



Noomi Rapace som Lisbeth Salander i *Män som hatar kvinnor* (2005, *Mænd der hader kvinder*, instr. Niels Arden Oplev). Foto: Knut Koivisto.

Adaptioner, spinoffs og selvstændige produktioner

Strategier i svensk og dansk tv-krimi

Af Gunhild Agger

Det er en kendt sag, at litterære bestsel-
lere er med til at bestemme, hvilke film
og tv-serier der bliver produceret. Det
svenske filmselskab Yellow Birds motto er:
"We turn bestsellers into blockbusters".¹
Yellow Bird, der er grundlagt i 2003, har
flere gode argumenter for sit motto. Mest
kendt er selskabet nok for produktionen
af Millennium-trilogien, baseret på Stieg
Larssons umådeligt velsælgende krimi-
thrillere: *Män som hatar kvinnor* (2005,
Mænd der hader kvinder), *Flickan som*

lekte med elden (2006, *Pigen der legede med
ilden*) og *Luftslottet som sprängdes* (2007,
Luftkastellet der blev sprængt). De tre film
delte titler med romanerne, men havde
forskellige instruktører, nemlig henholds-
vis danske Niels Arden Oplev (*Män som
hatar kvinnor*, februar 2009) og svenske
Daniel Alfredson (*Flickan som lekte med
elden*, september 2009, og *Luftslottet som
sprängdes*, november 2009). Filmene blev
samtidig produceret for tv og er også ud-
givet på dvd. Ifølge Yellow Bird har film-

ene været vist i 50 lande og har indtjent 214 millioner dollars. Ikke så underligt, at Yellow Bird – i samarbejde med andre, bl.a. Nordisk Film – har ønsket at følge succesen op med filmatiseringer af andre internationalt kendte svenske og norske krimiforfattere så som Liza Marklund (f.eks. *Nobels Testamente*, 2012, instr. Peter Flinth; Marklund har også tidligere været filmatiseret), Jo Nesbø (med filmen *Headhunterne*, 2011, instr. Morten Hyldum) og Anne Holt (hvor man i samarbejde med TV 2 Norge i øjeblikket arbejder på at omforme seks krimier til seks tv-film).

Internationalt har man længe været opmærksom på den såkaldte 'tie-in'-effekt (Feather og Woodbridge 2007: 218), dvs. at succes på ét område, f.eks. bogens, øger chancerne for succes på et andet, f.eks. filmens og/eller tv-seriens. Tie-in-effekten er et stærkt argument for at tænke i fler-mediale produktioner, i hvert fald hvis man er interesseret i økonomisk overskud. En bogudgivelse med tilstrækkelig gennemslagskraft, gerne i serieform, danner grundlag for en eller flere film, der igen vækker interesse for bogen, som nu kan recirkuleres i nye oplag i bogklubber eller som paperback, ofte med skuespillerne på forsiden. Eksemplerne fra Yellow Bird viser, at man i Skandinavien op igennem 00'erne i stigende grad har taget tie-in-fænomenet til sig. Og det danske selskab Miso Film, der er grundlagt i 2004, har haft succes med Varg Veum-serien (film, tv og dvd-udgivelser 2007-11), der bygger på adaptioner af norske Gunnar Staalesens romaner.

I en dansk sammenhæng er Miso Film imidlertid undtagelsen, der bekræfter reglen, for den dominerende danske model for tv-krimi-produktion bygger ikke på romanforlæg. Her er tv-krimierne selvstændige produktioner, hvilket kan skyldes

en insisteren på, at uafhængigheden af litterære forlæg giver bedre betingelser for kreativitet og eksperimenter. Dette er i hvert fald opfattelsen i DR, der gennem det seneste årti har været den vigtigste producent af tv-krimier i Danmark (se Lyng A. Gemzøes interview med Ingolf Gabold i Agger og Waade 2010).

Det kan også skyldes, at den danske romanproduktion som helhed har været svagere profileret end den svenske og derfor i mindre grad presser sig på som forlæg. I hvert fald finder man endnu ikke mange romanserier på de obligatoriske ti bind, der jo næsten beder om at blive genstand for en tv-serie, fordi man allerede har fået serveret idéerne til en række hovedkarakterer og et plot, der blot venter på at blive visualiseret.²

Det er imidlertid interessant at konstatere, at den selvstændige model ikke har været en forhindring for international anerkendelse eller eksport, jf. den succes, DR har haft med *Rejseholdet* (2000-04, 32 afsnit), *Ørnen* (2004-06, 24 afsnit) og *Livvagterne* (2009-10, 20 afsnit), der vandt Emmy-priser i henholdsvis 2002, 2005 og 2009. Alle er de blevet distribueret i hele Norden foruden en række andre, primært europæiske, lande. I forhold til distribution spiller det også ind, at film og tv-serier i dag, i Danmark som i Sverige, oftest er koproduktioner mellem flere lande – og er blevet til med støtte fra nordiske og europæiske film- og tv-fonde. Desuden betyder omdømmet en del, og danske tv-krimier har efterhånden oparbejdet et godt ry, som det ses af omtaler ikke mindst i Tyskland. F.eks. skriver internetmagasinet Kino.de om *Forbrydelsen*:

Æstetisk præsenterer produktionen sig langt over det gængse tv-gennemsnit. Selv om amerikanske 'ægheds'-formater som *24 timer* måske har tjent som inspiration, udmærker *Forbrydel-*

sen sig dog ved sin egen, typisk skandinaviske atmosfære. (Kino.de besøgt d. 29.4.2011).

Også TV 2 har valgt at følge den uafhængige linje, en linje, de indvarslede med *Strisser på Samsø* i 1997-98. *Blekingegade* (2009) blev således udviklet på baggrund af virkelige begivenheder i 1970'erne og 80'erne, som senere er fremstillet i reportageform af kriminalkommissær Jørgen Moos og – mest markant og med størst gennemslagskraft – af Peter Øvig Knudsen i bøgerne *Blekingegadebanden I-II* (2007). TV 2's *Blekingegade* var dog bl.a. af ophavsretsmæssige grunde ikke en adaption. *Den som dræber* 1-10, sendt på TV 2 i 2011, blev udviklet af den kendte danske krimiforfatter Elsebeth Egholm og konkretiseret af den erfarne manuskriptforfatter Stefan Jaworski, men har ikke noget med Egholms romaner at gøre.³ Det har derimod en planlagt filmatisering af Egholms Aarhus-romaner, som Miso Film og TV 2 er i gang med på baggrund af støtte fra Den Vestdanske Filmpulje og Aarhus Kommune (kilde: *Fynske Medier* d. 12.4.2011). Alt i alt må man dog sige, at det foreløbig er den selvstændige produktion, der har domineret på både DR og TV 2.

