Aalborg Universitet

Fingeraftryk. Studier i krimi og det kriminelle (Festskrift til Gunhild Agger)

Christensen, Jørgen Riber; Hansen, Kim Toft

Publication date:
2010

Document Version
Publisher's PDF, also known as Version of record

Link to publication from Aalborg University

Citation for published version (APA):
Christensen, J. R., & Hansen, K. T. (Eds.) (2010). *Fingeraftryk. Studier i krimi og det kriminelle (Festskrift til Gunhild Agger)*. (1. ed.) Aalborg Universitetsforlag.

General rights
Copyright and moral rights for the publications made accessible in the public portal are retained by the authors and/or other copyright owners and it is a condition of accessing publications that users recognise and abide by the legal requirements associated with these rights.

- Users may download and print one copy of any publication from the public portal for the purpose of private study or research.
- You may not further distribute the material or use it for any profit-making activity or commercial gain
- You may freely distribute the URL identifying the publication in the public portal -

Take down policy
If you believe that this document breaches copyright please contact us at vbn@aub.aau.dk providing details, and we will remove access to the work immediately and investigate your claim.

Downloaded from vbn.aau.dk on: August 23, 2025

finger

aftryk

fingeraftryk

Studier i krimi og det kriminelle

Jørgen Riber Christensen og Kim Toft Hansen (red.)

Fingeraftryk. Studier i krimi og det kriminelle.
Festskrift til Gunhild Agger

Jørgen Riber Christensen og Kim Toft Hansen (red.)

Review ved Lars Ole Sauerberg, Professor ved Institut for Litteratur, Kultur og Medier, Syddansk Universitet

Redaktionspanel:
Peter Kirkegaard, Aalborg Universitet
Ulrik Lehrmann, Syddansk Universitet
Karen Klitgaard Povlsen, Aarhus Universitet
Kjetil Sandvik, Københavns Universitet

© Aalborg Universitetsforlag 2010
Forsidedesign og layout: Kirsten Bach Larsen
Bogen er sat med Eurostile og Palatino

For enkelte illustrationers vedkommende har det ikke været muligt at finde eller komme i kontakt med den retmæssige indehaver af ophavsrettighederne. Såfremt forlaget på denne måde måtte have krænket ophavsretten, er det sket ufrivilligt og utilsigtet. Retmæssige krav i denne forbindelse vil selvfølgelig blive honoreret efter gældende tarif, som havde forlaget indhentet tilladelse i forvejen.

Trykt hos: Toptryk Grafisk ApS, 2010
ISBN 978-87-7307-981-2

Udgiver:
Aalborg Universitetsforlag
Niels Jernes Vej 6 B, 9220 Aalborg Ø.
Tlf.: 99 40 71 40 – Fax: 96 35 00 76
Mail: aauf@forlag.aau.dk
www.forlag.aau.dk

Bogen er trykt med støtte fra Institut for Sprog og Kultur og Det humanistiske fakultet, Aalborg Universitet.

Kirsten Bach Larsen, bibliotekar, bachelor i humanistisk datalogi, grafisk designer og ideudvikler, webredaktør og It-underviser med speciale i Indesign, Photoshop, Dreamweaver.

Indholdsfortegnelse

Kim Toft Hansen og Jørgen Riber Christensen 7
Fingeraftrykket – det kriminelle som udtryk

Sune Agger og Katrine Højlund Bræmer 33
Mordet og maskinerne – forceret vitalisme i Jensens *Hjulet*

Louise Mønster 61
Forbrydelsen relative element – et kriminalistisk perspektiv på Katrine Marie Guldagers novellesamling *Kilimanjaro*

Ernst-Ullrich Pinkert 81
Olsen-banden taler tysk – i spændingsfeltet mellem "lovlig" og "ulovlig kriminalitet" og mellem Tyskland-satire og EU-aversion

Steen Christiansen 95
The Shadow of Grey – Lars von Trier´s *Element of Crime*

Jens F. Jensen 109
Historien møder mobilen – og nye spil opstår ... om at formidle kulturarv via Augmented Reality Games

Anne Marit Waade 137
Dæmoniserede destinationer – morderisk plot på Højriis Slot og blodturisme i Ysted

Ulrik Lehrmann 167
Walk on the Wild Side – på sporet af alternativ mediekritisk kriminaljournalistisk

Kim Toft Hansen 185
Globalisering og medborgerskab – teorien om alt, krimi og global eksistentialisme
Peter Kirkegaard 205
At finde en form til sin vrede – Arne Dahls store finale – 10 år med A-gruppen
Karen Klitgaard Povlsen 223
Astrid Lindgren for voksne – Stieg Larssons Kalle Blomkvist
Kim Toft Hansen 239
Ambivalente fiktioner – vold, den svenske uro og Henning Mankell
Anker Gemzøe 257
Forbrydelsen, realismen og romanen
Kjetil Sandvik 277
Convergence of Place and Plot – Investigating the Anatomy of the Crime Scene
Dorota Ostrowska 305
A Short Film About Killing – Debates on Death Penalty in Socialist Poland
Bent Sørensen 323
Jonathan Lethem's *Motherless Brooklyn* – Tourette's Syndrome and the Postmodern Condition, or Detecting Jewishness
Jens Kirk 337
Crime and Philosophy – Tibor Fischer's *The Thought Gang*
Anne Gjelsvik 355
The Wire og krimfortellingens serialitet
Martin Knakkergaard 371
Watching the Detectives
Jørgen Riber Christensen 387
Conan Doyle's "The Adventure of the Six Napoleons" and the Mechanical Reproduction of the Sherlock Holmes Formula
Tabula gratulatoria 407

Kim Toft Hansen og Jørgen Riber Christensen

Fingeraftrykket
det kriminelle som udtryk

7

René Rasmussen og Anders Lykke udsendte for nogle år siden en antologi om krimiens aktualitet med titlen *Den sidste gode genre* (1995). Selvom denne titel i sig selv er et scoop, og selvom titlen mere eller mindre direkte peger ind i antologien på Bo Tao Michaëlis' bidrag med titlen "Den sidste gode genre", bliver den implicitte påstand ikke taget op til direkte konfrontation. Hvorfor er krimien den sidste genre, og hvorfor er den god? Udgivelseshastigheden af krimier og den store interesse blandt publikum antyder en vis enighed hos de respektive læsere om, at vi her har at gøre med noget særligt, og samme bredde, som vi finder på den populære krimis åbne hav, finder vi også i antologiens forskellige nedslag, men en præcis beskæftigelse med disse spørgsmål leverer den ikke. Det er nemlig temmelig svært, viser det sig, ikke kun at finde frem til kriminalfiktionens egentlige rødder, men også at forklare dens popularitet. De normale forklaringsmodeller er ofte spænding eller aktualitet, som også Rasmussen og Lykkes antologi antyder, men spørgsmålet er, om det er nok til at give en samlet vurdering af krimiens gennemslagskraft.

Indicier peger på, at de seneste års postmoderne kultur har efterladt et tomrum, hvor såvel *det gode* som *det generisk homogene* i populærkulturen førhen kunne kitte fortællingerne sammen. Kittet smuldrer, når alt bliver lige gyldigt, og vi efterlades med et narrativt tomrum – den postmoderne kultur er som bekendt vantro i for-

hold til større metanarrativer (Lyotard: xxiv). Det gælder også selve grundlaget for opnåelse af sikker viden, hvilket selvfølgelig derfor betyder noget for kriminalfortællinger, der jo handler om denne søgen efter viden. Krimien blev for flere år siden tilpas dekonstrueret (Holquist: 155) til, at det af samme årsag kan overraske, at den stadig fremstår som en relativt fast skabelon, som forfattere gang på gang udstikker homogene variationer af. Det er måske lige netop her, vi skal finde forklaringsmodellen til, hvorfor krimien er den sidste gode genre: Den har, trods angreb på alle fronter, tilsyneladende overlevet den poststrukturalistiske decentrering. De populære udformninger af genren har stået last og brast med filosofiens klassiske grundpiller: *det gode*, *det sande* og *det skønne*. Det gode kommer for det første ofte til udtryk i en særdeles moralsk vurdering af sin samtid, hvilket peger på krimiens aktualitet, og det interessante spørgsmål er derfor, om ikke moralen og de større metanarrativer har overlevet i blandt andet krimien. Det sande viser sig for det andet gennem de øjne, vi ser den kriminelle verden gennem, nemlig detektivens eller efterforskerens årvågne blik, der ofte målrettet og problemfrit aflæser sin omverdens tegn for til sidst at finde frem til en sikker fornemmelse for sagens sande sammenhænge. Det skønne afspejler sig for det tredje i en genremæssig enhed, som ligner oplysningstidens klassicistiske søgen efter idealer, harmoni og helhedsstruktur. En tentativ påstand er derfor, at krimien fremstår som en oplysningens genre, hvor aflæsningen og rubriceringen af verden foregår med rationel garanti. Mere nedsættende er krimien med fokus på samme genremæssige mønsteropbygning og rationelle sikkerhed dog også blevet omtalt som såvel formularisk som skabelonagtig, men i positiv forstand viser det homogene ideal sig især, når krimien opnår en vis litterær integritet. Krimigenren som en udtryksform har med andre ord – *uden* kun at blive til en selvbevidst pastiche, som det måske gælder mange andre genrer – overlevet postmodernismens radikale angreb på samlende enheder og helhedsforståelser. Måske er krimien derfor den sidste gode genre, der holder fast i en større fortælling med det yderste af neglene – og muligvis er dette også med til at forklare krimiens popularitet.

Derfor er krimien også et centralt omdrejningspunkt, når blikket falder på det bredere tema om *det kriminelle*, som er omdrejningspunktet for denne antologi. Krimien beskæftiger sig per definition med det kriminelle, men det er ikke nødvendigvis tilfældet, at det kriminelle – når det bliver fortalt – bliver til en krimi. En vis fascination af det sidste, det gode og det genremæssigt pålidelige kan givetvis være med til at forklare, hvorfor krimien lever sit eget gode liv: Krimiens udgangspunkt er unægteligt – for det offer, døden rammer – ofte det eskatologisk sidste, selvom krimien også gerne bevæger sig ud i tilstødende juridiske transgressioner. Krimiens søgen efter genoprettelse af den orden, der blev spoleret af forbrydelsen, er samtidig også en indlevende undersøgelse af det godes ekvilibrium. Det forklarer imidlertid ikke tiltrækningen af det kriminelle. Andre genrer og kommunikationsformer – filosofi, religion eller generelt litteratur – beskæftiger sig nemlig også med disse brede temaer, men selve fascinationskraften af det kriminelle er ikke beskrevet i sin smalle specificitet og rummelige mangfoldighed. Derfor åbner denne antologi op for en diskussion af det kriminelle i forskellige formidlings- og fortælleformer, hvilket selvsagt sparker en ladeport af muligheder på vid gab, som antologien ikke selv kan lukke. I sin juridiske, etiske og samfundshistoriske sammenhæng er det kriminelle et besværligt relativt begreb, der begribeligvis afhænger af og afspejles i tid og rum, i stort og småt. Selvom vores umiddelbare fornemmelse for det kriminelle er en unormalitet, der strider mod juridiske institutioner, så figurerer det kriminelle også i dagligdagens petitesser: "Crime is normal because all of us commit so much of it," skriver kriminologen Harold E. Pepinsky (Pepinsky: 32). Det kriminelle bliver dermed i sin ulastelige normalitet en kulturens vrangside, der – som det juridiske system er en manifestation af menneskelige ønsker og handlinger – er et resultat af sociale forhold. Det kriminelle som udtryk er kunsten at spejde derhen, hvor der er noget galt. Det er ikke kun, fordi der opstår moralske dilemmaer, når vi graver i de små unoder og de store strukturelle abnormaliteter, men det kriminelle – og den integrerede diskussion heraf – bliver dermed også til en samtidsdiagnose, et kulturens barometer, der med kriminalitet som fortælling på godt og ondt pejler sig ind på nogle fælles ideologiske mønstrer.

Lov, ideologi og handling

Det er disse mønstre, som beskæftigelsen med det kriminelle tager afsæt i. Det kriminelle som udtryk er dermed en italesættelse af de rammer, vi ved fælles hjælp har etableret, idet den kriminelle handling i sig selv er en overskridelse af de kulturelle og juridiske normer. Det kriminelle er fortællingen om denne overskridelse, hvorved det bliver et udtryk, der kan aflæses, og den, der skal aflæse udtrykket, er i krimifiktionen oftest en efterforsker og i kriminaljournalistikken selvsagt en journalist: Begge parter har – i fiktionens såvel som virkelighedens verden – fået patent på at skrue det kriminelles sande sammenhæng sammen, hvilket – når det handler om opklaring og genetablering af den spolerede idyl – peger på det fælles normsæt, en kultur har etableret. Allerede det at pege på, at noget er kriminelt eller uden for normen, er en pejling, som henter sin dom fra kulturens mytiske bagland, fra vores fælles reservoir af love, normer og fortællinger. På den måde er beskæftigelsen med det kriminelle i høj grad ideologisk og kulturelt engageret, om end det er fra en litterær, filmisk eller journalistisk vinkel: Vi skriver vores fælles normsæt ud fra fordømmelser og afvisninger af det utilpassede og fejlagtige, og derfor er det kriminelle som udtryk – fra den modsatte, negative vinkel – fortællingen om det kit, der binder samfundet sammen.

Vi kan derfor også bevæge os ind på feltet fra den modsatte side, nemlig fra den lovgivende, som forsøger at dæmme op for det kriminelle. I brede litterære sammenhænge "er udgangspunktet", skriver Simonsen, Porsdam og Nielsen i introduktionen til *Lov og litteratur*, "at litteraturen ikke alene handler om noget retligt, men selv »sætter en ret eller en lov«, dvs. opbygger en retlig, normativ verden af tilladelser og forbud" (Simonsen et al.: 9). På forskellig vis kan en litterær vinkel og skriftlighed være med til at *sætte* en verden, en rammesættelse af, hvordan vi juridisk og etisk opfatter verden, hvilket ifølge den nævnte udgivelse kan komme til udtryk på to måder: både lov *i* litteratur og lov *som* litteratur. Med andre ord åbner denne vinkel for et møde mellem tolkningen af den abstrakte juridiske tekst på den ene side og tolkningen af lovgivningens medvirken i fortællinger, men mest interessant – for nærværende antologi i hvert fald – er mødet

mellem disse to: Fortællingen kan i sig selv være et rum for fortolkning af kriminelle og lovgivende sammenhænge. Når litteratur, film eller journalistik tager fat på det kriminelle, er den immanente vinkel som regel, at det kriminelle er et udtryk for fejl. Det kan være enten personlige eller strukturelle fejl, der derved levner plads til en diskussion af flere typer kriminalitet: Fortællingen om de personlige fejl, der leder til lovbrud og kriminalitet, er – set fra gerningsmandens vinkel – en klassisk tragedie om et forfald, der igangsættes allerede ved første lovovertrædelse, mens sådanne personlige tragedier kan være foranlediget af samfundets strukturelle problemer. I sådanne tilfælde, hvor den komplekse opbygning af samfundet bliver behæftet med en skyld, træder vi i retning af forholdet mellem lov og individ. Samtidig er samfundets strukturelle problemer dog ikke nødvendigvis behæftet med juridiske fejl. Det kan være det, men i flere tilfælde handler det derfor om det etiske normsæt, der går forud for de juridiske sammenhænge. Det er i høj grad i den forbindelse, at det kriminelles fortælling har mulighed for at sætte samfundet under lup: På den ene side kan journalistikken og den realistiske fortælling om kriminalitet tage en meget direkte podning af samfundet, som skildrer en vrangside af det juridiske, mens den litterære og mere kunstneriske vinkel på forbrydelser kan trække det i retningen af mere autonome alternativer til samfundsstrukturen. På trods af kriminallitteraturens popularitet og omsiggribende fascinationskraft har det kriminelle ikke kun appel for den traditionelle populærkultur, men den finder også sin vej – og har altid gjort det – til mere finkulturelle udtryksformer. Det kriminelle kan måske endda læses som et såvel faktisk som fortællemæssigt møde mellem høj og lav, mellem det populære og det elitære, ved at den kriminelle handling – i sin dobbeltforstand – trodser skellet mellem, hvad der er højt, og hvad der er lavt. Det kriminelle er dermed et fælles udtryk, der (for)dømmes eller stiller spørgsmål til de gestaltede sammenhænge. James Boyd White – en af grundlæggerne af *lov og litteratur*-traditionen – peger på følgende:

> Set i det lys vil vi måske kunne begynde at opfatte loven, ikke som et bureaukrati eller et sæt regler, men snarere som

> et fællesskab mellem en bestemt slags talere, som en diskussionskultur, der hele tiden bliver omformet af sine deltagere (White: 42).

De juridiske sammenhænge, der er etableret som en kollektiv ramme for samfundets udfoldelsesmuligheder, og som i det kriminelle overskrides, bliver dermed til en fælles fortælling, hvor *handling* henviser til såvel den igangsættende gerning som den fortælling, vi bagefter hører om gerningen – ydermere er det også fortællingen om genetableringen og – i lyset af White – diskussionen af den strukturelle, juridiske og fortællemæssige ro. Om det er en krimi eller en nyhedsfortælling om et bestialsk mord, så forlader vi oftest fortællingen, når roen sænker sig igen – der er ikke mere *handling* tilbage. Verden er igen *sat*, strukturen er genfundet.

Fingeraftrykket

Et af de mere oplagte steder at se hen for at finde denne søgen efter en fornyet ro efter det kriminelles forstyrrelse er det, Carl D. Malmgren betegner *mystery fiction*. Denne type fiktion – typisk eksemplificeret af Agatha Christies krimier – er kendetegnet af en centreret verdenstolkning, som peger i retningen af stabilitet og orden:

> Centeredness entails a number of predicates; a centered world is at once orderly, stable, resistant to change, and relatively free of contingency […]. Mystery presupposes an essentially static world, in which neither social order nor human nature is subject to radical change […]. Mystery fiction unfolds in a rational world grounded in laws of cause and effect, where people behave in certain ways in order to achieve certain ends (Malmgren: 14).

Den kriminelle handling er i denne type fiktion oftest overlagt og grundigt planlagt, hvilket understreger, at tilfældet erstattes eller tilsidesættes til fordel for determination og læsbarhed. Malmgren fremhæver derfor, at *mystery fiction* "unfolds in a pre-Saussurian world in

which the relation between signifiers and signifieds is not arbitrary, not subject to the play of *différance*" (ibid.: 15). Vi kender det også fra Conan Doyles fortællinger om Sherlock Holmes: "Holmes argues in effect that there is a "natural" relation between signifiers and signifieds and that evidence speaks if the observer only knows the proper codes" (ibid.: 16). Af samme grund går Malmgren så langt som til at kalde *mystery fiction* for den semiotiske genre *par excellence*. Det er i denne verden efterforskerens rolle at aflæse det kriminelle udtryk, som gerne skulle lede i retningen af, ikke kun det rette indhold, den eller de skyldige, men også netop genoprettelsen af den ordnede verden. Det kriminelle udtryk er på denne måde et entydigt fingeraftryk, der kun – idet tegnlæseren formår at knytte an til det rette indhold – kan pege på en løsning eller forklaring. Der er således i denne type fortælling indskrænket plads til diskussionskultur eller deltagernes omformning af kulturen, som James Boyd White fremhæver: "The narrative *telos* is the solution of the murder, which alone can restore equilibrium and bring absolution" (ibid.: 19). Efterforskerens handling er netop her det, der standser fortællingens handling.

Det er dog ikke indlysende, hvordan fortællinger om det kriminelle kan sætte sit fingeraftryk på samfundet uden for fiktionens og kommunikationens rammer – og det hænger sammen med Malmgrens fremhævelse af *mystery fiction* som den væsentligste semiotiske subgenre. Her overser Malmgren, at fordi tegnet bliver arbitrært hos Ferdinand de Saussure og ustabilt hos Jacques Derrida, så gør det ikke erkendelsen, efterforskningen og søgen efter svar mindre semiotisk. Det ustabile og – med Malmgrens eget udtryk – decentrerede tegnbegreb besværliggør selvfølgelig den præcise opklaring og sikre genoprettelse af orden, men det fratager ikke fortolkningen dens semiotiske komponent. Det placerer i stedet tegnet i en pragmatisk semiosisproces, som vi kender den fra Charles Sanders Peirces semiotik, hvilket således bliver vores vej ind i det kriminelles diskussion af samfundets rammer: ved at det kriminelle på den ene side bliver mere besværligt at afkode, og at det dermed fremhæver tegnets sociale sammenhænge og pragmatiske rammer for tolkning, er beskæftigelsen med det kriminelle netop på den anden side et rum for diskussion af samfundsstrukturer og individuelle handlingsmønstre. Den kri-

minelle handling bliver på den måde ikke kun et udtryk for en mangel eller fejl, men kriminalitet kan behandles ud fra nogle årsagssammenhænge, der leder til afvigende handlinger. Det decentrerede tegn- og sandhedsbegreb, hvor udtrykket ikke blot mekanisk kan knyttes til et indhold, åbner for diskussionskulturen. Men netop for at holde fast i visse praktiske og pragmatiske muligheder for sandhedsstrukturer har arbejdet med det kriminelle – i såvel aktuel kriminaljournalistik, fiktionel kriminallitteratur og selvfølgelig også fiktionens aktualitetspræg – formået som *den sidste gode genre* at fastholde både genremæssige, erkendelsesmæssige og moralske strukturer. Selvom det selvfølgelig eksisterer, så er et mere eller mindre poststrukturalistisk udtryk for sandhed og opklaring – som vi eksempelvis finder hos den danske forfatter Henning Mortensen – en nichegenre i forhold til den store, samlede mængde fortællinger om det kriminelle. I stedet for at suge livet ud af værdierne holder krimien og det kriminelle fast i nogle elementer, der godt nok ikke bliver til klassiske centrerede tegntolkninger, men nærmere til studier i samfundets ambivalenser. "Samtidig som genren generellt haft *kluvna* samtidsperspektiv och skildrat brott med *tvetydighet*", skriver Daniel Brodén i *Folkhemmets skuggbilder*, "har den kretsat kring samhällslivets *ambivalenser*" (Brodén: 37). Dette er netop grundlaget for Brodéns brug af "skyggebilleder" som metafor for krimiens fokus: "Min grundtanke är att *genren genom sina skuggbilder fortlöpande belyst det moderna samhällslivets obehagliga ambivalenser*" (ibid.: 38). Andrew Nestingen kommer – med særligt fokus på Henning Mankell – frem til en lignende konklusion i *Crime and Fantasy in Scandinavia*: "By continually asking open-ended questions, the novels cultivate uncertainty and ambivalence" (Nestingen: 244). Uklarheden og skyggebillederne er små blik ind i dele af verden, som vi sjældent oplever på egen hånd, men som vi må nøjes med i formidlet forstand enten gennem aktuelle nyhedsmedier eller fiktionelle fortællestrukturer. Ambivalensen har dog åbnet for både centrerede og decentrerede rammer for forståelsen, hvilket – ifølge Malmgren – kendetegner den moderne politikrimi i særdeleshed (Malmgren: 137). Mulighederne i arbejdet med det kriminelle er blevet udvidet, men de tvetydige strukturer mødes ofte i en pragmatisk midte.

Denne decentrering af tegnet og fastholdelsen af ambivalenserne er derfor en side af beskæftigelsen med samfundet, der dog *sjældent* efterlader sandheden blodig og mørbanket, men i stedet etablerer det kriminelle oftere moralske dilemmaer, der kan være såvel personlige som samfundsmæssigt strukturelle: Når samfundet behæftes med sådanne "sunde" ambivalenser, finder den reelle efterforskning af det utilpassede og afvigende snarere metoder til at imødekomme denne vanskelighed. David Favrholdt kalder det *intermetodisk kontrol*:

> Det er værd at huske på, at kriminalpolitiet også bruger intermetodisk kontrol. Ved opklaring af et mord, f.eks., bruges fingeraftryk, vidneudsagn, manglende alibi, motiv, tøjstumper, blodspor, evt. genetiske »fingeraftryk« og meget mere som indicier. Gennem denne intermetodiske kontrol kan morderen ofte udpeges, men man nøjes ikke hermed. Ved en evt. tilståelse følger man op med en rekonstruktion af forbrydelsen på gerningsstedet, og på den måde, når man i nogle, men ikke alle, tilfælde frem til vished (Favrholdt: 60).

Kombinationen af den semiotiske indeksikalitet – hvilket gælder fingeraftrykket, blodspor og andre genetiske aftryk, alle behæftet med visse kausale relationer mellem udtryk og indhold – og den narrative sammenføjning af partikulære enkeltdele, som indlysende nok kommer særligt til udtryk i rekonstruktionen, peger ud af det dekonstruerede sandhedsbegreb og i retning af former for vished. Dermed bliver mødet med det kriminelle på den ene side ikke til en radikal destabilisering af samfundet, men på den anden side bliver mødet i tilgift også behæftet med en sund skepsis i forhold til netop de rammer, som forsøges genetableret. Samfundet er i påkommende tilfælde aldrig det samme efter mødet med sin egen vrangside.

