare pludseligt begynder samtidig med klipningen. Billedsiden er derimod domineret af en lys opgang med graffiti på væggen, mens en mørk skikkelse stormer op ad trappen (billede 29). Seeren finder hurtigt ud af, at det er to af de politibetjente, som blev introduceret i anslaget, da de undersøgte liget fra skudepisoden. Interessant er det, at scenen indledes med én lang indstilling (ibid.: 08:11-09:04), der dog virker kaotisk og højspændt, hvilket skyldes underlægningsmusikken og at kameraet i allerhøjeste grad er i bevægelse – det være sig både travellings og panoreringer. Ifølge Gunild Agger gør det sig desuden gældende, at serien er optaget med et håndholdt kamera "i en rå fortællestil og hurtigt

klippet i en rytme, der modsvarer dens stærke actionelementer” (Agger, 2005, s. 364). Den lange indstilling i lejlighedsejendommen brydes først, da politiet har sparket døren op til en lejlighed, og undersøger de to beboere. Her opdager den ene betjent en tredje beboer, som flygter, og betjenten beder derfor sine kollegaer på gaden om at stoppe ham. Derefter påbegyndes en krydsklipning mellem forskellige politigrupper (Refn & Quist Møller, 1987a, 09:04-09:27), inden den bliver til en kontinuitetsklipning under en biljagt (ibid.: 09:28-12:52), hvor underlægningsmusikken fortsættes og der desuden tilføjes hvinende bildæk i reallyden. Afslutningsvist får politiet stoppet flugtbilisten og kan anholde ham (ibid.: 09:04-13:23).



Billede 29 (ibid.: 08:11)

Kontrapunktisk bliver det, da der efterfølgende kortvarigt klippes tilbage til Karl Jørgensen, der arbejder i paspolitiet (ibid.: 13:23-13:40). I denne indstilling snakker Jørgensen med en af de unge, kvindelige stewardesser (Monica), og det ender også i en joke, idet han udtaler, at han ikke er på rejseholdet. For første gang i serien ser man ham smile, og på denne måde introduceres en mere positiv og optimistisk side, end man ser, når han er i selskab med sine mandlige kollegaer. Dette kan også hænge sammen med, at hun sidenhen (i seriens andet afsnit) viser sig at være en kvinde, han har et godt øje til, og de ender på flere dates.

Når Monica er stewardesse og Karl Jørgensen arbejder i paspolitiet, kan det hænge sammen med, at *Een gang strømer...* har et relativt stort internationalt fokus. Serieproducenterne har senere i serien benyttet andre lokationer end blot danske, da de blandt andet har inddraget Frankrig og selvom samtlige skuespillere er danskere, bruges der i flere scener en engelsk-baseret dialog, hvor danskerne spiller (ikke nærmere specificerede) udlændinge. Derudover er *Een gang strømer...* ifølge Gunhild Agger med til at udvide ”den hjemlige horisont ved at

indoptage den internationale kriminalitet" (Agger, 2005, s. 126) og derfor lade Karl Jørgensen rejse gennem Europa. Endeligt bliver der i seriens tredje afsnit refereret til *Dollars* (opr. titel *Dynasty*, 1981-1989) og *Dallas* (1978-1991) (Refn & Quist Møller, 1987b, 33:35-33:40) som i allerhøjeste grad kan siges at være toneangivende for 80'ernes serieproduktion i USA og Europa. På dette tidspunkt er de lange føljetonserier blevet "glamourøse amerikanske mega-succeser" (Bondebjerg, 2012, s. 134).

Generelt kan det siges, at *Een gang strømmer...* følger traditionerne for detektivserien. Imidlertid er det dog en politibetjent fra en anden afdeling end kriminalpolitiet, der er 'detektiv' og han indgår da også på et tidspunkt i et samarbejde med en kriminalbetjent, Sten Dahl, hvilket peger i retningen af, at det er en politiføljeton (Agger, 2005, s. 360). I fjerde afsnit tilbyder Dahl, at Karl Jørgensen kan få lov at rejse til Frankrig på Dahls regning for at undersøge sagens omstændigheder nærmere. Jørgensen har en interesse i det, fordi hans datter er i fare, hvorfor han er personligt involveret i det større puslespil, og det lykkes da også for ham at samle beviser nok til, at Dahl kan foretage en aktion i Danmark for at anholde de mistænkte. Dog gør det sig, ligesom i *Strandvaskeren*, gældende, at "De små fisk bliver knaldet, mens de virkelig onde går fri" (Skytte, 1988, s. 38), men den største forskel på de to serier handler om, at "de gode, der overlever [i *Een gang strømmer...*], [kun har] [...] de bristede forhåbninger at leve videre på. Alt er skidengråt og trøstesløst" (ibid.). I *Strandvaskeren* er der ikke umiddelbart nogle konsekvenser for de kriminelle bagmænd, fordi Lind og Tarding på ingen måde kan bevise deres hypotese om mordmotiverne (jf. afsnit 6.1).

Een gang strømmer... indeholder på denne måde tragiske elementer, idet den ender "med hovedopdagerens [Karl Jørgensens] tragiske død, hvilket [...] er usædvanligt for en krimi" (Agger, 2005, s. 287). Det er normalt, at en krimi har visse tragedietræk, fordi den slet og ret har svært ved at være komedie uden at bryde med genreforventningerne, men at det ligefrem resulterer i Karl Jørgensens død er uvant for genren. Imidlertid følger serien dog den internationale standard i samtiden – særligt i forhold til fotografering og æstetik, samt kortlægningen af "forbrydelsens grænseoverskridende karakter" (ibid.: 364) ned gennem Europa, idet man på dette tidspunkt ønsker at signalere "modernitet og overskridelse af den provinsielle synsvinkel" (ibid.). Symbolsk bliver Karl Jørgensens død i slutningen af serien også en død for krimigenren i Refns produktioner, hvilket dog ikke stemmer overens med den internationale strøm:

Andre lande fortsatte udforskningen af forbryderorganisationernes internationale karakter og forgreninger langt ind i det magtapparat, der skulle afsløre dem. Men budskabet kom til at holde stik for Danmarks vedkommende i den forstand, at der de følgende år kun fremkom få markante nye bud på håndtering af genren og fornyelse af den (ibid.).

Således fremstår det tydeligt, at *Een gang strømmer...* på mange måder både fornyer den danske krimigenre og tilføjer internationale standarder, men på samme tid formår at foretage et genremord hos DR, hvorefter den tragiske krimigenre dør for en stund til fordel for mere komedieprægede krimier (eks. *Station 13*, 1988-89). *Een gang strømmer...* kan betegnes som en politiføljeton, der dog inddrager elementer af detektivserien idet hovedkarakteren Karl Jørgensen ikke skyr nogle midler for at hjælpe specialgruppelederen Sten Dahl med at opklare en række forbrydelser. Der resulterer i, at Karl Jørgensen rejser ned gennem Europa til Frankrig, mens serieproducenterne har tilvalgt engelske dialoger og en international arbejdsplads til Jørgensen – nemlig lufthavnen, hvor han desuden ses med en stewardesse. Filmisk er serien præget af det håndholdte kamera, som giver ustabile indstillinger, og en relativt hurtig klippertyme, hvilket er med til at understrege seriens actionscener. Lydsiden indeholder i høj grad underlægningsmusik, som er med til at skabe spænding i serien.

7.1.1 Filmskolens afkom

Nu er det to lørdage i træk, at de danske kaffekopper i de danske stuer foran den danske TV-kanal har fået sig en rystetur på grund af TV-serien 'Een gang strømmer.' Midt blandt våbensmuglere, narkotika og biljagter er strømmerens datter, Lis, en fredfyldt plet i sin uskyldige rolle som kæreste til 'en lidt skidt fyr, som kommer så grueligt galt afsted' (Ellehøj, 1987)

Citatet her er sigende for de reaktioner, serien modtager blandt danskerne, da det første afsnit bliver sendt i tv lørdag aften d. 7. november 1987. Karakteren Lis spilles af Suzette Kempf og netop Suzette har vakt opmærksomhed fra flere sider i medierne, idet "Søde Suzette spiller som en engel i TV-serien Een Gang Strømmer. Og så har hun endda aldrig været på elevskole" (Ørum, 1987a). At hun aldrig har været på elevskole, har dog ikke tilbageholdt Anders Refn i at benytte hende som skuespiller, da han ofte har tilvalgt 'ubekendte' og 'almindelige' danskere til de mindre roller. Det gør han, da han ønsker "en sammensætning af persongalleriet, så man ikke umiddelbart kan se, hvem, der er ond, og hvem, der er god" (Ørum, 1987b).

Anders Refn selv er et produkt af filmskolen i København. Han debuterer som instruktør med spillefilmen *Strømmer* i 1976 og *Strømmer*-filmen er da også baggrunden for *Een gang strømmer....* I den mellemliggende periode på 11 år fra *Strømmer* i 1976 til *Een gang strømmer...* i 1987

klipper han en lang række film og instruerer selv kun én anden film, nemlig *Slægten* (1978). *Een gang strømer...* bliver på mange måder skelsættende i hans karriere, da han de efterfølgende ti år efter udsendelsen af serien i stedet overgår til at instruere film og serier. Mest markant er det, at han har instrueret nogle af afsnittene i tv-serien *Taxa* fra 1997, og netop *Taxa* og den efterfølgende *Seth* (kortfilm fra 1999) bliver også nogle af hans sidste produktioner som instruktør, inden han igen er tilbage i klipper-rollen⁷.

Imidlertid er *Een gang strømer...* interessant i Refns karriere, idet det er hans første tv-serie, og han netop har brugt en del nye greb i produktionen af serien i sammenligning med, hvad der tidligere er set hos eksempelvis Panduro. Anders Refn selv udtaler om fortælleteknikken i et interview til *Ekstrabladet*, at "Vi har også prøvet at lave en anden fortælleteknik end spillefilmens. Vi har villet prøve at lægge os op ad en TV-avis-agtig stil, reportagestilen, og derfor har vi brugt håndkamera meget, som man gør i TV-reportager" (Jensen E., 1987). Det fremgår tidligere, hvordan og hvornår Refn og Quist Møller for eksempel bruger håndholdt kamera i deres tv-serieproduktion (jf. afsnit 7.1), mens et andet karakteristisk aspekt også er de mange optagelser on-location: "Der skulle filmes i Monacos casino, i Marseilles berygtede havnekwarter og ikke mindst i et øde, italiensk bjergpas i 1000 meters højde" (Ørum, 1987c).