Jeg skal i det følgende udbygge og præcisere dette foreløbige signalement af, hvad man kan kalde henholdsvis den svenske og den danske model. Det er i sig selv interessant, at strategierne er så forskellige i to produktionskulturer, der ellers på mange måder er ret beslægtede. Formålet er at indkredse særlig markante forskelle, men også at udpege de ligheder, der trods alt er. Hvilken strategi der er at foretrække, er svært at afgøre, da det kommer an på, hvad succeskriterierne er. Det er samtidig interessant at konstatere, at de to forskellige produktionskulturer i 2011 barslede med en fusion – *Bron/Broen* (ti dele, konceptuerende instr. Charlotte Sieling).

Sverige: Adaption og spinoff. Den svenske model bygger i sit udgangspunkt på adaption, altså 'oversættelse' fra bog til film. Men den form for spinoff, der er baseret på

videreudvikling af bestemte karakterer hos en populær forfatter, har vist sig at være et meget vigtigt næste led i modellen.

Det har stor betydning for den svenske model, at det var i Sverige, den skandinaviske krimibølge startede, og at det er den svenske kriminalroman, der har domineret på internationalt plan. Andrew Nestingen og Paula Arvas omtaler ganske vist den skandinaviske krimi som "a familiar brand in the United States and England since the 1990s" (Nesting og Arvas 2011: 1), men der er ingen tvivl om, at det er Sverige, der har været den dominerende part i det skandinaviske gennemslag. Det brede internationale gennembrud skete i løbet af 00'erne, hvor først Henning Mankells *Sidetracked* (1995, *Villospår*) og dernæst Arnaldur Indridasons *Silence of the Grave* (2001, *Grafarþögn*) vandt den britiske Crime Writer's Association's Golden Dagger, i hhv. 2001 og 2005. Samtidig blev Liza Marklunds romaner bredt oversat, efterfulgt af f.eks. Camilla Läckberg og en lang række andre. Norske og danske krimiforfattere kunne efterhånden slutte sig til selskabet. F.eks. er Jo Nesbø, Karin Fossum, Leif Davidsen og Jussi Adler-Olsen så bredt oversat, at der også er salg i filmretighederne. Stieg Larssons globale gennembrud fra 2006 lå i kølvandet på Henning Mankells og Liza Marklunds internationale succes – og blev, som vi har set, en vigtig ingrediens i opbygningen af en skandinavisk afdeling for eksportérbar bestseller- og blockbusterkultur.⁴

Udbredelsen af det skandinaviske krimifænomen understøttes af portaler på internettet. Her er det karakteristisk, at den vigtigste tyske portal hedder *www.schwedenkrimi.de*, selv om den trods navnet formidler bredt om udgivelser på tysk af alle nordiske krimiforfattere. I engelsk og fransk sammenhæng er den skandina-



Laura Bach og Jakob Cedergren i *Den som dræber* (2011). Foto: Per Arnesen.

viske fællesbetegnelse dog slået igennem, jf. hjemmesiden <http://www.scandinaviancrimefiction.com/default.htm>, der skilte med det fællesnordiske under titlen “Din litteraturportal til nordiske afvigere”. Frankrig bruger ligeledes den skandinaviske fællesbetegnelse på internetportalen <http://www.fluctuat.net/3169-Les-polars-scandinaves-a-la-loupe>.⁵

Karsten Wind Meyhoffs lister over krimiadaptationer (Meyhoff 2009: 402-47) dokumenterer, at disse specielt i Sverige spiller en fremtrædende rolle.⁶ Blandt dem er – som måske de mest markante – film- og tv-adaptionerne af Maj Sjöwall og Per Wahlöö's romaner om kriminalkommissær Martin Beck, hvor det hele begyndte med

Hans Abramsons filmatisering af *Roseanna* (1967) og fortsatte med bl.a. Bo Widerbergs *Mannen på taket* (1976). Alle ti romaner er over årene blevet filmatiseret. F.eks. blev *Roseanna* genindspillet i 1993 (instr. Daniel Alfredson), og samme år kom også *Brandbilen som forsvann* (instr. Hajo Gies) og *Mannen på balkongen* (instr. Daniel Alfredson). I 1994 fulgte *Polis polis potatismos* (instr. Per Berglund), *Polismördaren* (instr. Peter Keglevic) og *Stockholm Marathon* (instr. Peter Keglevic). Sideløbende er en del Sjöwall og Wahlöö-romaner også blevet indspillet i udlandet: den amerikanske *The Laughing Policeman* (1973, *Endestation Mord*, instr. Stuart Rosenberg, med Walter Matthau som Beck),

den tysk-ungarske *Der Mann der sich in Luft auflöste* (1980, instr. Péter Bacsó, med Derek Jacobi som Beck) og den hollandske *Beck – De gesloten kamer* (1993, 'Beck – Det låste værelse', instr. Jacob Bijl, med Jan Decleir som Beck)

I det hele taget har der været meget bud efter Beck, og i slutningen af 1990'erne kunne filmene alene ikke længere opfylde behovet. Med tv-serien *Beck* (1997-2009, i alt 26 episoder) begyndte den særlige form for serier, der ikke er direkte adaptioner af romaner, men baserer sig på en videreudvikling af karakterer fra populære romaner – og deres adaptioner på film og tv. *Beck*-serien er således baseret på to hovedkarakterer hos Sjöwall og Wahlöö – Beck, spillet af Peter Haber, og Gunvald Larsson, spillet af Mikael Persbrandt – der begge blev internationalt berømte ikke mindst

takket være disse roller. *Beck* kom til at repræsentere en ny, moderniseret udgave af Sjöwall og Wahlöös oprindelige karakterer og samfundskritik. Men serien mødte også kritik, bl.a. fra Daniel Brodén, der mener, at *Beck* har skiftet den frontale samfundskritik, som Beck-karakteren oprindeligt var garant for, ud med melodramatiske modsætninger (Brodén 2008: 212). Under alle omstændigheder formulerer tv-versionen en mildere samfundskritik end originalen – og den er mere humoristisk. I Danmark blev Becks fortrukne nabo en fast referenceramme.