Denne søgen efter rammer for sine visheder – om de nu er kulturelt specifikke eller mere videnskabeligt almene – hænger derfor ikke kun sammen med krimigenrens udtryk, selvom dette er det oplagte sted at kigge hen i denne forbindelse. Det gælder også vores almindelige omgang med verden og hverdagen, hvor den almindelige avislæser dagligt møder kriminalitet, hvor den museumsbesøgende skal be-

nytte erkendelsesstrukturer, der ligner efterforskeren, eller hvor en forfatter stiller skarpt på moralske dilemmaer, identitetsspørgsmål eller det kriminelles humoristiske bagside. Det gælder også i mødet med og opfattelsen af steder. Steder bliver symbolsk forstærket af at få tilknyttet fortælling eller en narrativ forståelsesramme, og fortællingen om det kriminelle – eller opklaringen heraf – formår at vække opsigt. Stedet er i sig selv et udtryk, der kan aflæses, hvilket kommer stærkest til udtryk hos efterforskerens tekniske og visuelle aflæsning af et gerningssted, men kan også kobles til den måde, vi gebærder os gennem vores almindelige oplevelse af rum: Vi flygter fra steder med virkelig kriminalitet, men valfarter til områder, der får tilført en ekstra narrativ dimension gennem fiktionens rammer. Derfor er en tvetydig forståelse af *det kriminelle* som både en specifik overskridelse, men samtidig en sammenføjende kollektiv faktor, hvor definitionen og forståelsen heraf er i en vanskelig dialektik med sociokulturelle og kognitive sammenhænge, en interessant måde at diskutere denne moralske overskridelse. Det kriminelle er derfor i fokus i faktuelle og fiktionelle formater, hvilket gælder litteratur, tv såvel som film og andre medier, hvor det både skaber sammenhængskraft i fordømmelsen og splittelse igennem selve bruddet med samfundets orden og de enkeltes forståelse heraf. Det kriminelle er i særdeleshed en kompleks størrelse, hvilket antologien her – i sine forskellige bidrag – sætter fokus på.

Fra dansk til internationalt

Antologien her bevæger sig fra dansk til et mere og mere internationalt fokus. De første artikler i antologien placerer sig primært inden for en dansk fortælletradition, der gør brug af det kriminelle som udtryk eller samlemetafor. De næste artikler beskrives bedst ud fra en skandinavisk vinkel, idet de inkluderede analyseeksempler er såvel danske som svenske og en enkelt norsk, mens de følgende artikler beskæftiger sig med svenske forfatterskaber. Derefter vender vi først blikket mod et par internationale artikler med skandinavisk input, mens de resterende indføjer sig i et primært internationalt regi med et enkelt polsk eksempel og resten angelsaksisk. Bevægelsen er derfor

anlagt, så vi starter nært med det danske og gradvist bevæger os længere ud i det internationale.

Første artikel tager således fat på en af dansk litteraturs fyrtårne, nemlig Johannes V. Jensen. Sune Agger og Katrine Højlund Bræmers "Mordet og maskinerne – forceret vitalisme i Jensens *Hjulet*" fokuserer på den ambivalens, som de to forfattere finder i Johannes V. Jensens *Hjulet* fra 1905. Den kriminelle intrige finder de uholdbar, men den bliver interessant i konteksten af et opgør med det atavistiske og degenererede i mennesker og civilisation, og *Hjulet* karakteriseres som et parodisk drilleri rettet mod krimigenren. Allerede her aner man ambivalensen hos Jensen, og når han plæderer for det maskulint vitale og sunde, er der samtidig en lystfyldt hengivelse til det dekadente i skildringen af det, så der opstår et spændingsfelt mellem vitalisme og dekadence i romanen. Dette spændingsfelt facetteres yderligere af evolution og modernitet med Chicago som den nye verden og morderen Lee som den nye mand. Ambivalensen i *Hjulet* indeholder ekkoer af Nietzsche, påviser Sune Agger og Katrine Højlund Bræmer. Nietzsches *Der Fall Wagner* er både dekadencekritik med Richard Wagner som eksempel og en hyldest til vitalismen, og artiklens to forfattere konkluderer, at *Hjulet* blandt andet via den ustabile fortællerposition og promoveringen af det irrationelle står i gæld til den dekadencelitteratur, som den afskriver. Artiklen afsluttes med en kortfattet og ganske perspektivrig oversigt over andre danske forfatteres samtidige opgør med dekadencen.

Hvor perspektivet på Johannes V. Jensen var ambivalensen, som vi også berørte ovenfor, tager Louise Mønsters artikel "Forbrydelsens relative element – et kriminalistisk perspektiv på Katrine Marie Guldagers novellesamling *Kilimanjaro*" fat på lignende perspektiver i lyset af det kriminelles relative karakter. Mønster analyserer spørgsmål om værdier og normers mulige relativitet, kultursammenstød, magt- og dominansforhold i forbindelse med forbrydelse og kriminalitet i Guldagers novellesamling fra 2005. Hun fokuserer på særligt to noveller fra samlingen – "Vi har allerede aftalt en pris" og "Trafikulykke" – der begge opererer i et kriminalistisk grænseland, som stiller spørgsmålstegn ved forbrydelsens relativitet. Begge noveller foregår i Tanzania og handler om nogle specifikke voldshand-

linger – henholdsvis prostitution og et trafikdrab – men knytter også an til nogle besværlige spørgsmål om de strukturer, der muligvis foranlediger de situationer, som karaktererne bringes i. Det centrale spørgsmål, der rejses, er, om kriminelle handlinger er kontekstbestemt, så et liv betyder noget andet i Afrika end uden for. For at forklare denne dialektik mellem den individuelle handling og de overordnede strukturer inddrager Louise Mønster kriminologen Harold E. Pepinsky, der analyserer voldshandlinger i lyset af strukturelle problemer og mangel på ansvar. Perspektivet på novellesamlingen er derfor ikke traditionelt krimilitterært, hvilket novellerne heller ikke lægger op til, men i stedet har novellernes fokus på det kriminelle forplantet sig i periferien af det, hvilket giver Katrine Marie Guldager – og derfor også Louise Mønster – mulighed for i stedet at rette blikket mod en række moralske dilemmaer. Begge noveller, der er under lup, lægger op til spørgsmål om, hvad der er rigtigt og forkert, acceptabelt eller uacceptabelt, og i stedet for – som krimien specifikt ofte gør – at give svar herpå, lader de deres uro forplante sig til læseren.

Næste artikelbidrag er af en mere lystig art, tematisk såvel som metodisk. Olsen-banden er en integreret del af dansk (kriminel) kultur, og det viser sig i Ernst-Ullrich Pinkerts "Olsen-banden taler tysk – i spændingsfeltet mellem "lovlig" og "ulovlig kriminalitet" og mellem Tyskland-satire og EU-aversion", at der også er stærke bånd til tysk sprog og kultur i Ballings filmserie. Pinkerts morsomme tilgang til Olsen-banden er at undersøge dens brug af det tyske sprog, herunder en registrering af forekomster af tysksprogede ytringer, der oftest er totalt ukorrekte, og som cementerer nationale stereotyper. Langt de fleste, men ikke alle af stereotypforekomsterne er på det godmodige plan. Et andet emne for artiklen er kriminalitet i en folkekomediekontekst, hvor Pinkert påviser, at der foregår en elegant og humoristisk leg med sproget, der afvæbner det kriminelle ved Olsen-bandens kriminalitet. Et eksempel er forekomsten af endog "ulovlig kriminalitet" i Olsen-bandens komedieunivers. At denne humor har en satirisk brod, viser sig ved, at den "lovlige" kriminalitet er den, som begås af storkapitalen og finansverdenen. Pinkert forener de to tråde i artiklen, når han begrunder den satiriske gengivelse af det tyske med den tyske dominans i EU-sammenhænge, såle-

des at den morsomme og satiriske kritik af tysk sprog og kultur bliver et angreb på den "lovlige" kriminalitet, der begås af storfinansen i EU-sammenhænge.

Steen Christiansens "The Shadow of Grey – Lars von Trier's *Element of Crime*" vender tilbage til de mere dystre momenter og undersøger fortællestilen og æstetikken i von Triers detektivfilm fra 1984. Artiklen forbinder temaerne identitet og skyld med det æstetiske, hvor det således er en pointe, at *Forbrydelsens element* er nært beslægtet med film noir-genren, men at den også fraviger denne genres determinisme med sin ubestemthed og uafsluttethed. Christiansen påpeger, hvorledes fraværets æstetik gennem brugen af skygger – kunsthistorikeren E.H. Gombrich inddrages her – bliver tematisk udtrykt. Morderen Grey er fraværende, den urbane flaneur-detektiv Fisher overtager måske hans identitet i sin meningsløse søgen. Fortælleteknisk er filmen et langt flashback, og den anvender en voice-over, der i sin tilbageskuen alligevel ikke har nogen vished i sig. Det er entropien og det apokalyptiske, der regerer i både sind og det monokrome Europa i *Forbrydelsens element.*

Hos Jens F. Jensen i hans artikel "Historien møder mobilen – og nye spil opstår… – om at formidle kulturarv via Augmented Reality Games" er krimiens og kulturhistoriens detektivfigur blevet til en metafor for den museumsbesøgende, der som en opdager i en oplevelsesøkonomisk proces indsamler viden og opbygger hypoteser på sit museumsbesøg. Museet tilbyder altså ikke mere færdige facitter og produkter om kulturarven, men tilbyder derimod formidlende en participatorisk og vidensopbyggende oplevelse. Dette paradigmeskift illustrerer Jens F. Jensen med eksempler fra blandt andet arbejder- og industrikulturen. Efter en oversigt over feltet og forskningen inden for denne nye museologiske fortælleform tager Jens F. Jensen fat på en række analytiske eksempler fra Aalborg og omegn. I Aalborg anvendes en lignende formidlingsmæssig praksis i form af Augmented Reality Games, der involverer den besøgende på en efterforskende måde i afdækning af byens sociale industrihistorie. Her er der et samspil mellem storytelling, mobile medier og den bevarede industrielle arkitektur. Jens F. Jensen giver en oversigt over lignende internationale formidlingsprocesser samt en mere detaljeret beskrivelse af de

lokale udforskende fortællinger, der er blevet bygget op i Aalborg, f.eks. omkring Dansk Andels Cementfabrik på Lindholm Brygge i Nørresundby, hvor den besøgende ved hjælp af f.eks. sms-beskeder udforsker fabrikken, som var den et gerningssted.

I artiklen "Dæmoniserede destinationer – morderisk plot på Højriis Slot og blodsporsturisme i Ystad", der tager antologiens første spæde skridt ud fra Danmark, analyserer Anne Marit Waade den effektive augmentering af steder i kraft af såvel historiske som fiktionelle fortællinger. Anne Marit Waade giver mange eksempler på disse dæmoniserede destinationer, mens et særligt fokus falder – ganske i tråd med Jens F. Jensens bidrag om den museumsbesøgende som detektiv – på en interaktiv mordefterforskning, hvor de besøgende selv er detektiver på Højriis Slot på Mors. Derudover analyserer Waade destinationsbrandingen af den sydsvenske by Ystad i lyset af Henning Mankells fortællinger om efterforskeren Kurt Wallander. Waade argumenterer for, at krimiturisme repræsenterer en radikalisering af stedsoplevelsen, og at disse inkorporerede fortællinger på den ene side fungerer som effektiv merværdi i en markedsføringssammenhæng, men på den anden side også virker som et særligt koncept i bestemte turistattraktioner. Pointen er i dette tilfælde, at stærke og fængslende historier og billeder, der i forvejen kan være kendt fra litterære eller andre medierende formater, giver et godt udgangspunkt for at skabe eller udvikle et destinationsimage. De gerningssteder og lignende, som turisten møder *on location* fungerer dermed som en ekstra imaginær hinde, som udvider byens faktiske steder. Således kan billeder fra film og andre medieoplevelser mikses med det, turisten rent faktisk ser, og denne mikstur udnyttes konkret i kommunens kommunikationsmateriale. Waade analyserer derfor ikke kun de mulige oplevelser på de enkelte destinationer, men fokuserer også – under inddragelse af idéen om thanaturisme (dødsturisme) – på selve kommunikationen om stederne med særligt fokus på omtale på målrettede hjemmesider, lokale medier såvel som reklamepjecer. Samlet giver artiklen et dybdegående bud på, hvordan dæmoniserede og kriminelle destinationer – i både faktisk og fiktionel forstand – kan bruges og bliver brugt som effektive midler i tiltrækning af turister og den generelle kommunikation om steder.

Næste bidrag fastholder det skandinaviske fokus på kommunikation om kriminalitet, men vender blikket specifikt mod den faktuelle journalistik. Kriminaljournalistik i en venstreorienteret og samfundskritisk form er emnet for Ulrik Lehrmanns "Walk on the Wild side – på sporet af alternativ mediekritisk kriminaljournalistik". Artiklens undertitel "på sporet af…" indikerer, at den kritiske kriminaljournalistik er vanskelig at finde, og Lehrmann har systematisk gennemgået ældre årgange af *politisk revy*, *Levende Billeder* og *Press* uden held. Han konkluderer, at der i disse alternative miljøer manglede kontakter til et kildenet inden for dette felt. Lehrmann vender sig derfor mod svenske Jan Guillous og danske Hans-Jørgen Nielsen og Morten Sabroe, hvis tilknytning til venstrefløjen af forskellig grad gør deres journalistik interessant i artiklens optik. Hovedparten af artiklen er en gennemgang og analyse af deres kriminaljournalistik fra 1970'erne og 1980'erne, hvor også stilistik som f.eks. *new journalism* i Tom Wolfe og Truman Capote-traditionen inddrages. Et antal eksemplariske artikler og reportager analyseres således i dybden, f.eks. Hans-Jørgen Nielsens eneste kriminaljournalistiske "Efter den fjerde whisky trak han pistolen" fra 1975. Ulrik Lehrmann konkluderer, at det er et særkende for Jan Guillous, Hans-Jørgen Nielsen og Morten Sabroes kriminaljournalistik, at fortællingen med en blanding af virkelighedsreferencer og æstetiske konstruktioner kontekstualiseres, så forbrydelsen får et ekstra perspektiv, der også rækker ud over offerfortællingen.

Herefter vender vi igen tilbage til fiktionen, men det er fiktion af en ganske særlig art. I "Globalisering og medborgerskab – teorien om alt, krimi og global eksistentialisme" tager Kim Toft Hansen fat på medborgerskabets rolle i lyset af de udfordringer, som det globaliserede samfund byder på. På den ene side er globaliseringen i sig selv en udfordring af almindelige menneskelige rettigheder, men på den anden side udfordrer den internationale kriminalitet også de rammer, vi har for de fællesskaber, der ligger i medborgerskabet. Krimifiktionen har i en årrække og i accellererende grad fokuseret på den grænseoverskridende kriminalitet, mens krimiformen samtidig også viser sig at indbyde til en helt anden formel inddragelse – dette er fiktion af den særlige art: Hos den danske forfatter Lene Andersen,

der skriver under pseudonymet Jesper Knallhatt, er nemlig krimien slet og ret en operationel indgangsvinkel og et incitament til at skrive fem romaner om en meget faktuelt orienteret dialog mellem to personer, der diskuterer verdens tilstand, fortid og fremtid. Det leder ikke kun til mange kritiske pointer, men også en grundlæggende teoretisk formulering af, hvordan verden ser ud inden for et såkaldt *både-og-paradigme* – værkerne vender den klassiske e*nten-eller*-tænkning radikalt på hovedet. Samtidig leverer Andersen også et helt grundlæggende forslag til, hvordan vi kommer ud af det morads, som vi selv har skabt. Hun kalder det for global eksistentialisme, og flere af de pointer, som er inkluderet i denne, har en række fællestræk med krimifiktionens pointer. Her inddrager Kim Toft Hansen især norske Gunnar Staalesen og svenske Arne Dahl som relevante sammenligningsnedslag. Sidstnævnte, som også er omdrejningspunktet for næste artikelbidrag.

I "At finde en form til sin vrede – Arne Dahls store finale – 10 år med A-gruppen" beskriver Peter Kirkegaard – i et essayistisk format – Jan Arnalds dristige projekt – under pseudonymet Arne Dahl – med at genskrive den svenske kriminalkanons Sjöwall og Wahlöö i en tid, hvor deres faste ideologiske (socialistiske) grundlag i en post-Palme-terrortid for længst var forsvundet. Artiklen er således også antologiens rent svenske bidrag. Peter Kirkegaard indplacerer Arne Dahls serie genremæssigt i politiromanen, og herunder problematiserer han i kraft af Dahls krimier politiets rolle som moralsk agent i en neoliberal statskonstruktion. Ydermere sætter han Dahls thrillerelementer under lup, hvorved Dahls detektiv- eller politikkollektiv A-gruppen således får indføjet thrillerens skræmmende psykologiske dybde. Gennem nedslag i romanerne i serien kommer Peter Kirkegaard ind på sproglige konstruktioner, Dahls skrivelyst, jazz, og hvorledes undergenren spionthrilleren – inspireret af John le Carré – har gjort sit indtog i Dahls forfatterskab. Samlet set er det en retrospektiv vurdering af et forfatterskab, der egenhændigt satte sig – qua et pseudonym – for at omvurdere og teste kriminallitteraturens grænser, og vurderingens konklusion er – blandt mange andre nedslag og perspektivrige pointer – at det i høj grad er lykkedes forfatterskabet Arne Dahl at knytte krimien sammen med nogle centrale litterære og samfunds-

kritiske perspektiver. Krimien er i bund og grund et udtryk for, at Arne Dahl – under henvisning til Sjöwall og Wahlöö – i den grad har fundet en operationel form til sin vrede.

Karen Klitgaard Povlsen begiver sig i artiklen "Astrid Lindgren for voksne – Stieg Larssons Kalle Blomkvist" ind i en af tidens mest læste krimiforfattere, nemlig Stieg Larsson, hvilket således fortsætter det svenske knudepunkt. Fokus for artiklen er den eksplicitte parallel, mellem ham og Astrid Lindgrens univers, som Larsson gennemgående selv fremhæver i sin Millenium-trilogi. Povlsen trækker et overbevisende rids gennem første bind af Larssons trilogi *Mænd der hader kvinder* og indplacerer de mange, tætte henvisninger til ikke kun Lindgrens trilogi om Mesterdetektiven Kalle Blomkvist, men også øvrige titler i Lindgrens forfatterskab, særligt også fortællingerne om Pippi Langstrømpe. Artiklen er i sig selv en grundig efterforskning af Larssons utilslørede intertekstuelle forhold til Astrid Lindgren, hvilket dermed også er en solid opkvalificering af Stieg Larssons bevidsthedsniveau i hans krimitrilogi: Det er *ikke* en henkastet indkøring af et populært svensk forfatterskab, men det består – fremhæver Povlsen – af et netværk af særdeles præcise elementer hentet fra Lindgren. Samme analyse, som Povlsen foretager i Larssons første bind, mener hun, kunne foretages i de to efterfølgende. Samtidig understreger Povlsen også, at det ikke blot er en videreførelse af Lindgren, men en egenhændig revitalisering hos en selvstændig Larsson. Desuden er Povlsens artikel også en revurdering af Astrid Lindgrens billede af den svenske idyl, som – i den medierede overlevering på tv og film – har mistet skyggerne af den svenske utopis forfald. Et forfald, der nu står i fuldt flor hos Stieg Larsson.

Forfaldstanken er heller ikke fjern i det næste svenske forfatterskab, der behandles. Her vender vi tilbage til Henning Mankell, som Kim Toft Hansen diskuterer i artiklen "Ambivalente fiktioner – vold, den svenske uro og Henning Mankell". Fokus er forskellige typer vold, der spiller en rolle i Mankells krimifiktion, og omdrejningspunktet for analysen er *Innan frosten* fra 2002 og filmatiseringen af samme fra 2005, mens der også gives et fyldigt udblik til novellen "Sprickan". For at forklare de enkelte voldstyper, der dukker op hos Mankell, vender Kim Toft Hansen sig mod den slovenske filosof Slavoj Žižek og

dennes voldstypologi, der – med særlig relevans for krimien – inkluderer subjektiv og objektiv vold, mens Walter Benjamins begreb om guddommelig vold også viser sig at spille en rolle. Dette leder til en diskussion af den vold, der viser sig i kølvandet på religiøs fanatisme, hvilket dermed udfolder sig som kritisk inddragelse af Søren Kierkegaards troslære. Dette leder til slut frem til en perspektivering af voldsanalysen i forhold til spørgsmålet om – og udfordringen af – demokratiet, hvilket spiller en særlig rolle hos Mankell. For at forklare udfordringen af demokratiet inddrager Kim Toft Hansen igen – som også Louise Mønster gjorde det – kriminologen Harold E. Pepinsky, der netop analyserer volden som en særlig tilsidesættelse af demokratiets spilleregler.

Næste bidrag er det første skridt ud i et mere internationalt fokus, men stadig med fyldige skandinaviske omdrejningspunkter. Ud fra en koncis historisk orienteret diskussion af litterære genrer, der befatter sig med forholdet mellem det private og det offentlige tager Anker Gemzøe i "Forbrydelsen, realismen og romanen" fat i Michail Bachtins refleksioner over forbrydelsens betydning for romanen, hvor udgangspunktet er, at kriminalitet er den del af privatlivet, som nødtvunget bliver offentligt. Gemzøes artikel leverer en oversigt over den tidlige europæiske romans offentliggørelse og registrering af det private, mens den også indfører en tilsvarende oversigt over romanteoretikere som f.eks. Peter Brooks, der har arbejdet med afsløringens, opklaringens og kriminalprocessens betydning for romangenrens udvikling. Gemzøe uddyber disse betragtninger i målrettede analyser af fem romaner: Apuleius' *Det gyldne æsel* (ca. 170 e.Kr.), Honoré de Balzacs *Far Goriot* (1834-1835), Ida Jessens *Det første jeg tænker på* (2006) og dens fortsættelse fra 2009 *Børnene* og Svend Åge Madsens *Det syvende bånd* (2006). Anker Gemzøe konkluderer, at forbrydelsen, opfattet med forskellige grader af eventyr og realisme, gennem flere tusinde år har spillet en uundværlig rolle for udviklingen og ajourføringen af romanens skildring af menneskenes til enhver tid aktuelle livsverden.

Hvor forbrydelsen som gerning har været i fokus for flere hidtidige bidrag, er gernings*stedet* i stedet emnet for Kjetil Sandviks "Convergence of Place and Plot – Investigating the Anatomy of the Crime

Scene". Her fastholder Sandvik det såvel skandinaviske som internationale islæt. Artiklen uddyber først steds- og rumkonceptet under inddragelse af relevante teoridannelse om sammenhængen mellem virkelige og virtuelle rum fra de nye medier, herunder teorien om *augmented spaces*. Sandvik konkluderer – også med væsentlige paralleller til Anne Marit Waades artikel i nærværende antologi – at steder i dag er augmented (berigede) tekstuelt eller gennem medier. Vi forstår steder gennem medier. På vej mod undersøgelsen af gerningsstedet belyser Sandvik tre måder, steder kan beriges på, nemlig iscenesættelse, fiktionalisering og fysisk forandring. Jack the Ripper Tours i Londons East End er et eksempel på iscenesættelse af steder, hvorved rum bliver til steder. Eksempler på fiktionalisering af steder findes med Dan Browns *The Da Vinci Code*, som har affødt guidede ture til bogens og filmens lokationer, eller i Wallanders Ystad. Kjetil Sandvik ser en sammenhæng mellem krimigenrens realisme og dens hyppige anvendelse af virkelige og konkrete steder som f.eks. storbyer eller bestemte kvarterer i storbyer, og han nævner en lang række eksempler på steder i verden, der er blevet "augmented" via deres anvendelse i krimimedier. I krimigenren er stedets fysiske forandring en sammensmeltning af sted og plot, og afkodningen af disse forandringers koder er en del af opklaringen. Sandviks artikel indeholder en analyse af den første episode af tv-serien *Forbrydelsen II* set i stedets optik, og den sluttes af med en beskrivelse af *pervasive gaming*, særligt med et detektivindhold, og med virkelighedens politiarbejde på gerningssteder.

Hvor drabet i augmenteringen af stedet er et udpræget underholdningselement, vender Dorota Ostrowska – i sin artikel "*A Short Film About Killing* – Debates on Death Penalty in Socialist Poland" – mod et langt mere alvorligt emne, nemlig Krzysztof Kieślowski og manuskriptforfatter Krzysztof Piesiewiczs *Krótki film o zabijaniu* (1987) (med den engelske titel *A Short Film About Killing*). Dette er således det sidste skridt væk fra det skandinaviske i retningen af et internationalt fokus – i dette tilfælde polsk. Ostrowska forklarer filmens handling, karakterer, tematik og ikke mindst reception i en detaljeret kontekstualisering til de historiske begivenheder, der omgav filmens produktion og premiere. Yderligere indplaceres filmen – sammen med Kieślowskis

Dekalog-suite – filosofisk i den franske eksistentialisme og religiøst i forholdet til den polske katolske kirke. De historiske begivenheder handler overordnet om, at filmen om det brutale mord på en taxichauffør og den senere retssag og henrettelse af morderen er et dokument om det socialistiske Polens undergang, mens en snævrere historisering desuden sker via et næsten parallelt mord begået i virkeligheden. I oktober 1984 blev den katolske præst Jerzy Popiełuszko og hans chauffør bortført af sikkerhedspolitiet, hvor chaufføren undslap, mens præsten blev torteret og myrdet. Den efterfølgende retssag affødte en debat om dødsstraf, og det er netop dødsstraffen, der problematiseres i *A Short Film About Killing*. Ostrowska konkluderer, at Kieślowskis og Piesiewiczs kritik af dødsstraffen – i og med filmen – ikke blev accepteret af det polske publikum, da den aktuelle historiske kontekst medførte, at dødsstraffen som samfundsmekanisme og som symbol på den trængte socialistiske polske stat ikke var entydig. Mordet på præsten Jerzy Popiełuszko blev opfattet som den desperate stats henrettelse af en politisk modstander. Det var desuden et angreb på kirken, hvis kristne tilgivelse herved blev vanskeliggjort. Omvendt så det polske publikum, at det rumænske diktatorpar – Nicolai og Elena Ceausescu – blev henrettet af deres politiske modstandere, der ønskede demokrati. Det udsagn, som *A Short Film About Killing* kom med imod dødsstraffen, blev således både for universelt og for uaktuelt.