I citatet fra Ørums artikel fremstår det helt klart, hvordan den globaliserede verden har gjort det muligt for danske produktioner at tage til udlandet for at filme, selvom deres budget ikke er lige så stort som film-budgetterne i eksempelvis Hollywood. Disse on-location-optagelser kan være med til at tilføre produktionen autenticitet og troværdighed. Imidlertid kræver de på sin vis flere forberedelser fra producenterne side, idet valget af lokationen bliver mere omfattende end blot en studieoptagelse, hvor de kan kontrollere omgivelser (lys, rekvisitter, setting). Refn og Quist Møller har dog ikke ladet det stoppe sig, og i et interview til *Politiken* udtaler Flemming Quist Møller:

Strømer skulle på sin færd støde ind i nogle af de ting, der er symptomatiske i det virkelige liv i dag, og de skulle ikke kun være knyttet til kriminalitet. I vores research snakkede vi med folk på begge sider af loven. Vi forsøgte at bevæge os gennem byen, som var vi de figurer, vi skulle skabe. Det gælder om at være oppe på mærkerne, og til det koncentrat, der kan uddrages af det, fylder man så på. Så går man over til den mere formelle proces (Thøgersen, 1987)

⁷ Flere informationer om Refns karriere kan findes på <https://www.dfi.dk/viden-om-film/filmdatabasen/person/anders-refn>

Modsat Anders Refn har Flemming Quist Møller ingen uddannelse fra filmskolen, men derimod er han udlært hos produktionsselskabet Bent Barfod Film i 1961 (Bystrup, 2000). Han debutterer i 1964 med den eksperimentelle tegnefilm *Concerto erotica* og netop tegningen er da også hans vej ind i filmbranchen. Efterfølgende skriver han flere manuskripter til hovedsageligt børnefilm, men han står også som en af manuskriptforfatterne til *Strømer*, hvor han første gang samarbejder med Anders Refn⁸. I 1987 bliver samarbejdet genoptaget, da de producerer *Een gang strømer...* sammen, hvor hovedpersonen fra *Strømer* bliver genoptaget med den samme skuespiller, Jens Okking.

Okking er en mand med mange principper. Han bryder sig ikke om det teatermiljø, der er i Danmark, så han indsættes i stedet blandt andet som leder på Jomfru Ane Teatret i Aalborg, hvor han selv kan være med til at bestemme, hvad der skal spilles. Okking er imidlertid ikke en af de mænd, der offentligt lægger skjul på sine holdninger, hvilket fremgår af Michael Bonnesens portrætartikel i *Politiken* dagen efter premieren på *Een gang strømer...* :

Jens Okkings korstog mod det professionelle miljø har også omfattet TV's underholdningsafdeling, som ifølge Okking ikke har respekt for andres arbejde, samt den officielle kulturpolitik, som han trods offentligt vedgåede socialdemokratiske sympatier, ikke har meget tilovers for (Bonnesen, 1987)

Okkings afstandtagen til den politiske linje, der er lagt i forhold til film- og tv-produktionen i Danmark i midten af 80'erne, illustrerer meget godt de udviklinger, der finder sted. Det er en tid med intern splittelse, hvor man diskuterer oprettelsen af et TV 2, og hvor DR erkender, at de bevæger sig ind i en konkurrencepræget tid. Det sætter sine spor ned gennem alle produktionslagene og rammer i sidste ende også seerne, der således kan sætte sig til at se tydeligt mere moderne serier, præget af et højere tempo og med en mindre synlig forskel på de gode og onde karakterer.

Der er således ingen tvivl om, at Refn og Quist Møller har gjort sig mange overvejelser i forhold til produktionen af *Een gang strømer...* og det er på samme tid tydeligt, hvordan serien har videreudviklet sig fra Panduros sidste kriminalserie *Strandvaskeren* i 1978. I det følgende vil hovedtrækkene i de tidlige danske kriminalseriers udvikling blive diskuteret, inden der

⁸ Quist Møllers karriere bliver uddybet nærmere her: <https://www.dfi.dk/viden-om-film/filmdatabasen/person/flemming-quist-moller>

dykkes ned i en række forskelle og ligheder vedrørende formater og temaer i de tre udvalgte serier.

8. De tidlige tv-seriers udvikling

Interessant er det, hvordan serieproducenterne i løbet af de tyve år, som er undersøgt nærmere i denne opgave, oftest har benyttet DR som hovedproduktionsselskab, mens man til *Ka' De li' Østers?* (1967) desuden inddrager ASA Film Studio i samarbejdet. Dette kan hænge sammen med, som tidligere nævnt i afsnit 5.1.1, at Bent Christensen er kunstnerisk leder for filmselskabet – og netop Christensen står bag *Ka' De li' Østers?* sammen med Panduro.

De næste ti år bliver samarbejdet mellem de to tv-serieproducenter genoptaget, og sammen skriver de manuskriptet til *Strandvaskeren* (1978), der bliver den sidste produktion inden Panduros død. Her er DR igen produktionsselskabet bag, men eftersom man ønsker at inddrage Sverige og svenske skuespillere, får man medfinansieret produktionen af SR/Göteborg (Sveriges Radio) (Det Danske Filminstitut, u.å.d). På denne måde ses det første serielle samarbejde mellem Danmark og Sverige – et samarbejde, der på mange måder er banebrydende og som bliver toneangivende for de efterfølgende dansk-svenske tv-serier.

Imidlertid kommer DR i løbet af 80'erne under pres, idet der opstår en konkurrencetrussel, da der bliver snak om TV 2. Med John Carlsens ord gælder det, at tv'et i det offentlige er

ved at blive klemmt fra to sider. Ovenfra via satellitter, TV 2 og videofilm, der vil betyde, at spillefilm, kommerciel TV-tænkning og fjernsynsprogrammer fra andre kulturbaggrunde end vores egen vil fylde skærmen så voldsomt, at det vil blive svært at fastholde og bygge videre på de kvaliteter og traditioner, dansk TV har etableret. Og nedenfra via private videoanlæg og LokalTV i diverse udgaver, hvor teknikken giver enhver amatør mulighed for at lave sit eget fjernsynsprogram (Carlsen, 1984, s. 5).

Det medfører, at DR ikke længere kan sidde som eneherkende produktionsselskab bag alle tv-serierne i Danmark, fordi der skabes et behov for en nytænkning med nye kræfter og ny energi bag produktionerne – og netop det giver plads til nye spillere på tv-seriefronten. Derfor kan det også ses, at *Een gang strømmer...* (1987) er produceret af Nordisk Film, mens DR finansierer produktionen (Det Danske Filminstitut, u.å.e) og derfor formodes de at have distributionsrettighederne. På dette tidspunkt har Nordisk Film allerede vækket opsigt internationalt blandt andet gennem flere Oscar-nomineringer og nationalt gennem produktionen af den

populære tv-serie *Matador* (Nordisk Film, u.å) og denne opsigt (nationalt såvel som internationalt) kan formodes at være i DR's interesse.

Således er det altså tydeligt, at man allerede i tv'ets første 30 år gør sig overvejelser om produktionsselskaber, finansiering og distribution, når man planlægger den enkelte tv-serie. Der kan også ses en tendens til, at man udliciterer hele eller dele af produktionen, og denne tendens fortsætter da også ind i den nye tv-tid efter monopolbruddet. Det gør sig dog gældende, at alle tre serier, som er inddraget i denne opgave, er krimiserier, og da der tidligere er nævnt fem forskellige krimitypologier (jf. afsnit 3), er det relevant at sammenligne serierne ud fra disse.

8.1 Krimiens føljetonformat

Ifølge Agger og Waade er de nationale genretraditioner noget af det, der oftest anvendes i krimiteorien (Agger & Waade, 2010, s. 14). Det er her blandt andet relevant at skelne mellem den amerikanske/engelske krimitradition og den skandinaviske, som det fremgår ovenfor. Imidlertid indgår alle tre serier i en skandinavisk tradition, idet der ses komplekse plots, hvor opklaringen "ikke kun er et spørgsmål om logisk sans" (Poulsen, 2013, s. 110), men hvor det i højere grad gælder om at forstå samfundets kompleksitet.

I *Ka' De li' Østers?* ses denne kompleksitet særligt i forhold til forbryderen, som er en af samfundets 'lavtstående' – nemlig den døv-stumme, ældre kvinde. Her er det samfundets top (direktøren af en stor virksomhed og hans kompagnoner), der i første omgang bliver anklaget, selvom det ikke holder stik i sidste ende. Modsat er det i både *Strandvaskeren* (1978) og *Een gang strømmer...* (1987), hvor det viser sig at være samfundsstrukturen og huller i lovgivningen, som er skyld i mordene. Her arbejder efterforskerne mod en gruppe af bagmænd, som har en række underordnede til at tage sig af det beskidte arbejde og i begge serier afsløres bagmændene og motiverne da også til en vis grad i slutningen – dog uden at det kan bevises fra politiets side.

Fælles for alle tre serier er, at de benytter sig af føljetonformatet, hvor det er samme historie, der går igennem alle afsnittene i serien. Desuden er det politifolk, som forsøger at opklare mordene i alle tre serier, selvom der dog i *Strandvaskeren* ses en indblanding fra en retsmediciner. Det giver anledning til at diskutere, om serien fra 1978 er en politi- eller detektivserie, men ifølge Brooks Robards gælder det, at "the detective drama, depends less on action and more on characters" (Robards, 1985, s. 12). Dette understøtter den tidligere beskrivelse

af forskellen på de to krimiserietraditioner, hvoraf det fremgår, at detektivfiktionen ofte opstiller en spændingsfyldt relation mellem efterforsker og politiet, hvormed der i højere grad er plads til at udbygge detektiven som individ. Modsvarende har politiserien som regel kollektivet i fokus sammen med de interne konflikter i politiets organisation (jf. afsnit 3) og det er således ikke en privat efterforsker eller privatdetektiv, der er i fokus i politiserien.

Ifølge Martin F. Norden er det netop relevant i detektivserien at undersøge privatdetektiven nærmere (Norden, 1985, s. 50f). Således er det altså tydeligt, at selvom *Strandvaskeren* indeholder en type privatdetektiv i form af retsmedicineren Bengt Lind, indgår han i et samarbejde med politiet – nærmere bestemt kriminalkommissær Tarding, som er en ”politimand der er ansat i kriminalpolitiet i en overordnet stilling som rangerer under kriminalinspektør” (Den Danske Ordbog, u.å.c), hvormed det kan konkluderes at *Strandvaskeren* er en del af den skandinaviske krimiserietradition med politiserierne.

Modsat *Strandvaskeren* står *Ka’ De li’ Østers?*, idet der ingen tvivl hersker om, at det er en politifiktionsserie. Det gør sig gældende, da hovedkaraktererne Munk og Gormsen begge er ansat i kriminalpolitiet som henholdsvis efterforsker/kriminalkommissær og kriminalassistent. Tilsvarende er efterforskerne i *Een gang strømmer...* alle ansatte politibetjente, selvom Karl Jørgensen er ansat hos paspolitiet. Imidlertid indgår han i et samarbejde med en kriminalbetjent, og på trods af, at Jørgensen ingen midler skyer i eftersøgningen på svigersønnens morder, har han ligesom Bengt Lind i *Strandvaskeren* politiets opbakning, hjælp og autoritet.