Sjöwall og Wahlöö-adaptionerne blev i 1990'erne fulgt op med værker af Henning Mankell (ti titler 1994-2005), Liza Marklund (to titler 2001-03), Åke Edwardson (seks titler 2001-04) og Camilla Läckberg (syv titler 2002-08). Nye føjes hele tiden til

Peter Haber og Mikael Persbrandt i *Beck* (1997-2009), et spinoff af Sjöwall og Wahlöös romaner.



listen, hvilket også fremgår af Yellow Birds nye satsninger (jf. Hedling 2010).⁷

Uanset vurdering har de svenske adaptioner og spinoffs haft en vældig opbakning hos det nordiske publikum og har desuden kunnet eksporteres, ikke mindst fordi DR, ZDF og en række andre aktører gik ind som medproducenter. Populariteten ses f.eks. af det forhold, at det blev gjort til en nyhed i *Ekstra Bladet*, da den sidste episode blev vist på DR. Det skete under overskriften "Farvel til Beck: Den sidste stänker" i en artikel af Thomas Harder d. 11.3.2009. Såvel overskrift som artikeltekst solidariserer sig med den danske seer, der nu må savne *Beck*:

Tirsdag aften kl. 22.00 har i lang tid været ensbetydende med svensk krimi med makkerparret Martin Beck og Gunvald Larsson i centrum. Politimænd, der stod skarpt, elskeligt og – med alle

deres fejl og mangler – helstøbt i modsætning til så mange danske krimi-hovedpersoner.

De svenske skuespillere Peter Haber og Mikael Persbrandt nåede ind under danskernes hud i en grad, så TV 2 Nyhedernes flagskib kl. 22.00 flere gange måtte se sig slået på seertal. Sidste tirsdag aften nåede Beck en 'share' på 38, hvilket betyder, at 38 procent af dem, der havde tv-et tændt på det tidspunkt, fulgte med i 23. afsnit af den svenske krimi. TV 2 Nyhederne havde til sammenligning en 'share' på 30. (<http://ekstrabladet.dk/nationen/article1137855.ece> besøgt d. 29.4.2011).⁸

Henning Mankells Wallander har gennemgået samme udvikling som Sjöwall og Wahlöös Beck, fra egentlige romanadaptioner til spinoff-produktioner. 1990'ernes og 00'ernes filmadaptioner, der blev vist i tv 1994-2007 med Rolf Lassgård i rollen som Wallander, blev videreført som 30 karakterbaserede spinoff-produktioner i serien *Wallander* (2005-07, tretten afsnit; og

Krister Henriksson som *Wallander* (2005-).



2009-10, sytten afsnit), der havde Krister Henriksson i titelrollen. Historierne i *Wallander* er dog udviklet af Mankell selv, der tegner hovedlinjerne i en synopsis, hvorefter de overtages af en manuskriptforfatter (kilde: producent Ole Söndbergs oplæg på konferencen 'Skandinavisk krimiindustri' i Ystad 2.-3.6.2008).⁹ Som titlen siger, er Kurt Wallander – i lighed med Martin Beck – fortsat omdrejningspunkt for efterforskningen. Og Ystad er – som Stockholm i Beck – fortsat location. Også disse produktioner er baseret på en international samarbejdsmodel, hvor tv-selskaber som TV 4 i Sverige samt andre skandinaviske tv-stationer er medfinansierende foruden ARD i Tyskland (Waade 2010: 208).¹⁰ Der er ingen tvivl om, at både Beck og Wallander har været særdeles populære, både i deres hjemland og som eksportvare.

Vi kan på den baggrund konkludere, at der har udkrystalliseret sig en dominerende svensk model for integration mellem bestsellere, film- og tv-adaptioner og spinoff-produktioner. Det er en model, der i sin oprindelse bygger på adaption, sådan som Meyhoffs lister og andre producent-oplysninger dokumenterer.¹¹ Modellen inddrager en lang række kendte svenske krimiforfatters værker og lader dem udspille sig i de autentiske miljøer, hvad enten det er Kiruna eller Fjällbacka, Stockholm eller Ystad. Udviklingen går fra adaption til spinoff: Først kommer adaptionerne; siden spinoff-produktionerne i form af de karakterbaserede serier.

Men der er også sket en mediemæssig accentforskydning. Det er værd at bemærke, at det traditionelle samspil mellem bog og film har ændret sig i dette kredsløb. Kun Stieg Larsson-adaptionerne er blevet blockbustere. Bortset fra dem har succesen været begrænset for de biograffilm, der er produceret som slagnumre i forbindelse

med tv-udgaverne. De har som regel fået mådelige anmeldelser, ligesom publikum ikke i noget større omfang har været indstillet på at se dem i biografen. I stedet har tv-serier og deres reproduktion som dvd-bokssæt overtaget blockbusterens gamle indtjeningsfunktion. Tie-in-effekten er den samme, men mediet er skiftet ud.

Danmark: selvstændig produktion. Den danske model med selvstændige produktioner har haft tre bemærkelsesværdige konsekvenser. For det første er der opstået en særlig sammenhæng mellem nogle af produktionerne. Således har bestemte forfattere (mest markant Peter Thorsboe) kunnet opdyrke en slags *supergenre* med dennes mulighed for variation af fortsættelse, genreudvikling og forskydninger.¹² Det er sket med trilogien *Rejseholdet*, *Ørnen* og *Livvagterne*.

Men termen *supergenre* er ikke kun knyttet til én bestemt manuskriptforfatter og idéudvikler. Den er velegnet til at karakterisere det forhold, at en genre gennem en periode næsten opnår hegemonisk status, sådan som det var tilfældet med krimigenren i DR Drama i 00'erne. Når det er tilfældet, sker der en særlig genreudvikling, for det er indlysende, at genren så skal varetage langt flere funktioner, end den plejer, f.eks. fungere som fælles referenceramme i debatten.

Bl.a. derfor har den danske model for det andet været kendetegnet ved en udtalt følsomhed over for sin tid. Den har dyrket *aktualiteten* i en grad, så den somme tider – trods planlægnings- og produktionstidspunktet, der er nødt til at ligge tidligere – er blevet oplevet som en overraskende forudseende kommentar til aktuelle begivenheder.

For det tredje kan man argumentere for, at den danske model i højere grad end



Charlotte Fich og Mads Mikkelsen i *Rejseholdet* (2000-04). Foto: Ulla Voigt.

den svenske har kunnet eksperimentere med *det stilistiske udtryk*, fordi det ikke skulle tilpasses et på forhånd kendt litterært forlæg. Friheden i forhold til udformningen af et særligt æstetisk design har derfor været større, og bindingerne til den kriminalistiske genrekonventions traditionelle udtryk mindre.

Jeg vil i det følgende kort belyse disse tre træk gennem nogle eksempler. I den forbindelse finder jeg det oplagt at vælge *Rejseholdet*, *Ørnen* og *Livvagterne*, da disse serier især eksemplificerer, hvordan supergenren fungerer, og hvilken udvikling den undergår med den samme hovedforfatter. At en dominerende manuskriptforfatter – i dette tilfælde Peter Thorsboe – kan blive

anledning til en supergenre, er måske ikke overraskende. Men man kan argumentere for, at en af årtiets største succeser, nemlig *Forbrydelsen I-II* (2007 og 2009), der har Søren Sveistrup som hovedforfatter, indgår i og bidrager til denne supergenre, og jeg inddrager den derfor blandt mine eksempler. De tre ovennævnte træk er alle til stede i mine eksempler, men med forskellig betydning og betoning. Alle har været programsat på DR 1 i søndagsslottet kl. 20-21.