Den samtidsorienterede diskussion er også et centralt element i næste artikel, hvor Bent Sørensen inddrager identitetsforhold i et postmoderne Amerika. Sørensen påpeger tidligt i artiklen "Jonathan Lethem's *Motherless Brooklyn* – Tourette's Syndrome and the Postmodern Condition, or Detecting Jewishness", at vi er opmærksomme på psykiske sygdomme, syndromer og traumer som aldrig før. I artiklen undersøger han, hvorledes hovedkarakteren Lionel Essrog i *Motherless Brooklyn* bevæger sig fra en identitet defineret af hans lidelse, Tourettes syndrom, til et jødisk kulturelt tilhørsforhold. Det indgår også i artiklen, at Jonathan Lethem anvender Tourettes syndrom som en metafor for det postmoderne Amerika. Overordnet undersøger Bent Sørensen Jonathan Lethems narrative strategier i to kontekster. Den første handler om, at psykiske sygdomme kan kortlægge en traumatisk

nutidig verden, og den anden diskuterer parallelt den dialogiske, polyfoniske hybriditet i postmoderne litteratur. Artiklen indeholder en overraskende stor og interessant opgørelse over Tourettes syndroms indtog i populærkulturen, også i detektivfiktion, og dette er anledningen til artiklens grundige behandling og karakteristik af den postmoderne detektivroman. Bent Sørensen skriver her, at Tourette-detektiven på mange måder er den perfekte postmoderne detektivtype, og i analysen af *Motherless Brooklyn* eksemplificeres denne hypotese i Lionel Essrog.

Jens Kirks vittige artikel "Crime and Philosophy – Tibor Fischer's *The Thought Gang*", der fortsætter det angelsaksiske fokus fra forrige artikel, er en narratologisk redegørelse for det system af dobbelte diskurser, som forbløffer læseren af Tibor Fischers engelske, akademiske kriminalroman *The Thought Gang* fra 1994. Allerede i Kirks præsentation af titlerne i Tibor Fischers forfatterskab bliver det klart, at defamiliarisering og sammensætningen af uforenelige elementer er et gennemgående tema og en gennemgående fortælleteknik i forfatterskabet, og i *The Thought Gang* er det foreningen af gangstere og filosoffer, der skaber den narrative dynamik. Som Jens Kirk påpeger, forenes begge i opdagelsesarbejdet med gangsterne som objekter *for* opdagelsen og filosoffer som subjekter *til* opdagelsen. Den dekonstruktion af krimigenren, der finder sted hos Tibor Fischer, ses i artiklen i et kontinuum af lignende romaner, som præsenteres. Den narrative struktur i *The Thought Gang* er ikke synkronisk, men nærmere leksikal, så hvert bankrøveri er løst baseret på en filosofisk skole. Som en satirisk kommentar til både filosoffer og opdagere, præsenteres de sidste gennem håbløs inkompetence, og romanens poststrukturalistiske hældning ses i dens *mise en abyme*, hvor dens læseres "anticipation of retrospection" undermineres gang på gang.

Men hvor Fischers roman er et radikalt opgør med krimifiktions klare sammenhænge, har nyere amerikanske tv-serier også fastholdt muligheden for opklaring og samfundskritik. Tv-serien *The Wire* med fem sæsoner bag sig (2002-2008) omtales af Anne Gjelsvik i "*The Wire* og krimfortellingens nye serialitet" som en serie med ambitioner om at sprænge fiktionernes myte om politiefterforskning og om at vise virkeligheden, som den er – i dette tilfælde i Baltimore, USA. Sam-

fundskritik kommer her før underholdning, og seriens titel henty-der således behændigt til aflytninger af narkopushere. Anne Gjels-vik påviser i artiklen, hvorledes seriens fortællestruktur, dens store format, de mange plotlinjer og det omfattende persongalleri muliggør, at den kan komme dybere ind i kriminalitetens kerne, og at dens specielle form for serialitet er mere egnet for dvd-aflæsning end for tv. *The Wire* er således emigreret fra Home Box Offices tv-distribution til et stort internationalt dvd-salg. Anne Gjelsvik ser *The Wire* som en del af en tradition, der også indeholder Sidney Lumets film *Prince of the City* samt tv-serier som *Hill Street Blues* og *Homicide*: *A Life on the Streets* med deres kollektive stemmer og genrehybriditet. Men hun inddrager også Charles Dickens' føljetonromaner, såsom f.eks. *Bleak House*, der på lignende vis som *The Wire* anvender den bakhtinske heteroglossia, og som derfor har et næsten ubegrænset persongalleri.

I antologiens næstsidste bidrag – Martin Knakkergaards "Watching the Detectives" – fastholder vi fokusering på tv-serier, men nu vender vi blikket mod de britiske af slagsen, mens analysepunktet snarere end efterforskningen og samfundskritikken er musikken i tv-krimier. Efter en påpegning af den næsten klicheagtige institutionaliserede associative brug af populærmusikkens udtrykskatalog som f.eks. tenorsaxofonens indramning af detektivheltens voice-over giver Knakkergaard sig veloplagt i kast med en afdækning af den semiotiske kodning af de musikalske strukturer i de britiske tv-serier *A Touch of Frost* og *Inspector Morse*. Det er Knakkergaards præmis, at afkodning af musik altid er kontekstuel, både i forhold til aflæseren og i forhold til musikkens samspil med andre medier. Signaturtemaerne fungerer både internt som underlægning og eksternt paratekstuelt, og det et netop signaturtemaerne i de to serier, som er underkastet en detaljeret analyse og nærlæsning på flere niveauer, blandt andet deres medbetydningsproduktion. I *A Touch of Frost* med dens småborgerlige detektiv, der færdes blandt underklassen, er der både referencer til film noir-traditionens musik og til den samtidige *Twin Peaks*-musik. *Inspector Morse* har med dens brug af diegetisk musik referencer til britisk tradition og dens komponister som Elgar, Vaughan Williams og Holst, som det også høres i andre serier som *Midsomer Murders* og den kanoniserede *Miss Marple*.

En kanoniseret krimifortælling får også værdigt lov til at afrunde antologien: I "Conan Doyle's "The Adventure of the Six Napoleons" and the Mechanical Reproduction of the Sherlock Holmes Formula" tager Jørgen Riber Christensen fat i en af krimigenrens absolutte klassikere. Det er situationen omkring Sherlock Holmes' tilsyneladende død i Conan Doyles forfatterskab, der er emnet for artiklen, og gennem en analyse af "The Adventure of the Six Napoleons" fra 1904 – foretaget i optikken af Walter Benjamins essay om kunstværket i den mekaniske reproduktions tidsalder – anskues denne novelle som en næsten metafiktiv fiktionalisering af Conan Doyles eget opgør med sine litterære ambitioner om at skrive historiske romaner i stedet for de populære og skabelonagtige Sherlock Holmes-historier til *The Strand Magazine*. "The Adventure of the Six Napoleons" er med dens eksplicitte diskussion af original over for kopi, og kopi af kopi, skrevet efter "The Adventure of the Empty House" (1903), hvor Holmes genopstod efter sin død i Reichenbach-vandfaldet i "The Adventure of the Final Problem" (1893). Artiklen sætter dette litterære tema ind i en bredere kontekst af modernitet, hvor dens konklusion er, at Doyle opfyldte sine læseres behov for en narrativ inddæmning af den usikkerhed, som moderniteten fremkaldte, samtidig med at moderniteten blev tematiseret i Sherlock Holmes-kanonen.

Afrunding

Antologiens generelle udgangs- og fokuspunkt er, som det også her fremgår, et væsentligt signalement af krimi og det kriminelle igennem det seneste århundrede, hvilket i sig selv betyder, at fokus er omfangsrigt. Derfor er sagen selvfølgelig ikke lukket med disse artikler, men snarere bør vi nok sige, at vi med denne udgivelse har forsøgt at åbne nye døre, der kan lede på sporet af nye indsigter i forbindelse med forskningen i og behandlingen af det kriminelle i forskellige former for kommunikation og underholdning. Derfor er tilgangen heri i flere tilfælde – som det kriminelle i sig selv er – grænseoverskridende. Gunhild Agger skriver således også om krimiens evne til at bryde grænser ned, men også om hvordan dette netop er med til at rejse spørgsmål, der afkræver et – ikke altid lige nemt – svar:

> Det er ikke vanskeligt at forklare krimiens attraktioner. At være offer for en forbrydelse i det virkelige liv er naturligvis ikke særlig attraktivt. Men forbrydelse som fænomen er spændende, fordi det repræsenterer en *grænseoverskridelse*, 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. Det rører os – og det rejser en række interessante spørgsmål af etisk, social, psykologisk og juridisk art. Spørgsmålene angiver lige så mange synsvinkler på en forbrydelse (Agger: 356ff).

Det er derved krimiens lod at stille spørgsmål, der videre kræver et svar, hvilket antyder en central forskel på virkelighedens forbrydelser og fiktionens forbrydelser: "Når der sker forbrydelser i virkeligheden, kan vi håbe, at de bliver opklaret. I detektiv- og politifiktion er opklaringen en del af vores forventninger til genren" (ibid.: 357). Antologien her opklarer en hel del spørgsmål, men levner – som den postmoderne krimi gerne må – nogle passager ubetrådte. Grænseoverskridelsen eller transgressionen er per definition en åben ladeport eller et ubetrådt land, der kræver præcis afsøgning. Antologien her har nogle klassikere under armen som koordinater, mens en række nye, interessante vinkler på krimien og det kriminelle – og særlig mødet mellem disse to koordinater – også er afprøvet. Og med den hastighed, der publiceres såvel krimier og kriminaljournalistik som kriminelt inspirerede oplevelser, så vil feltet formentlig ikke være afdækket lige med det første.

Litteratur

Agger, Gunhild, *Dansk tv-drama. Arvesølv og underholdning*, Forlaget Samfundslitteratur: Frederiksberg, 2005.

Brodén, Daniel, *Folkhemmets skuggbilder. En kulturanalytisk genrestudie av svensk kriminalfiktion i film och tv*, Ekholm & Tegebjer Förlags AB: Falun, 2008.

Favrholdt, David, *Erkendelsesteori. Problemer, argumenter, løsninger*, Syddansk Universitetsforlag: Odense, 2002.

Holquist, Michael, "Whodunit and Other Questions: Metaphysical Detective Stories in Post-War Fiction", i *New Literary History*, vol. 3, No.1, The John Hopkins University Press: Baltimore, 1971.

Lyotard, Jean François, *The Postmodern Condition: A Report on Knowledge*, Manchester University Press: Manchester, 2004.

Malmgren, Carl D., *Anatomy of Murder: Mystery, Detective and Crime Fiction*, Bowling Green State University Popular Press: Bowling Green, 2001.

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

Pepinsky, Harold E., *The Geometry of Violence and Democracy*, Indiana University Press: Indianapolis, 1991.

Rasmussen, René og Anders Lykke, *Den sidste gode genre. Krimiens aktualitet*, Forlaget Klim: Århus, 1995.

Simonsen, Karen-Margrethe (et al.), "Introduktion", i *Lov og litteratur*, Aarhus Universitetsforlag: Århus, 2007.

White, James Boyd, "Retorik og ret: Kulturens og fællesskabets kunstarter", i Karen-Margrethe Simonsen (et al.), *Lov og litteratur*, Aarhus Universitetsforlag: Århus, 2007.

Sune Agger, cand.mag. i Nordisk Sprog og Litteratur, Aarhus Universitet, souschef i Ungdommens Uddannelsesvejledning Horsens Hedensted. Artikler om sprogfilosofi, talehandlingsteori, manierisme i 1500-tallets arkitektur, dekadence og vitalisme i Italien samt moderne dansk lyrik.

Katrine Højlund Bræmer, cand.mag. i Nordisk Sprog og Litteratur og Kunsthistorie, Aarhus Universitet, underviser på Social- og Sundhedsskolen, Fredericia - Horsens. Artikler om sprogfilosofi, talehandlingsteori, manierisme i 1500-tallets arkitektur, byrum og -planlægning, dekadence og vitalisme i Italien.

Sune Agger og Katrine Højlund Bræmer

Mo┌det og maskinerne

forceret vitalisme i Jensens *Hjulet*

Frygt sjælen og dyrk den ikke
for den ligner en last
Tom Kristensen

Det ideal, en mand forkynder, er jo som oftest et tegn på i hvad retning han føler sig svag, og på hvad led han gerne vil omskabe sig. […] naturen er det modsatte af, hvad han forkynder […] Thi denne kendsgerningernes angelsaksiske apostel er jo mere end nogen anden nulevende dansker en indbygger af drømmeland.
Johannes Jørgensen

Mordets ordensindstiftelse

Johannes V. Jensens roman *Hjulet*, 1905, er en roman på 224 tætskrevne sider, der nødtørftigt er bundet sammen af en kriminalintrige. Men atypisk er det svært at forstå det kriminelle i denne roman, hvis man alene ser på intrigen. Fokuserer man på handlingen i bogen, kan man konstatere følgende:

Detektiven Mason har forfulgt den forbryderiske Evanston fra New York til Chicago. I Chicago nedsætter Evanston sig som prædikant under det sigende navn A.O. Cancer. Cancer opsøger her den unge

digter, Ralph Winnifred Lee, som han vil have til at forfatte biblen til sin religion, imens de bliver overvåget af Mason. For at lægge pres på Lee opildner Evanston proletariatet i Chicago til generalstrejke. Lee dræber nu Cancer i voldsom affekt, men det er en anden, den burleske rigmandssøn Walt Gronau, også kaldet Hippo, som Mason anholder for mordet på grund af et kraftigt indicium: Hippo, der er af samlernatur, har fundet den døde Cancer og taget ham med hjem. Her er planen, at han skal udstoppes og indgå i Hippos private museum. Forinden bliver Hippo imidlertid trampet ihjel af en hævn- og blodtørstig flok sultne arbejdere, der fulgte Cancers evangelium og desuden har et horn i siden på Hippos far, byherren og storkapitalisten H.A. Gronau. Lee rejser væk – med Mason, som har indset sin fejl, i hælene. Ved en fejltagelse er det dog Mason, og ikke Lee, der bliver arresteret. Lee rejser hjem til prinsessen og det halve kongerige: H.A. Gronaus datter og bedrift.

Læst som detektivroman forekommer *Hjulets* plot uforløst og intrigen uholdbar: Den formodede forbryder, Evanston, bliver offer, og den tilsyneladende helt, affektmorderen Lee, er skurken, som tilmed slipper for straf. Samtidig står læseren på skurkens side (Lee), mens offeret forekommer modbydeligt (Evanston). Intrigen er altså ikke koden til det kriminelle: En opklaring af forbrydelsen på samfundets præmisser og en efterfølgende ordensindstiftelse – samfundets hævn over forbryderen ved at dømme og eksekvere dommen – holder ikke i Jensens univers. Jensens opgør med den traditionelle detektivroman har en litterært parodisk side, og som det vil vise sig i denne artikel en dyberegående anklage: For hvad nu hvis det er de mange, masserne, det demokratisk indstiftede retssystem, der tager fejl og i virkeligheden blot søger at knægte de ekstraordinære og driftige individer, som viser deres sande potentiale i mødet med modgang? Nej, i Jensens roman er det ikke opklaringen af forbrydelsen, der genindsætter samfundets orden. Her gælder det modsatte, forbrydelsen er retfærdig; der er ikke tale om opklaringens, men om mordets ordensindstiftelse, og vel at mærke en ny orden, der er i kamp med det gamle, udlevede, atavistiske, degenererede og dekadente i menneskene. Set i dette lys er selvtægt eneste mulighed. Cancers mål er nemlig at stoppe *hjulet*, indbegrebet af den moderne civilisation. Der-

for må Cancer, kræften, slås ihjel, og dermed går Lee bogstaveligt talt gennem sygdom til sundhed og styrkes i processen.

At kriminalintrigen set under en traditionel synsvinkel ikke holder, er ikke blot et opgør med samfund(smoral), men er også et parodisk drilleri af krimigenren. Jensens bud på en Sherlock Holmes-figur er en tegneserieagtig, lidt latterlig opdager, Mason, som begår fejl med fatale følger. Romanen anvender tydeligvis krimigenrens kendte konventioner (f.eks. Conan Doyle), men udleverer dem til latteren: Her kan vi ikke bruge traditionelt detektivarbejde til at indstifte orden og moral. Den traditionelle opklaring af forbrydelser har en samfundskonserverende konsekvens – og Jensen vil det modsatte: Han vil fremgang og vitalitet, og en logisk litterær følge er at parodiere kriminalromanen. Ydermere har Jensen én god grund mere til at iklæde sin bog enkelte parodiske gevandter: Parodien kan tage fokus fra en voldsomt Nietzsche-inspireret vitalisme, der vil udgrænse det kvindagtige i mænd, kunst fra liv, masserne fra éneren, socialisme fra kapitalisme. Den delvise brug af parodi og ironi fungerer som skalkeskjul for Jensens udfoldelse af disse temaer. Det er en nærliggende tanke, at ironi og parodi skulle bruges i *Hjulet* som dække for at skrive noget, der er endnu mere politisk, filosofisk og moralsk anstødeligt, end man kunne tillade sig – selv i 1905 – uden at blive stillet i offentlig gabestok. Hvad Jensen ikke blev, på trods af at anmeldelserne ikke hæftede sig ved den af forfatteren intenderede parodiske hilsen til Conan Doyle (Rossel 1997: 450).

Hjulet skulle ikke blot ironisere over krimien; den skulle bekæmpe det forrige århundredes, i forfatterens optik, ånds- og samfundshistoriske pessimisme og dekadence. Jensen afskrev selv sine egne bøger fra det forgangne århundrede og dedicerede dem med en ironisk gestus til Johannes Jørgensen. Han ønskede at gøre op med den refleksionssyge, handlingslammelse og spleenatmosfære, der herskede i *Danskere* (1896) og *Einar Elkær* (1898). Han ønskede at finde en farbar vej ud af en fastfrossen og frugtesløs position. At gå fra dekadence til styrke og fra sygelighed til sundhed var målet. *Hjulet* skulle danne positivt modbillede til og samtidig være en selvkritisk bearbejdning af det tidlige forfatterskab. Hermed er *Hjulet* tilsyneladende en eksponering af Jensens sene forfatterskabs idékatalog. Det er

en roman, der vil "slaa Fornægteren" og "bekræfte de Raske i Retten til Riget".[1]

Men i og med romanen så ihærdigt forsøger at opstille et radikalt andet verdensbillede i et åbenlyst opgør med fortiden viser det sig, i hvor høj grad den står i gæld til det, den søger at afskrive – bogen kommer så at sige automatisk til at pege på det, den skriver sig væk fra. Således kommer *Hjulet* til at underminere de faste konturer og den orden og mandhaftighed, der hyldes i romanen. Det interessante ved afskrivningen af forfatterskabets tidligere positioner er, at den ikke er konsekvent; der findes åbenlyse steder i bogen, der dyrker det, der er forsøgt udryddet. Selvom Johannes V. Jensen vil sundhed og vitalitet, udtrykker hans tekst, i særlig grad via fortællerens manglende afstandtagen til det skildrede, en lystfyld hengivelse til det, der gøres op med. Der er en diskrepans mellem forfatterens intenderede og artikulerede projekt. *Hjulet* besynger moderniteten i skingrende falset. Bag modernitetsbegejstringen lurer afmagt og angst.

Litteraten Flemming Harrits skriver i forbindelse med Johannes V. Jensen, at man kan reagere på bruderfaringer på flere måder (Harrits 1994: 132-133). En af dem er den foregribende fremtidsdyrkelse, hvor man flygter fremad i forsøget på at undgå opløsning og sammenhængsløshed i den moderne verden. *Hjulet* er, som flere af Jensens bøger, et eksempel på en sådan foregribende fremtidsdyrkelse.

Til at belyse bogens problematikker benyttes i det følgende begreberne vitalisme og dekadence, der udgør et vægtigt grundlag for forståelse af udviklingen i Jensens værk og er frugtbare redskaber til analyse af ikke bare *Hjulet*, men store dele af Jensens forfatterskab. Med begreberne dekadence og vitalisme kan spændingen, de tilsyneladende divergerende bevægelser i Jensens værker defineres klart og præcist. Det teoretiske begrebsapparat, der danner baggrund for analysen, udgøres af Nietzsches essay, *Der Fall Wagner*, hvis betydning for Jensens dekadencekritik ikke kan overvurderes.

Vitalismen og dekadencen er tilsyneladende to væsensforskellige strømninger; hvor vitalismen indeholder utopiske forestillinger om menneskets fremtidige storhed og magt, rummer dekadencen en ci-

1 Sådan skriver jeget i *Skovene*, 1904/1953, s. 173.

vilisationskritik, der er antiutopisk og uden forløsning. Imidlertid hersker der et stort slægtskab begreberne imellem, idet de udspringer af samme erfaringshorisont, moderniteten og dennes rystelse af værdier og faste referencer. I artiklen vises vitalismens afhængighed af dekadencen, idet dekadencen er vitalismens permanente horisont og grundstemning. Hvordan en bestemt krafttænkning nærer sig af kraftesløsheden, hvordan hyldesten til sundheden genererer sig gennem sygdommens mange facetter, vil udgøre en vægtig del af artiklen.[2]

Vitalismens vinding – Hjulet som vitalistisk kraftsevangelium

Hjulet er en hyldest til livet i metropolernes metropol Chicago anno 1905, som digteren på en længere udenlandsrejse besøgte. Det er en hyldest til kraften og saften i den moderne verden, samtidig med at det er en betaget venden sig mod menneskets "oprindelige" instinkter. Den hårdtpumpede maskulinitetsbesyngelse er samtidig en afskrivelse af de ting, der ikke passer ind i en sådan omverdensforståelse; en afvisning af det svage, afmægtige og kraftesløse, der i bogens optik skal bekæmpes og overstås:

> Hver Mand maa en Gang i sit Liv overvinde det Kvindelige, det vil sige gøre sig til Herre over Naturen og Tilværelsen, og den Løn han faar derfor er en Kvinde, der elsker ham (Jensen 1905: 375).

Dette reflekterer *Hjulet*s hovedperson Lee sig frem til mod slutningen af bogen, og dette er *Hjulet*s centrale udsagn. Kvinden er i bogen stor-

2 Vi vil fuldstændig forbigå en ellers oplagt realistisk læsning af romanen som socialpolitisk strejkeroman, der ville gøre det muligt at kaste lys over et af romanens utallige fantasmer, her opvigleren der kommer og ødelægger forholdet mellem arbejdsgiver og arbejder. Herfra skulle det være muligt at udfolde hele *Hjulet*s fantasmogoriske register og fremstille den som en på mange måder ideologisk tidsbunden bog, der har en vulgær socialdarwinistisk evolutionstanke som sit omdrejningspunkt. I *Hjulet* er alt fra ariske raceteorier over homofobisk maskulinitetsdyrkelse til fantasmagoriske billeder af kvinden, proletariatet og massen.

metafor for svaghed og skrøbelighed – sammen med kristendom, drift, død, stilstand og tyngde, hvilket i romanens optik alt sammen udgør det forbryderiske i mennesket. Således tænker Lee om Evanston: "Han [Evanston] var som Kvinden født Forbryder – men han savnede Kvindens Frugtbarhed!" (ibid.: 374). Kvinder og (andre) kriminelle kan altså ikke gøre for eller ved deres forbrydelse – den er medfødt og biologisk bestemt, og det kvindagtige skal bekæmpes som andre skadedyr. Og samtidig er paradokset – som det fremgår af ovenstående citater – at kvindelighed tjener den vigtige rolle at give manden anledning til at vise sit værd. Kvinden fremtræder i bogstavelig forstand som belønning for utilsløret og åbenbar maskulinitet. Det handler om at sætte forskel og faste perspektiver, at kategorisere individets og samfundets maskuline og feminine dyder i et hierarkisk system. Bogen vil, i en bestræbelse på orden, sætte et positivt perspektiv. Den vil bevæge sig væk fra en fragmentarisk verden, hvor det ikke er til at skelne det maskuline fra det feminine og det syge fra det sunde.

I åbningsscenen fortættes bogens handling; den er allerede fra første side indfældet i en vitalistisk optik, der intoneres inciterende af kuskens manende "Git up, git up, git up!" – vi befinder os i en ny verden, langt fra det gamle udlevede Europa og dens "ved Aarhundredeskiftet herskende Smagsretning, der var fransk bestemt, og som var endt i den tynde udpinte psykologiske Roman"[3]; her tales prosaisk amerikansk. Kusken pisker hesten op over bakken, skønt den slæber en urimelig og umenneskelig byrde, men "Op kommer den. For op skal den" (1905: 194), og det skønt den har alle odds imod sig:

> Da glider Hesten og sparker sig vildt paa Benene igen, en Alen fra Broens Kant, og Læsset mister sin Drift og truer med at plante hele sin livløse Drægtighed paa Stedet, Hjulene viser alle strittende Eger, vil ikke mere, og hele det høje vanvittigt overlæssede Taarn af en Vogn ligesom synker, tætter sig og vil *staa*, gro ned i den urokkelige Jord… (Jensen 1905: 193).

3 Op. cit Rossel 1997: 427. Radiointerview d. 19.11.1936 med Johannes V. Jensen.

Fremdrift frem for stilstand er fokus. Metaforbrugen er her interessant; det, der i bogens optik skal undgås, er stilstand og tyngde (jf. plante paa Stedet, vil ikke mere, synker, tætter sig, vil staa, gro ned, urokkelige Jord). Alle de nævnte ord er vækstmetaforer, der knytter sig til naturen og det organiske og kobles med kvindelighed (jf. Drægtighed). Stilstand og tyngde skal bekæmpes af maskuline dyder, arbejde og vilje. Det er således en allegorisk kamp mellem det kvindelige og det mandlige, mellem degeneration og evolution, der udfoldes på bogens første sider. En kamp, der er umenneskelig hård for manden (jf. Vognen, der er "tung som Alverdens Byrder"), men som på trods af denne hårdhed og netop derfor vindes; maskuliniteten sejrer, idet indledningsscenen netop ender med, at hest, kusk og vogn kommer over broen. Der er tale om en driftbetvingelse i modernitetens og fremskridtets navn, hvor kvinden er laveste fællesnævner, og indledningspassagen kan læses som mise-en-abyme på bogens manifeste budskab: at overvinde det kvindeligt-dekadente, at udrydde sygdommen i Chicago symbolsk repræsenteret ved den fallerede præst Evanston alias Cancer.