Som det fremgår af afsnit 3 findes der to former for politifiktions, navnlig den actionprægede og den der er båret af miljø- og karaktertegning. For at starte med den nyeste serie fra 1987, er det tydeligt en actionbaseret serie, som det også fremgår tidligere. Modsvarende er de to tidligere serier (*Strandvaskeren* og *Ka’ De li’ Østers?*) i højere grad præget af miljø- og karaktertegningen, hvor karakterernes udvikling og personlige til- og fravalg er i fokus. Som et eksempel kan man betragte Bengt Lind i *Strandvaskeren*. Hans familieliv er konfliktfyldt og hans kone forlader ham for en stund, mens han forsøger at opklare mordet sammen med kommissær Tarding. I *Ka’ De li’ Østers?* fokuserer Panduro i højere grad på ’de kriminelles’ karakterer og som et eksempel ser vi direktør Knudsens private hjem, men vi oplever aldrig Munks egen familie – derimod ses få indstillinger fra Gormsens familiære liv. Det er Knudsen og de andre kriminelle, der undergår den største karaktermæssige udvikling, idet han bliver presset af kriminalpolitiet og konen, fordi han ikke vil afsløre sine hemmeligheder.

Det er altså tydeligt, at alle tre serier tilhører traditionen for politifiktio og således indgår i en mere skandinavisk krimiretning, men *Een gang strømer...* adskiller sig fra sine forgængere ved at inddrage actionscener i serien. Politiserierne underbygges yderligere af, at man i alle tre serier ser minimum den ene politibetjents private, forhutlede liv. I *Ka' De li' Østers?* er det assistenten Gormsen, der viser sider af sit privatliv, hvor børnene i høj grad har sat standarden for hjemmets normer og regler og Gormsen selv derfor ikke får ro til at sove (Panduro, 1967d, 14:17-15:41). I *Strandvaskeren* er det Bengt Linds familie, der er ved at gå i opløsning, da hans kone flytter fra ham i en kortere periode – sandsynligvis fordi Linds prioriteter ikke følger hendes ønsker (Christensen & Panduro, 1978c, 45:34-46:47). Endeligt ser man i *Een gang strømer...* hvordan hovedkarakteren Karl Jørgensen blandt andet benytter alkohol som sin daglige hjælper på arbejdet, hvilket kun understreges yderligere af seriens symbolbrug (jf. afsnit 7.1).

8.2 Virkelighedsnære, samfundskritiske samtidsskildringer

En af de ligheder, de tre serier har, er deres tidslige orientering. Her gør det sig gældende, at de alle foregår i samtiden – eller allerhøjst få år forinden produktionen finder sted, som det ses med *Een gang strømer...*, der behandler købene af de danske F16-fly i 1985. Ifølge Agger og Waade ser man i løbet af 70'erne og 80'erne, at krimierne overtager skønlitteraturens samtidsskildringer, idet tendensen "i samtidsromanen i 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" (Agger & Waade, 2010, s. 14).

Netop *Een gang strømer...* er relevant at gribe fat i, når det kommer til forholdet mellem fakta og fiktion. Tidligere fremgår det, at Refn og Quist Møller har tilstræbt et reportage-lignende udtryk i serien, og den bygger da til en vis grad også på rigtige personer, hvilket er modsat både *Ka' De li' Østers?* og *Strandvaskeren*. I forbindelse med seriens premiere i dansk fjernsyn understreger flere danske politifolk autenticiteten, som gør sig gældende i serien. Kriminalkommissær Mogens Lundh mener, at "Den er virkelighedsnær, og den er relevant i de enkelte sager. Først i den helt store opbygning bliver det fiktion. Og så går biljagterne altså lidt for hurtigt!" (Jensen S., 1987a), hvormed det tydeligt fremgår, at biljagterne ifølge kriminalkommissær Lundh er amerikaniseret.

En af de måder, hvorpå forfatterne har gjort den virkelighedsnær, er, som nævnt, ved at bruge nogle af de reelle kriminelle personers karakteristika i seriens karakterer, men serien

mangler hold i virkeligheden på et punkt: "nemlig da det hele går op i en højere enhed med kun én bagmand, der styrer det hele" (ibid.). Dette er nemlig ikke overensstemmende med den måde, hvorpå virkelighedens store kriminelle spillere agerer – som regel er der flere bagmænd. I et interview i Ekstrabladet bekræfter kriminalkommissær Kaj Jensen, narkotikaafdelingen på Københavns Politigård og chefen for Rigspolitiets Rejsehold, kriminalinspektør Per Kanding at *Een gang strømmer* på mange måde ligner virkelighedens kriminalarbejde med narkotika- og våbenhandlerne (Jensen S. , 1987b).

Denne virkelighedsefterligning i reportagestil er fyldt med spænding blandt andet gennem hurtigklippede biljagter. Knud Schønberg kalder den "et eventyr for store børn!" (Schønberg, 1987a) og fortsætter med at skrive, at han ikke vil "hakke på, hvad der har været usandsynligt. ALT [sic] er lige muligt og sandsynligt i eventyr!" (Schønberg, 1987a). Hermed er seriens forhold til både fakta- og fiktionsgenrene tydelig, idet den nok benytter sig af faktiske elementer (eksempelvis gennem lokationer, filmiske virkemidler og karaktererne), selvom narrativet er fiktion, hvor særligt biljagterne og pointen med, at der kun er én kriminel bagmand, står i centrum.

Jens Arentzen er en af de skuespillere, som gør en ihærdig indsats for at få serien til at være virkelighedsnær. Han spiller specialgruppelederen Sten Dahl, og han har i et interview med Inger Ørum udtalt:

Strømmerne er helt urimeligt blevet en social fortrop, og det er kun de små, usle fisk, de har fat i - selv om der er virkelig gang i den tunge kriminalitet. Det synes jeg, vi har fået meget godt med i TV-serien. Jeg er glad for den" (Ørum, 1987d)

Det er således tydeligt, at både skuespillerne og instruktørerne har gjort deres for at få serien til at efterligne virkeligheden i en sådan grad, at det bliver troværdigt. Derudover har de tilsat spændingsskabende elementer som biljagterne, men generelt set er serien en virkelighedsnær samtidsskildring, hvilket på sin vis er modsat Panduros krimiserier, som udelukkende bygger på fiktive fortællinger.

I denne forbindelse er det desuden interessant, hvordan både Panduros krimier og Refns krimi fra 1987 formår at kommentere på samfundets opbygning gennem seriens 'gode' og 'onde' karakterer – og det på trods af, at Panduros serier udelukkende er fiktive. I de to nyeste serier (*Strandvaskeren* og *Een gang strømmer...*) er der som tidligere nævnt større aktører på spil i form af kriminelle bagmænd, som opsøger huller i lovgivningen for at opnå magt og indflydelse i samfundet, mens det i den første kriminalserie er samfundets 'uskyldige' borger,

der har begået mord (jf. afsnit 5.1). I det følgende undersøges netop forbryderrollerne nærmere, idet seriernes værdimæssige orientering klarlægges.

8.3 Samfundets forbrydere

I afsnit 3 fremgår det, at "Mange krimier er klare i deres holdninger og stillingtagen til de værdier, der ligger bag deres samfundsmæssige og kønsmæssige orientering" (Agger & Waade, 2010, s. 15). I en krimi vil det således oftest være relativt nemt at spore de værdier og holdninger, som ligger bag og som dermed kan illustrere producentens egne værdier og holdninger. Et eksempel på dette er i *Ka' De li' Østers?*, hvor det helt tydeligt fremgår ovenfor (jf. afsnit 5.1), at samfundets top langt hen ad vejen er fremstillet som forbrydere – og hvor de i sidste ende da også viser sig som moralske/etiske forbrydere, der ikke umiddelbart har problemer med eksempelvis at stjæle hinandens koner. Det ses eksempelvis, da Fru Knudsen konfronterer Hr. Knudsen med sin mistanke om, at han er hende utro (Panduro, 1967a, 13:15-15:34) og konkretiseres da også for seeren, idet man ser Hr. Knudsen og Fru Frederiksen i biografen sammen (ibid.: 33:24-36:55).

Tilsvarende gør det sig i *Strandvaskeren* og *Een gang strømmer...* gældende, at toplederne (politikerne og de største direktører) i Danmark står bag kriminelle gerninger, som de forsøger at skjule via deres kanaler ned gennem samfundets lag, og som i sidste ende påvirker "almindelige" danskere i en grad, at nogle af dem dør (se eksempelvis Kaj Skov i *Een gang strømmer...*). I *Strandvaskeren* drejer det sig om, hvordan elektronikproducenterne er underleverandører til våbenfabrikkerne og dermed bliver både staten og arbejdsmarkedet inddraget, fordi man på dette tidspunkt diskuterer Danmarks nye kampfly (Berlingske, u.å.). I denne diskussion er der mange penge på spil for flyproducenterne og derfor ses den blodige konkurrence mellem de kriminelle bagmænd (elektronikfirmaernes direktører), hvilket resulterer i drabene (Christensen & Panduro, 1978b, 10:10-11:50).

Samfundets store spillere, som også er kriminelle bagmænd, ses også i *Een gang strømmer....* Her er en politiker, Poul Bremer, impliceret i en række forbrydelser, som skibsrederen John Sparking står bag, idet han "er presset [...] til at være bestyrelsesformand i Sparkline, et stærkt anløbent foretagende, som vist både handler med heroin og transporterer illegale våben" (Ørum, 1987e) og alle, der går i vejen for dette, ender med at blive dræbt af Sparkings folk. De anklagede bliver da også sat for retten, men beviserne er ikke stærke nok, og i slutningen af serien "kan de anklagede, en skibsreder [Sparking], en politiker [Bremer] og en

finansmand, vandre derfra [Københavns Byret] uden kommentar til pressen" (Agger, 2005, s. 364). Imidlertid lyder der dog en kommentar fra Bremer, da han sammen med sin kone træder ud fra retten, idet han siger, at vi heldigvis lever i et retssamfund og at han vil gøre sit for, at Danmark fortsat vil være det (Refn & Quist Møller, 1987c, 44:09-44:19). Kommentaren kan anskues som værende ironisk, idet Bremer allerede i seriens andet afsnit bliver afpresset (Refn & Quist Møller, 1987d, 12:37-13:46) og hermed fremstår seriens syn på samfundet altså tydeligt.

Det sker, da serien på denne måde formår at stille mange spørgsmålstegn til samfundets interne strukturer, og dermed benytte hvad Agger kalder den etiske synsvinkel på forbrydelsen. Som tidligere nævnt (jf. afsnit 3) gælder det her, at "forbrydelsen sætter spørgsmålstegn ved hele det fundament, vi lever på, ved at overskride normerne" (Agger, 2005, s. 357). Samtidig med dette kan det diskuteres, hvorvidt serien også indeholder en social og juridisk synsvinkel, da forbrydelserne rejser spørgsmål om retssamfundets konsekvenser ved forbrydelser (juridisk) og da serien "udfordrer vores opfattelse af vekselvirkningen mellem individ og samfund" (ibid.), hvilket er en del af den sociale fremstilling.