Peter Thorsboe har selv nævnt, at *Rejseholdet*, *Ørnen* og *Livvagterne* skal ses som en trilogi.¹³ Trilogi-tanken, som Thorsboe allerede var inde på i forbindelse med serienes lancering, er begrundet i, at de tre serier alle handler om forholdet mellem



Lars Brygmann som den intuitivt arbejdende Thomas La Cour i *Rejseholdet* (2000-04). Foto: Ulla Voigt.

forbrydelse og moral. På DR's hjemmeside, der må formodes at fungere som en autoritativ kilde i denne sammenhæng, står der: "I *Rejseholdet* handlede det om forbrydelsen i den nære relation. I *Ørnen* handlede det om forbrydelsen som erhverv. I *Livvagterne* handler det om forbrydelsen, der reducerer menneskeliv til symboler." (http://www.dr.dk/DR1/Livvagterne/Om_Livvagterne/omprogrammet2.htm, besøgt d. 29.4.2011). Der er således tale om overordnede tematiske forbindelseslinjer mellem de tre serier.

Men genreanknytning, betoning, synsvinkel og stil varierer. Genremæssigt kan såvel *Rejseholdet* og *Ørnen* som *Forbrydelsen* karakteriseres som politiserier,

mens *Livvagterne*, som omhandler PET's aktioner, placerer sig lidt mere marginalt i forhold til krimigenren. Her drejer det sig nok om efterforskning og opklaring, men med det særlige sigte at forhindre forbrydelser i at finde sted, hvilket betyder, at etableringen af *suspense* spiller en mere fremtrædende rolle.

Den danske udvikling er naturligvis ikke sket uafhængigt af den internationale udvikling inden for tv-drama. De store, amerikanske serier, f.eks. HBO's *The Wire* (2002-08) og NBC's *The West Wing* (1999-2006), samt britiske klassikere, f.eks. *Prime Suspect* (1991-2006), har fungeret som inspirationskilder, konkurrenceparameter og kontekst.

Rejseholdet. I *Rejseholdet* er forbrydelserne lokale. De har rødder i den danske provins, som serien også fremhæver ved sin brug af locations. Der ligger virkelige forbrydelser (registreret i retshistorien) bag seriens krimisager, og ved afslutningen af hver episode bliver seerne mindet om dette forhold gennem den nøgterne gengivelse af rettens kendelser om skyld og straf, formidlet i lakonisk form som tekstlig meddelelse på skærmen, men fortsat med brug af de fiktive navne. At koble fiktionens slutning til virkelighedens retslige efterspil fungerer som en efterhængt anknytning til virkeligheden. Den er diskret i kraft af sin placering til slut, men effektiv i kraft af sin underforståelse af parallellitet og skæbnefællesskab mellem virkelighedens personer og fiktionens karakterer. Hvad der ligger imellem indledningen og slutningen, er dramaturgisk tilrettelagt ud fra genrens krav, men med mange typer hanke til virkeligheden. Den væsentligste består i *tids- og stedrealismen*.

Både samtiden og dens steder er indfanget meget præcist gennem en række genkommende virkemidler. Stedrealismen er i det skildrede København markeret ved f.eks. Politigårdens store, grå trekant, ofte fotograferet med en distance, der får mennesker til at se mindre ud, end de er. Efter signatursekvensen bliver stedrealismen fulgt op af etableringsbilleder fra det sted i provinsen, hvor man har brug for hjælp. De kan være taget fra en helikopter (som Bornholm, afsnit 27, og Rold Skov, afsnit 31-32), hvor synsvinklen fra oven mimer landkortets nøjagtighed og samtidig formidler et labyrintisk præg. De kan være på gadeniveau (som i Aarhus, afsnit 21 og 22) og indfange bymiljøerne med vidvinkel eller i øjenhøjde med fokus på et butiks-

vindue. Og der er transportbilleder, hvor veje, hoteller, landskaber og rastepladser indgår, især set inde fra en bil, i en stadig flydende strøm. Også tog og fly figurerer som transportmidler. Stedbevidsthed og mobilitet bliver uafsladeligt koblet sammen. Lækre biler, GPS-system og mobiltelefoner indgår i en højere enhed, der sammen med holdmedlemmernes tjekkede påklædning, ure og briller signalerer teknologisk topniveau og kontrol. Men begge dele bliver hele tiden anfægtet af uorden og trussel om sammenbrud, i arbejdslivet som i privatlivet, nøjagtigt som i virkeligheden.

Aktualiteten i *Rejseholdet* ligger under overfladen. Man kan – som formiddagsbladene også flittigt gjorde – grave i fortidens historier og afdække, hvordan det så siden er gået ofre og forbrydere. Man kan som seer generalisere ud fra de konkrete eksempler og uddrage den lære, der blev mottoet for produktionen: “Vi har en læresætning her i Rejseafdelingen som siger: Vi jager et bæst og fanger et menneske” (Per Kanding i *Nordjyske Stiftstidende* d. 3.12.2000: 3). Eller man kan hæfte sig ved alle de tidstypiske træk, der er inkarneret i efterforskerne, deres op- og nedture i arbejds- og privatliv, deres roller som mænd og kvinder, deres ønsker, skrækvisioner og forhåbninger. Og ikke mindst mobiltelefonerne, der med denne serie for alvor fik en afgørende rolle på skærmen.¹⁴

Stilistisk bliver den fængende optaktsekvens, der indeholder præsentationen af den gåde, som skal løses, trendsættende for efterfølgerne. Den bliver efterfulgt af den æstetisk iøjnefaldende titelsignatur, der overskrider realismen og peger mod den gerningsstedsintuition, som spiller så stor en rolle i serien. Visuelt bliver det markeret af en split screen-tredeling af skærmen, blålige og grønne farver, afbrudt af nedlø-



Jens Albinus (th) som den globale islænding Hallgrim Ørn Hallgrimsson i *Ørnen* (2004-06). Foto: Ulla Voigt.

bende rustrødt, af det moderne Danmarks symboler – vindmøllerne og broen – og af den afsluttende synsvinkel på det sammentømrede hold, der endnu en gang skal stå distancen. De blålige og grønne farver dominerer ofte billedet og angiver kølighed og distance. Musikalsk er markeringen ligeledes helt efter bogen i sin vekslen mellem rytmiske og melodiske betoning, der modsvarer klipningen.