Med helten og hovedpersonen Ralph Winnifred Lee har Jensen, som han skrev til Vilhelm Andersen, forsøgt at rejse manden, der "skal staa og blive staaende"[4]. Lee bliver den udfarende kraft, der gennem sin dannelse af og pagt med kulden vinder styrke til at handle. I løbet af bogen går Lee gennem en udvikling fra digter og æstet til en handlingens mand – han når frem til at investere sine kræfter i omverdenen i stedet for i fantasien og proklamerer på bogens sidste sider åndsliv for manglende virkelighedssans. I en samtale med journalisten Crane på bogens sidste to sider ser læseren, at Lee nu er kureret for sine farlige æstetiske interesser. Lees atlantis-idéer erstattes med en udpegning af endnu en ny verden, "den nemlig, vi lever i!" (Jensen 1905: 345). Lees tidligere livsanskuelse "var blegnet for Virkeligheden, for Indtrykket af Slægten i dens Nutid" (ibid.: 346). Lee erkender nu, at "al Æstetik [bare er] en Sygdom i Sansen for Virkeligheden" (315-316). I forbindelse hermed plæderer bogen for at mane

4 Brev fra Johannes V. Jensen til Vilhelm Andersen, d. 14.11.1904 (Rossel 1997: 447).

al religion i jorden og i stedet basere sit verdenssyn på en materialistisk anskuelse – bogen udgør et opgør med kristendommens tro på udødeligheden. Frem for introvert sjælsfiksering og refleksionssyge sætter Lee den fysiske opdragelse på programmet; sporten og kroppen er grundstenene i opbygningen af det vitale menneske.

Den vitalistiske optik i bogen, dens hyldest til det sunde og stærke, er ud over at være en fremskridtstro, der indebærer fascination af moderniteten, samtidig en bekendelse til Darwins udviklingslære; Chicago er den ny verden, Lee er det ny menneske, og alle dem, der befinder sig på et lavere udviklingstrin og er infiltreret i kvindagtighedens slam, må gå af vejen for evolutionens udvikling. Jensen betoner selv dette aspekt ved bogen:

> De to tilsyneladende amerikanske Detektivromaner handlede i Virkeligheden om forskellige Udviklingstrin og de Konflikter, der opstaar mellem Mennesker derved. Under en eller anden Form beskæftiger det meste af hvad jeg har skrevet sig med Stadier.[5]

I forfatterens optik udgør Lee kulminationen på Jensens racetænkning, mens Evanston tilhører et lavere stadie på evolutionens himmelstige[6], jf. den konstante beskrivelse af ham som en abe (f.eks. Jensen 1905: 416). Og det er præcis denne evolutionens lovmæssigheder, der står over retssystemets love. De kriminelle og skyldige (ud over kvinder og i særdeleshed kvindagtige mænd) i Jensens optik er atavisterne – de, der er hægtet af den biologiske udvikling, hvis forbrydelse alene består i at være født på et lavere udviklingsstadium, der

5 Op. cit Rossel 1997: 429. Radiointerview d. 19.11.1936 med Johannes V. Jensen.

6 Det er afgjort, at Charles Darwin (1809-1882) og hans *Origin of Species* fra 1859 spiller en rolle i forsøget på at indkredse Jensens vitalisme. Forestillingen om en særlig livskraft, der begrundes biologisk som de bedst egnedes overlevelse er en grundlæggende tankestruktur i *Hjulet*. En sådan opfattelse spiller så vidt vides ingen stor rolle hos Nietzsche, hvorfor der vil være fornuft i at læse Darwin som en anden eksponent for Jensens vitalistiske kraftevangelium, hvilket imidlertid ikke skal gøres her.

gør, at de er genetisk disponerede forbrydere. Undermennesketanken er nærliggende, og livet er en kamp mellem dem og os. Hvis man læser *Hjulet* som en kriminalroman under evolutionens skær, er det en vaskeægte amerikansk western af en selvtægtshistorie: Lee har ret til at indstifte orden via mordet. Og det har han, fordi han er på et højere udviklingsstadium og dermed kan overse de lovmæssigheder, der endnu ikke er blevet lands lov og ret. Her er det blot ikke hvide mod indianere, men overmennesker mod æsteter, atavister og kvindagtigheder! For at indstifte den nødvendige orden må man bevæge sig ned på undermenneskenes dyriske plan, for at bekæmpe dem med egne midler: Mordets barbari er en forudsætning for overmenneskets civilisation.

Paradoksalt er *Hjulet* samtidig lagt an som et moderne eventyr, hvor Lee vinder Gronaus (udtalt på amerikansk: grow now, altså vækstens og kapitalismens princip) industriimperium ved at dræbe Cancer og ægte Margaret; *Hjulet* skulle i en distancerende bevægelse væk fra forfatterskabets tidlige bøger danne modbillede til disse, det var Jensens intention, at den skulle være hans første "positive" roman. *Hjulet* markerer således et brud i forfatterskabet. Forskningen har, som Jensen selv, fokuseret på dette skel i forfatterskabet – alle er enige om, at der sker en ændring, men ændringen er afkodet forskelligt. Leif Nedergaard, der læser Jensen solidarisk og biografisk, ser forfatterskabets udvikling som en fortløbende helbredelseshistorie. Jensen er dekadent i 1890'erne, hvilket i Nedergaards optik vil sige syg og dårlig, men langsomt vender han sig fra spleen og Weltschmerz mod nyere og sundere toner: "Fra 1905/1906 var det lykkedes ham ved denne villede omstilling til et optimistisk udadrettet livssyn at få ungdommens pessimisme og jegkredsning likvideret. Et længe forceret livssyn skulle efterhånden blive natur. Arven fra faderen vandt over den fra moderen" (Nedergaard 1993: 349). Jørgen Elbek resumerer: "Fra dekadence til styrke, fra sygelighed til sundhed, det er velkendte formler for Johannes V. Jensens udviklingsgang" (Elbek 1966: 13). Elbek vender Nedergaards tænkning på hovedet, men er ikke uenig i Nedergaards skelsætten: "...det positive her er en lavere grad af det negative, og omvendt at sygeligheden er sundhedens højeste potens" (ibid.: 14). Forfatterskabet løber ifølge

Elbæk "Fra sublim nihilisme til positivitet af lavere orden" (ibid.: 35). Elbæks Jensen-reception ligner grangiveligt Nedergaards ud i forenklingens kunst og bringer på længere sigt intet nyt under solen; tesen er en genskrivning af Nedergaards blot med modsat fortegn. Spørgsmålet er, om det ikke er mere frugtbart at fokusere på kontinuitet frem for brud, om ikke sammenhængen og den uafbrudte kredsen mellem forskellige poler i større eller mindre grad forfatterskabet igennem giver en mere dynamisk og dialektisk tilgang til forfatterskabet. Jensens ekstreme pessimisme og spleen er forbundet med hans lige så ekstreme udviklingstro og darwinisme. Begreberne hører sammen, de lever af og ikke uden hinanden:

> Men nihilisme og positivitet, negation og affirmation, er hinandens indre, profunde modsætninger, i stadig komplementær bevægelse gennem hele forfatterskabet, hvis strøm aldrig kan aflade fra mere eller mindre markant uforsonlighed (Harrits 2000: 133).

Af citatet fremgår det, hvor fint Harrits har føling med kontinuiteten i forfatterskabet. På raffineret vis får han med sin medieringsstrategi sat spil i ellers størknede begreber. Implicit indlejret i teksten ligger endvidere endnu ikke artikulerede begreber som vitalisme og dekadence i kim, som vi i forlængelse heraf vil udfolde og begrebsliggøre. Dette vil vi gøre via inddragelse af Friedrich Nietzsche og dennes helt centrale refleksioner over dekadence og vitalisme, primært som de kommer til udtryk i *Der Fall Wagner*, 1888, men også *Ecce homo*, 1889, og *Zur Genealogie der Moral*, 1887.

Dekadent vitalisme

Nietzsches skrift *Der Fall Wagner* er et vitalistisk festskrift, der, i en talen fra et før-civilisatorisk stade, hylder fri livsudfoldelse og fatalistisk hårdhed. Samtidig er det en bastant dekadencekritik; med udgangspunkt i den tyske komponist Richard Wagner (1813-1887) artikuleres et gennemgribende forsøg på at diagnosticere det dekadente i Nietzsches egen tidsalder.

Nietzsche sondrer i *Zur Genealogie der Moral* mellem tiden før og efter slaveopstanden i moralen, dvs. kristendommens indførelse. Før slaveopstanden var det gode, stærke, sunde, stolte lig det at sige ja til livet. Efter slavernes opstand vendes konstruktionen, ifølge Nietzsche, om. Man går fra herskermoral til slavemoral, der er lig et svaghedens nej til livet. Hermed sættes en distinktion mellem et opadgående og et nedadgående perspektiv. *Der Fall Wagner* er et angreb på og en venden sig væk fra en tid, der har dekadencen som permanent grundstemning og erfaringshorisont:

> Hat man sich für die Abzeichen des Niedergangs ein Auge gemacht, so versteht man auch die Moral, – man versteht was sich unter ihren heiligsten Namen und Werthformeln versteckt: das verarmte Leben, der Wille zum Ende, die grosse Müdigkeit. Moral verneint das Leben (Nietzsche 1888: 3-4).

Nietzsche ser moral som en menneskeskabt konstruktion. Der er ikke længere en fast orden, og det resulterer i, at det stærke menneske selv må sætte et perspektiv på verden; uden meningstilførsel er verden grundlæggende tømt for mening. Nietzsches idealmenneske er derfor et skabende og ekspanderende individ, der sætter grænser og værdier, et menneske, der er imod demokratiets nivellering. Han kan fortolke og navngive verden på ny, sige "ja" i stedet for "nej". Modsætningen til Nietzsches idealmenneske er det europæiske nutidsmenneske, der ikke evner at skelne, det er uredeligt; nerver forklædes som instinkter, sindsbevægelse som muskler, begær som dyd, dødslængsel som vitalitet, troløshed som troskab, fejhed som mod. Wagner er for Nietzsche hofeksemplet på dekadencens tvetungethed og forførelse; Wagners musik er dekadent, og den dekadente musik er et rusmiddel, der sløver erkendelsen, ophidser nerverne og foregøgler sindet indsigt. Kulturen bliver en feminin massekultur, præget af imitation, løgn og skuespil uden originalitet. Wagners æstetik er ækel, fordi den antager alle former og dog er uden form.

Ud over at diagnosticere den historiske samtid karakteriserer Nietzsche den moderne kunsts udtryk via Wagner; også den er sygdomsmærket. *Der Fall Wagner* fremstiller nøje den dekadente form

og omskriver blandt andet Poul Bourget i forsøg på at beskrive dekadencens stil:

> Das Wort wird souverain und springt aus dem Satz hinaus, der Satz greift über und verdunkelt den Sinn der Seite, die Seite gewinnt Leben auf Umkosten des Ganzen (Nietzsche 1888: 21).[7]

Nietzsche skriver videre: "Die Farbe des Klangs entscheidet hier; was erklingt, ist beinahe gleichgültig" (Nietzsche 1888: 18). Dekadencens stil og form beskrives endvidere som: "jedes Mal Anarchie der Atome, Disgregation des Willens […] Das Ganze lebt überhaupt nicht mehr: es ist zusammengesetz, gerechnet, künstlich, ein Artefakt. –" (ibid.: 21).

Nietzsches dom over dekadenterne skiller sig imidlertid ikke ud fra det, han reagerer imod. Den karakteristik, Nietzsche giver af dekadencestilen, er hans egen. Wagners værker er ifølge Nietzsche: "Polypen in der Musik, zur "unendlichen Melodie" (ibid.: 8). Men Nietzsches skrift former sig som Wagners uendelige melodi og består af to efterskrifter og en epilog. Nietzsche lovpriser formen; han skriver om Bizets musik: "Sie ist reich. Sie ist präcis. Sie braut, organisirt, wird fertig" (ibid.: 7), men han lovpriser formen i et skrift, som mimer dekadencens digressive formløshed. Bekæmpelsen af dekadencen foregår i samme kritiserede dekadences medie, i dens retorik; Nietzsches skrift lever op til Bourgets dekadencedefinition – i *Der Fall Wagner* ses selvstændiggørelsen af siden, af sætningen og af ordet.

Nietzsche formulerer selv flere steder det faktum, at dekadence og vitalisme er afhængige af hinanden. Mest åbent og ærligt i *Ecce homo*, hvor han taler om sin dobbelte herkomst ("Diese doppelte Herkunft"). Nietzsche skriver:

---

7 Poul Bourgets definition af dekadencens stil lyder således: "En dekadencestil er en sådan, hvor bogens enhed opløses for at give plads for sidens uafhængighed, hvor siden opløses for at give plads for sætningens uafhængighed, og sætningen for at give plads for ordets" (Op.cit Norup 2000: 142).

> [...] décadent zugleich und Anfang [...]. Ich habe für die Zeichen von Aufgang und Niedergang eine feinere Witterung als je ein Mensch gehabt hat, ich bin der Lehrer par excellence hierfür, – ich kenne Beides, ich bin Beides (Nietzsche 1889: 262).

Han er således uhyre bevidst om sit ophav og sin infiltrerethed med Wagner: "Ich bin so gut wie Wagner das Kind dieser Zeit, will sagen ein décadent" (Nietzsche 1888: 3). Samtidig har han bevidstheden om begges eksistensberettigelse; både hersker- og slavemoral, vitalisme og dekadence er nødvendige, de betinger hinanden (ibid.: 45).

Det vrimler i Nietzsches tekst med sygdomsmetaforik; Wagner kobles med sygdom, som et ledemotiv fra en af Wagners egne operaer, blandt andet s. 15: "Ist Wagner überhaupt ein Mensch? Ist er nicht eher eine Krankheit? Er macht Alles krank, woran er rührt, – er hat die Musik krank gemacht –" (ibid.: 16). Men sygdommen er ikke entydig negativ for Nietzsche. I forbindelse med *Der Fall Wagner* vil det derfor være relevant at karakterisere det som dekadent-vitalisme; essayet nærer sig af det, det kritiserer. Vitalismen artikulerer sig imod, men med udgangspunkt i dekadencen: "Wagner gehört bloss zu meinen Krankheiten. Nicht dass ich gegen diese Krankheit undankbar sein möchte" (ibid.: 4). Og senere: "Die Krankheit selbst kann ein Stimulans des lebens sein: nur muss man gesund genug für dies Stimulans sein!" (ibid.: 16). Dekadencens nedadgående struktur er nødvendig for Nietzsche for, at han kan artikulere sin vitalisme. Gennem sygdom når man sundhed.

Nietzsche og Hjulet

Nietzsches dekadencekritik er yderst frugtbar i forbindelse med Jensen. Gang på gang ser man, hvordan Jensen lancerer Nietzsches centrale tematikker i åbent opgør med tradition, kristendom og dannelse – og hvordan han, ligesom Nietzsche, lader begreberne vitalisme og dekadence være værdibestemmere, hvorunder godt og dårligt rubriceres. Mest åbenlyst i *Den gotiske Renaissance* (1901), hvor opgøret med dekadencen ses i et storeuropæisk perspektiv, metaforisk repræsenteret i kampen mellem det af kristendom og æstetik inficerede de-

kadente og seksuelt demoraliserede Spanien og det mere levedygtigt vitale og kraftfulde USA. Men også i *Hjulet* kan man, med udgangspunkt i karaktererne Lee og Gronau over for Evanston alias A.O. Cancer, hierarkisere vækstens over for opløsningens princip, progression over for regression, kapitalisme over for atavisme akkurat som Nietzsches valorisering mellem Wagner og Bizet. Den kristne kultur er centralfjenden hos Nietzsche og Jensen, der begge accentuerer metafysikkens devaluerende kraft, idet den ødelægger opfattelsen af verden til fordel for et opdigtet hinsides. *Hjulet* kan delvist ses som den skønlitterære konsekvens af programskriftet *Den gotiske Renaissance*. Lee finder, at det er "Rov at liste Menigmand væk fra hans Erhverv ved at give ham fuld med Skovdrømme og Længsel efter "Syden" og Lighed for alle og den megen Broderkærlighed og hele Orgelmusikken" (Jensen 1905: 342). For begge emmer Europa af endetid, og det er symptomatisk for Jensen, at han med *Hjulet* flygter til USA; København er udlevet og uddøende (jf. *Einar Elkær* og *Danskere*). Målet for både Jensen og Nietzsche er livslystens genfødsel i en ophævning af alle former for værditranscendens, men i bestræbelserne herpå grundlægges nærmest en ny metafysik: Dyrkelse og tilbedelse af den stærkes ret over for den svage. Således tænker Lee f.eks. om Evanston, at "Det eneste renlige var da at luse sig for ham" (ibid.: 343). Nietzsches idealmenneske og Jensens Lee er tæt forbundne[8]. Som hos Nietzsche i *Der Fall Wagner* er dekadence, æstetik og kristendom et og det samme i *Hjulet*; fordi Evanston er præst, er han samtidig et degenereret og seksuelt perverteret uhyre med hang til billedlig retorik og sproglige excesser. *Hjulet* viderefører og radikaliserer den i *Den gotiske Renaissance* introducerede kunstholdning. Men hvor Jensen dér i sin profilering af kunstens død gjorde litteraturen til et undtagelsestilfælde og lod den få mening i alliance med journalistikken, så ser Lee mod slutningen af bogen al digtning som afsporelse fra menneskets grundlæggende instinkter, og afslår derfor at virke som krigskorrespondent. Lee indfrier den yderste konse-

8 Selvom Jensen direkte modsætter sig Nietzsches tanker om over- og undermennesker i 1925. Se "Den daarlige Darwinisme", i: *Evolution og Moral* (1925).

sekvens af vitalismen, en radikal afskrivning og sprængning af litteraturen og dens former, for i stedet at give sig hverdagene i vold. Det er interessant, at både Jensen og Nietzsche trods deres meget moderne erfaring af den for alle illusioner befriede tilværelse samtidig er umoderne; med deres reaktionære kunstsyn og dekadencekritik nærmer de sig det antimoderne, samtidig med at deres egen diskurs mimer det, der tages afstand fra.

På samme måde som i Nietzsches skrift nærer vitalismen i *Hjulet* sig af det, den gør op med. Også i *Hjulet* er formen udpræget dekadent, også i *Hjulet* bliver Lee styrket i mødet med sygdommen. I mødet med barske betingelser styrkes man:

> Lee sansede, at denne Svalhed og Flugt i Vejret oprindeligt havde dannet hans Natur, og at han var ét med den. Han begreb, at den By der laa bag ham, havde hentet sin høje Kultur netop fra Kampen mod Vinterkulden og Mørket. Det var erhvervet, tilfægtet under barske Betingelser, at Byen nu strakte sig dér som en eneste stor højtudviklet og sammensat Maskine […]. Nordboernes Efterkommere havde rejst Dampmaskiner og Dynamoer til fælles Værn imod et ugunstigt Klima… (ibid.: 342).

I *Hjulet*, hvis eksplicitte intention er et dekadenceopgør, viser det sig, at vitalismen udvindes af kulde, modgang og mørke. I citatet er det naturens udfordring, selve modgangen, der skaber fremgangen.

Vitalismen vendes – en læsning af *Hjulet* mod strømmen

Bogen udfordrer inden for egne rammer den orden, selv samme roman søger at sætte. Dels i romanens æstetiske strategi; dens vægtning af beskrivelse over handling, dens idiosynkratiske omverdensforståelse, fortællerens selvgyldige fabulering etc. Dels gennem konstellationen Lee/Evanston, hvor det er muligt at opløse den tilsyneladende antitetiske taksonomi, der hersker de to personer imellem, således at Lees lykke mod slutningen af bogen tvetydiggøres.

Æstetikkens løsslupne tunge

Ser man på formen i *Hjulet*, bliver det tydeligt, at under et æstetisk perspektiv står romanen mere i gæld til den dekadencelitteratur, den forsøger at afskrive, end den vil være ved. Dette ses blandt andet i den ustabile fortælleposition, hvor fortælleren løber mange andre ærinder end Lees; fortælleren kan, som genren, karakteriseres som en bastard. Romanen åbnes af en fortæller i spredt sansning:

> Der gaar en isnende Frostvind gennem Broens aabne Skeletværk, strid og frisk som en rygende Syre, fra Michigansøens Isørken. Det er ved sekstiden i Chicagos Vinteraften, under det tidlige Mørke, der er saa bittert og røgfuldt, saa ond en Nat, at Lygterne kun ligner Blodpøle deri, og de elektriske Blus blinker igennem som Bundter af Knive (Jensen 1905: 194).

Der er ingen distance mellem fortæller og det fortalte. Tværtom er fortælleren dybt involveret i begivenhederne, og de sprogligt ekvilibristiske og angstfyldte billeder tager opmærksomhed i sig selv.

Fortællerens sprogekvilibrisme udtrykkes også i Evanstons monologer, hvor sproget er hidset og smagende i mødet med det perverterede og abnorme. Ligesom Evanston efter at have sagt noget umanerligt ulækkert "ser rigtig mæt ud" og "gør en tilfreds Synkebevægelse" (ibid. 265), synes fortælleren at gøre nøjagtig det samme. En fryd er forbundet fra fortællerens side i at lade Evanston udgyde sine ulækre udtalelser, en fryd, der netop gøder den æstetiske produktivitet. Fortælleren har, som Cancer (f.eks. ibid.: 263-264, 297-298, 309-310), smag for kraftig, billedrig retorik og grovkornede udstillinger, og begge bliver ført med af talestrømmens æstetiske fikseringer i en grad, som ikke bidrager til romanens handling, men tværtimod bremser den episke fremadskriden og fremstår som selvberoende lyriske eller retoriske passager. Fortællerens stil minder således slående om Cancers. Interessant nok forsvinder fortællerens, og dermed bogens, æstetiske potentialer efter Lees bekendelse til den virkelige verden, symbolsk repræsenteret ved dennes udryddelse af den æstetiske manipulator Cancer. Fra at have brugt 200 sider på at beskrive tre dage bruges der nu 20 sider på at beskrive et halvt år: Fortælleren vender

sig mod en kortfattet, refererende stil, der ved brug af metatekstuelle bemærkninger som "Men hvad han den Gang og ved andre Lejligheder så […] og hvorledes […] det er en fortælling for sig, der siden skal se lyset" (ibid.: 413, se også 411) og forholder sig (ironisk) distancerende til det fortalte. Imidlertid tyder den manglende stabilitet i fortællepositionen og forkærligheden for det evanston'ske, der har været symptomatisk for bogen, og som afslutningsvis forkastes, på en mere tvetydig udgang af *Hjulet* end postuleret af den selv. Et er i hvert fald sikkert: Selvom budskabet er, at den mandlige handlekraft skal sejre, så er den, i bogens optik, kvindelige hang til æstetiske excesser den mandlige handlekraft overlegen romanen igennem[9].

Den dekadente æstetiks mærke er netop, ifølge Nisard, vægtning af deskription over for narration: "Overordnet betragtet er der intet mere sikkert symptom på en dekadence i poesien end overfloden af beskrivelser" (Nisard, op.cit. Norup 2000: 216). Det mest bemærkelsesværdige eksempel på, at handlingen negligeres, er sætningen: "Samme Dags Aften dræbte Lee Evanston." Herefter går der 4 kapitler og næsten 50 sider, inden mordet faktisk begås. Fortælleren melder ud på forhånd med handlingens gang, resultatet, og i stedet tiltrækker den æstetiske udførelse og alle digressionerne sig opmærksomheden, der smager på sig selv og det, de skal billedliggøre:

> Cancer var iført en Art Robe af svær kinesisk Silke, hvis Skørt, der var ildgult og baldyret med Metalgrønt i Bladmønstre, faldt ham ned over fødderne. Ovenover den bar han et kobberbrunt Skærf af en rig og varm Glans som Dækvingen af en tropisk Bille, og over Skuldrene og Kroppen havde han en azurblaa Silkekøllert, tæt broderet med kabbalistiske Tegn. Underkjortlens gule Ærmer stak ud af dette Klædningsstykke. Det var delt i fire Afdelinger ved mørkeblaa Ringe, og i hver

9 For mere om *Hjulet*s æstetik se David Graffs "Hujende af Angst og Energi" (2002). Vi, Sune Agger og Katrine Højlund Bræmer, havde et produktivt og frugtbart samarbejdede med netop David Graff om et oplæg om Jensens *Hjulet* som studerende på Nordisk sprog og Litteratur i efteråret 2000/foråret 2001, hvor kimen til denne artikel blev lagt – under Lis Norups inspirerende og engagerede undervisning.

> Ring var der flere Felter hver med sit mystiske Tegn broderet i højt Relief paa Silken. Det fremherskende Tegn syntes at være Kvadraten rejst paa den ene rette Vinkel og omsluttende en anden mindre Kvadrat med et Punkt i Midten. Dette Tegn kunde jo betyde baade det ene og det andet (ibid.: 357).

Lis Norup skriver om dekadencen, at:

> En dekadencekunst er da at betragte som en ornamentel og dekorativ kunst, en besmykkelsens og forsiringens kunst, en umådeholdets excessive og labyrintiske kunst, hvis mangel på ligevægt ikke afføder receptionens kontemplative ro, men disharmoniens pendulering mellem chokkets fascination og overstimuleringens kedsomhed (Norup 2000: 208).