På mange måder er *Strandvaskeren* tematisk magen til *Een gang strømmer...* med det store fokus på de storpolitiske spilleres forbrydelser i – og mod – det danske samfund. Derimod er *Ka' De li' Østers?* en serie, der beskæftiger sig med et mere nært miljø, hvori forbryderen også findes. *Ka' De li' Østers?* stiller blandt andet de førnævnte moralske spørgsmål om, hvorvidt det er okay at være sin kone utro, men langt hen ad vejen er det en mindre politisk serie end de to andre. Det er således også etiske og moralske spørgsmål, der bliver stillet i serien fra 1967, men hertil ses også en mere psykologisk orienteret synsvinkel, hvor "karakteren og dens psykologi danner fokus for fremstillingen både for forbryderen og for opdageren" (ibid.). Panduro har altså udviklet sig fra en juridisk seriefremstilling til en mere psykologisk orienteret synsvinkel:

I sine første krimier *Ka' De Li' Østers?* og *Smuglerne* var den kriminalistiske pointe hovedsagen for Panduro. Derefter fik han en række af sine største succeser for TV-teatret og det netop i spil, hvor han borede sig ned i sine personers psykologi. Det er også hovedsagen for Panduro i *Strandvaskeren* - det kriminalistiske er mere i baggrunden (Ekstrabladet, 1978c).

Udviklingen finder konkret sted ved, at han i *Strandvaskeren* spørger: "hvad sker der med disse mennesker, når de rulles ind i et begivenhedsforløb, de ikke selv er herrer over?"

Hvordan føler de, og hvordan reagerer de? Og spørgsmålet går sådan set på os alle sammen. Hvordan reagerer vi" (ibid.), hvilket på mange måder illustrerer den psykologiske dybde, som Panduros krimiserier har fået gennem den elleveårige periode.

På denne måde kan der spores en udvikling i de tidlige krimiseriers synsvinkel og værdi-/holdningsmæssige orientering. *Ka' De li' Østers?* tager i højere grad end *Strandvaskeren* og *Een gang strømmer...* udgangspunkt i det provinsielle og nære – og det er også i de nære relationer, mordmotivet skal findes. Hermed rejser serien hovedsageligt spørgsmål med en psykologisk synsvinkel, hvorimod *Strandvaskeren* og *Een gang strømmer* beskæftiger sig med mere etiske og juridiske spørgsmål, idet de forsøger "at afsøge, hvordan det ligger med retsbevidstheden og give et signalement af centrale samfundsproblemer i den moralske fortællings form" (ibid.). Denne refleksive tilgang til krimigenren vil i det følgende blive undersøgt nærmere, når der netop kigges på den sidste af Agger og Waades krimitypologier: intertekstualitet og refleksivitet.

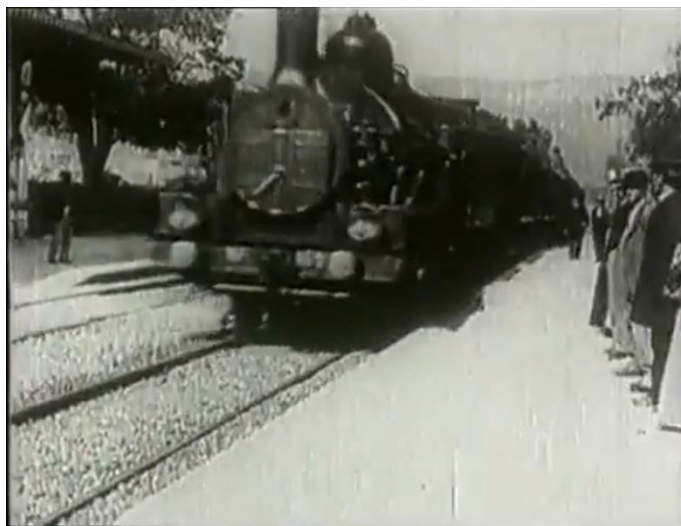
8.4 En reference til Lumière

Intertekstualitet er et begreb, som referer til, at "der eksisterer et forhold *mellem* [sic] en tekst og andre tekster; at en tekst nødvendigvis står i forhold til andre tekster" (Lauridsen, 2018, s. 279). Ordet 'intertekstualitet' kommer fra fransk 'intertextualité', der kan deles i inter- og textuel ('tekstuel') (Den Danske Ordbog, u.å.d), hvor 'inter-' er hentet fra latin og betyder 'imellem' (Den Danske Ordbog, u.å.e). Det er således noget, der foregår imellem teksten – eller sagt med andre ord: "det at en tekst, en film el.lign. direkte eller indirekte inddrager eller refererer til andre værker" (Den Danske Ordbog, u.å.d). Dette kan den gøres på forskellige måder, men i det følgende fokuseres der udelukkende på én intertekstuel reference, som i allerhøjeste grad kan siges at være iøjefaldende.

I slutningen af 1800-tallet er Lumière-brødrene dominerende i filmverdenen, idet de står i spidsen for at udvikle enkle filmapparater sammen med en række uafhængige opfindere (Tybjerg, 2012, s. 129). Det gør sig nemlig gældende, at Lumière frem til årtusindskiftet i 1900 har "stor indflydelse på verdens filmproduktion; deres film blev vist i de fleste større lande og deres måde at lave film på kom til at sætte standarden for, hvordan en film overhovedet skulle tage sig ud" (Holch, 2005).

En af de film, som Lumière producerer, og som vækker mest opsigt under de første filmfremvisninger i 1895, er filmen *L'arrivée d'un train en gare de La Ciotat* (oversat til 'Et togs

ankomst til Ciotat-banegården'). I forhold til denne opgave gør Lumières film sig relevant, fordi man her ser et tog komme kørende mod kameraet (jf. billede 30), ligesom man også gør i Panduros første kriminalføljeton, *Ka' De li' Østers?* (jf. billede 31).



Billede 30 (Lumière, 1896, 00:15)



31 (Panduro, 1967a, 02:28)

På denne måde ses i Panduros krimi en tydelig intertekstuel reference til Lumières film fra 1896. Denne form for intertekstuelle referencer kan være med til at skabe en forståelse for, at der påbegyndes noget nyt i en ny genre. Lumière var opsigtsvækkende i slutningen af det 19. århundrede, fordi de "took their cameras out to parks, gardens, beaches, and other public places to film everyday activities or news events" (Bordwell & Thompson, 2001, s. 401), som det ses i *L'arrivée d'un train en gare de La Ciotat*, mens Panduro markerer begyndelsen på krimi-traditionen i dansk tv.

I forhold til den anden del af den femte krimitypologi, refleksiviteten, gør det sig ikke rigtigt gældende i forhold til *Ka' De li' Østers?*, *Strandvaskeren* og *Een gang strømer...*, idet de ikke indeholder et direkte metaniveau: "metakrimien er defineret ved, at refleksionens position ikke blot fungerer som supplement eller vejledning, men er dominerende" (Agger & Waade, 2010, s. 15), hvor det i de mest distancerede former kan blive til krimiparodier. Det eneste tidspunkt, hvorpå man kan se en tendens til en form for refleksiv tilgang, er i *Een gang strømer...* i biljagterne, som også tidligere bliver kritiseret for at være for dramatiske. Det er her, krimien mister dens nære virkelighedsrelation, og det kan være en form for refleksion over krimiens udvikling som den ses i særligt USA. Her er de nye og mere actionprægede krimier nemlig begyndt at dominere, og dermed er der markeret en overgang til – og dermed en afslutning af krimien i dens oprindelige danske format – en ny krimitid.

Netop USA har på denne måde påvirket krimierne i Danmark, og i det følgende vil det blive diskuteret nærmere, om man kan snakke om en amerikanisering eller internationalisering af danske krimier helt frem til i dag, inden pointerne projiceres over på de tidlige danske krimiproduktioner.

9. Kulturel påvirkning fra udlandet

"The advent of TV 2 in 1988 had a strong influence on an 'American turn' within DR's TV series" (Nielsen, 2016). Nielsen illustrerer, hvorfor det oftest er serieproduktionen efter 1988, der bliver kigget på, når man undersøger amerikaniseringen af de danske tv-serier. Imidlertid tages her udgangspunkt i tv-serier før monopolbruddet, og dermed udvides de nuværende analyser af amerikaniseringen af dansk tv til også at indeholde de første krimiproduktioner før 1988. For at kunne foretage diskussionen af, hvordan man konkret ser denne amerikanisering i Danmark, er det først nødvendigt at diskutere selve amerikaniseringsbegrebet, for kan man overhovedet snakke om en amerikanisering, eller er det i højere grad en internationalisering?

Hovedforskellen på begreberne 'internationalisering' og 'amerikanisering' ses tydeligt, hvis man søger definitionen på ordene i Den Danske Ordbog. Her er 'internationalisering' svarende til "det at gøre (mere) international" (Den Danske Ordbog, u.å.f), mens 'amerikanisering' er "det at give et præg af USA" (Den Danske Ordbog, u.å.g). Der er altså en forskel på, hvorfra man ser påvirkningen – om den er international og dermed fremkommer i flere lande eller om den er amerikansk. Når der snakkes om amerikanisering/internationalisering af

danske tv-produktioner, drejer det sig hovedsageligt om kulturelle påvirkninger, som blandt andet vises i seriernes tematiske og æstetiske udtryk.

Men amerikanisering/internationalisering er ikke et nyt fænomen, som først er opstået efter monopolbruddet. Det er bare først her de interne konkurrenceforhold og de amerikanske tv-serier for alvor slår igennem i Danmark, fordi DR pludseligt er nødt til at forholde sig til TV 2's produktioner. Tendenserne til en mere global verden med internationale kulturelle påvirkninger kan derimod spores langt tilbage – startende med en europæisering, som har bevæget sig i retning af en amerikanisering. Ifølge Søren Schou har man snakket om en international kulturpåvirkning siden 70'erne:

Nu [anno 1987], 15 år efter, tales der mindre om danskhed end om europæisk [sic] selvfølelse, og det er blevet legitimt at henvise til kontinentaleuropæisk kultur som "vores" kultur. Er det er fremskridt, eller er selvbedraget blot fortsat under nye former? Amerikaniseringen af vores kultur er jo ikke blevet en tøddel mindre siden 72, tværtimod (Schou, 1987, s. 11)

I 1987 er der således kræfter i samfundet, som forsøger at synliggøre de internationale påvirkninger, der finder sted, og man bliver da også mere og mere bevidst om, at 'danskheden' er presset af en internationalisering – hvad enten man snakker om en europæisering og/eller amerikanisering. Ifølge Søren Schou har amerikaniseringen fundet sted igennem mange år: "hvad er det egentlig for en dansk-europæisk grund, vi tror at stå så urokkeligt fast på i vores afvisning af amerikansk kulturimperialisme? Det er en grund, der har været stærkt meleret i mange, mange år" (Schou, 1987, s. 12). I samme ombæring gør han klart, at man ikke bare kan adskille europæiseringen fra amerikaniseringen, idet "vor kulturgrund længe har været besmittet, og at amerikanisering – som al anden kulturimport – integreres i det importerende lands egen kultur og snart opfattes som en del af den nationale kulturarv" (Schou, 1987, s. 13).