Ørnen. Hvor *Rejseholdet* fokuserer på den danske provins og individuelle, lokale forbrydelser, er det den vidtforgrene, organiserede, internationale kriminalitet, der danner udgangspunkt for *Ørnen*. Det hold, der skal bekæmpe denne grænseoverskridende kriminalitet, er da også målrettet sammensat til opgaven. En intel-

lektuel actionhelt af blandet islandsk-dansk oprindelse, Hallgrim Ørn Hallgrimsson, står i spidsen for den nyoprettede enhed til bekæmpelse af kriminalitet med internationale perspektiver.¹⁵

Den internationale dimension er således indtænkt i *Ørnen* på et overordnet tematisk niveau, eftersom det er den grænseoverskridende forbrydelse, der er i centrum. Her er det både ydre fjender med komplicerede internationale forgreninger og indre dæmoner, der jages. Serien tematiserer i mindre grad den nationale identitet end *Rejseholdet* og i større udstrækning det moderne mobile, globaliserede menneske. Hallgrim er ligeglad med, hvor han er, og kan finde sig til rette overalt – undtagen dér, hvor han oprindeligt er fra. Den nationalt forankrede identitet optræder her

som fravær, rodløshed, traumer og mangel på hjemsted. Det universelle er pointeret gennem sammenligninger med mytiske figurer, ikke mindst Odysseus, der som bekendt også havde svært ved at finde hjem.

Stilen tager farve efter det mytologiske niveau, der bruges som overbegreb for serien gennem undertitlen "En krimi-odysse". Det markeres i de gennemgående signatursekvenser, hvor det er fremmede landskaber, der opsøges, mere specifikt de islandske lavaformationer, som filmes i en fejende bevægelse. Drengen, der optræder i signatursekvensen (og som skal forestille vores protagonist som barn) er optaget som på et amatørfoto for længe siden, og afstanden i tid giver distance. Men han virker alligevel velkendt i sin egenskab af barn, udsat for en forladthed, som de fleste vil kunne genkende fra episoder i deres eget liv. Samtidig leverer signatursangen "Forgiveness", skrevet af Misen og komponeret af Jacob Groth, både gennem sin engelske tekst og sin patosfyldte, musikalske udførelse et universelt anslag:

I'm a roamer in time
I travel alone
Throughout an endless journey

Home
Where is my home
Fragments of a love life
I won't surrender

When the spirits are calling my name
Then I will have passed all the sorrow and pain
And I'll go to heaven with you
I'll lay down my head on your pillow and ask for forgiveness.

Med sit fokus på internationalt organiserede forbrydelser med økonomiske motiver havde *Ørnen* også i høj grad et aktualitetspræg i en tid, hvor transnationalt politisamarbejde er en nødvendighed, hvis man skal gøre sig håb om at hamle op med den

grænseoverskridende kriminalitet. De konkrete valg af forbrydelser igennem seriens episoder viser dette med al ønskelig tydelighed. Hvidvask af penge og andre lyssky økonomiske transaktioner, bloddiamanter, overgreb mod kvinder og flygtninge, foretaget af østeuropæiske mafiosi osv. – alt sammen var og er det aktuelle emner, som vi møder hver eneste dag i nyhedsformidlingen.

Livvagterne. I takt med Danmarks stigende engagement i international politik er der sket en mærkbar amerikanisering af genrer og temaer i dansk film og tv-drama. I det øjeblik nationen som sådan er engageret, og i det øjeblik danske soldater dør i en højere sags tjeneste, bliver det muligt at tematisere den nye verdensordens store moralske emner med profileret autoritet og ligefrem patos. Det er først og fremmest dét, vi er vidner til i *Livvagterne*.

Ikke siden besættelsestiden blev behandlet umiddelbart efter krigen, har der været så gode muligheder for med stor autoritet at rejse moralske spørgsmål.¹⁶ Krigsdeltagelse fungerer altid som en stærk hjemmel til at ytre sig moralsk. Årsagen til den drejning, vi ser mod krigsfilm og de politiske thrillere, der er kendt fra USA, er derfor solidt forankret i virkelighedens dilemmaer. Dermed bliver der også åbnet op for en meget direkte kommentarfunktion i forhold til virkeligheden.

Optaktshistorien fra Islamabad i *Livvagternes* anden sæson (2010) understreger med stor effektivitet, at virkeligheden også i denne serie leverer baggrund, ligesom det dilemma, historien rejser, også her er pinligt aktuelt: Skal vi lade vores handlinger diktere af modstandernes dagsorden, in casu Taliban-bevægelsens notorisk formørkede kvindesyn? Og hvis ikke, er vi så villige til at betale prisen for at sætte vores



André Babikian, Cecilie Stenspil og Søren Vejby som den multietniske og -religiøse treenighed i *Livvagterne* (2009-10). Foto: Mike Kollöffel.

dagsorden igennem? Også 'den højeste pris'? I tv-serien udløser demokratiseringsdagsordenen en dobbeltbombning. Først bliver den pigeskole, den danske bistandsminister vil støtte, bombemål, og dernæst sprænges hotellet, hvor livvagterne bor, i luften.

Der kører med jævne mellemrum en ophedet debat i medierne om PET's evne til risikovurdering. Debatten blev aktualiseret i forbindelse med angrebet på tegneren Kurt Westergaard i januar 2010 – et angreb, der gav forhøjet aktualitet og opmærksomhed omkring afsnit 1 og 2 i anden sæson af *Livvagterne* i januar 2010. Heri indgik nemlig en kontroversiel bladtegner i et hjemligt parallelspejl til det udenrigspolitiske. Dette eksempel profilerer aktualiteten – på samme måde som re-

ferencen til mordet på Anna Politkovskaja i 2006 i de senere episoder: Der er tale om tydelige virkelighedsreferencer.

Serien fremstår på mange måder som ét stort argument for PET, der kan forsvare os mod politiske og religiøse ekstremister. Vi er ikke længere i tvivl om hverken PET's eller livvagternes berettigelse. I forhold til den aktuelle danske debat om faren ved religiøs fanatisme indtager serien en midterposition i den måde, den fremstiller situationen på. Det vises ved, at det heroiske trekløver af de tre musketerer i livvagtkorpset er sammensat, så de har rødder i hver sin religion – Rasmus i kristendommen, Jasmina i islam og Jonas i jødedommen. Glasmosaikken af Abraham og Isak i deres bolig i Trangraven minder dem dagligt om deres fælles udspring og kom-

munikerer også et klart budskab til seerne om muligheden af fredelig sameksistens.