Om noget må fortællerens og Lees beskrivelse af Cancer, der her falder sammen, karakteriseres som ornamental, dekorativ, besmykket, forsiret og labyrintisk. Beskrivelsen af Cancer er manieret; det handler ikke så meget om, hvad der siges, som at der siges. Der er langt fra overblikkets velstrukturerede, narrative tankeform, og virkelighedstro repræsentation synes fraværende. For det perciperende subjekt, Lee, volder det stor vanskelighed at indfælde Cancer i en sproglig orden. Han er et "tegn", der kan "betyde baade det ene og det andet", hvorfor man kan læse alt ind i ham ("Alt hvad han havde lagt i ham, havde han lagt i ham af sig selv", Jensen 1905: 374).

Året efter *Hjulet*s publikation udkom Christian Rimestads interviewbog, *Digtere i forhør* (1906), hvor Jensen tages til indtægt for følgende bemærkning:

> *Jacobsen* har i de seneste Aar været mig en Gru.[…] af Jacobsen er kun Sproget tilbage, Poesien er borte. *At beskæftige sig direkte med sit Sprog, er det samme som at se en Rude i Stedet for at se igennem den*. Vi kan ikke se gennem Jakobsens rude. […] For resten er det min Mening, at Litteraturen engang vil forsvinde. Den er en Form for Meddelelse på Afstand. […] Min Opgave med at skrive er i Virkeligheden den at give Folk Af-

> smag for Litteraturen og lyst til at leve Livet. Det er kun højest uegentligt, jeg er Forfatter (Rimestad 1906: 46).

Det fremgår, hvordan Jensen tager tråden op efter den afskrivelse af æstetikken "som en Sygdom i Sansen for Virkelighed", der tilsyneladende fik sit skønlitterære udtryk med *Hjulet*. Jensen lægger en simpel sprogforståelse for dagen. Han ser litteraturen som ren og skær kommunikation og som sådan en dårlig. Overfyldningens æstetik slører enhver kommunikation og derved også forbindelsen til virkeligheden, hvorfor han også barskt afviser Jacobsens introverte lyrisme. Det er imidlertid bemærkelsesværdigt, at hvor Jensen, som Nietzsche, plæderer for handling i en gysen over en modernistisk æstetik, betoner hans kolleger alle den selv samme æstetiks udbrud i Jensens eget forfatterskab, *Hjulet* inkluderet. Således mener Michaélis f.eks., at "Han blænder – og han duperer – ved sin rentud taskenspilleragtige Sprogkunst" (ibid.: 26)[10]. I *Hjulet* er Jensens form, som Nietzsches i *Der Fall Wagner*, ornamenteret, manieret og ciseleret. Jensen benytter sig af en *horror vacui*-æstetik; den udprægede dekadente stil underminerer det erklærede vitalistiske indhold[11].

Det synes paradoksalt, at *Hjulet* ender med at afskrive æstetikken og dennes grundlag, dekadencen, da æstetikken helt klart er drivkraften for bogen selv. Bogens endelige udsagn er, at det er nytteløst at sætte forskel i sproget og tænkningen – forskel sætter man kun ved handling, i bogens optik. På de sidste sider skrives beskrivelserne, æstetikken, litteraturen ned mod et nulpunkt – en bevægelse, der mimer Lees udvikling fra digter til handlingsmand, et nøgternt handlingsmenneske. Men derved burde bogen, i bogens egen logik,

10 De øvrige forfattere ser Jensens dyrkelse af sproget som noget positivt, men nævner det ligeledes som det første i deres karakteristik af Jensen: "Vort største Sprogtalent er ubetinget *Johannes V. Jensen*" (Svend Lange, 43), "Den rigeste Sprogevne, vi ejer" (Johannes Jørgensen, 38), "De spørger om vi har en Prosastilist, som fuldt kan maale sig med *Jacobsen*. Det ligger da nær at nævne *Johannes V. Jensen*, fordi de begge er fæno-menale og forbavsende Sprogkunstnere" (Helge Rode, 50).

11 En af de eneste grunde til, at man ikke kan tale om, at stilen i *Hjulet* er gennemført dekadent, er, at stilen også indeholder ekspressive elementer, hvor en konsekvent dekadent stil ville være introvert.

ikke have været skrevet. Der er forskel mellem det *artikulerede* projekt, hvis mål er en reetablering af livsstyrke i overvindelsen af det kvindeligt-dekadente, og det *realiserede* projekt, der primært er æstetisk: Den bog, man sidder med i hånden – der tilmed er en særlig bog, nemlig én, der via de manierede monologer er en ufattelig svælgen i æstetiske diskurser og digressioner.

Grænsernes grænseløshed

Det er ikke kun formen, men også dele af indholdet, der er undergravende for *Hjulets* villede vitalisme. De tilsyneladende hårdtoptrukne grænser mellem atavistisk opløsning og dynamisk skabelse opløser sig på nærmere hold, da Evanston og Lee, inkarnationen af de polære modsætninger, tager sig mere ens ud end umiddelbart betragtet. Sammenfaldet mellem Lee og Cancer fremgår både af Lees indre monologer, fortællerens bemærkninger og detektiven Masons iagttagelser. Lee tænker: "Han følte sig som et knust Spejl […] Det Slag han langede ud havde ramt ham selv" (Jensen 1905: 327). Fortælleren bemærker: "han formaaede ikke at optage Indtrykket af Evanston i sig uden paa Bekostning af sit eget Selv" (ibid.: 304), og "De lo ganske ens, stødvis og ligesom i Trækninger" (ibid.: 369). Endelig iagttager Mason Lees "urene Spor" (ibid.: 355), idet han har "kunnet læse Evanstons skal vi sige Kragetæer ovenpaa Deres – med Tilladelse – Haandskrift ligesaa mageligt, som man tyder en Pal – en Palimpsest, min Herre" (ibid.: 239). I det hele taget motiverer *Hjulet* en psykoanalytisk inspireret læsning, i pagt med Freuds begreb om "Das Unheimliche", hvor det uhyggelige, der skal bekæmpes, i virkeligheden er det hjemlige, Lees egen psyke, altså det fortrængtes genkomst: "Det var den Mand, hvis Ansigt han en Gang havde slaaet ukendeligt, og som nu var kommen tilbage som et ondt Ar" (ibid.: 241). Dobbeltgængermotivet er introduceret; den forbrydelse, Lee skal bekæmpe, er ikke kun noget *ydre*, råddenskaben i Chicago, men også noget *indre*, en symbolsk kamp i Lees egen psyke.

Læser man Lee og Evanston som én psyke, hvor Evanston er en metaforiseret ubevidst tale, bliver det noget af et postulat fra bogens side, at Evanston lader sig udrydde. Evanstons forsvinding postule-

res, da Lee kaster ham ud i kulden fra 7. etage. I den psykologiske læsning fremskrives der umiddelbart et positivt, optimistisk og antidekadent manifest, idet der postuleres, at jeget (Lee) kan gøre sig til herre i eget hus, at det er muligt at nå til en erkendelse af de dybere lag i ens bevidsthed, at kontrollere og overvinde det ubevidste og dunkle (Evanston). Lee tænker om Cancer, at han aflæsser "sin Immoralitet over i Lees Bevidsthed, saa det blev ham, der kom til at bære byrden af at ordne den andens kaotiske Uvornheder. Hvor han kendte ham nu. Hvor han vidste forud, hvad der ville komme" (ibid.: 372-73). Af citatet fremgår, at det er muligt at lagre sjælelivets dybder og gøre sig til herre over de processer, der foregår i menneskets indre. Men, må man indvende, hvis man skal tro psykoanalysen, der gjorde sine epokegørende iagttagelser, få år før *Hjulet* udkom, er det i højeste grad urealistisk, at Lee kan fortrænge det ubevidste. I psykoanalysens terminologi har vi netop at gøre med en fortrængningshistorie[12]. Der er ikke psykologisk kohærens mellem tiden før og tiden efter Evanstons død. Og bogen ender netop i en fortrængning, en afskrivning af noget af Lee. Giftemålet med Margaret virker umotiveret – gennem de foregående 223 sider har han været fascineret af og (åndeligt) forelsket i Evanston, mens forholdet til Margaret hverken i sproglig intensitet eller i beskrivelserne af Lees venskab med hende, har båret præg af synderlig betagelse – han ønsker ikke at forenes med hende, men tager i stedet på jordomrejse. At Evanstons udryddelse er urealistisk, er implicit indlejret i romanens slutning, hvor fortælleren kommenterer: Lee "blev et Øjeblik siddende aandeløs, med gabende Mund, en Afmagt nær, idet Mindet greb som en Abehaand om hans Hjærte" (ibid.: 416). Abehånden er selvfølgelig Evanstons, der stadig har greb om Lees hjerte.

For at indgå i en symbiose med samfundet, dvs. ægte Margaret og overtage Gronaus bedrift, må Lee udskille og udgrænse det evanston'ske i sin natur; han må ofre på civilisationens alter. Det er på trods af sig selv, at han dræber Evanston. Det er nemlig ikke kun

12 Se Wivel, Henrik, 1982, der i sin bog *Den titaniske eros. Drifts- og karakterfortolkning i Johannes V. Jensens forfatterskab*, konsekvent beskæftiger sig med Jensens tvangsmæssige fortrængninger forfatterskabet igennem, og læser Lee/Evanston som én psyke (1982: 62ff).

fortælleren, der har ladet sig fascinere; også Lee har i mere end én forstand været forlibt i den falske prædikant med de homoseksuelle tilbøjeligheder, der selv har et utvetydigt begær: "jeg kom til at elske Dem! Lee, jeg længes efter Dem" (ibid.: 304), "Vil De saa være min Mand, vil De, Lee? Vil De? Vil De?" (ibid.: 316). I den psykologiske læsning er dette udtryk for en ekstrem narcissisme, idet Lee/Evanston således er forelsket i sig selv. Dekadencens gennemgående topos, begæret efter det identiske, slår altså igennem på flere planer, dels i Lees latente homoseksualitet, dels i hans narcissistiske selvforelskelse.

Men ser man udelukkende på Evanston som det ubevidste, reducerer man hans og *Hjulets* potentiale. Bogen igennem er Evanston netop blevet fremskrevet som det udefinerbare, det udflydende, det man ikke kan sætte i fast form, fordi han hele tiden forandrer sig, jf. hans navne, forklædninger, religiøse tilslutninger og de animalske adjektiver, der tilskrives ham. Evanston symboliserer det grænseløse og gådefulde:

> [...] det syntes lige naturligt at antage ham for en Mandarin, en Vezir, en Frimurer, en Kardinal, en Mager, en Rabbi, en Odin, en Metropolit, en Dalai Lama, en Wietzlipoetzli eller en Slangetæmmer paa et Marked (ibid.: 358).

Samtidig lader det grænseløse og uforståelige sig forstå, idet det materialiserer sig i Evanston som symbol. Med drabet på Evanston postulerer bogen dermed, at der sættes grænse for det grænseløse. Evanston udstoppes da også, som en genstand i Walt Gronaus bizarre museum, udstilles som en ting blandt alle andre efterladte ting, gøres til krop og intet andet, så han kan overskues, anskueliggøres og sættes punktum for. I og med Evanston slås ihjel som krop, aflives han samtidig som symbol; i romanens villede projekt sættes der hermed grænse for det grænseløse. Men det betegnede forsvinder ikke ved, at man udrydder tegnet, og udrensningen slår som vist ikke igennem i alle romanens lag. Romanens udsagn vakler – den vitalisme, romanen ender med at hylde, er skinger.

Vi kan nu vende tilbage til spørgsmålet om forbrydelse og straf med ny indsigt. Ser vi på det kriminelle, er det i bogens villede optik deka-

dence, kvindagtighed, æsteticisme, atavisme. Men, har vi lige set, det er ikke blot nok at slå det kriminelle til jorden i form af ydre forbrydelsesbekæmpelse. Faktisk er det først og fremmest en indre konflikt, der skal vindes, før man kan handle udadtil: "Lee saa' det som *sin* Opgave at rumme den Anden, at holde ham, at indeslutte ham paa Naade og Unaade i sin Natur. Det duede ikke at knække ham korporligt, det var Ulogik" (ibid.: 300-301). Mordet, der indstifter orden i bogens slutning, er derfor ikke primært udtryk for en ærlig selvtægt begået af den opvakte ene, der dermed beskytter samfundet fra sig selv og sikrer fremdrift. Læser man mod hårene, er drabets ordensindstiftelse af Evanston i lige så høj grad en psykologisk umotiveret driftsbetvingelse og fortrængning af lyst til fordel for civilisation og virkelighed. Men vel egentlig ikke liv; saften og kraften forsvinder fra såvel Lee som fra bogen efter drabet: Mordet er også et mord på drift-ten, lysten i både positiv og negativ forstand. Det forbryderiske i det indre er således ikke blot de drifter, der nødvendigvis må undertrykkes, for at man kan være mand, men også de drifter, der giver liv. Også i den forstand undergraves det vitale i vitalismen.

Bogen udtrykker således en kriminalisering af "det andet", alt det, der ikke passer ind i en logisk, rationel, virkelighedsnær og handlingsbetonet – og man kan tilføje heteroseksuel, maskulin og økonomisk præsterende/optimerende – verdensanskuelse. Interessant nok er det i *Hjulet* primært alt "det andet", der fylder. Dette paradoks mellem det rationelle og irrationelle er ikke fremmed for den krimigenre, som *Hjulet* på en gang trækker på og ironiserer over; faktisk identificerer Bo Tao Michaëlis det som hele krimigenrens latente paradoks "at rationalisere det irrationelle og dog beholde suset fra det" (1999: 298-299). Man kan sige, at Jensen forsøger at rationalisere alt, hvad han kan i *Hjulet*, men at forsøget mislykkes i dobbelt forstand: For Jensens forsøg på at rationalisere slår på én gang "suset" ihjel, i og med bogen mister basal drivkraft efter mordet på Evanston, *samtidig* med at læseren står tilbage med en nagende tvivl om, hvorvidt Lee virkelig er bleven herre i eget hus. Hvis den andethed, som Evanston repræsenterer i romanens optik, er det kriminelle, så er opklaringen tvivlsom.

Det vitalistiske projekt i *Hjulet* går i høj grad ud på at erkende og opretholde faste definitoriske skel i en besyngelse af moderniteten

og dennes orden. Denne ordensbestræbelse udspringer imidlertid af en erfaring af kaos og kontingens. Evanston er bogen igennem fremskrevet som en sådan modernitetens bagside og andethed; han er farlig, fordi han repræsenterer den absolutte relativisme, samtidig med at han forsøger at underminere den orden, der er Chicagos, og som romanen forsøger at sætte. Således er forholdet til moderniteten i *Hjulet* – som hos Jensen generelt – fundamentalt splittet. På den ene side er *Hjulet* en besyngelse af byen Chicago som den sunde modernitets centrum, men det er på den anden side en reduktion af de konflikter, der ligger i byen:

> Sporvognshjulene skingrede øredøvende paa Skinnerne, naar de svang om et Hjørne, det genlød i de høje, tomme Gader som Hvinet af et eller andet forfærdeligt Insekt, en Kæmpeskolopender af Staal, der krøb i den øde By paa blanke Stempelstangben, skrattende i sine Led af blaa Panserplader (ibid.: 235, se også 252 og 280).

I vores læsning af *Hjulet* med hårene viste vi, hvordan bogen tilsyneladende er en hyldest til det sunde og stærke. Vitalismen er imidlertid forceret, og bogen priser den nye verden i skrigende falset. I modsætning til Nietzsche er Jensen lidet raffineret: Hvor Nietzsche er uhyggelig bevidst om dekadencens og vitalismens minutiøse infiltrerethed, forekommer Jensen uærlig og splittet i sit forsøg på at fremskrive en ny litteratur. Han vil ikke vide af Nietzsches tese om sygdom som nødvendig for sundhed. Alligevel ses Nietzsches tese fuldt udfoldet i *Hjulet*; her bliver det tydeligt, i hvor høj grad dekadence betinger vitalisme. Dog er der, som ovenstående citat viser, flere steder, hvor romanen sænker sine parader i en viden om, at der skrives på baggrund af en gennemtrængende intethedsoplevelse, som romanen i det store hele forsøger at skrive sig væk fra ved at larme så meget som muligt.

Perspektiver

Johannes V. Jensens forsøg på at bryde op med dekadencen var ikke det eneste i Danmark. Omkring århundredeskiftet og frem forlod de

forfattere, der havde dyrket dekadencen, retningen til fordel for fastere perspektiver. Allerede kort efter Helge Rodes første roman *Styrke* (1891), der både tematisk og formelt må betegnes som dekadent, havde Rode under vandringer i Valdres' bjerge i maj 1891 en følelse af at blive genfødt. Johannes Jørgensen gennemgik en lignende udvikling, da han i 1896 konverterede til katolicismen efter at have skrevet dekadente ungdomsromaner samt introduceret en stor mængde udenlandske dekadenceforfattere. Han vendte sig i sin fornægtelse af den materielle verden mod den kristne metafysik og fandt her orden. Også Martin A. Nexø forlod efter sin dekadente ungdomsroman *Dryss* (1902) denne position og erklærede sit tilhørsforhold til socialismen og den internationale arbejderbevægelse, hvor han fandt orden og social retfærdighed. De danske forfattere, der havde affinitet til dekadencen, forlod den. Den gennemtrængende intethedsoplevelse, dekadencen dyrkede, måtte fyldes ud med en orden. *Hjulet* forsøger også at fuldføre denne bevægelse, men på en radikal anderledes måde end digterkollegerne: Frem for Jørgensens og Rodes transcendens sætter Jensen nutidens immanens. I modsætning til Nexøs socialisme vælger Jensen Amerikas kapitalisme. Den krafterminologi, som Jensen lancerer i sit angreb på æstetik og i sin plæderen for virkelighed, kan ses som en forløber for avantgardismen, herunder særligt ekspressionismen og futurismen og deres avantgardistiske-vitalistiske drøm om et opgør med autonomiæstetikken samt deres fremhævelse af kunst som funktion. *Hjulet* rummer tanker, som realiseres i avantgardismen om, at form deformerer og degraderer liv. Det er på dette område, at Jensen *reelt* adskiller sig fra den dekadence, han ellers er i så stor gæld til. For den forudgående analyse har netop vist, at Jensens roman ikke kan gennemføre projektet i alle diskursive registre. Det viser sig, at forsøget er fundamentalt splittet, men det er en splittethed, der dækker over dialektik og sammenhæng mellem vitalismen og dekadencen, der betinger hinanden gensidigt. Det viser sig, at Jensen bygger sandslotte på en grund af kviksand. Bag vitalismen ligger nemlig også den tomhed, der dannede baggrund for den introverte dekadence. Vitalismen søger at udfylde intetheden med larm – og i *Hjulets* tilfælde et mord – men oplevelsen er fundamentalt den samme.

Litteratur

Elbek, Jørgen: *Johannes V. Jensen*, Gyldendal: København, 1966.

Graff, David: "Hujende af Angst og Energi", i Brian Andreasen m.fl. (red.): *ibid.* nr. 5, Nordisk Sprog og Litteratur: Århus, 2002.

Harrits, Flemming: "Efterskrift" i: Johannes V. Jensen: *Interferenser*, Dansklærerforeningen, 1994.

Harrits, Flemming: "Fragilitas – omkring Johannes V. Jensens "Vinternat"" i: *Ekbátana – Festskrift til Peer E. Sørensen*", Forlaget Klim, Institut for Nordisk Sprog og Litteratur: Århus, 2000.

Jensen, Johannes V.: *Den gotiske Renaissance*, Gyldendal: København, 1901/2000.

Jensen, Johannes V.: *Skovene. Intermezzo Skovene*, Gyldendalske Boghandel, Nordisk Forlag: København, 1904/1953.

Jensen, Johannes V.: *Madame D'Ora ·Hjulet*, Det Danske Sprog og Litteraturselskab, Borgen: Kbh., 1905/1997.

Michaëlis, Bo Tao: "Efterskrift" i: Bo Tao Michaëlis (red.): *Den kriminelle novelle*, Dansklærerforeningen: København, 1999.

Nedergaard, Leif: *Johannes V. Jensen. Liv og Forfatterskab*, 2. forøgede udgave, C-A-Reitzels Forlag: København, 1993.

Nietzsche, Friedrich: *Zur Genealogie der Moral*, Reclam: Stuttgart, 1887/1997.

Nietzsche, Friedrich: "Der Fall Wagner. Ein Musikanten-Problem" i: Friedrich Nietzsche: *Werke VI, 3. Kritische Gesamtausgabe*, Giorgio Colli & Mazzino Montinari (red.), Walter de Gruyter & Co: Berlin, 1888/1969.

Nietzsche, Friedrich: "Ecce homo" i: Friedrich Nietzsche: *Werke VI, 3. Kritische Gesamtausgabe*, Giorgio Colli & Mazzino Montinari (red.), Walter de Gruyter & Co: Berlin, 1889/1969.

Norup, Lis (red.): *I den sidste time – Dekadencens kunst og kritik*, Husets Forlag: Århus, 2000.

Rimestad, Chr.: *Digtere i Forhør. Interviews og Breve*, Gyldendalske Boghandel, Nordisk Forlag: København, 1906.

Rossel, Sven Hakon: "Efterskrift" i: Johannes V. Jensen: *Madame D'Ora · Hjulet*, Det Danske Sprog og Litteraturselskab, Borgen: København, 1905/1997.

Wivel, Henrik: *Den titaniske eros. Drifts- og karakterfortolkning i Johannes V. Jensens forfatterskab*, Gyldendal: København, 1982.

Louise Mønster, ph.d., er adjunkt i dansk og nordisk litteratur ved Institut for Sprog og Kultur, Aalborg Universitet. Hendes interessefelter er blandt andet nordisk lyrik, stedforskning, ny dansk prosa og modernisme.

Louise Mønster

Forbrydelsens relative element

et kriminalistisk perspektiv på Katrine Marie Guldagers novellesamling *Kilimanjaro*

I indledningen til novellen "Vi har allerede aftalt en pris" ligger den mismodige og ikke særligt sympatiske hovedperson Sebastian ved en pool og lader sig opvarte af en sort, kvindelig servitrice. Med adgang til Sebastians tankeverden lyder det: "Muligvis var hun prostitueret, muligvis ikke, det gjorde ikke noget, han kunne altid finde en anden. Dar es Salaam formelig myldrede med kvinder, der gerne ville stille sig til rådighed for ham, og hvem sagde, at det betød det samme i Afrika? Behøvede der at være noget nedværdigende i prostitution?" (137)[1]. Det er et citat, som slår en række centrale problematikker an i Katrine Marie Guldagers novellesamling *Kilimanjaro* (2005) og samtidig påpeger, hvad det skal dreje sig om i denne artikel, nemlig spørgsmål om værdier og normers mulige relativitet, kultursammenstød, magt- og dominansforhold og i forbindelse hermed også forbrydelse og kriminalitet.

Nok er *Kilimanjaro* ikke en bog med hverken et traditionelt eller tydeligt kriminalistisk islæt, men alligevel synes en række såvel mindre som større forbrydelser at finde sted. På det konkrete niveau er det forbrydelser, der går over frimærketyveri ("En adskilt person") til mulig forskningssvindel ("Professor"), indbrud ("Hjemkomst"), seksuel betvingelse ("Dreng i Dar es Salaam" og "Vi har allerede aftalt en

1 Hvor intet andet er angivet, refererer sidehenvisningerne til Guldager (2005).

pris") og trafikdrab ("Trafikulykke"). De fleste af disse forbrydelser optager ikke megen plads i teksterne, snarere hører de til i periferien af deres handlingsforløb. Men at forbrydelserne er marginaliserede – og flere endda tvivlsomme enten i den forstand, at der stilles spørgsmål ved deres alvorlighed, og om der reelt er tale om forbrydelser, eller derved at det er usikkert, om de har fundet sted – synes på paradoksal vis at være med til at underbygge deres vigtighed[2]. Usikkerheden omkring misgerningernes status genererer en uro, der forplanter sig til læseren. Det, som teksterne og deres personer forsøger at undgå eller fortrænge, trænger sig på hos recipienten, og *Kilimanjaro* har en af sine styrker i kraft af evnen til at pirke til læserens eget normsæt; at skildre situationer, hvor man som læser også kommer til at spørge sig selv, hvad der er rigtigt eller forkert at gøre, hvad der muligvis kan accepteres eller må fordømmes.

I nær relation til disse moralsk anløbne gerninger eller forbrydelser optræder endvidere tematikker om blandt andet magt og dominans. Det gælder dels i forholdet mellem mennesker af forskellig etnicitet og nationalitet; i fremstillingen af hvide over for sorte og danskere over for afrikanere, hvor bogen som angivet i det indledende citat blandt andet rejser problematikken om den uetiske handlings eller forbrydelsens mulige kontekstafhængighed, dens potentielt relative karakter, alt efter om den foregår det ene eller andet sted. Dels drejer det sig om forholdet mellem mennesker inden for samme familie.

2 I novellen "Hjemkomst", der ligeledes har Sebastian som hovedperson, skildres to mærkelige indbrud, der ud over først et ødelagt kældervindue og siden en opbrudt bagdør ikke efterlader sig nogen synlige spor. Spørgsmålet bliver derfor, om der reelt har været en tyv på spil, eller om ødelæggelserne på huset snarere skal forstås på et psykologisk plan og har forbindelse til Sebastians anspændte forhold til sin familie og til sin faders død. I "Dreng i Dar es Salaam" må husholdersken Bee stille sig seksuelt til rådighed for sin søns onkel i forsøget på at kunne beholde drengen hos sig, men vi hører ikke, om det lykkes hende. I "En adskilt person" er hovedpersonen Jørgen af sin indelukkede og nu afdøde storebror Ivar på et tidspunkt blevet tvunget til at deltage i tyveriet af nogle af faderens frimærker. Hvilke konkrete konsekvenser dette tyveri affødte, hører vi ikke, men alligevel fremstilles hændelsen som et knudepunkt i brødrenes forhold til hinanden. I "Professor" anklages hovedpersonen for svindel med forskningsresultater, men der kommer ingen endelig afklaring på sagen.