Kultur-mæssigt er der således ingen tvivl om, at Danmark bliver påvirket af internationale – særligt amerikanske kræfter – på det kulturelle område, og vi har været påvirket af dem længe:

Danmark o. 1950 var for en kulturpolitisk betragtning ikke særlig dansk. [...] Danmark blev amerikaniseret med fynd og klem i disse år, uanset at venstrefløjten fordømte USA's imperialisme, og højrefløjten gjorde op med dets åndløse materialisme. Og amerikaniseringen er aldrig stoppet siden (Schou, 1987, s. 12).

Den tidlige kulturelle påvirkning kan ses "gennem blandt andet amerikanske film, tegneserier og musik som fx jazz og jitterbug. Men der fandt også en indirekte påvirkning sted gennem fx ugeblade som Billedbladet, Se & Hør og Det Bedste, der byggede på amerikanske bladkoncepter" (Danmarkshistorien.dk: Aarhus Universitet, 2011), og det er ikke en påvirkning, der sidenhen er blevet mindre.

I 1990 beskæftiger Schou sig igen med amerikaniseringen, og her skriver han, at "Noget tyder på – ikke overraskende eftersom den helt dominerende mediepåvirkning kom fra USA – at det især var amerikanske forbilleder, der lod sig assimilere som "vore egne"" (Schou, 1990, s. 44). Disse amerikanske forbilleder får en direkte betydning i den danske filmbranche, idet de danske film i hele efterkrigstiden ifølge Schou placerer sig tæt op ad de amerikanske modeller (Schou, 1990, s. 43). Dette gælder også for så vidt det kommer til de enkelte genrekonventioner og æstetik, idet "konstruktionen efterhånden [er] godt blandet op med internationale – især amerikanske – påvirkninger" (Schou, 1990, s. 46).

På dette tidspunkt produceres danske tv-serier, mens man også distribuerer amerikanske serier for at udfylde sendetiden: I 1988 viser TV 2 eksempelvis "successfully acquired American series that were remarkably popular with the younger viewers that DR struggled to hold on to. Beverly Hills 90210, for instance, became an immediate and enormous hit when it was launched on TV 2 in 1992" (Nielsen, 2016). Samtidigt med dette, ved vi "fra publikumsundersøgelser, at TV-seere i Europa foretrækker nationalt producerede programmer fremfor udenlandske importerede, alt andet lige" (Garnham, 1987, s. 40). Det hænger sammen med, at "Det, danskerne konfronteredes med, var ikke et ideologisk skelet, men en sanseligt-konkret andethed, der gav løfte om frihed og livsudfoldelse" (Schou, 1987, s. 13). Det betyder, at seerne med de udenlandske produktioner pludseligt kunne drømme om denne konkrete 'andethed', der er med til at skille de udenlandske produktioner fra de danske, som på denne måde kommer til at fremtræde mere 'nære' og dermed nationale.

Men selvom seerne bliver bevidste om særligt den amerikanske ideologi og selvfølelse gennem de udenlandske produktioner, er der også overensstemmelser mellem den danske selvfølelse og USA: "Der er iøjnefaldende lighedspunkter mellem amerikansk populisme og dansk folkelighed, først og fremmest i tilliden til, at det jævne folk kan selv" (Schou, 1990, s. 51). Disse ligheder kan være med til at gøre de amerikanske serier, som særligt TV 2 bliver distributører af, så populære blandt de unge, fordi der både er noget, seerne kan forholde sig til

– en vis grad af identifikation – og noget, som kan være med til at give seerne drømme og håb om en anden verden.

Dette amerikanske fokus bliver dog også kritiseret. Eksempelvis hos den danske journalist Martin Burcharth, der i 2005 skriver en artikel, "Den snigende amerikanisering", til *Information*. Heri skriver han:

Ak, er forestillingsevnen i den danske filmverden virkelig så fattig, at de kreative nøjes med at plagiere amerikanerne?

Et muligt svar er intellektuelt dovenskab. Det er så let at importere og bare tilpasse amerikanske skikke dansk kultur. Men dovenskab kan let blive en fælde, hvor al tiltrækkende amerikansk kultur sluges råt og ukritisk. Springet fra livsstil til livsværdier og udsyn behøver ikke at være ret langt. (Burcharth, 2005)

Selvom udtalelsen er noget senere end dette speciales fokus, har den visse pointer, når han siger, at den danske filmverden 'plagierer amerikanerne' og at 'det er så let at importere og tilpasse amerikanske skikke til den danske kultur'. Det er en tendens, der hovedsageligt er kommet til efter monopolbruddet og ifølge Jakob Isak Nielsen gør det sig da gældende, at "The harbinger of things to come was Anders Refn's *Een gang strømmer* (1987, 'Once a Cop...'). Commissioned from Nordisk Film, *Once a Cop* was a precursor to DR's "miniseries strategy" where *The Kingdom* is often taken to be the starting point." (Nielsen, 2016).

På denne måde er det tydeligt, hvordan den danske tv- og filmkultur er blevet amerikaniseret igennem tv'ets levetid. Det sker hovedsageligt efter monopolbruddet og bliver forvarslet med *Een gang strømmer...*, som netop bruger visse stilistiske træk, der kan anskues som værende amerikansk inspireret. Ifølge Bordwell gør det sig gældende, at man igennem filmhistorien har set en ændring i indstillingernes længde, hvor man i begyndelsen har en langsom klippertytme, mens de moderne Hollywood-produktioner i højere grad tilstræber en hurtig klipning – særligt når det kommer til actionscener – hvilket kan beskrives med begrebet 'intensified continuity' (Bordwell, 2002).

Med andre ord er det et begreb, som kommer fra, at indstillingerne ikke får lov til at stå ret længe, fordi seeren har en forventning om, hvad der sker og dermed ikke behøver lang tid til at opfange handlingen og den actionprægede stemning. Seerne er blevet gode til at lytte, se og regne ud hvad der sker. Hvis man kigger på indstillingerne fra *Een gang strømmer...*, er der mange af dem, der bare er kaos, og med glimt af skyderiet, men alligevel formår man som seer at vide, hvad der foregår. Instruktøren forventer, at seeren ved, hvad der foregår, så han kan

tillade sig at klippe hurtigere og dermed skabe spænding. Når der tilmed klippes 30 gange på 30 sekunder, som det fremgår i afsnit 7.1, er det en meget hurtig klippertyme, idet "the ASL [average shot length] of a typical film in any genre was likely to run three to six seconds" (ibid.: 17) i Hollywood i slutningen af 90'erne, som således er ti år senere end Refns produktion. På denne måde optræder de hurtige klip tidligt i både den danske og internationale/amerikanske filmhistorie, hvilket vidner om, at Anders Refn er inspireret af de amerikanske produktioner og dermed også af de nye tendenser i Hollywoods produktioner. Desuden viser det, at han eksperimenterer med seerne gennem serieproduktionens redigering, fordi den hurtige klippertyme er så ny og uudforsket, så det ikke vides præcist, hvordan seerne reagerer.

Den generelle amerikanisering af danske tv-serier kan anskues som værende både positiv og negativ, men fællesnævneren i alle perspektiver er, at den har været uundgåelig på den måde, som tv'ets historie har udviklet sig. Mange af de amerikanske tv-serier, der har været vist i dansk tv (hovedsageligt gennem TV 2 efter 1988), er blevet sendt for at udfylde sendetiden, fordi den danske tv-branchen ikke har produceret materiale hurtigt nok og det derfor har været nødvendigt at distribuere udenlandske serier.

Her er det blevet tilvalgt at vise amerikanske serier som eksempelvis *Dallas* og *Dollars* (jf. afsnit 7.1), fordi de på en og samme tid viser en fremmede kultur og indeholder et fælles værdigrundlag med de danske seere. Derfor trækker de amerikanske serier mange seere, og sammen med den kendsgerning, at USA altid har været et fremtrædende land i tv'ets udvikling, har de danske tv-producenter kigget mod landet på den anden side af Atlanten efter ny inspiration. I det følgende bliver det undersøgt, hvordan disse internationale påvirkninger kan ses i både Panduros første og sidste krimiserie samt i Refn og Quist Møllers serie fra 1987. Særligt *Een gang strømmer...* vil være i fokus, da det forventes, at man kan spore de største internationale (amerikanske) påvirkninger i denne.

9.1 De tidlige danske krimiserier på en international scene

DET GØR DE [sic] ikke bedre hjemme i Amerika! Een gang strømmer... [sic] er lige så godt lavet som Station Hill Street og Miami-drengene. Og bedre spillet. Og så kan vi godt holde op med at tale om Leif Panduro som krimi-dramatiker (Schønberg, 1987b)

Schønberg italesætter på denne måde *Een gang strømmer...* som værende den bedste krimiserie inden monopolbruddet. Han mener, at den er amerikaniseret og sagtens kan optræde på den internationale scene på lige vilkår med de amerikanske tv-serier. Netop *Een gang strømmer...* vil

i dette afsnit være udgangspunktet for en diskussion af de amerikanske påvirkninger, men der vil også blive refereret til *Ka' De li' Østers?* og *Strandvaskeren*.

Ifølge Nielsen gør det sig gældende, at den audiovisuelle æstetik i *Een gang strømer...* er det, der adskiller den fra dens forgængere (herunder Panduros krimier): "the 'reportage' style of *Once a Cop* [sic] was akin to historically influential US police procedurals such as *Hill Street Blues* [sic] (NBC, 1981-1987), *Homicide: Life on the Streets* [sic] (NBC, 1993-1999) and *NYPD Blue* [sic] (ABC, 1993-2005)" (Nielsen, 2016). Denne reportagestil kommer som tidligere anført (jf. afsnit 7.1) til udtryk gennem blandt andet et håndholdt kamera og en tæt beskæring, præcis som man har set det i de amerikanske serier. Filmfotografen på *Een gang strømer...*, Mikael Salomon, flytter da også efterfølgende til USA og arbejder her som både fotograf, producer og instruktør (Danskefilm.dk, u.å.), men "Most significant, however, is the role played by Anders Refn. Refn *lifted* [sic] some of the US-influenced audio-visual signatures of the series into *Taxa* [sic] and to a lesser extent *Landsbyen* [sic] [...] before that." (Nielsen, 2016).

På denne måde bliver det helt tydeligt, hvordan Anders Refn har været foregangsmanden for amerikaniseringen af de danske tv-serieproduktioner. Han rejser efterfølgende til USA sammen med Sven Clausen, der bliver hans medproducent af *Taxa* og *Landsbyen*, hvor formålet er at "lære af de førende amerikanske serieproducenter og ad den vej overføre amerikanernes know-how til nye danske projekter" (Nordstrøm, 2004, s. 53), men der spores altså allerede i 1987 amerikanske tendenser i Refns tv-produktioner.