Aktualitetsaspektet indgår således i *Livvagterne* i sammenhæng med en drejning af genren mod thrilleren – og forbrydelsens mulige undgåelse. I overensstemmelse med denne tendens er stilen mere klar, mindre tonet, end tilfældet var i *Rejseholdet*, og mere skarpskåret end i *Ørnen*, og den passer dermed godt til den krystalklare dagsorden, der præger *Livvagterne*.

Med de tre dele af trilogien dækker Peter Thorsboe og DR Drama således et væsentligt spektrum i kortlægningen af forbrydelser og deres karakter. De tematiserer en retspolitisk og samfundsmæssig udvikling, der både analyserer og afspejler centrale dilemmaer i tiden. Det begynder med *Rejseholdets* humanistiske dictum "Vi jager et bæst og fanger et menneske", hvor 'vi' dækker hele holdet af mandlige opklarerer med hver deres veldefinerede kompetence og funktion, centreret omkring en stærk kvindelig leder, Ingrid Dahl. I midten ligger *Ørnens* internationalt forgrenede forbrydelser, tilrettelagt via digitale platforme af utilnærmelige bagmænd med kapitalen i orden, og opklaret af den kosmopolitiske, men hjemløse islænding og hans hold af nørdede mandlige og kvindelige specialister. Og i trilogiens sidste del, *Livvagterne*, forsvares en midtersøgende samfundsorden og en konfliktramt global bevidsthed mod politisk og religiøs ekstremisme. Det forsvarende hold af PET-agenter (to mænd og én kvinde) er netop agenter først, og mennesker bagefter, og deres dedikation i forhold til de udfordrende opgaver er ikke set større, siden de første besættelsestidsfilm rullede over lærredet i 1945.

Forbrydelsen. Den type brug af aktualitet, man støder på i *Livvagterne*, finder man også i krimithrilleren *Forbrydelsen I-II*.

Genrebetegnelsen går på den spænding, der er koblet til mord og opklaringshistorie, men den er også dækkende i forhold til det politiske drama, der foregår samtidig på Københavns Rådhus og, i anden sæson, på Christiansborg. At udforske forbrydelsens element ad kriminalitetens og politikens dobbeltspor var en fornyelse i dansk tv-drama, da *Forbrydelsen* begyndte i 2007. De tendenser, tv-føljetonen har fat i, var solidt forankrede i særdeles aktuelle elementer fra virkeligheden. Også her mærkedes den næsten absurd præcise kommentarfunktion i forhold til helt aktuelle begivenheder både i det hjemlige politiske liv og i Afghanistan.

Forbrydelsen II henter således meget af sit materiale fra virkeligheden og sætter det sammen på en måde, der passer ind i thriller-dramaturgien. Hvor *Forbrydelsen I* opererede med parallelverdener, der spejlede hinanden, indrammet af en fælles målrettethed hos både kriminelle og kommunalpolitikere, er der i anden sæson tale om mere direkte relationer mellem det politiske niveau og det forbryderiske. De tendenser, de har fat i, er solidt forankrede i særdeles aktuelle elementer fra virkeligheden.

At det er forbrydelsens element inden for flere sfærer, det drejer sig om, antydes gennem introens genkommende fingeraftryk i ultranært sort-blåt. Fingeraftryk er selv i vores dna-tid stadig et gangbart bevis for en forbryders tilstedeværelse. Samtidig vil de fleste politikere gerne sætte deres fingeraftryk på sager af betydning, hvorfor fingeraftrykket i den politiske verden er en særdeles udbredt metafor. Og både i forbrydelse og politik lurder der en afgrund bag hvert hjørne, og alle vil have en finger med i spillet. Ligesom skeletter i skabene kan blive fatale, kan det afgørende fingeraftryk også være det. Det fremhæves af noir-

stilens uklarhed og opløsning.

Refleksiviteten i *Forbrydelsen I-II* er, som dette eksempel viser, markant. Den går i dialog med sine forgængere på flere måder, hvorfor jeg vil argumentere for, at den indgår i tv-krimiens supergenre. *Forbrydelsen I* fokuserer i lighed med *Rejseholdet* på det næres betydning, mens *Forbrydelsen II* ligesom *Ørnen* inddrager forbrydelsernes internationale sammenhæng. På linje med *Livvagterne* sker dette som én omfattende kommentar til Danmarks engagement i internationale krige. I højere grad end i *Livvagterne* tilstræber man dog at afdække nogle af konsekvenserne for helt almindelige danskere. Desuden inddrager *Forbrydelsen I-II* en kønsproblematik som en central ingrediens i sammenhængen, primært i forhold til den specielle type, vicekommissær Sarah Lund repræsenterer. Som sin engelske forgænger Jane Tennison i *Prime Suspect* rummer hun alle de karaktertræk, der traditionelt har været forbeholdt mandlige efterforskere – ensomhed, ihærdighed, stålsat fokusering på at finde frem til sandheden og – som følge af sidstnævnte – manglende evne til at abstrahere fra arbejdet og f.eks. huske at tage sig af sin familie.¹⁷

Opsummerende sammenligning. Sammenligner vi den svenske og den danske model, er det altså først og fremmest påfaldende, at vi i den svenske støder på så mange adaptioner fra bog til film og især tv inden for krimigenren. Det bekræfter tesen om, at bestsellerkulturen lever af en fortsat iscenesættelse af sine produkter, hvor gentagelse ikke er nogen hindring for udbredelse og succes – tværtimod. Det bekræfter også antagelsen af, at denne kultur fungerer på en måde, hvor publikum går uhindret fra det ene medie til det andet og retur. Fødekæden viser, at tv-produktioner

og dvd-udgaver i stigende grad har overtaget den funktion, der vedligeholder interessen for bogudgaven. Undersøgelser af det danske krimipublikums reception viser, at socialt samvær og snak om oplevelserne er en vigtig del af denne kultur.¹⁸

Den svenske model er som vist domineret af adaptioner og spinoff-produktioner. Et stærkt nationalt, nordisk og internationalt gennemslag, især i forbindelse med Beck, Wallander og Salander-karaktererne, har på sin side resulteret i flere interkulturelle genindspilninger. Hvis vi inddrager spinoff-produktionerne, er der i høj grad tale om en tilpasningsdygtig udvikling af karakterer over tid. Gunvald Larsson leverer det måske bedste eksempel på denne tendens, når han udvikler sig fra at være en parodi på det værste i det svenske politikorps i 1970'erne til at fremstå som inkarnationen af den moralske politimand i 00'erne.

Den svenske model går rent ind i tidens bestsellerkultur og fornyer den mediemæssigt ved primært at satse på tv og dvd. Derigennem styrkes det svenske brand som værende Skandinaviens førende. Nogle gange satser man på succes i biograferne og opnår det også undertiden, men mere udbredt er tv- og dvd-udgaven. I forhold til eksponering og eksport er den svenske model særdeles effektiv. Den nye populære, multimediale kultur, der ikke skelner skarpt mellem medierne, har således haft bedre betingelser i Sverige end i Danmark.