Uanset om problematikken befinder sig på et globalt eller et i høj grad lokalt niveau, er *Kilimanjaro* dog besk i sin fremstilling af mellemmenneskelige relationer. Uden eksplicit stillingtagen og direkte moraliseren, men ikke mindre tydeligt, viser Katrine Marie Guldager, hvordan det menneskelige samvær ofte er afstumpet, idet det er uden egentlig interesse og ansvar for den anden. Som også Lauge Larsen bemærker i sin anmeldelse af bogen, lever novellernes personer mest af alt side om side[3]. Der er ikke megen samhørighed, for ikke at sige fornemmelse for den etiske fordring, der ligger i mødet med det andet menneske. Der er ingen videre forståelse for, at vi med K.E. Løgstrups berømte ord bærer noget af den andens liv i vores hånd. Relationerne imellem novellernes personer er tværtimod præget af mere eller mindre bevidst magtudøvelse og afstandstagen, og et spørgsmål, man kan stille i forlængelse heraf, er da, om det kan tænkes at være selve den dominansprægede relation mellem mennesker, der genererer ugerninger og forbrydelser? Om disse kan føres tilbage til det forhold, at livsformerne såvel inden for familien som i den større verden er hierarkiske og undertrykkende struktureret?

Sådanne spørgsmål kan ikke mindst næres, hvis man læser Harold E. Pepinskys bog *The Geometry of Violence and Democracy* (1991)[4]. Her fremsættes det synspunkt, at forbrydelser og kriminalitet er forårsaget af, at nogen dominerer over nogen andre. Forbrydelser er forbundet med vold og siges selv kun at være en lille og politisk defineret del af denne. Ifølge Pepinsky refererer vold og dominans nemlig ikke

3 Jf. Lauge Larsen: "Konkret nærhed og mental distance" (2005). Denne problematik omkring manglende indlevelse og engagement i hinandens livssituation er gennemgående for forfatterskabet og fremhæves også af Thomas Bredsdorff i relation til *København* (2004). Om novellen "Nørreport" skriver han bl.a.: "Jo tættere disse mennesker er bragt sammen, jo mindre kan de sætte sig ind i hinanden […] Denne tekst afbilder et samfund hvor en mængde mennesker er i berøring med hinanden, men ingen er i stand til at føle sig ind i hinandens liv." (Bredsdorff, 2006: 239)

4 Tak til Kim Toft Hansen for at have gjort mig opmærksom på Pepinskys bog. Jf. i forbindelse med Harold E. Pepinskys kriminologi også Kim Toft Hansens artikel "Ambivalente fiktioner – Vold, den svenske uro og Henning Mankell" i nærværende antologi.

udelukkende til åbenlyse og strafbare overgreb, som f.eks. når et menneske bliver bestjålet eller slået ned. De henviser også til mere skjulte, bagvedliggende og hierarkiske sociale strukturer, der selv er generative for kriminalitet og vold:

> the dynamics of violence at home and in the streets mirrored not only the dynamics of going to war, but the dynamics of a hierarchical social structure that allowed some people to gain wealth, power, position, and legitimation by impoverishing and killing others (Pepinsky 1991: 4).

Med andre ord befinder volden sig på alle niveauer af den menneskelige eksistens. Den går fra det interpersonelle til det internationale, for ikke at sige det globale, niveau. Skal man reducere antallet af konkrete forbrydelser, må man ifølge Pepinsky derfor også reducere volden på et overordnet niveau. Han påpeger, at vold er forårsaget af mangel på genuint ansvar: Pepinskys teori er "a theory of violence as "unresponciveness"" (ibid.: 11). Og som antitesen hertil forstår han fredskabelse som et spørgsmål om at organisere ansvarlighed; om at vi skal forlade en lov og ordens politik, der gennem afstraffelse blot giver uorden videre til dem, der er svagere end os selv, og i stedet skal vi anerkende os selv som en del af problemet og dermed holde os ansvarlige for løsningen af det.

Med Pepinsky i baghovedet kan vi nu begive os mere detaljeret i lag med Katrine Marie Guldagers *Kilimanjaro*. Selvom der, som jeg indledte med at sige, ganske vist ikke er mange "reelle" forbrydelser på færde i novellesamlingen i den forstand, at det er forbrydelser, som forfalder til straf, og selvom dem, der er, ofte er relativerede inden for teksternes egne rammer, mener jeg, man med udbytte kan anlægge et kriminalistisk perspektiv på novellesamlingen. Kriminalistisk i den betydning, at en vigtig tematik i bogen angår spørgsmål om normer og grænser for tilladelig opførsel, samt derved at de konkrete forbrydelser, etisk diskutable handlinger og magtanvendelser fremstår som udtryk for overordnede dominansforhold. Med en slidt metaforik er de aktuelle mis-

gerninger altså kun toppen af isbjerget[5]. De er udslag af en større og langt mere urovækkende skjult form for betvingelse og vold. Ligesom hos Pepinsky gælder det for novellerne, at dominansforholdene kommer til syne på såvel et mikro- som et makroplan. Hvad der er af problematiske magtforhold inden for de enkelte familier eller kulturer, modsvares af dominans mellem forskellige kulturer eller mellem rige og fattige lande, og som vi skal se, er det dialektiske forhold mellem de mindre og større hierarkier endvidere understøttet i novellerne.

Som mange vil vide, er Katrine Marie Guldagers bog nemlig mere end en novellesamling. Den er snarere en novellekreds, derved at steder, personer og problematikker vikler sig ind i hinanden på tværs af de enkelte tekster, og således uddybes forståelsen af en bestemt novelle ofte gennem læsningen af en anden[6]. Vender vi tilbage til Sebastian som eksempel, kan hans herreattitude over for den tjenende, sorte befolkning i Tanzania i "Vi har allerede aftalt en pris" kontrasteres af hans egen underlegenhedsfølelse i Danmark over for søsteren Stine i "Hjemkomst", hvor det sigende beskrives, at han opfatter sig som "hendes stik-i-rend dreng" (11). Og i sin tur viser det sig i "En klassisk situation", at også Stine er underkuet. Nu er det blot af deres fælles mor. Den større sammenhæng relativerer dermed de umiddelbare dominansforhold, og dertil kommer, at spørgsmålet om, hvem der har magten, også allerede kan være problematiseret inden for teksterne selv. Som bekendt har herren brug for slaven for at føle

5 Efter at have skrevet denne artikel, læste jeg Poul Behrendts kapitel om Katrine Marie Guldager i *Den hemmelige note. Ti kapitler om små ting der forandrer alt* (2007), hvori isbjergmetaforikken ligeledes spiller en central rolle, ikke mindst fordi Behrendt har sin opmærksomhed rettet mod centrale ting i Guldagers personlige historie, der længe har været skjult, men ifølge Behrendt har stor betydning for forståelsen af forfatterskabet (jf. Behrendt, 2007: 300f.).

6 I et interview med Gitte Fangel fra juni 2008 omtaler Guldager selv såvel *København* som *Kilimanjaro* og *En plads i historien* som kollektivromaner, jf. Fangel (2008). Og selvom det umiddelbart kan undre, når såvel *København* som *Kilimanjaro* har genreangivelsen *noveller* trykt på forsiden, er der ingen tvivl om, at disse samlinger – såvel som *Nu er vi så her* (2009) – på grund af de mange overlap imellem teksterne, genremæssigt elaborerer i feltet mellem novelle og roman.

sig som herre, og flere gange synes de underkuede at modsætte sig denne fortolkning. Det kommer jeg nærmere ind på ganske snart, for i min eksemplificering af, hvorledes *Kilimanjaro* kan læses under en noget nær kriminalistisk optik, vil jeg i det følgende analysere "Vi har allerede aftalt en pris" og "Trafikulykke".

Når jeg har valgt netop disse af bogens tekster, skyldes det, at de begge skriver sig inden for en postkolonialistisk diskurs, der med udgangspunkt i hvide tilrejsendes eller tilflytteres adfærd i Tanzania sætter spørgsmålet om magt og dominans i centrum, samtidig med at de omhandler noget, som enten nærmer sig eller decideret må forstås som forbrydelser, nemlig dels udnyttelse af prostituerede, dels et trafikdrab. Sebastians eksplicitte spørgsmål i den første af novellerne, om prostitution er det samme i Afrika som i Danmark, kan således siges at stå over for et implicit spørgsmål i den anden novelle, der angår, om et liv i Afrika er det samme værd som i Danmark, og om et trafikdrab bør behandles på samme måde. Kan vi med andre ord klart adskille sort fra hvidt, forkert fra rigtigt, ondt fra godt? Eller har forbrydelser et relativt element?

Magt og moral på gyngende grund

Novellens titel "Vi har allerede aftalt en pris" optræder som tekstens næstsidste replik. Den tilhører Sebastian og er sagt i et bestemt tonefald og i en situation, hvor hans afrikanske taxichauffør begynder at presse på for at få en højere hyre, hvilket Sebastian ikke vil være med til. Titlen angiver dermed et af de væsentlige forhold i teksten, nemlig mellemmenneskelige relationer, der er præget af penge og i direkte forlængelse heraf magt og dominans. Såvel i vores almindelige verden som inden for tekstens rammer er penge en magtskabende faktor.

Sebastian er en hvid, dansk mand, der befinder sig i Tanzania i forbindelse med sit arbejde, og selvom vi ikke får dette arbejdes karakter nærmere beskrevet, har vi en tydelig fornemmelse af, at hensigten med hans ophold i Dar es Salaam er at få nogle forretningsaftaler på plads. På sin chefs forespørgsel om, hvordan det går, siger Sebastian

således: "Vi har næsten fået alle vores betingelser igennem" (140). Dog er det ikke kun i relation til Sebastians arbejde, at spørgsmålet om magt er centralt. Forretningsverdenens tankesæt synes at gennemsyre hans måde at forholde sig til den sorte befolkning på, og penge og dominans er ligeledes nøgleord for hans facon at agere over for befolkningen på, når han har fri.

Til trods for at Sebastian med sin status af hvid forretningsrejsende og mand udadtil fremstår som magtfuld, viser det sig dog, at han indadtil befinder sig i en i høj grad magtesløs situation. Her er han ikke ovenpå, men nede, hvilket giver sig udslag i tristesse, aggression og irritation (ordet *irritere* optræder fire gange på de fire første sider). Flere gange påpeges det, at han er ensom og uden eksistentiel forankring. Blandt andet hører vi, at han ville ønske, han kunne ringe hjem, men efterhånden ingen har at ringe til foruden sin ekskone, og da han som en vildfaren hvid prik i en sort labyrint går rundt i Dar es Salaam, tænker han først: "Jeg kunne aldrig bo her", og øjeblikket efter: "Jeg kan ikke vende hjem" (143). Han mangler et eksistentielt ståsted, og at hans livssituation er underskudspræget og fyldt med instabilitet og vaklen, kan allerede ses i forholdet mellem tekstens to første afsnit, hvis indledende sætninger henholdsvis lyder: "Fra poolen betragtede Sebastian havets blå farve og følte sig godt tilpas" (137), og "Sebastian var i et elendigt humør, og han vidste det" (ibid.). Der er tydeligvis ikke langt fra den ene følelse til den anden, og på samme måde som den initiale tilpashedsfornemmelse undergraves af en dybereliggende utilpashed, står også Sebastians synlige og udadvendte magt på et skrøbeligt fundament.

Det umiddelbart overlegne forhold, han udviser i forhold til sine omgivelser og ikke mindst over for tekstens sorte kvinder, kan derfor ikke fastholdes i længden. Teksten udspiller sig over i alt tre dage, og på den første og anden dags aften opsøger Sebastian en bar med det hult klingende navn New Happy Bar, der da heller ikke skal vise sig at kunne indfri hans længsler. Ganske vist får han den første aften kontakt med en sort kvindelig prostitueret og får tilfredsstillet sit umiddelbare og aggressive begær, men da han den anden aften endnu en gang har taget hende i besiddelse med hensynsløse og våde kys, kan han ikke gennemføre samlejet. Hvad der udadtil

har fremstået som magtoverskud fra hans side, brister og bliver helt konkret til impotens, til afmagt. Med andre ord lider den herrerolle, der er tildelt ham som hvid, velhavende og mand, et knæk. Det er et knæk, der også kan menes at være forberedt deri, at den prostituerede ikke vil modtage hans penge på den første aften, men i stedet opfordrer ham til at komme igen den næste. Måske med et håb om i sidste ende at få et større udbytte af forbindelsen afviser hun at underlægge sig Sebastians økonomiske overherredømme, og derved fratages han ikke blot den umiddelbare styring, men også muligheden for at gøre det økonomiske regnskab imellem dem op.

Sebastians reaktion på det mislykkede samleje er, at han tager tilbage til sit hotel, hvor han går ud på toilettet og kaster op (141). Og som alle, der har læst Sartre, ved, er kvalme ofte noget mere end det blotte ubehag og opkast. Også Sebastians kvalme er tydeligvis eksistentiel; den synes at være udtryk for en undertrykt utilpashed, der foruden mangel på genuine tilhørsforhold ikke mindst kan ses som symptom på en ikke tilstrækkelig erkendt lede ved selve det dominante forhold mellem kvinder og mænd, hvide og sorte, rige og fattige[7]. Eller i hvert fald en manglende evne til at reagere adækvat på sin fornemmelse heraf. Selvom Sebastian ikke tager det spørgsmål alvorligt, som han selv stiller angående prostitution, og som jeg citerede i indledningen til denne artikel, synes det alligevel at

7 Som allerede antydet er det muligt at anlægge et postkolonialistisk perspektiv på teksten, og med Robert J.C. Youngs "Dekonstruktion og det postkoloniale" (2000) in mente kan man f.eks. have opmærksomheden rettet mod, hvordan identiteten ikke er selvberoende, men fremmedbestemt. Ligesom herren har brug for slaven for at kunne definere sig som herre, har Sebastian som repræsentant for en patriarkalsk mandlig identitet brug for en underdanig kvinde for at kunne opretholde sit eget selvbillede. Netop fordi der er et dialektisk forhold på færde, hjemsøges Sebastian imidlertid også af dét, han forsøger at udelukke, og i den sammenhæng er det naturligvis interessant, at der er skildret et årsags-virkningsforhold mellem toiletflisernes hvide farve og Sebastians utilpashed: "Fliserne var så hvide, at han fik ondt i hovedet" (141). Foruden at inddrage herre/slave-problematikken refererer Young desuden til Derridas begreb om hierarkisk vold, der i høj grad er prægnant for "Vi har allerede aftalt en pris".

hjemsøge ham[8]. Den kvalme, man som læser kan føle over for Sebastian, når han svedende og med hængende underlæbe boller den prostituerede, eller aftenen efter venter på, at "en stor, fed hvid mand" (141) kan blive færdig med at tungekysse og rage på kvinden, så det kan blive hans tur, synes nu at have nået Sebastian selv. At Sebastian bag om sine egne handlinger registrerer det moralsk problematiske i den tydeligt opdelte og ulige verden mellem de tilrejsende hvide og de hjemmefødte sorte, er der nemlig ingen tvivl om.

Tværtimod er hans reaktion på den tidligere omtalte poolservitrices opvartning og tydelige stillen sig rådighed, at han har lyst til at ruske hende og sige: "Det er jo for fanden dit land, vi befinder os i" (138). Tilsvarende lyder det efter skildringen af den fede mands vulgære gramsen på den prostituerede: "Ingen løftede så meget som et øjenbryn" (141), underforstået at det burde de vel. Det, der synes problematisk for Sebastian selv, og samtidig ægger læserens moralske stillingtagen, er imidlertid, at Sebastian inden for tekstens rammer ikke drager nogen konsekvenser heraf, men snarere fortrænger situationens åbenlyse urimelighed. Således er hans adfærd over for den sorte taxichauffør på tredjedagen præget af den samme dominante attitude – også selvom det er tydeligt, at taxichaufføren med større vægt træder ind i magtkampen, og at Sebastian har sværere ved at fastholde sin dominans over for ham end over for de mere servile kvinder.

Som det er fremgået, er "Vi har allerede aftalt en pris" altså en novelle, som i høj grad handler om magt og dominans. På det umiddelbare handlingsplan kommer det først og fremmest til udtryk via pengenes magt, men dertil hører en lang række andre forhold. Teksten arbejder inden for tydelige modsætningsforhold, der, som skitseret, angår relationen mellem mænd og kvinder, hvide og sorte, rige og fattige, danskere og afrikanere, kolonisator og koloniseret eller herre og slave. Disse modsætningsforhold lægger teksten

8 Det bliver tydeligt, at Sebastian snarere opfatter spørgsmålene retorisk, da der i forbindelse med hans samtale med den prostitutionsskeptiske dansker John Østergård – der i øvrigt optræder som hovedperson i "Et spørgsmål om flysæder" – står, at Sebastian mente, "at prostitution var noget andet i Afrika. Det var mere almindeligt" (140).

tydeligt frem, blandt andet når Sebastian læser Dickens *A Tale of two Cities* – der inden for en anden historisk kontekst, men ikke mindre klart handler om klasseforskel og undertrykkelse – og efterfølgende bliver kørt rundt i Dar es Salaam, hvor han kommer til et rigt og frodigt kvarter i byen, der beskrives som "Et paradis omkranset af helvede" (143). Men samtidig med at modsætningsforholdene skildres, oplever vi det højst problematiske og usikre fundament, hvorpå de hviler. Gennem historien om Sebastian får vi som læsere et billede af, at den ydre magt ikke blot kan forekomme usympatisk og forkastelig, men at den også er arbitrær og i stadig fare for at blive undermineret – ikke mindst af indre afmagt. Teksten mobiliserer læserens moralske beredskab, der i første omgang retter sig mod Sebastians tvivlsomme handlinger, fordi han ikke tager ansvar for sin effekt på de mennesker, han er sammen med, men derudover retter det sig også mod den større, globale orden, der har muliggjort, at disse handlinger kan finde sted.

Selvom Sebastians hensynsløse tilnærmelse til den prostituerede næppe vil kunne karakteriseres som nogen "rigtig" forbrydelse, er spørgsmålet, om der for at dette tvivlsomme forhold kan finde sted ikke netop – og med reference tilbage til Pepinsky – må være andre og mere overordnede problematiske dominansforhold og former for hierarkisk vold på færde. Nemlig dem, der tillader, at et lands oprindelige befolkning må leve under fattige vilkår, mens tilrejsende kan danne luksuriøse enklaver, eller at rigere lande udnytter de fattigere, og et helt kontinent som Afrika kan være forarmet, mens vi i Vesten oplever velstand. Det er nogle af de spørgsmål, som teksten ganske vist ikke stiller direkte, men ikke desto mindre kan menes at lægge op til. Og det gør den på raffineret vis, idet det ikke er så let at skelne sort fra hvidt eller skurk fra helt, som man umiddelbart skulle tro. For er Sebastian ikke også mest af alt en ensom stakkel, der savner selskab og intimitet? Er han ikke også blot et offer for en økonomisk defineret global struktur? Kan man forlange af ham, at han tager ansvar, når den verden, han befinder sig i, ikke gør det? Eller med andre ord: Hvor skal vi begynde, hvis vi skal sikre, at volden og uansvarligheden ikke blot forplanter sig

videre ned til dem, der er svagere end os selv, og derfor ultimativt rammer fattige kvinder og børn?[9]

Livets pris

Hvor Sebastians forhold til den prostituerede mere kunne anklages for at være moralsk anløbent end kunne betegnes som en decideret forbrydelse, er det lettere at kategorisere et trafikdrab som sådant, i hver fald når det som i novellen "Trafikulykke" handler om, at et barn bliver kørt ned af en mand, der kører for stærkt. Her sker der reelt noget kriminelt, som man kan blive stillet til ansvar for og dømt for[10]. Ikke desto mindre er også "Trafikulykke" en tekst, der er præget af tvivlspørgsmål. Selvom den skildrede handling er kriminel, er spørgsmålet nemlig, om det reelt er, hvad der sker. Om der faktisk er et barn i bylten, bliver hverken parret i bilen eller læseren ende-

9 Pepinsky fremhæver netop fattige kvinder og børn som de ultimative ofre for forbrydelser. De er placeret nederst i det sociale hierarki, og når volden til stadighed bliver givet videre til dem, der er svagere end en selv, rammes de derfor hårdt. Pepinsky skriver: "Poor women and children were the ultimate victims of crime, to be sure, but criminally unsafe products, services, and living conditions were killing far more of them than any neighbour was capable of doing with a single gun" (Pepinski, 1991: 3) samt "Some people can hire others to pass on violence and disorder to large groups of victims, but young men of the underclass may have only one another or women and children to abuse. The saddest aspect of this game is that disorder and violence have nowhere to go but up, as everyone 'passes it on' downward" (ibid.: 17).

10 Det er interessant, at Katrine Marie Guldager i *Kilimanjaro* skildrer ugerninger og forbrydelser, men ikke kommer nærmere ind på konsekvenserne og opklaringen af dem. Dette træk lægger naturligvis en distance til 'regulær' kriminallitteratur, og samtidig synes fokusset på selve hændelsen at betyde, at opmærksomheden i højere grad rettes mod de psykologiske mekanismer, der forårsager menneskers handlen. Dog kan det i dette festskrifts sammenhæng være relevant at nævne, at krimien som genre ikke ligger Guldager fjern; tværtimod har hun i et interview med Carsten Andersen udtalt, at hun godt kunne tænke sig at skrive en sådan (jf. Andersen, 2006: 127). Også i hendes nyeste novellesamling, *Nu er vi så her*, er der kriminalistiske træk, hvilket er særligt fremtrædende i "Retssagen", der handler om en voldtægt, "Kære Karen Rask", hvor en indsat fortæller om sin ondeste gerning, og "Rotur i sommervarmen", hvor man finder en strandvasker.

gyldigt klar over. Dertil kommer, at hvis der var et barn, som døde, hvordan kan man så på bedste vis kompensere for den skade, der er forvoldt? Er den rigtige løsning nødvendigvis at melde sig selv og derved risikere at kaste hele sin tilværelse over styr, eller kan man inden for den givne kontekst forestille sig andre, måske endda bedre måder at bøde og give erstatning på? Med andre ord kommer vi også her til det spørgsmål om penge, som stod centralt i den foregående tekst. Nu lyder det blot, om man kan kompensere for et trafikdrab ved at give de efterladte penge.

"Trafikulykke" foregår samme sted som "Vi har allerede aftalt en pris", hvilket vil sige i Dar es Salaam i Tanzania. Ud fra den detaljerede beskrivelse af parrets kørselsrute er det endda sandsynligt, at parrets hus er beliggende netop i det område, som Sebastian kommer forbi på sin tur i taxi gennem byen og beskriver som "Et paradis omkranset af helvede" (143). Endvidere er det et udtryk, der i en lidt tvistet form også kan synes prægnant for denne tekst, idet parret, der om morgenen er vågnet ganske fredeligt, pludselig kommer til at befinde sig i en højst ubehagelig og kaotisk situation. Kort fortalt handler novellen om en hvid mand og kvinde, som på vej hjem fra en safari overser en sort, gående kvinde og kommer til at køre hendes lille bylt ned, hvori der muligvis ligger et barn. Manden, der er kører bilen, intenderer at påtage sig ansvaret for handlingen, men da han ikke kan trænge frem gennem folkemængden til hverken kvinden eller barnet, og stemningen på ulykkesstedet vender sig imod ham, ender han med at flygte derfra uden at være blevet konfronteret med offeret og uden at have fået præcis kendskab til, hvad der er sket. Hjemme i parrets hus har han ligeledes til hensigt at ringe til politiet og indberette ulykken, men også dette forsøg på at påtage sig ansvaret forbliver ufuldendt, da konsekvenserne forekommer parret uoverskuelige. I stedet kører kvinden tilbage til ulykkesstedet, hvor alle spor imidlertid er væk, og hun lades tilbage med fornemmelsen af ulykken som noget uvirkeligt. Parrets diskussioner er samtidig blevet overhørt af deres hushjælp, som de ikke har ænset efter hjemkomsten, og novellen ender med, at hushjælpen overvejer at forhøre sig nærmere om, hvad der er sket. Men kun måske. Den store tvivl og de mange spørgsmål, som igennem tekstens forløb er knyttet til

parret og formelt er markeret i en udstrakt brug af såvel spørgsmålstegn som ordet "måske", går nemlig igen i slutningen. Også hushjælpen synes i vildrede om, hvad der bør gøres.

Som man kan fornemme af referatet, er "Trafikulykke" en ret ubehagelig tekst, og endnu en gang er den det ikke mindst, fordi den ikke kun placerer sine aktanter, men også sin læser i et moralsk dilemma, hvor spørgsmålet om, hvad der godt eller ondt, rigtigt eller forkert, ikke synes så let at besvare, som man umiddelbart skulle tro. Teksten arbejder med sorte huller eller blinde punkter, ikke bare på det konkrete plan, når parret ikke i tide får på øje på kvinden, der passerer vejen, eller når de ikke bemærker deres sorte hushjælp, men også på det centrale sted i handlingen, hvor det som nævnt forbliver tvivlsomt, hvad der skete. Om bylten hører vi således blot, at den "meget vel kan være et barn" (113) – men altså ikke, at den *er* det, at den er blodig (jf. 114) – samt "En kvinde råber, at barnet er dræbt" (ibid.). Måske burde dette sidste være nok til, at vi som læsere siger, at der så også reelt var et barn i bylten, som døde. Men kan vi være sikre på, at det er sandt? Parret i bilen, som vi følger, ser det jo ikke med egne øjne. Og for manden melder spørgsmålene sig hjemme i huset stadig: "Var der virkelig et barn inden i bylten? Døde barnet? Hvordan kan han leve, hvis han ikke får det at vide?" (115), ligesom det forekommer kvinden, "som om det hele er en ond drøm" (117), da hun mindre end en time efter ulykken ingen spor kan finde af den på ulykkesstedet.