Det bliver også bemærket af kritikerne, hvordan Refns produktion er under amerikansk indflydelse. En af disse kritikere er Asbjørn Skytte, som i 1988 skriver:

Med *Een gang strømer...* [sic] har Anders Refn skrevet dansk tv-historie. For første gang er det lykkedes for Danmarks Radio at stille op med en krimi-serie, der ikke kun er ægte dansk, men som samtidig honorerer alle de krav, denne genre stiller med hensyn til elementær spænding og virtuos udforming. Ikke engang i dansk spillefilm har vi tidligere set actionforløb blive serveret med et sådant dynamisk drøn. I disse sekvenser er *Een gang strømer...* [sic] fuldt på højde med sine udenlandske (amerikanske) forbilleder – flot ud tænkt, elegant iscenesat og blændende dygtigt skruet sammen i klippebordet (Skytte, 1988, s. 38).

Herefter fortsætter han med at kalde krimiserien for et "fremragende stykke filmhåndværk" (ibid.), men Skytte er ikke den eneste, der er begejstret for serien. Også Schønberg, der tidligere er refereret til, udtrykker begejstring i sin anmeldelse. Han skriver blandt andet:

Refn og Co løber [ikke] tør for bagmænd (enhver lighed med nulevende personer er tilsigtet, men nok uden for injurieloven). Og for smågangstere, mord og narko, illegale våben-transporter, bankrøverier, politimord og flere biljagter. Det må der være penge i. Den serie må kunne sælges i udlandet (Schønberg, 1987b)

Men begejstringen varer ikke ved gennem hele serien. Ovenstående citat er fra d. 8. november 1987 og dermed udgivet dagen efter, at *Een gang strømmer...* har premiere i dansk tv. En måneds tid senere (nærmere bestemt d. 13. december 1987) lyder det således: "I de tre første afsnit, hvor den var dansk, var den interessant for andre. Da den flyttede til de andres legeplads, til rivieraen, blev den *proviensiel* [sic]" (Schønberg, 1987a) og netop denne overgang fra national til international i serien gør ifølge Schønberg serien usælgelig til udlandet.

Ifølge Skytte har serien desuden fået kritik "for at være for "amerikansk"" (Skytte, 1988, s. 39), som det også fremgår ovenfor (jf. afsnit 7.1.1), men han ser det ikke selv som et minus. I stedet kalder han biljagterne, likvideringerne og de hårde politifolk for medskabende til den gode historie: Den er "et stykke fiktion, et moderne eventyr i krimi-serieform, og den kan dermed stå på sin ret til at digte og fabulere og afvikle sit dramatiske forløb med alle de overraskende drejninger og uventede dødsfald, som genren fordrer" (ibid.).

Uanset hvilke kritikere, man søger til, er der en sandhed i, at serien er en international produktion finansieret af Danmarks Radio. Den er international i den forstand, at den er filmet på diverse lokationer i udlandet (eksempelvis Monte Carlo) og generelt har internationale karakterer i blandt andre Karl Jørgensen, som arbejder i paspolitiet, stewardessen Monica og våbenkøbmand Ben Patrakos, hvor sidstnævnte er hovedforbryderen, som det ikke lykkes det danske politi at fange.

Imidlertid er *Een gang strømmer...* ikke den første danske tv-serie, der er optaget på lokationer i udlandet. Det ses også med *Strandvaskeren* i 1978, hvor størstedelen af serien, som det fremgår tidligere af afsnit 6.1.1, er optaget i Sverige. Derimod er *Ka' De li' Østers?* udelukkende en dansk produktion – optaget i hvad der skal forestille et nær-/lokalsamfund. Imidlertid gør det sig dog også gældende, at Panduro "Som TV-anmelder havde [...] lejlighed til at følge de amerikanske kriminalserier [...], og han var meget optaget af svenskernes forsøg på at lave kriminalføljeton" (Jørgensen, 1987, s. 241), hvilket kan understrege Panduro som de tv-krimiers grundlægger i dansk sammenhæng. Inspirationen er opstået et sted fra og igennem citatet er det tydeligt at se, at den er international.

Således kan der spores en stigende internationalisering i de danske krimiserieproduktioner, som de optræder før monopolbruddet i 1988. Med den første krimiserie i 1967 forsøger Panduro og Ebbe Langberg udelukkende at introducere genren til de danske tv-seere, men efterhånden som den bliver etableret, får Panduro da også mod på at samarbejde internationalt. Det kommer til udtryk i *Strandvaskeren*, som bliver produceret og distribueret efter Panduros død, og hvor man har indgået et dansk-svensk samarbejde. Æstetikken er på dette tidspunkt endnu meget præget af de skandinaviske træk, men ni år efter, i 1987, ses det første brud på disse skandinaviske stilistiske karakteristika i tv-krimierne, da Anders Refn og Flemming Quist Møller udgiver *Een gang strømmer...*, der pludseligt er tydeligt amerikansk inspireret – blandt andet gennem deres brug af intensified continuity.

Der har således fundet en udvikling sted fra det lokale og nationale i *Ka' De li' Østers?* til et mere internationalt og skandinavisk perspektiv i *Strandvaskeren*, mens de internationale kulturelle påvirkninger før monopolbruddet kulminerer med *Een gang strømmer...*, der af kritikere menes at være amerikaniseret.

10. Konklusion

Formålet med nærværende opgave har været at finde ud af, hvordan den danske krimiserie-tradition er opstået og indsætte den i en international kontekst for at skabe en forståelse for, hvorfor de nye danske serieproduktioner bliver efterspurgt internationalt. Sagt med andre ord er det en undersøgelse af, hvad der ligger til grund for den danske krimiseries-tradition i et internationalt perspektiv og dermed udvide de eksisterende analyser af amerikaniseringen af den danske tv-branche.

Opgaven tager udgangspunkt i tre krimiserier fra tiden før monopolbruddet. Det drejer sig om 1) *Ka' De li' Østers?* fra 1967, som Leif Panduro og Ebbe Langberg er henholdsvis manuskriptforfatter og instruktør på, 2) *Strandvaskeren* fra 1978, der er skrevet af Leif Panduro og Bent Christensen og instrueret af Henning Ørnbak og endeligt 3) *Een gang strømer...* fra 1987 med manuskript af Anders Refn, Flemming Quist Møller og Jens Okking hvoraf førstnævnte også har instrueret serien.

De to Panduro-serier formår at danne rammen for hans karriere, idet det er den første og sidste krimiserie fra Panduros hånd. *Ka' De li' Østers?* er desuden den første danskproducerede krimiserie og en af de første tv-serier i dansk tv-historie. Derfor kan der spores både en teknisk og en stilistisk udvikling, hvis man sammenligner den med *Strandvaskeren*. Denne udvikling bliver kun tydeligere, når *Een gang strømer...* inddrages, og netop denne serie gør sig relevant ved at være den sidste krimiserieproduktion inden monopolbruddet finder sted i 1988.

I forhold til de internationale påvirkninger kan man i *Ka' De li' Østers?* spore en intertekstuel reference til Lumière-brødrenes kendte film *L'arrivée d'un train en gare de La Ciotat* (1895), mens *Strandvaskerens* internationale spor ligger i, at det er en dansk-svensk co-produktion. Imidlertid indeholder disse to serier ikke tydelige spor til amerikansk/britisk serieproduktion, foruden den historiske udvikling af både tv'ets tekniske muligheder og krimigenrens former.

Den egentlige amerikanisering opstår først med filmskolens afgangselever og forstærkes i løbet af 80'erne, hvor serieproducenterne begynder at rejse til USA for at lære af de amerikanske traditioner. En af filmskolens elever er Anders Refn, som står bag *Een gang strømer....* I denne serie formår han at videreudvikle de danske krimiseries-traditioner fra at være båret af

miljø- og karaktertegnning, som det ses i Panduros krimier, til i højere grad at være præget af action med eksempelvis hurtigklippede biljagter.

Een gang strømmer... bliver af kritikere i samtiden spået til at kunne få en international karriere på lige fod med de amerikanske serier, men Refns serie opnår det aldrig, fordi serieproducenterne har tilvalgt de internationale lokationer. Derudover har serien en utraditionel slutning, hvor hovedkarakteren begår selvmord. Det er en død, som på mange måder også afslutter krimiseriens æra i tiden før monopolbruddet, for man overgår herefter til at prøve kræfter med 'lettere' krimier, som har komediegenren indblandet. Karakteristisk for slutningen på *Een gang strømmer...* er også, at forbryderne ikke bliver straffet, fordi politiets beviser bliver ved med at forsvinde. Dette er en tendens, som kan spores allerede i *Strandvaskeren*, og fælles for de to serier er desuden, at de begge beskæftiger sig med forbrydelser, som implicere samfundets top – eksempelvis politikere og direktører af store elektronikvirksomheder.

Modsat ser man i *Ka' De li' Østers?* hvordan det hele er meget mere lokalt og foregår i nærmiljøet. Morderen er 'den svage og uskyldige' og morderen bliver da også straffet for sine forbrydelser. I denne første krimiserie inddrages politibetjentenes privatliv i meget begrænset omfang, mens man i de senere produktioner i højere grad får lov at opleve et krakeleret familieliv, hvormed de får en personlig investering i at opklare forbrydelsen.

Således er det tydeligt, hvordan man i løbet af tv'ets første tredive leveår under tv-monopolet har formået at udvikle seriernes stilistik og narrativ til at være mere kompliceret og psykologisk, mens også de tekniske muligheder bliver større. Der kan spores tydelige internationale og amerikanske påvirkninger i *Een gang strømmer...* og det er også tydeligt, hvordan samarbejdet mellem Danmark og Sverige, når det kommer til tv-serier – er etableret længe før monopolbruddet med *Strandvaskeren* og derfor ikke er et nyt fænomen. Hermed kan det siges, at man allerede inden 1988 ser de første tendenser til en amerikanisering af de danske tv-krimier, hvor det hele begyndte med et skandinavisk fokus i *Ka' De li' Østers?*, der sidenhen bliver mere europæisk i *Strandvaskeren* og afsluttes med de amerikanske inspirationer omkring monopolbruddet med *Een gang strømmer....*

11. Abstract

The purpose of the present report has been to uncover how the Danish crime series tradition emerged, and to insert it into an international context in order to gather an understanding of why contemporary Danish series productions are being sought after internationally. In other words, it is a study of what underlies the Danish crime series tradition in an international context and this study is conducted on several parameters: first, the crime genre is defined in order to provide an understanding of the series' genre. Second, the history of television up until the release of each individual crime series has been outlined, and third, the chosen crime series are closely analyzed through a neo formalist approach with the purpose of underlining the genre specific and technological developments that can be traced in the series. Furthermore, the series' media coverage before, during, and after the series' premieres are included, as the media coverage in the newspapers (including interviews with the actors) can be used as supporting evidence for the claims made in the analysis. Moreover, they contribute with perspectives in relation to the international influences that the series have been under.

This report is based on three crime series from the time before 1988. The three crime series are 1) *Ka' De li Østers?* from 1967, *Strandvaskeren* from 1978, and 3) *Een gang strømer...* from 1987. The series encompass distinct international influences, which in *Ka' De li Østers?* is shown through an intertextual reference to Lumière's *L'arrivée d'un train en gare de La Ciotat* (1895). *Strandvaskeren* was produced through an international (Scandinavian) collaboration between Sweden and Denmark and is thus one of the first coproductions across borders in Danish television history. Finally, *Een gang strømer...* includes several international perspectives, as the series is partly filmed on location in multiple places in the world, but also stylistically in a fast paced editing style that is featured several times throughout the series – during car chases, amongst others.