Over for den svenske model finder vi så den danske, der med sine selvstændige produktioner primært har sine rødder i DR Dramas klassiske traditioner. Produktionerne er dog – som de svenske – koproduktioner, der har været populære både i Danmark og de andre nordiske lande samt i bl.a. Tyskland. De danske krimiproduktioner har derudover vundet international



Mikael Birkkjær og Sofie Gråbøl i *Forbrydelsen II* (2009). Foto: Tine Harden.

anerkendelse i form af priser for bedste udenlandske dramaproduktion. Især *Forbrydelsen I* har appelleret bredt internationalt og har under stor pressebevågenhed været vist på BBC 4 i foråret 2011. Og som den første danske tv-føljeton siden *Riget* blev den genstand for en tværkulturel genindspilning i USA – *The Killing*, sendt i Danmark i foråret 2011.¹⁹

Kombinationen af kontinuitet og sporskifte har medført, at man kan tale om en supergenre inden for danske tv-kriminaldramaer, hvor produktionerne på de indre linjer i usædvanlig grad er indbyrdes forbundne, både i den forstand, at de fortsætter bearbejdelsen af allerede behandlede temaer ud fra nye synsvinkler, og i den forstand, at de udvikler og ændrer sig og

derigennem gensidigt kommenterer hinanden. Det er altså en produktionsmåde, der giver frihed til at tilrettelægge og forbinde produktioner, som dels hænger sammen på et overordnet plan, dels i den enkelte serie fanger og uddyber bestemte tendenser inden for supergenren.

På det tematiske niveau er især *Forbrydelsen I-II* og *Livvagterne* kendetegnet ved en usædvanlig høj grad af aktualitet, og de får dermed en direkte kommentarfunktion i forhold til deres samtid, først og fremmest til de mange dilemmaer, som politik, forbrydelse og moral stiller os i. Det er en tendens, der er blevet videreført i *Borgen I-II* (2010-11, 20 afsnit), som til gengæld har droppet det kriminelle tema til fordel for det rent politiske.

Stilistisk har vi set en række forskellige varianter – fra *Rejseholdets* eksperimenter med noir i provinsen over *Ørnens* storladne stil til *Forbrydelsen I-II*'s genfortolkning af det danske novembertusmørke i noir-stil. Og endelig har vi så *Livvagternes* påfaldende klare lyssætning, som klart bryder med forkærligheden for de mørke nuancer. Der er således tale om en stadig udvikling, der ikke kun giver muligheder for variation, men også for en høj grad af æstetisk og tematisk sammenhæng.

Den danske model har altså ikke satset på eller været i stand til at understøtte bestsellerkulturen. Man har ikke hjulpet litteraturen på vej eller selv haft hjælp af litteraturen til at slå igennem over længere tid – bortset fra i de tilfælde, hvor danske kræfter har allieret sig med svenske.²⁰ Styrken i den danske model ligger til gengæld i den professionalisme og ekspertise, der er opbygget, og som har medvirket til de danske tv-krimiers store gennemslagskraft nationalt og internationalt. Også i dvd-udgaver har de danske tv-krimier et langt efterliv.

I den dansk-svenske fusionskrimi *Bron/Broen* er det den selvstændige, danske model, der er anvendt – med inddragelse af diverse nationale stereotyper som den originale, men regelbundne svenske efterforsker og den hyggespredende, men dog skarptseende danske ditto. Målt i omtale, seertal, anerkendelse og tv-kvalitet har den danske tv-krimi altså alt i alt gjort det godt i kraft af sin specialisering, sit talent for aktuel kommentar og sin evne til æstetisk fornyelse.

Det forlyder nu, at *Forbrydelsen I* skal 'oversættes' til roman på forlaget Pan-Macmillan og udgives på engelsk og dansk. Så måske vil fremtiden bringe eksempler på den modsatrettede bevægelse: se tv-føljetonen, læs romanen!

Noter

1. Jf. www.yellowbird.se (besøgt d. 27.4.2011).
2. I Sverige er nu også Arne Dahls ti-bindsserie om den såkaldte A-gruppe (Rigskriminalpolitets specialenhed for volds kriminalitet med internationale aspekter) filmatiseret for tv.
3. Tidligere har romanforlæg af Poul Ørum, Helle Stangerup, Anders Bodelsen m.fl. dog medvirket til udviklingen af den danske tv-krimi i DR, så denne model er afprøvet i en tidligere periode, se Agger (2005).
4. Se Povlsen og Waade (2009) samt Agger (2010b) for uddybning.
5. Interessen i Frankrig ses i et særnummer af *Etudes Germaniques* (no. 4, 2010, red. Marc Auchet), der har titlen *Le roman policier scandinave*.
6. I Agger (2010a) omtaler jeg de væsentligste svenske tv-serier, der enten er adaptioner eller spinoffs, og jeg henviser til denne artikel, som jeg i det følgende på væsentlige punkter udbygger. Også i Norge dominerer film- og tv-adaptioner frem for selvstændige produktioner, jf. Varg Veum-serierne (2008-10 og 2010-12), se Engelstad (2010).
7. En interessant udviklingstendens, der i den forbindelse også kort bør nævnes, er de tværkulturelle adaptioner. I 2008 blev tre *Wallander*-romaner adapteret af BBC Scotland og produceret i Ystad med Kenneth Branagh i rollen som Wallander. Den britiske *Wallander* repræsenterer således en fortsættelse af den svenske model, set i britisk optik. Den første serie blev fulgt op af endnu en adoptions- og genindspilningsserie på tre produktioner i 2010. *Wallander* blev i Storbritannien diskuteret ud fra sin svenske forankring, men generelt blev den godt modtaget af både kritikere og publikum: Den fik rimelige seertal, prestigefyldte priser og stor medieopmærksomhed. *Sidetracked*, der er en adaption af *Villospår* og nummer ét i serien, viser den dobbelte strategi, producenterne fulgte i processen. Dels læner serien sig op ad den eftersynkroniseringstradition, der er så udbredt i alle større nationer, dels gør den åbent opmærksom på det svenske miljø i stedet for at underspile eller bagatellisere det.
8. Det er desuden værd at bemærke, at *Ekstra Bladet*, der ellers er meget nationalt bevidst, fremhæver den svenske tv-krimi på den danskes bekostning. Det siger lidt om gennemslagskraften.
9. Ole Søndberg har været producent på *Beck* og *Wallander*.