Hvis vi tillader os at psykologisere lidt, kan vi sige, at tvivlen muligvis – eller endda sandsynligvis – fastholdes som følge af parrets latente ønske om at gøre det skete ugjort; af en form for fortrængningsmekanisme, der korresponderer med Sebastians manglende erkendelse af sin egen problematiske ageren i "Vi har allerede aftalt en pris". Men denne fortrængning synes da at smitte af på læseren, der ligeledes kan føle sig usikker på hændelsen og dens adækvate konsekvenser. Igennem læseprocessen, hvor synsvinklen primært følger det hvide par, og ligesom dem er afskåret fra offeret, kan læseren opleve sig selv i en tvivlrådig position. Den indbefatter ikke kun usikkerheden, om et barn døde. Læseren kan tilsvarende forundres over, at sporene af et drab så hurtigt kan være borte, og derfor

kan man også begynde at tænke på, om et barns død i Afrika mon ikke har samme betydning som i den vestlige verden, og om det måske alligevel er bedst at kompensere for ulykken med penge. Samtidig kan man dog også mene, at læseren bør se ud over og igennem den rolle, som tekstens tilrettelæggelse driver denne ind i, og den ovenstående tankerække forekommer selvsagt problematisk, for så vidt som man i så fald ville kunne tillade rige mennesker at købe sig fri af deres forbrydelser.

Uanset hvad er der dog ingen tvivl om, at penge også i denne tekst udgør en central magtfaktor. Det økonomiske aspekt er ikke kun markeret i novellens overordnede skildring af det opdelte klassesamfund. Det pointeres, idet mandens tanker på vej hen til barnet siges at strejfe spørgsmålet om penge, da den hvide kvinde efterfølgende vil prøve at finde den sorte kvinde og tilbyde erstatning, og endelig fremgår det af, at de sorte i teksten generelt er fremstillet som sælgende, mens de hvide er købende, "der fisker efter penge i deres tasker" (117). Ligeledes i "Trafikulykke" er det åbenbart, at penge udgør en af de mest magtfulde forskelle mellem de hvide tilflyttere og de indfødte sorte, og at det samtidig er en forskel, der er problematisk.

Endnu en gang har vi en tekst, der opstiller en række dikotomier som voksen/barn, mand/kvinde, hvid/sort, rig/fattig, og hvor de konkrete modsætningsforhold peger mod større og mere vidtrækkende af slagsen. Det sammenstød, der er omdrejningspunkt i teksten, er derfor ikke blot et sammenstød mellem en hvid mand i en bil og en sort kvinde på gaden med et barn. Det er en kollision mellem to forskellige kulturer og kontinenter. Og selvom rollefordelingen mellem den skyldige og offeret er tydelig, og den skildrede hændelse kan opsummeres i et simpelt udsagn som f.eks. "Velhavende hvid mand kører sort kvinde med barn ned og flygter fra gerningsstedet", afholder teksten sig fra en entydig fremstilling af godt og ondt, rigtigt og forkert. Det, der burde være sort og hvidt, fremstår i stedet i gråtoner, og spørgsmålet om den adækvate handling bliver mudret. Ikke kun er der vitterligt tale om et uheld; hvis man anlægger det hvide pars synsvinkel, kan man også mene, at det i høj grad er stemningen på gerningsstedet, der tvinger dem til at flygte, ligesom det kan være det fremmede lands retssystem, der bevirker, at konsekven-

serne af en politihenvendelse forekommer dem "helt uoverskuelige" (116). Heller ikke her handler det derfor nødvendigvis om nogle personer, der i sig selv er feje, uansvarlige eller onde. Der peges derimod diskret på nogle overordnede, anspændte og ulige forhold, der skaber en situation, hvor mennesker ikke agerer, som de ideelt set burde.

Afsluttende bemærkninger

På samme vis som "Vi har allerede aftalt en pris" handler "Trafikulykke" om et etisk dilemma. Begge noveller lægger op til spørgsmål om, hvad der er rigtigt og forkert, acceptabelt eller uacceptabelt, og i stedet for at give svar herpå lader de deres uro forplante sig til læseren. Ved ikke at tage stilling inden for teksterne, men tværtimod skildre situationerne på en så kompleks måde, at det er svært at finde nogen såvel at holde med som at være rigtig imod, giver teksterne stafetten videre til læseren. Som det er typisk for noveller, er også disse to teksters slutninger åbne, og det er de ikke mindst for læserens videre fundering over og egen stillingtagen til de skitserede situationer. Selvom man forud for at have læst teksterne kan have en klar holdning, der f.eks. siger, at prostitution er forkert, eller at det er uacceptabelt ikke at melde sig i forbindelse med et trafikdrab, beskriver teksterne nemlig på facetteret vis, hvad det er, der foranlediger personerne til deres handlinger, og herigennem problematiseres den entydige stillingtagen.

Samtidig synes det dog vigtigt, at vi som læsere er opmærksomme på de mekanismer i teksterne, der bevirker denne sløring – herunder ikke mindst synsvinklens placering[11]. For selve det forhold, at vi kommer i en position, hvor vi kan sætte os ind i og forstå grundlaget for en given persons handling, er jo ikke det samme som, at vi bør acceptere den. Og med reference til Pepinskys teori om, at forbrydelser er udtryk for vold, og at vold på et grundlæggende plan skyldes mangel på ansvar, forekommer det altoverskyggende problem i dis-

11 Brugen af synsvinkler udgør et analytisk brændpunkt i Guldagers novellesamlinger, og dette fortælletekniske grebs vigtighed fremhæves også af Thomas Bredsdorff i hans læsning af *København* (Jf. Bredsdorff, 2006: 234ff.).

se tekster mig da også at være, at deres personer ikke tager ansvar og vedkender sig deres forpligtigelse over for andre menneskers liv. Denne ansvarsforflygtigelse gælder selvsagt i forhold til de konkrete misgerninger og forbrydelser, der finder sted, men som allerede nævnt er kritikkens rækkevidde ligeledes større. Hverken Sebastians eller det hvide pars problem er nemlig ene og alene deres eget. Problemerne på det individuelle niveau korresponderer med tilsvarende problemer på mere overordnede niveauer. De tydelige modsætningsforhold i teksterne ikke blot i køn og social placering, men især hvad angår nationalt og kontinentalt tilhørsforhold, er med til at skærpe problematikkernes almene karakter og herunder påpege deres globale dimension.

Med Pepinsky i tankerne kan man derfor mene, at der til grund for ugerningerne i teksterne ligger mere overordnede former for hierarkisk vold og undertrykkelse, der har bevirket, at der overhovedet har kunnet opstå en så skæv verden som den, vi møder i de to analyserede noveller. Og netop disse overordnede forhold har derfor også en del af skylden for, at situationer, hvor hvide mænd let kan købe sex hos sorte kvinder eller overveje at betale sig fra deres skyld i et trafikdrab, overhovedet kan opstå. Der er en tydelig vekselvirkning mellem det individuelle og det almene ansvar, og selvsagt løses problemerne ikke blot ved at fordømme eller straffe de enkeltpersoner, der gør noget forkert. Det er åbenlyst, at man for at komme et problem til livs må rette opmærksomheden mod det, som genererer det. Kvaliteten i Guldagers noveller ligger derfor for mig at se ikke kun på et æstetisk og formelt niveau, men også deri, at de lægger op til en række vigtige spørgsmål om mellemmenneskelige relationer, som ikke kun teksternes egne aktanter har en tendens til at fortrænge, men som mange af os også helst går uden om. Og det gør teksterne som sagt ikke ved direkte at tage stilling til, hvad der er rigtigt og forkert. Vi møder ikke nogen moraliseren eller eksplicit fordømmelse, men netop den manglende stillingtagen såvel som fornemmelsen af, at noget bliver fortrængt, mobiliserer læseren og ansporer til en forsat overvejelse om blandt andet etiske grænser, magt- og dominansforhold. Selvom *Kilimanjaro* ikke er en bog med et tydeligt kriminalistisk islæt, optræder der forbrydelser af mere eller mindre alvorlig

karakter, og dersom man anlægger et kriminalistisk perspektiv på novellesamlingen, kan man yderligere blive opmærksom på, hvordan de konkrete misgerninger og forbrydelser hænger sammen med andre, umiddelbart mere skjulte, men bestemt ikke mindre problematiske hierarkiske forhold af social og global karakter.

Litteratur

Andersen, Carsten, *Forfattere i forhør*, Politikens Forlag: København, 2006.

Behrendt, Poul, *Den hemmelige note. Ti kapitler om små ting der forandrer alt*, Gyldendal: København, 2007.

Bredsdorff, Thomas, *Dansk litteratur set fra månen. Om sjælen i digtningen*, Gyldendal: København, 2006.

Fangel, Gitte, "En plads i familien", http://www.guldager.gyldendal.dk/Gyldendal/forfatterskabelon.nsf/guldager3?readform&subdoc=E337F01DE1C5B08EC1257477005B85F8&subkey=artikler, 2008 [besøgt 22.11.2009].

Guldager, Katrine Marie, *Kilimanjaro*, Gyldendal: København, 2005.

Larsen, Lauge, "Konkret nærhed og mental distance", http://www.litteraturnu.dk/univers.php?action=read&id=109, 2005 [besøgt 22.11.2009].

Pepinsky, Harold E., *The Geometry of Violence and Democracy*, Indiana University Press: Blomington and Indianapolis, 1991.

Young, Robert J.C., "Dekonstruktion og det postkoloniale" (2000), in Hans Hauge (red.): *Postkolonialisme*, Aarhus Universitetsforlag: Århus, 2007.

Ernst-Ullrich Pinkert, Dr.phil., docent i tysk, Institut for Sprog og Kultur, Aalborg Universitet, medlem af Dansk PEN. Forskningsområder: tysk og østrigsk litteratur- og kulturhistorie, dansk-tyske kulturrelationer, Tysklands genforening som litterært emne, tysk Europapolitik.

Ernst-Ullrich Pinkert

Olsen-banden taler tysk

i spændingsfeltet mellem "lovlig" og "ulovlig kriminalitet" og mellem Tyskland-satire og EU-aversion

Kriminalitetsdiskursen i Olsen-banden-filmene

De fleste af de 14 Olsen-banden-film fra årene 1968-1998[1] begynder med, at bandens hjerne Egon Olsen har afsonet sin straf og forlader fængslet. Fængslet er et ledemotiv, der går igennem alle film, og fremstår som den uundgåelige mellemstation mellem de kriminelle aktiviteter, der har ført til anholdelse, og dem, der vil føre til Olsens fornyede anholdelse.

På overfladen indikerer dette ledemotiv, at filmenes budskab kunne være, at "forbrydelse betaler sig ikke " – og netop denne sætning bliver vist i en ramme i slutningen af den første Olsen-banden-film. Men samtidig afslører filmene, at de helt store økonomiske forbrydelser alligevel kan betale sig. "At betale sig" betyder her blandt andet, at det er skatteyderne, der betaler regningen. De farverige film viser både med folkekomediens sort-hvide tegning og med samfundssatirens overdrivelser, at "det kriminelle" er en ambivalent størrelse – både til at grine af og græde over.

1 Nr.1: *Olsen-banden* (1968); nr. 2: *Olsen-banden på spanden* (1969); nr. 3: *Olsen-banden i Jylland* (1971); nr. 4: *Olsen-bandens store kup* (1972); nr. 5: *Olsen-banden går amok* (1973); nr. 6: *Olsen-bandens sidste bedrifter* (1974); nr. 7: *Olsen-banden på sporet* (1975); nr. 8: *Olsen-banden ser rødt* (1976); nr. 9: *Olsen-banden deruda'* (1977); nr. 10: *Olsen-banden går i krig* (1978); nr. 11: *Olsen-banden overgiver sig aldrig* (1979); nr. 12: *Olsen-bandens flugt over plankeværket* (1981); nr. 13: *Olsen-banden over alle bjerge* (1981); nr. 14: *Olsen-bandens sidste stik* (1998).

Seriens sidste film, der som den eneste ikke har Erik Balling som instruktør, men Tom Hedegaard, adskiller sig fra de øvrige film i flere henseender. Mest i øjenfaldende er, at de tre hovedpersoner Egon Olsen, Benny Frandsen og Kjeld Jensen er blevet 17 år ældre siden film nr. 13. Desuden forekommer der for første gang et "Institut for teoretisk kriminalitet". Denne betegnelse har satiriske træk, idet institutter, der i deres navne tilkendegiver, at de er "for" et eller andet, signaliserer, at de dækker et samfundsmæssigt behov, hvilket kriminaliteten næppe gør. Desuden er der slet ikke noget, der hedder teoretisk kriminalitet, idet begrebet "kriminalitet" kun betegner handlinger, som en domstol har vurderet som værende fuldbyrdede lovovertrædelser; kun i få tilfælde er allerede planlægningen af en lovovertrædelse strafbar. Et institut, hvor man beskæftiger sig med analysen af kriminalitet, hedder normalt "Institut for kriminologi", men denne normalitet kan en folkekomedie med samfundssatiriske træk roligt se bort fra. Det absurde navn "Institut for teoretisk kriminalitet" blåstempler kriminaliteten, der både fremstår som videnskabelig og samfundsnyttig, og (for)fører derved til et nyt blik på "det kriminelle" i den virkelige verden. Nogle af dem, der i filmene begår "lovlig kriminalitet", optræder i deres borgerlige erhverv som samfundets støtter, og folkekomediens samfundssatiriske træk afslører deres samfundsnyttige fremtoning som værende en facade.

Om det, man helt konkret bestiller på "Institut for teoretisk kriminalitet" i film nr. 14, kan kun én ting siges med sikkerhed: Her opbevares alle "planer", som Egon Olsen udviklede i de mange år, som han siden film nr. 13 tilbragte på den lukkede afdeling. Inden for filmens muntre logik er teoretisk kriminalitet altså udviklingen af projekter, der sigter mod en lovovertrædelse. På instituttet er også hin politimand anbragt, "kriminalassistent af 1. grad, Jensen", der (i Axel Strøbyes skikkelse) i mange Olsen-banden-film formelagtigt har tilkendegivet, at jo større forbrydelserne er, desto mindre ønsker den politiske elite deres opklaring gennem politiet. Denne pointe udvikles og tilspidses i seriens sidste film så meget, at den bliver til en farceagtig teori om det kriminelle i det moderne Danmark.

Da Jensen af en kriminel og karriereliderlig departementschefssekretær bliver advaret mod sin gamle modstander Egon Olsen, tilkendegi-

ver han noget overraskende, at denne er "en hædersmand". Han begrunder sin vurdering med, at Egon Olsen "udelukkende har beskæftiget sig med ulovlig kriminalitet". For Jensen er "ulovlig kriminalitet" ikke en kluntet pleonasme, idet han på grund af sine erfaringer mener at kunne sætte spørgsmålstegn ved, at det hører til kriminalitetens væsen at være ulovlig. Han skelner således mellem lovlig og ulovlig kriminalitet: "Forsikringssvindel, overfinansiering, selskabstømning, mandatsvig, insiderhandel, […] alle disse forbrydelser er fuldt ud lovlige." Men kriminalassistenten udvider synet på det kriminelle endnu mere, når han slår fast: "En lovlig forbrydelse – så er det politik." Det er i scener som denne, at folkekomedien bliver til samfundssatire.

"Teoretisk kriminalitet" – "ulovlig kriminalitet" – "lovlig kriminalitet" – den sidste Olsen-banden-film udvider altså med glimt i øjet kriminalitetens begrebsapparat og uddyber således på det sproglige plan, hvad de øvrige film allerede havde mere end antydet, nemlig at grænsen mellem kriminalitet og big business er flydende. Denne alvorlige kendsgerning bliver i filmens folkekomedie til farceagtig underholdning med samfundssatiriske træk.

Ifølge kriminalassistent Jensen er Egon Olsen en hædersmand, idet dennes forbrydelser bevæger sig inden for kriminalitetens juridisk definerede grænser. Men selvom Olsen holder sig til den gode gamle "ulovlige kriminalitet", så ønsker han dog ved hjælp af den at få andel i de store gevinster, som den systemimmanente "lovlige kriminalitet" kaster af sig. Det lykkes dog ikke, og han havner regelmæssigt i fængsel. Ganske vist sker loven derved fyldest, men loven beskytter dog samtidig den "lovlige kriminalitet".

I film nr. 12 siger Benny til Egon Olsen efter at endnu en af dennes planer ikke har ført til succes: "Der går Karl Marx i den." Men med disse ord kan man også karakterisere kriminalassistent Jensens sene erkendelser, idet Marx forsøgte at forklare, hvorfor der findes "lovlig kriminalitet", og hvorfor den er så svært at bekæmpe.

"Taler de sprog, Mortensen? – Jawohl, sir."

Olsen-banden er polyglot. Hvis det skal være, tales der både tysk, engelsk og fransk. Tysk er i filmene ganske vist det hyppigst anvendte

sprog, idet det forekommer i ca. en tredjedel af Olsen-banden-filmene, men det anvendes som regel i få og forholdsvis korte sekvenser. Det sker, når Olsen-banden har brug for det i forbindelse med en kriminel handling, der har et internationalt perspektiv.

Bandemedlemmernes og her især Egon Olsens tyske tale har i filmene givetvis den funktion at være morsom og at fremkalde latter; dette sker især ved, at Olsen i tysk forklædning samtidig simulerer en adfærd, som man i Danmark ofte anser for at være typisk tysk – afskyelig og latterlig på en gang. Men når Olsen-banden taler tysk, møder den "ulovlige kriminalitet" også den "lovlige kriminalitets" internationale forbindelser. Tysk spiller således en vigtig rolle for filmenes samfundssatiriske dimension, idet sproget åbner døren til en kriminalitet, der på europæisk niveau er særligt indbringende.

Olsen-banden-filmenes hovedskueplads er København, og det kriminelle trekløver i forgrunden er danskere, men den kriminalitet, der begås, er internationalt forgrenet. "De kriminelle" kommer således ikke kun fra Danmark, men også fra lande som USA, Frankrig, Holland, Belgien, Tyskland og Schweiz – og ikke mindst EF/EU. Med god grund spørger Københavns politichef (film nr. 4) derfor en af sine politifolk: "Taler de sprog, Mortensen?" Denne svarer: "Jawohl, sir", og dermed indikeres, at politikorpsets sproglige kompetencer er til at overskue.

Egon Olsen er langt bedre rustet i sproglig henseende, mens Benny (i film nr. 10) forsøger sig på meget gebrokkent tysk. Det sker, da han på Amalienborg slotsplads afleder en tysk forbryders ("den sorte barons") opmærksomhed for at få fat i en "generalplan", der i et stort EF-turisme-projekt inddeler Danmark i "udnyttelseszoner". I filmen bringer "den tyske ferieindustri" sig med hjælp fra "den sorte baron" i besiddelse af de værdifulde, tophemmelige planer, som også Olsenbanden er interesseret i. For at kunne fravriste baronen planerne bruger Benny dronning Margrethe som lokkedue; han forvirrer tyskeren i den sorte uniform, nemlig ved at pege på Amalienborg og på "Badezimmer von das Königin". Derved afleder han den sælsomme tyske turists opmærksomhed og får fat i planerne.

I alt i fire film kommunikerer Egon på tysk (nr. 2, 5, 6, 10). I film nr. 10 bruger han i en nøglescene dog kun et enkelt tysk ord, da han over

for tyske partnere må undskylde, at hans "plan" kiksede. Han siger "Unschuld" (altså "uskyld"), men han mener "undskyld!" – komikken, der ligger i denne sproglige fejl, er næppe utilsigtet. Filmmagerne er nemlig, som også de andre passager med tysk tale i filmene viser, fortrolige med alle de fejl, som danskere typisk begår, når de taler tysk.

I film nr. 6 taler Egon Olsen tysk i en tidlig fase af den planlagte lovovertrædelse. Egon rejser til Schweiz for der at brække et pengeskab op. Her bliver han kørt til gerningsstedet af en schweizisk kriminel, og han forsøger sig i bilen med lidt småpinlig smalltalk: "Viele Berge in Schweiz, muss ich nok sagen." Det er tydeligt, at hans tysk – her og andre steder – er oversat ord for ord fra dansk; nogle af hans "tyske" vendinger kan derfor kun fuldt ud forstås af danskere, det gælder også for "muss ich nok sagen". En ikke-dansktalende tysker aner ikke, at Olsen egentlig mener "det må jeg nok sige".

Egon Olsens første ekskursion ud i det tyske sprog sker i film nr. 2 – *Olsen-banden på spanden* – fra 1969. Her forsøger banden at fravriste andre tyve deres bytte fra et indbrud i nationalbanken. Tyvene smugler deres bytte, gemt i musikinstrumentkasser ind i et hotel i København, hvor et østrigsk strygeorkester – *"Salzburger Mozart Strings"* – netop checker ind: Det råder over samme type instrumentkasser som tyvene – og en rablende skør forvekslingskomedie starter. For at få adgang til hotellet og mulighed for at få fat i instrumentkasserne lader Egon ved receptionen i hotellet som om, han er medlem af strygeorkestret og siger:

> Ist alles klar? Achtung, es sind sehr köstliche Instrumente. Dem nehmen wir selbst. Danke schön.

Ingen i hotellet opdager Egons fejl: „köstliche Instrumente" burde nemlig have været "kostbare Instrumente"; og "Dem nehmen wir" er en typisk danisme, på tysk hedder det nemlig: „Die nehmen wir…" Disse fejl kunne ellers have bidraget til afsløringen af Olsen-bandens sproglige maskerade.

Noget lignede gør sig gældende i film nr. 5, *Olsen-banden går amok* fra 1973, hvor Egons sproglige maskerade er endnu mere dristig, og hvor han trods ca. 30 hårrejsende fejl ikke bliver afsløret som bedra-

ger, men faktisk opnår det, han ønsker. Egon Olsen, ledsaget af Benny og Kjeld i tunge læderfrakker, optræder i en virksomhed i København, som om han er en vigtig tysk handelspartner af denne virksomheds direktør Hallandsen. Denne, der netop har forladt bygningen, har gang i skumle affærer og arbejder, blandt andet sammen med en tysk bagmand fra Düsseldorf – og det er ham, Olsen udgiver sig for at være over for Hallandsens sekretær. Formålet med denne manøvre er at kunne udspionere, hvordan alarmanlægget i Hallandsens kontor fungerer: Der findes der nemlig et pengeskab, som Egon interesserer sig for. Olsens aktion lykkes, idet den meget autoritetstro sekretær reagerer præcis som forventet. Hun intimideres og føres bag lyset af den "tyske" Olsens meget autoritære optræden: Med sin stok og monokel skal han illudere den grimme tysker, som i Danmark blandt andet Bo Bojesens karikaturer har holdt i live i dagbladet *Politiken* mellem 1950'erne og 1980'erne. Olsens tysk indeholder alle mulige og en del umulige fejl, men sekretærens er endnu værre, og hun har derfor ingen chance for at afsløre ham som svindler.

Den omtalte scene gengives nu i sin helhed. Olsen-banden kommer uanmeldt ind i Hallandsens forværelse, hvor de møder en sekretær, der er fuldkommen overrasket:

> Egon Olsen: Guten Tag. Ich bin Generaldirektor von Assloch aus Düsseldorf. Ich habe ein Abtale mit den Herr Direktor Hallandsen. Bitte melden Sie mig.
> Sekretær: Ja -- Men – Aber --
> Egon [slår aggressivt i sekretærens bord]: Bitte! Bitte! Bitte!
> Sekretær: Ja [stammer]. Direktoren -- er gået.
> Egon: Unmöglich. Jeg har en Abtale!
> Sekretær: Han er lige gået -- gerade gegangen --- gewesen.
> Egon: Unhört! Unforskammet. Jeg har en Abtale. Ich komme helt aus Düsseldorf. Das kann man mich nicht bitten. Ich will nicht zum grin sein. Es ist ein Skandale. Eine Fornärmung. Ein elendiges Sauerkraut. Ein Mischmasch. Eine grausame Salbe.
> Sekretær: Men kan jeg ikke tage en besked?
> Egon: Nein, es ist hemmelich. Es ist sehr hemmelich. Ich muß selbst. Ist das sein Kontor?

Sekretær: Ja.
Egon: Lukken Sie op.
Sekretær: Ja, men --
Egon: Bitte! Bitte! Bitte sehr! Ja, ja --
Sekretær: Ja men -- hov -- Nej.

Egon betræder Hallandsens kontor for at udløse alarmen – og for at studere, hvordan man kan undgå alarmens sensorer.

Egon: Was ist denn das für ein Larmunterlage?
Sekretær: Det er alarmen. Det er skrækkeligt.
Egon: Stoppen Sie das!
Sekretær: Ja. Ja, men --
Egon: Bitte! Bitte! Bitte [ordene er høflige, men tonen er skarp og autoritær]!
Sekretær: Ja, ja [hun stopper alarmen].
Egon: Na gut. Gut. Gut.

Alarmen tilkalder to muskuløse vagtfolk. De spørger sekretæren: Er der noget galt?

Sekretær: Nej, nej. Det var en fejltagelse.
Egon [idet han sætter sig i direktør Hallandsens stol]: Ah, ja, ja. Ein nettes Kontor. Das muß man noch sagen. Der Hallandsen weiß nok, hvordan. Ha, ha, ha, ja, ja. ja. Ah, und gute Zigarre. Ich nehme ein paar Stücken [han tager en håndfuld cigarer]. – Hmm, aah!
Sekretær: Skal jeg ikke bede herr Hallandsen om at ringe til Dem?
Egon: Nein, kein Telefon. Sehr hemmelich. Es handelt sich um das --- [og Egon peger på pengeskabet i Hallandsens kontor].
Sekretær: O, javel.
Egon: Kein Wort! Tys-tys!
Sekretær: Selvfølgelig.
Egon: Ich komme selbst. Fahr wohl. [Til de ventende, Benny og Kjeld siger han:] Kom så! So gehen wir.