These action elements are also what the series has received the most criticism for, although it was generally well received and is described as a reportage imitation. It is obvious that Anders Refn and Flemming Quist Møller have attempted to make the series emulate real life police work as much as possible in addition to having to find new ways (short sequences in some scenes, amongst others) in order to revive the audience's interest in the otherwise well-known genre.

The genre was introduced by Leif Panduro in 1967 to the Danish viewers, and his productions have been characterized by a local environment and by the characters' differences throughout his entire television career. Thus, already early on in Danish television history, there was an emergence of an internationalization that in the years from 1967 to 1987 proceeded to become an Americanisation. The series in the beginning are characterized by environment and characters, which could be in correlation with Panduro as an auteur, while the action-crime series, in a Danish context, occurs for the first time in 1987 with Anders Refn as director, and through this Refn is a part of initiating a new era in the Danish crime series tradition.

12. Litteratur

- Agger, G. (2005). *Dansk tv-drama: Arvesølv og underholdning*. Frederiksberg: Samfundslitteratur.
- Agger, G. (2013). *Fiktionsgenrer i tv*. Hentet 19. marts 2019 fra Medie- og kommunikationsleksikon: <http://medieogkommunikationsleksikon.dk/fiktionsgenrer-i-tv-2/>
- Agger, G. (2015). Genreanalyse. I G. Rose, & H. Christiansen, *Analyse af billedmedier - Det digitale perspektiv* (s. 121-160). Frederiksberg: Samfundslitteratur.
- Agger, G., & Waade, A. (2010). "Introduktion. Skandinavisk krimiproduktion og krimiforskning". I G. Agger, & A. Waade, *Den skandinaviske krimi: Bestseller og blockbuster* (s. 11-18). Göteborg: Nordicom.
- Ahm, L. (23. februar 1969). Danske TV-skærme får farve allersidst. *Politiken*, s. 17.
- Aktuelt. (9. september 1967a). "Kriminal-serien Ka' De li østers".
- Aldredge, J. (16. maj 2017). *The Colorful History of Green Screen Compositing*. Hentet 8. april 2019 fra Shutterstock: <https://www.shutterstock.com/blog/history-green-screen-compositing>
- Allingham, P. (2016). Strukturalisme/semiotik og Psycho. I J. R. Christensen, & S. L. Christiansen, *Filmanalyse* (s. 97-114). Aarhus: Systime.
- Bang, J. (18. august 2011). *TV 1930-*. Hentet 20. maj 2019 fra Danmarshistorien.dk: <https://danmarkshistorien.dk/leksikon-og-kilder/vis/materiale/tv-1930/>
- Berlingske. (u.å.). Danske jagerfly gennem tiden. *Berlingske*. Hentet 25. april 2019 fra <https://www.berlingske.dk/samfund/danske-jagerfly-gennem-tiden-se-billederne>
- Bomholt, J. (1954). *Fra den billige bog til fjernsyn*. København: Forlaget Fremad.
- Bondebjerg, I. (1993). *Elektroniske fiktioner: tv som fortællende medie*. København: Borgen.
- Bondebjerg, I. (2012). Monopolkulturens programflade. I K. B. Jensen, *Dansk mediehistorie - bind 3: 1960-1995* (s. 130-148). Frederiksberg: Samfundslitteratur.
- Bonnesen, M. (8. november 1987). Den blide kæmpe. *Politiken*, s. 14.
- Bordwell, D. (2002). Intensified Continuity: Visual Style in Contemporary American Film. *Film Quarterly*(3), s. 16-28. Hentet 21. maj 2019 fra <http://www.jstor.org/stable/1213701>
- Bordwell, D., & Thompson, K. (2001). *Film Art - An Introduction* (6. udg.). New York: McGraw-Hill Higher Education.
- Brunsdale, M. M. (2016). "Introduction". I *Encyclopedia of Nordic crime fiction* (s. 3-6). Jefferson, North Carolina: McFarland & Company, Inc., Publishers.
- Bruun Madsen, R. (11. marts 2015). Når fiktion peger fingre - metafiktion i film og tv-serier. *Kosmorama #259*. Hentet 4. april 2019 fra

<https://www.kosmorama.org/kosmorama/artikler/nar-fiktion-pegere-fingre-metafiktion-i-film-og-tv-serier>

Bruun, H. (2011). *Dansk tv-satire : underholdning med kant*. København: Books on demand.

Hentet 9. februar 2019 fra

https://books.google.dk/books?id=IAav1_PwZ_4C&lpq=PP1&hl=da&pg=PA16#v=onepage&q&f=false

Burcharth, M. (13. maj 2005). Den snigende amerikanisering. *Information*. Hentet 6. maj 2019 fra <https://www.information.dk/2007/07/snigende-amerikanisering>

Bystrup, K. (2000). *Flemming Quist Møller*. Hentet 3. maj 2019 fra Forfatterweb.dk:

<https://forfatterweb.dk/oversigt/QuistMoeller00>

Carlsen, J. (1984). *Det gode fjernsyn*. Denmark: Ny indsigt Centrum.

Christensen, B., Panduro, L. (Skribenter), & Ørnbak, H. (Instruktør). (1978a). *Strandvaskeren, 1:6* [Film]. Danmark, Sverige: DR. Hentet 5. april 2019 fra

<https://www.dr.dk/bonanza/serie/244/strandvaskeren/51801/strandvaskeren-16>

Christensen, B., Panduro, L. (Skribenter), & Ørnbak, H. (Instruktør). (1978b). *Strandvaskeren, 6:6* [Film]. Danmark, Sverige: DR. Hentet 25. april 2019 fra

<https://www.dr.dk/bonanza/serie/244/strandvaskeren/51799/strandvaskeren-66>

Christensen, B., Panduro, L. (Skribenter), & Ørnbak, H. (Instruktør). (1978c). *Strandvaskeren - 3:6* [Film]. Danmark, Sverige: DR. Hentet 1. juni 2019 fra

<https://www.dr.dk/bonanza/serie/244/strandvaskeren/51806/strandvaskeren-36>

Clement, N. J. (u.å.). ASA. Hentet 22. februar 2019 fra Det Danske Filminstitut:

<https://www.dfi.dk/viden-om-film/filmdatabasen/selskab/asa>

Danmarkshistorien.dk: Aarhus Universitet. (17. august 2011). *Amerikanisering og dansk kultur, 1945-1965*. Hentet 6. maj 2019 fra Danmarkshistorien.dk:

<http://danmarkshistorien.dk/leksikon-og-kilder/vis/materiale/amerikanisering-og-dansk-kultur-1945-65/>

Danskefilm.dk. (u.å.). *Mikael Salomon*. Hentet 8. maj 2019 fra danskefilm.dk:

<https://danskefilm.dk/skuespiller.php?id=7708>

Den Danske Ordbog. (u.å.a). *Paternalistisk*. Hentet 25. marts 2019 fra Den Danske Ordbog:

<https://ordnet.dk/ddo/ordbog?query=paternalistisk>

Den Danske Ordbog. (u.å.b). *Typologi*. Hentet 1. februar 2019 fra Den Danske Ordbog:

<https://ordnet.dk/ddo/ordbog?query=typologi&tab=for>

Den Danske Ordbog. (u.å.c). *Kriminalkommissær*. Hentet 24. april 2019 fra Den Danske Ordbog:

<https://ordnet.dk/ddo/ordbog?query=kriminalkommiss%C3%A6r>

- Den Danske Ordbog. (u.å.d). *intertekstualitet*. Hentet 5. maj 2019 fra Den Danske Ordbog:
<https://ordnet.dk/ddo/ordbog?query=intertekstualitet&tab=for>
- Den Danske Ordbog. (u.å.e). *inter-*. Hentet 5. maj 2019 fra Den Danske Ordbog:
<https://ordnet.dk/ddo/ordbog?query=intertekstualitet&tab=for>
- Den Danske Ordbog. (u.å.f). *Internationalisering*. Hentet 6. maj 2019 fra Den Danske Ordbog:
<https://ordnet.dk/ddo/ordbog?query=internationalisering>
- Den Danske Ordbog. (u.å.g). *Amerikanisering*. Hentet 6. maj 2019 fra Den Danske Ordbog:
<https://ordnet.dk/ddo/ordbog?query=amerikanisering&tab=for>
- Det Danske Filminstitut. (u.å.a). *Anders Refn*. Hentet 19. marts 2019 fra Det Danske Filminstitut:
<https://www.dfi.dk/viden-om-film/filmdatabasen/person/anders-refn>
- Det Danske Filminstitut. (u.å.b). *Ka' De li' østers?* Hentet 22. februar 2019 fra Det Danske Filminstitut: <https://www.dfi.dk/viden-om-film/filmdatabasen/film/ka-de-li-osters>
- Det Danske Filminstitut. (u.å.c). *Strømer*. Hentet 12. april 2019 fra Det Danske Filminstitut:
<https://www.dfi.dk/viden-om-film/filmdatabasen/film/stromer>
- Det Danske Filminstitut. (u.å.d). *Strandvaskeren*. Hentet 22. april 2019 fra Det Danske Filminstitut:
<https://www.dfi.dk/viden-om-film/filmdatabasen/film/strandvaskeren>
- Det Danske Filminstitut. (u.å.e). *Een gang strømer...* Hentet 22. april 2019 fra Det Danske Filminstitut: <https://www.dfi.dk/viden-om-film/filmdatabasen/film/een-gang-stromer>
- Ekstrabladet. (5. november 1976a). 12 nye tv-spil fra Leif Panduro. *Ekstrabladet*, s. 21.
- Ekstrabladet. (6. november 1976a). Han elsker mad og vin - og har knas med pigen. *Ekstrabladet*.
- Ekstrabladet. (2. november 1976b). Ny stor dansk krimiserie i tv. *Ekstrabladet*.
- Ekstrabladet. (21. december 1977). Juledags stille nostalgiske charme. *Ekstrabladet*, s. 22.
- Ekstrabladet. (31. august 1978a). Han bliver Panduros sidste tv-helt. *Ekstrabladet*, s. 10.
- Ekstrabladet. (30. september 1978b). Strandvaskeren roses i Sverige. *Ekstrabladet*, s. 39.
- Ekstrabladet. (30. september 1978c). Har vi ikke forstået en pind. *Ekstrabladet*, s. 11.
- Ellehøj, K. (15. november 1987). Håndplukket datter. *Politiken*, s. 10.
- Engelstad, A. (2010). Kriminalfortellingen på tv - Formater og dramaturgi. I G. Agger, & A. M. Waade, *Den skandinaviske krimi - Bestseller og blockbuster* (s. 79-90). Göteborg: Nordicom.
- Garnham, N. (25. august 1987). Kulturnationalisme og internationalisme. De audiovisuelle medier og verdensmarkedet. *MedieKultur: Journal of Media and Communication Research*(5), s. 33-43. doi:<https://doi.org/10.7146/mediekultur.v3i5.727>