10. Den sidste, *Pyramiden*, havde ikke biografpremiere, men blev udgivet direkte på dvd.
 11. Der findes dog også svenske serier, der ikke er adaptioner, f.eks. *Höök* (SVT 2007-08).
 12. Termen supergenre er inspireret af termen 'super-themes', som Klaus Bruhn Jensen anvender i forbindelse med tv-flow (Jensen 1995: 115).
 13. Mai Broström er en af de vigtige medforfattere.
 14. Nielsen (2010) analyserer således mobiltelefonens betydning for specielt tv-seriens dramaturgi. *Ørnen* bruges som hovedeksempel.
 15. Samme overgang fra det primært nationale fokus til det internationale foretager Arne Dahl i sin romanproduktion.
 16. Se Villadsen (2000).
 17. Se min analyse af kønsfremstillingen i *Forbrydelsen* i Agger (2010c) og af forholdet mellem genre, køn og følelser i Agger (2011).
 18. Dokumenteret bl.a. i en receptionsundersøgelse foretaget af Karen Klitgaard Povlsen (2008-09) og præsenteret på konferencen 'Emotion, Media and Crime' i Aarhus d. 1.10.2010.
 19. Mht. *Riget*, se min sammenligning af *Riget I-II* og *The Kingdom* (ABC 2004) i Agger (2009).
 20. Dette er sket i mange tilfælde, f.eks. har Ole Søndberg været en vigtig faktor i dannelsen af *Yellow Bird* samt i produktionen af såvel *Beck* som *Wallander*, ligesom danske instruktører har medvirket til film- og tv-produktioner i Sverige (foruden Niels Arden Oplev kan f.eks. Katrine Windfeld og Peter Flinth nævnes).
- Litteratur**
- Agger, Gunhild (2005). *Dansk tv-drama – Arvesølv og underholdning*. Frederiksberg, Samfundslitteratur.
- Agger, Gunhild (2009). "I transformationernes rige". In: Larsen, Peter Stein et al. (red.): *Interaktioner*. Aalborg, Aalborg Universitetsforlag.
- Agger, Gunhild (2010a). "Krimi med social samvittighed". In: Agger, Gunhild og Waade, Anne Marit (red.): *Den skandinaviske krimi. Bestseller og blockbuster*. Göteborg, Nordicom.
- Agger, Gunhild (2010b). "Krimithriller, melodrama og bestseller". In: Agger, Gunhild og Waade, Anne Marit (red.): *Den skandinaviske krimi. Bestseller og blockbuster*. Göteborg, Nordicom.
- Agger, Gunhild (2010c). "Forbrydelsens kvinder". In: Weibull, Lennart et al. (red.): *Norden och världen. Perspektiv från forskningen om media och kommunikation*. Göteborg, Göteborgs Universitet.
- Agger, Gunhild (2011). "Emotion, Gender and Genre – Investigating *The Killing*". In: *Northern Lights* 9. London, Intellect Press.
- Auchet, Marc (ed.) (2010). *Le roman policier scandinave. Etudes Germaniques* no. 4. Paris, Centre Universitaire Malesherbes, Didier Érudition.
- Brodén, Daniel (2008). *Folkhemmet skuggbilder*. Göteborg, Ekholm og Tegebjer.
- Feather, J. og Woodbridge, H. (2007). "Bestsellers in the British Book Industry 1998-2005". In: *Pub Res Q* 23, s. 210-223.
- Collins, Jim (2010). *Bring on the Books for Everybody. How Literary Culture Became Popular Culture*. Durham, Duke University Press.
- Engelstad, Audun (2010). "Kriminalfortællingen på tv – Formater og dramaturgi". In: Agger, Gunhild og Waade, Anne Marit (red.): *Den skandinaviske krimi. Bestseller og blockbuster*. Göteborg, Nordicom.
- Gemzøe, Lyng Agger (2010). "Vi har førertrøjen! Interview med producer Sven Clausen i DR om den danske tv-krimi". In: Agger, Gunhild og Waade, Anne Marit (red.): *Den skandinaviske krimi. Bestseller og blockbuster*. Göteborg, Nordicom.
- Handesten, Lars (2010). *The Hitchhiker's Guide to the Bestseller Galaxy. Bestsellers art og historie*. In: *Kritik* 195, København, Gyldendal.
- Hedling, Olof (2010). "Historien om et brott". In: Agger, Gunhild og Waade, Anne Marit (red.): *Den skandinaviske krimi. Bestseller og blockbuster*. Göteborg, Nordicom.
- Jensen, Klaus Bruhn (1995). *The Social Semiotics of Mass Communication*. London, Sage.
- Meyhoff, Karsten Wind (2009). *Forbrydelsens elementer. Kriminallitteraturens historie fra Poe til Ellroy*. København, Informations Forlag.
- Nestingen, Andrew (2008). *Crime and Fantasy in Scandinavia*. Seattle og København, University of Washington Press og Museum Tusulanum Press.
- Nestingen, Andrew og Arvas, Paula (2011). *Scandinavian Crime Fiction*. Cardiff, University of Wales Press.
- Nielsen, Jakob Isak (2010). "Mobiltelefonitis. Om mobiltelefonens entré i film og tv-serier". In: *Kosmorama* nr. 245. København, Det danske Filminstitut.
- Povlsen, Karen Klitgaard og Waade, Anne Marit (2009). "The Girl with the Dragon Tattoo. Adapting embodied gender from novel to

- movie in Stieg Larsson's crime fiction". In: *P.O.V.* nr. 28. Aarhus, Institut for Informations- og Medievidenskab.
- Sjöholm, Carina (2010). "Wallanderland. Film- och litteraturturism i Ystad". In: Agger, Gunhild og Waade, Anne Marit (red.): *Den skandinaviske krimi. Bestseller og blockbuster*. Göteborg, Nordicom.
- Waade, Anne Marit (2010). "Fra bestseller til blockbuster. Interview med Ole Söndberg, Yellow Bird, 7. oktober 2008". In: Agger, Gunhild og Waade, Anne Marit (red.): *Den skandinaviske krimi. Bestseller og blockbuster*. Göteborg, Nordicom.
- Villadsen, Ebbe (2000). "Besættelsesbilleder". In: *Kosmorama* nr. 226. København, Det danske Filminstitut.
- Waade, Anne Marit (2011). "Crime scenes: Conceptualizing Ystad as location in the Swedish and the British Wallander tv-crime series". In: *Northern Lights* 9. London, Intellect Press.
- Artiklen publiceres sideløbende i Esbjörn Nyström, Ingunn Stokstad og Katrin Kangur (red.): *Litteratur och film – samband och samspel ur skandinaviskt perspektiv*. Tartu, 2011. Nordistica Tartuensia, bd. 19.