- Hjarvard, S. (2006). "Indledning. Tv-mediets halve århundrede". I S. H. (red.), *Dansk tv's historie* (s. 7-24). Frederiksberg: Samfundslitteratur.
- Holch, H. (september 2005). I skyggernes rige - om den tidlige stumfilm. 16:9(13). Hentet 5. maj 2019 fra 16:9 - filmtidsskrift: http://www.16-9.dk/2005-09/side05_feature2.htm
- Horsens kunstmuseum. (u.å.). *Farver & symboler*. Hentet 12. april 2019 fra Horsens Kunstmuseum: <https://www.horsenskunstmuseum.dk/wp-content/uploads/2016/07/farver-og-symboler.pdf>
- Højbjerg Hansen, L. (2013). *Tv-stil*. Hentet 4. april 2019 fra Medie- og kommunikationsleksikon: <http://medieogkommunikationsleksikon.dk/tv-stil/>
- Haastrup, H. K. (2015). Filmanalyse. I G. Rose, & H. Christiansen, *Analyse af billedmedier - Det digitale perspektiv* (s. 239-282). Frederiksberg: Samfundslitteratur.
- Jensen, E. (2. oktober 1987). Strømer - Vinterens TV-hit. *Ekstrabladet*, s. 3.
- Jensen, S. (5. november 1987a). Strømer-serie er virkelighed. *Ekstrabladet*, s. 16.
- Jensen, S. (13. december 1987b). Bagmændene værre end i TV strømer. *Ekstrabladet*, s. 4-5.
- Jyllands-Posten. (9. september 1967). Gys i aften og de næste fem lørdage.
- Jørgensen, J. C. (1987). *Leif Panduro - En biografi*. København: Gyldendal.
- Kristensen, J., & Christensen, J. (2003). Reklametid - Lærervejledning. København: Dansklærerforeningen.
- Lauridsen, P. S. (2018). Intertekstualitet. I P. S. Lauridsen, & E. Svendsen, *Medieteorier* (s. 279-297). Frederiksberg: Samfundslitteratur.
- Lawaetz, J. F. (1951). *Fjernsyn*. København: Jespersen og Pios forlag.
- Lumière (Instruktør). (1896). *L'arrivée d'un train à La Ciotat* [Film]. Hentet 5. maj 2019 fra <https://www.youtube.com/watch?v=vWqf5Rd0N7g&vl=fr>
- Mathisen, K. (2. september 1978). Strandvaskeren er en sensation. *Ekstrabladet*, s. 16.
- Nielsen, J. I. (13. maj 2016). The Danish Way to do it The American Way. *Kosmorama*(243). Hentet 6. maj 2019 fra <https://www.kosmorama.org/en/kosmorama/artikler/danish-way-do-it-american-way>
- Norden, M. F. (1985). The Detective Show. I B. G. Rose, *TV Genres - A Handbook and Reference Guide* (s. 33-56). Westport, Connecticut: Greenwood Press.
- Nordisk Film. (u.å.). *Oversigt over Nordisk Films historie*. Hentet 22. april 2019 fra Nordisk Film: <https://www.nordiskfilm.dk/Om-os/Nordisk-Films-historie/Oversigt-over-Nordisk-Films-historie/>
- Nordstrøm, P. (2004). *Fra Riget til Bella: bag om tv-seriens golden age*. Søborg: DR.

- Panduro, L. (11. december 1966). Strøtanker ved skærmen. *Politiken*, s. 10.
- Panduro, L. (Skribent), & Langberg, E. (Instruktør). (1967a). *Ka De' li Østers? - 1:6* [Film]. Danmark: Danmarks Radio. Hentet 3. april 2019 fra <https://www.dr.dk/bonanza/serie/166/ka%C2%B4-de-li%C2%B4-oesters/51987/ka%C2%B4-de-li%C2%B4-oesters---16>
- Panduro, L. (Skribent), & Langberg, E. (Instruktør). (1967b). *Ka' De li' Østers? - 6:6* [Film]. Danmark: Danmarks Radio. Hentet 3. april 2019 fra <https://www.dr.dk/bonanza/serie/166/ka%C2%B4-de-li%C2%B4-oesters/62913/ka%C2%B4-de-li%C2%B4-oesters---66>
- Panduro, L. (2. februar 1967c). Nu stiger kunsten. *Politiken*.
- Panduro, L. (Skribent), & Langberg, E. (Instruktør). (1967d). *Ka' De li' Østers? - 4:6* [Film]. Danmark: Danmarks Radio. Hentet 1. juni 2019 fra <https://www.dr.dk/bonanza/serie/166/ka%C2%B4-de-li%C2%B4-oesters/62914/ka%C2%B4-de-li%C2%B4-oesters---46>
- Panduro, L. (1977). "I DRs årbog 1976/77 skrev Leif Panduro om TV-forfatterens mål: at komme ud til folket". I P. Hammerich, *Panduros verden* (s. 217-218). København: Forum.
- Politiken. (9. juli 1978). Sidste Panduro-spil til september. *Politiken - sektion 2*, s. 24.
- Poulsen, H. (2013). *tv-serierDK*. København: Lindhardt og Ringhof.
- Povlsen, K. K. (2010). "Anna Pihl - Mor(d) på Bellahøj Politistation". I G. Agger, & A. M. Waade, *Den skandinaviske krimi: Bestseller og blockbuster* (s. 37-48). Göteborg: Nordicom.
- Redvall, E. N. (2013). *Writing and Producing Television Drama in Denmark - From The Kingdom to The Killing*. Basingstoke: Palgrave Macmillan.
- Refn, A., Quist Møller, F. (Skribenter), & Refn, A. (Instruktør). (1987a). *Een gang strømer... - 1:6* [Film]. Danmark: DR. Hentet 12. april 2019 fra <https://www.dr.dk/bonanza/serie/150/een-gang-stroemer/51906/een-gang-stroemer-16>
- Refn, A., Quist Møller, F. (Skribenter), & Refn, A. (Instruktør). (1987b). *Een gang strømer... - 3:6* [Film]. Danmark: DR. Hentet 17. april 2019 fra <https://www.dr.dk/bonanza/serie/150/een-gang-stroemer/51913/een-gang-stroemer-66>
- Refn, A., Quist Møller, F. (Skribenter), & Refn, A. (Instruktør). (1987c). *Een gang strømer... - 6:6* [Film]. Danmark: DR. Hentet 25. april 2019 fra <https://www.dr.dk/bonanza/serie/150/een-gang-stroemer/51911/een-gang-stroemer-66>
- Refn, A., Quist Møller, F. (Skribenter), & Refn, A. (Instruktør). (1987d). *Een gang strømer... - 2:6* [Film]. Danmark: DR. Hentet 1. juni 2019 fra <https://www.dr.dk/bonanza/serie/150/een-gang-stroemer/51908/een-gang-stroemer-26>

- Ritsholm, M. (u.å.). *Hybridnet*. Hentet 17. maj 2019 fra Den Store Danske: <http://denstoredanske.dk/index.php?sideId=94337>
- Robards, B. (1985). The Police Show. I B. G. Rose, *TV Genres - A Handbook and Reference Guide* (s. 11-32). Westport, Connecticut: Greenwood Press.
- Schou, S. (25. august 1987). Det er dansk - eller er det? *MedieKultur: Journal of Media and Communication Research*(25), s. 11-14. doi:<https://doi.org/10.7146/mediekultur.v3i5.722>
- Schou, S. (28. juni 1990). Det gamle guld og det ny glimmer. Internationalisering af dansk nationalfølelse. En replik til Gunhild Agger. *MedieKultur: Journal of Media and Communication Research*(16), s. 40-54. doi:<https://doi.org/10.7146/mediekultur.v6i13.872>
- Schønberg, K. (13. december 1987a). Godt skudt. *Ekstrabladet*, s. 3.
- Schønberg, K. (8. november 1987b). Verdens klasse. *Ekstrabladet*, s. 10.
- Skytte, A. (Forår 1988). Et eventyr om virkeligheden. *Kosmorama*(183), s. 38-39. Hentet 8. maj 2019 fra <https://issuu.com/kosmorama/docs/kosmorama183>
- Slots- og Kulturstyrelsen. (2018a). *Mediernes udvikling i Danmark: Mediebranchens omsætning og beskæftigelse*. Hentet 11. maj 2019 fra https://mediernesudvikling.slks.dk/fileadmin/user_upload/dokumenter/medier/Mediernes_udvikling/2018/Branche/Mediebranchens_omsaetning_og_beskaeftigelse/Pdf._af_analysen/Mediebranchens_omsaetning_og_beskaeftigelse.pdf
- Slots- og Kulturstyrelsen. (2018b). *Mediernes udvikling i Danmark: Streaming Audiovisuelle tjenester*. Hentet 11. maj 2019 fra https://mediernesudvikling.slks.dk/fileadmin/user_upload/dokumenter/medier/Mediernes_udvikling/2018/Specialrapporter/Streaming/PDF-filer_-_Streaming/Streaming_2018.pdf
- Stewart, C., Lavelle, M., & Kowaltzke, A. (2001). Chapter 4: Television. I C. Stewart, M. Lavelle, & A. Kowaltzke, *MEDIA and MEANING - an introduction* (s. 234-351). London: British Film Institute.
- Søndergaard, H. (2006). "Tv som institution". I S. H. (red.), *Dansk tv's historie* (s. 25-64). Frederiksberg: Samfundslitteratur.
- Søndergaard, H. (2012). "Efter monopolbruddet". I K. B. Jensen, & I. Bondebjerg, *Dansk mediehistorie - Bind 3: 1960-1995* (s. 163-177). Frederiksberg: Samfundslitteratur.
- Thøgersen, B. (22. november 1987). Tusindkunstneren tryller igen. *Politiken - sektion 3*, s. 3.
- TV 2. (2. oktober 2012). *Krimiserier er mere populære end nogensinde*. Hentet 4. april 2019 fra <http://tv2.dk: http://tv2.dk/nytomtv/article.php/id-58061477%3Akrimiserier-mere->
- Tybjerg, C. (2012). Billeder i bevægelse. I K. B. Jensen, *Dansk mediehistorie - 1880-1960: bind 2* (s. 126-148). Frederiksberg: Samfundslitteratur.

- Ørum, I. (2. september 1978). Strandvaskeren. *Ekstrabladet*, s. 47.
- Ørum, I. (8. november 1987a). Strømerens Suzette. *Ekstrabladet - sektion 2*, s. 6.
- Ørum, I. (25. november 1987b). Ud med de slidte ansigter. *Ekstrabladet*, s. 24.
- Ørum, I. (9. december 1987c). Strømer på udebane. *Ekstrabladet*, s. 26.
- Ørum, I. (15. november 1987d). Social strømer. *Ekstrabladet*, s. 18.
- Ørum, I. (18. november 1987e). Larsens største TV-rolle. *Ekstrabladet*, s. 29.