> *Da Olsen-banden forlader forværelset, henvender Egon sig til de to vagtfolk. Idet han peger på den enes armmuskler, siger han med et overmodigt smil:* Ach, was haben wir da? Sehr gut. Sehr stark. Sehr flott. Flinke Leute in Dänemark.
>
> *Til sidst peger han med sin stok på den ene vogters svulmende mave og konkluderer med et smil:* Viele Wienerbrot. Wiedersehen.

Egons Olsens måde at tale tysk på er karakteriseret ved fire aspekter:

- Han laver hårrejsende grammatiske og leksikalske fejl.
- Hans tysk er gennemsyret af så mange danismer og danske gloser, at også danskere, der ikke kan tysk, vil forstå ham.
- Ingen af hans samtalepartnere opdager disse fejl, der kunne afsløre hans maskerade.
- Hans grænseoverskridende måde at tale på og autoritære kropssprog indgår i den både affirmerende og kritiske leg med et stereotypt billede af tyskere, som den kendes blandt andet fra karikaturtegninger.

"Ein elendiges Sauerkraut" – stereotyper mellem Krupp-stål og kukur

Olsen-banden-filmene leger til tider kritisk, til tider affirmerende, men altid fornøjet og fornøjeligt med stereotyper – overvejende vedrørende dansk kultur. De mange gentagelser af stereotyperne er en del af denne leg og af denne fornøjelse. Også de her allerede behandlede to scener med en tysktalende Egon Olsen i filmene nr. 2 og 5 indeholder stereotype opfattelser af, hvordan tyskere og østrigere er og optræder.

I film nr. 2 forekommer der ved to lejligheder også andre stereotyper vedrørende Østrig: Da nogle østrigske orkestermedlemmer viser sig i deres folkedragt, og da den amerikanske mafia, der opererer i Danmark, hyrer en tysk dræberkommando, bestående af otte personer, der alle er "bevæbnet" med den samme type tyrolerhat. Dynamit-Harry, der bistår Olsen-banden, sprænger lystigt de otte i luften, hvilket i sig selv er bemærkelsesværdigt, idet Olsen-filmene normalt nøjes med at antyde vold og kan undvære både lig og blodige

massakrer. Bemærkelsværdigt er det ligeledes, at de ottes voldsomme død slet ikke forsøges opklaret af den danske justits, idet retten i Olsen-banden-filmenes univers ellers altid sker fyldest, når det drejer sig om den "ulovlige kriminalitet". Dog ikke i dette tilfælde; den sære kombination af 8 x Kalasjnikov + 8 x tyrolerhat har som konsekvens, at de otte eksplosivt opløser sig i luft. At filmen i forbindelse med de ottes død ikke ulejliger det danske retssystem, ville man måske kunne klassificere som en svipser i den folkelige kriminalkomedies konception, hvis det nu ikke lige netop var grimme tyskere med østrigske hatte, der var blevet ofret på latterens alter.

Ud over de hyppigt forekommende stereotyper er der andre, der kun aktiveres lejlighedsvist i filmene; de spænder fra Krupps "panserstål" (nr. 2) over karakteriseringen af tysk arbejde som "sædvanligt præcist og punktligt" (nr. 6) til den tyske ferieindustris forsøg på at få greb om ferielandet Danmark gennem "operation Daisyland" (nr. 10). De fleste stereotyper er drilleri, der ligger inden for folkekomediens og samfundssatirens meget vide grænser. Disse overskrides dog i det eksplosive forsvindingsnummer i film nr. 2 og i film nr. 10 ved anvendelsen af nazisymboler, gennem hvilke den glubske "tyske ferieindustris" tvivlsomme aktiviteter i Danmark bliver bragt i sammenhæng med Nazitysklands overgreb i Danmark efter besættelsen i 1940. Den tyske ferieindustris agent i Danmark, "den sorte baron", ligner en dødsensalvorlig SS-mand og bevæger sig i sin sorte uniform skamløst gennem København og lader som om, han er turist. I Olsen-banden-filmene forbinder de samfundssatiriske træk sig normalt med folkekomediens forsonlig-underholdende. Men det sker ikke her. Denne genoplivning af gamle stereotyper bliver værre af, at den bliver brugt til også at kaste et dårligt lys over Fællesmarkedet (EF). Normalt forfølger samfundssatiren også der, hvor den agerer aggressivt, det formål at yde et bidrag til forbedringen af de kritiserede tilstande. Det sker ikke i de omtalte scener, der bygger på animositeter og dyrker den grimme tysker som en uforanderlig kendsgerning.

Isoleret betragtet kunne disse scener forlede en til at tro, at Olsenbanden-filmene generelt havde tyskfjendtlige træk, men det ville være lige så misvisende som tanken om, at den gentagne visning af udue-

lige danske politifolk og kriminelle forretningsfolk var danskfjendtlig. De nævnte scener er ikke tyskfjendtlige. Her går det bare grueligt galt i legen med nogle af de kendte stereotyper.

Den kvantitativt set vægtigste og tillige mest differentierede beskæftigelse med tysk kultur sker i en Olsen-banden-film allerede i den allerførste film fra 1968. Her er der i få scener koncentreret et sammensurium af stereotyper. I filmens centrum står en værdifuld Loreley-skulptur, som Olsen-banden ønsker at røve, og som de senere i kort tid kommer i besiddelse af. Københavns politichef pålægger politimanden Mortensen at vogte over denne figur, der i en montre fremvises under en udstilling i København, organiseret som led i en "Tysk kulturuge". Loreley-skulpturen er værdifuld på grund af dens kunstneriske indhold, symbolkraft og proveniens. Olsen-banden er dog kun interesseret i dens materielle bytteværdi. Modsigelsen mellem figurens kunstneriske og symbolske indhold og dens historie er et vigtigt element i udfoldelsen af filmens komik, men indeholder også satiriske træk.

Politichefen i Poul Reichhardts skikkelse forklarer Mortensen Loreley-figuren ved hjælp af et fotografi:

> Det er den såkaldte kejseropsats, et af pragtstykkerne blandt Hohenzollern-slægtens kronjuveler. I anledningen af den tyske kulturuge afholdes en udstilling af tyske kulturminder. Kejseropsatsen er hovedattraktionen, den er vurderet til 12 millioner kroner. Kunstværkets grundide er jomfruen af Loreley. De kan se: Hun sidder der i drevet guld. I sin højre hånd holder hun den såkaldte Van Haaren-diamant, verdens største. Under hende løber Rhinen. De kan se bølgerne der, gengivet i perler, ametyster og smaragder – meget livagtigt. Oven over diamanten er der så igen anbragt en offerskål, også i rent guld. Det påstås, at kejser Wilhelm II brugte den til at opbevare sine kunstige tænder. Det er med andre ord ikke bare et spørgsmål om kunstværkets værdi i penge – der står stærke nationale følelser på spil, og det er af største vigtighed, at der ikke skal gå noget galt. Det kan få de alvorligste konsekvenser – NATO, Fællesmarked osv. osv. Der er truffet omfattende tekniske sikkerhedsforanstaltninger – men ministeren har endvidere

> anmodet mig om at lade en af mine pålidelige og dygtige medarbejdere overtage bevogtningen. Det er Dem, Mortensen.

Efter et sceneskift vises glimt af udstillingen over tyske "kulturminder" – kameraet fokuserer dog mest på den gyldne Loreley-figur, der er ca. en halv meter høj. At et blæserorkester i korte læderbukser spiller melodien "Das ist die Berliner Luft", er et vigtigt aspekt i sammensuriet af tyske stereotyper og desuden udtryk for en ret subtil komik, idet denne nordtyske sang normalt ikke hører til et bayersk blæserorkesters repertoire. Udstillingen åbnes af en dansk kulturpolitiker, flankeret af de tyske musikere i læderbukser, – man hører kun hans sidste ord:

> … Og i ønsket om styrkelsen af de tusindårige venskabsbånd, der knytter vores lande sammen – og som ikke mindst har givet sig udslag på det kulturelle område – er det mig en glæde og ære at erklære denne udstilling som åben.

Det bemærkelsesværdige i disse ord er, at man – efter at kameraet har fokuseret på de korte læderbukser, den dyre Loreley-kitsch og problematiske kulturminder som f.eks. pikkelhuen – fra dansk side slet ikke forholder sig kritisk til udstillingen. Man fejrer derimod "de tusindårige venskabsbånd" mellem Tyskland og Danmark, selvom de sidste hundrede års tysk-danske konflikter netop har fremkaldt de stereotyper, der gennem Egon Olsens forklædning som aggressiv og autoritær tysker i en senere film (nr. 5) både bliver karikeret og bekræftet.

Kejseropsatsen med jomfruen Loreley som dets centrale element er en opfindelse til denne film og fremstår som eklekticistisk kitsch fra det wilhelminske Tyskland. Ganske vist blev Loreley også i Danmark tolket som indbegrebet af tysk romantik, men i filmen bliver hun tillige indplaceret i en både sakral og politisk kontekst. Den gyldne offerskåls sakrale aspekter bliver dog ophævet af, at kejser Wilhelm II anvendte den til opbevaring af sit gebis. – Denne bidende satire overskrider og udvider folkekomediens situationskomik. Med Loreley-skulpturen og dens tvetydige historie formår man at indfange antinomier og spændinger i nabolandets kultur, som også har haft konsekvenser

for dansk kultur. Med kejseropsatsen billedliggør man i filmen den komplicerede sammenhæng mellem tysk romantik og aggressiv nationalisme på en vidende, kreativ og ikke mindst morsom måde.

Udstillingen over tyske kulturminder er et kerneelement i filmen og vidner om en ganske udmærket forståelse for tysk kulturs modsigelser og polariteter. Samtidig kan der spores både ironi og selvironi i bekendelsen til de "tusindårige venskabsbånd" mellem Danmark og Tyskland – venskabet blev jo sat alvorligt på prøve blandt andet i 1864 og 1940. Det, at denne bekendelse udtales i forbindelse med fremvisningen af problematiske tyske kulturminder, der jo samtidig genopfrisker det stereotype billede af den "grimme tysker", er komisk, idet den på en dristig måde vælger at se bort fra, at venskabsbåndene i flere perioder var blevet skåret over.

I denne første Olsen-banden-film er forholdet til Tyskland og tysk kultur meget mere åbent og afslappet end i nogen af de efterfølgende film. Det kan hænge sammen med, at man under optagelserne til denne film endnu ikke vidste, at den ville blive udvidet til en serie, der blandt andet er baseret på gentagelsen af forskellige slags stereotyper. Det er første og eneste gang i Olsen-banden-filmene, at de venskabelige relationer mellem de to lande bliver behandlet og udstillet eksplicit. Allerede i den efterfølgende film bliver otte tyrolerhat-bærende tyskere sprængt i luften. I den første film er pikkelhuen en problematisk udstillingsgenstand, der bliver relativeret i en historisk kontekst. I den efterfølgende film bliver den regionale hovedbeklædning, tyrolerhat derimod til et negativt symbol, der medfører otte dødsdomme.

Den "lovlige kriminalitets" hjemsted: Anderswo

I Olsen-banden-filmene gøres der gennem anvendelsen af stereotyper grin med tysk sprog og adfærd, tyske kulturminder og symboler; f.eks. er Franz Jäger-pengeskabene, der forekommer i næsten alle film, symbolet på godt, tysk kvalitetsarbejde, der dog ikke er bedre end, at de hver eneste gang let kan åbnes af en dansk småforbryder. Drilleriet er som regel forsonende – når man ser bort fra filmene nr. 2 og nr. 10. Især film nr. 10 er en påfaldende undtagelse fra den regel,

der siger, at der i filmene bruges en hel del tyskkritiske stereotyper, uden at Tyskland derved dog bliver til et fjendebillede.

Det er især EU / EF, der er filmenes og Olsen-bandens yndlingsaversion. Fællesmarkedet nævnes regelmæssigt, når Egon Olsen afgrænser sine egne kriminelle aktiviteter fra den "lovlige kriminalitet", han netop forbinder med EU's centralisme og økonomiske politik. EU's hovedstad Brüssel nævnes af Egon Olsen kun med foragt, og Kjeld understreger: "EF, hvad kommer det os ved" (film nr. 11). Olsen-banden-filmenes EU-aversion kulminerer i film nr. 11 med en happy ending, da Danmark langt om længe bliver smidt ud af EU. Den "lovlige kriminalitet" i de efterfølgende film blev dog ikke mindre af den grund.

Filmenes satiriske afvisning af EU/EF hænger sammen med den store vægt, Tyskland og tysk økonomi har i denne organisation og er knyttet til formodningen om tyske hegemoni-drømme. En subtil antydning i denne retning findes i film nr. 9: Her står et godstog, læsset med smør fra EU-spekulanternes "smørbjerg", parkeret på en tysk banegård med navnet *Anderswo* (dvs. Andetsteds). Ud af togvognene strømmer det smeltende smør.

Anderswo kommer til at fremstå som et symbol på EU/EF og som symbolsk skueplads for den "lovlige kriminalitet", der i dette tilfælde dog ikke gav det forventede udbytte. Samtidig er ordet *Anderswo* beslægtet med begrebet *utopi*, der kommer fra græsk "outopia" og betyder "ingensteds". Henleder utopia oprindeligt tanken til drømmen om det perfekte samfund, så står Olsen-banden-filmens *Anderswo* for det modsatte og er derfor snarere en dystopi.

En dystopi, placeret i en folkekomedie, har nødvendigvis satiriske træk, og derfor er det heller ikke tilfældigt, at den i Olsen-bandenfilmenes univers bærer et tysk navn. Dystopiens sprog er her jo tysk. Stedet *Anderswo* kan ikke identificeres på et landkort, men ordet *Anderswo* viser i en nøddeskal, at det er tysk, der åbner vejen fra den "ulovlige kriminalitets" lille scene til den "lovlige kriminalitets" store verden.

Steen Christiansen, ph.d., er adjunkt i engelsk litteratur, kultur og medier ved Aalborg Universitet. Han er anmelder ved Kulturkapellet. Han har publiceret artikler om tegneserier, Hollywood, science fiction og det fantastiske. Han arbejder i øjeblikket på en bog om hauntologi.

Steen Christiansen

The Shadow of Grey

Lars von Trier´s *Element of Crime*

Element of Crime is Lars von Trier's first feature film and the first in his Europa trilogy, a series dealing with Europe and its past, while investigating themes of identity and guilt. However, in this film we are not presented with a realistic or historical Europe, but an apocalyptic future vision with no reference to a specific time or period. We are faced with a Europe flooded with water and in advanced stages of decay, with unchanging weather referred to as cold, despite the seeming humidity and the sheens of sweat covering everyone. It is to this strange version of Europe that police detective Fisher must return, to track down a brutal killer whose methods are similar to a certain Harry Grey, who committed a string of murders known as the "Lotto murders" several years ago before being stopped by Fisher's mentor Osborne. The plot of the film revolves around Fisher locating this new(?) killer and is presented as a flashback, narrated by Fisher while he undergoes hypnosis in order to overcome the guilt he feels regarding the case.

Both visually and plot-wise, *Element of Crime* draws heavily on the film noir tradition and can in many ways be seen as an example of neo-noir; as Wheeler Dixon points out:

> Noir persists in many forms, within many genres, and it's useful to note that for many observers, noir itself was never a stand-alone genre, but rather a pervasive world view that shot

> through works in a wide variety of cinematic staples; westerns, comedies, horror and science fiction films, teen exploitation films, and even musicals, to name just a few of the many genres that noir has influenced and continues to do so to the present day (Dixon 2009: 2).

My argument follows from this point that a text may participate in any number of different genres and modes, and while *Element of Crime* is certainly both a science fiction film, an apocalyptic text, an experimental film and more, it very clearly also draws on the film noir tradition. The detective moving through a blackened urban space; trying to find the criminal by controlling this urban space, something which is only possible if the detective knows "to trust no one, to believe nothing as truth, to expect the worst in all possible situations, to realize that deception [is] an integral feature of social discourse" (Dixon 2009: 90) – this is all a part of the world of *Element of Crime*. The decaying urban landscapes which Fisher moves through looking for traces of the killer turn into a spectralizing labyrinth, where the differences between detective and killer are questioned and the boundaries between urban and mental landscape are blurred. I will argue how Harry Grey exists as a semiotic ghost who must be read and interpreted by the detective in order for the narrative to make sense; the detective, in the case Fisher, must then find and interpret the traces left by the criminal, in this case, Harry Grey, in order to bring the criminal to justice.

The typical view of film noir is the cycle of mostly crime films made in the USA in the 1940s and 50s, primarily cheaply made films produced in a hurry to serve to an immediate desire with the American movie-going public. Often sensationalist and exploitative, these films still managed to strike a chord with the French film elite, and the term film noir was coined by Nino Frank in 1946 in a French film magazine. Frank was especially concerned with the psychological dimension of these films, although today film noirs are defined according either to their narratives or their visual style, along with their bleak world view.

Visually, the Europe we are presented with is not immediately recognizable, even when we are given references to places (Dritten

Marsk, Halle, etc.). While we realize that the film is set in Germany and that Fisher has returned to Europe from Cairo for the first time in thirteen years, there is little about the film's setting that seems even remotely familiar. This estrangement is emphasized by the visual style of the film, which is almost entirely monochrome. Shot in sodium light, the film has a yellow sepia tone, contrasted with some bright blues and bright reds. The entire film is drenched in deep shadows, allowing for only minimal lighting and usually a lack of a clear view of the surroundings. The story and the search for the killer is just as murky and cast in shadows as the images are; this is not an easy murder mystery with clear motives and a detective who manages to explain everything in the end.

Darkness can thus be seen as an integral part of the film's construction and it is not by accident that most of the film was actually shot at night. Darkness and night are not simply the domains of the film noir, as Dixon Wheeler has said (Wheeler, 2009: 3), but the thematics of the film are best expressed by the cover of darkness. As Elisabeth Bronfen points out, in the dark of night "we encounter a sense of disorientation, which can be either fascinating or threatening" (Bronfen 2008: 51), which suits the mood of *Element of Crime* very well, but monochrome colours are also deeply identified with acts of memory (Warner 2006: 163). Since the entire film is narrated as a flashback during a hypnosis session, this act of memory is clearly identified by the yellow sheen of the sodium lights used throughout the entire film (Sandager 2005). Furthermore, as Marina Warner tellingly points out: "[A]bsence of colour is linked to the absence of the subject who was there in colour before one's eyes when the image was made" (Warner 2006: 163). So, in other words, the search for the absent killer is best portrayed by the absence of colour, since he – if he even exists – is completely absent from the entire narrative. The absence of the killer serves a more profound function in *Element of Crime* since the killer is only present by way of his absence; it is his very absence which not just confounds Fisher but which also leads Fisher's mentor Osborne to complete the pattern he believes Grey has established. Grey (even his name invokes his shadowy nature) thus becomes that unpleasant philosophical conundrum; a positive

absence or what we might refer to as causation by absence (Sorensen 2008: 6). The fact that Grey is not there/is absent, means that Fisher must (mentally) take Grey's place in order to find him, while Osborne has to complete the absent pattern, has to finish what he regards as unfinished.

Grey is a shadow, a spectre which haunts the entire narrative and the whole causation of the murders, yet he is never part of the narrative except as inferred by the traces left behind. That is the tragic absence which both Fisher and Osborne (in different ways) attempt to bridge. The darkness of the film's visual style therefore emulates Grey's status – his presence is felt only through his shadowy absence. The film casts everything in darkness not just as a reflection of Grey's shadowy absence but as a symbolic representation of the lack of a rational, ordered universe. This is a world cast in darkness not just in the literal sense of absence of light, but in the figurative sense of a lack of insight and clarity. At the start of the film, Fisher is back in Cairo trying to make sense of his time in Europe, a time spent trying to make sense of a series of murders, yet we do not feel confident that anything was truly accomplished. Most film noir narratives can be seen as a "nihilistic narrative, another meaningless quest that ends in death and destruction" (Dixon 2009: 121), and this is certainly true for *Element of Crime*, since Fisher never finds any real meaning behind the murders or the investigation which he undertakes. The film ends not with a strong sense of resolution but instead with a hesitation as to whether anything was truly accomplished by Fisher; this is why he must undergo hypnotherapy in order to remove the headaches that haunt him, just as guilt haunts him.

The shadows are thus the film's main aesthetic device and it ties in well with the narrative doubt of Fisher's investigation, so we should pay special attention to how shadows work. Shadows occupy a peculiar status in the world due to their intangible nature. As Ernst H. Gombrich points out in *Shadows: The Depiction of Cast Shadows in Western Art*:

> We tend to conceive our world as stable, though we are also aware of the varieties of circumstances that may influence the

> way things look, but even in these circumstances we attribute permanence to the colour or texture of surfaces behind their changing appearance. It is different with shadows because they are not part of the real world (Gombrich 1995: 17).

Grey's absent presence in *Element of Crime* may be considered like a shadow, in the way that he remains always on the edge of the narrative; invoked as a previous murderer who may possibly have returned as the cause of the new murders. However, when Fisher confronts Osborne and asks to see a photo of Grey all he is presented with is a photo of Osborne next to a burnt-out car with a corpse inside it. As Fisher puts it: "Is this meant to convince me? Or you?" We begin to suspect that Osborne never actually caught Grey but that the murders simply stopped and that Grey simply disappeared. So, Grey seems as if he is not actually a part of the real world but is instead a shade that seems to slip through the fingers of first Osborne and later Fisher. However, there are very real effects since the lottery girls are actually being killed, so as Gombrich puts it: "There are situations when the appearance of a shadow testifies to the solidity of an object, for what casts a shadow must be real" (Gombrich 1995: 17). In other words, as Fisher realizes only too well, there is a killer who is indeed real and solid; it is simply the quest for finding him which is a darkened urban labyrinth; the shadow must have a caster, no matter how dark everything is. It is this labyrinth which Fisher has to navigate in order to shed some light on the case, and in order to do so, Fisher must take control of the terrain which the night covers – a terrain which is of course the city, as Wheeler Dixon points out, is almost always the case in a film noir (Dixon 2009: 3). It is useful, therefore, to consider Fisher as a special kind of detective, what Bronfen terms the

> nightwalker, namely the nocturnal *flâneur*, who penetrates into the night so as to resolve psychic issues that not only bother him during the day, but can also not be resolved there. His experiences are 'extimate' (the intimate, which is also external) in the sense that he goes through an external night to find an

> intimacy that has been repressed in the dark interiority of his psyche, the unconscious (Bronfen 2008: 53).

Bronfen's argument reflects Fisher's position very well, since it is very evident that the darkness of the city (and of the film) reflects the darkness of Fisher's psyche and the unconscious. In fact, the film ends with Fisher's voice-over narration saying that he wants to wake up, while the screen is completely black. As the final shot of the film it indicates that Fisher is caught in a dream of his own making, yet we do not know what has happened or how much of his narration we can trust. One reason for this is the method which he employs which was invented by Osborne. This method searches for the element of crime and is described in the book of the same name. While Osborne argues that in order to use his method, one must remain clinical, observant and neutral, it is evident that the method has been discredited due to its inherently dangerous nature. Osborne's method argues that the detective must identify with the criminal, must understand everything about him, in order to find him. Fisher follows Osborne's method despite its dangerous nature and retraces Grey's steps from the earlier case, even going so far as to dress like him and wearing a baseball cap with the initials H.G.

For a while, following Osborne's method seems to work and so Fisher makes progress in the case by following the geometrical pattern of a closed square. This is the pattern which Grey originally traced on Germany's geography when he was murdering the lottery girls. Fisher even encounters a woman (Kim) who knew Grey, and so Fisher brings her with him. Slowly, however, the boundaries begin to blur and hotel receptionists start saying that Fisher (passing himself off as Harry Grey) visited them earlier, even to the point where they recognize Fisher as Grey. At the same time, Fisher's headaches increase and he initiates a relationship with Kim, only to realize later that Grey did the same thing and got her pregnant. For the final set-up to catch Grey as the presumed killer, Fisher uses a lottery girl as bait, but when Fisher drops the same talisman (a horse's head) that the killer is known to leave by all his victims, the girl assumes Fisher is Grey and tries to escape. In his attempt to stop her,

Fisher kills the girl thus in a peculiar way becoming Grey – or has he been Grey all along? On the other hand, the investigation concludes – led by Kramer, Fisher's rival – that it is in fact Osborne who killed the girls, in order to complete the geometric pattern of an 'H' rather than the square which was first assumed to be the pattern Grey was tracing across Germany. This conclusion seems to beg the interpretation that Osborne's desire for patterns and their fulfilment is so great that he needed to complete what he saw as an incomplete pattern. Or maybe – since it seems quite possible that Grey was never really found and stopped by Osborne – that Osborne was Grey all along and simply faked Grey's death in the first place.

These solutions are all merely possibilities and tempting interpretations of the film's narrative; necessary because the film's own conclusion is so underdetermined that it makes us hesitate – can this really be the end, the solution to the crime? The major reason for our hesitation is the fact that all of Fisher's investigation has been for nothing and has seemingly been completely to no avail, which means that everything we have seen has also been for nothing. Our trust in Fisher as detective is thereby undercut and so also his narrative authority. This is unusual for detective fictions in which it is usually the role of the detective to interpret clues and present them convincingly to the viewer or reader. Fisher certainly does not meet those qualifications; although he constantly craves to know everything it does not seem to help him understand what is happening, nor does he solve the crime. This is not unusual, however, for film noirs, as Mark Bould points out in *Film Noir: From Berlin to Sin City*, as these films often posit a rational and determinist universe, where "the combination of flashback/voice-over foregrounds the process of narrative construction by which determinism becomes confused with notions of cause-and-effect, predictability and inevitability" (Bould 2005: 58). What Bould is arguing is that film noir generally places its narratives in conflict between rational and irrational models of the world, arguing on the one hand for a lack of agency on behalf of the characters – they are resigned to their doom from the end – while on the other hand pointing out the inadequacy of models of linear determinism (Bould 2005: 44).

In the case of *Element of Crime*, we have a clear sense of increasing entropy; the weather never alters, there are no more seasons, the buses stopped three years ago, Europe is flooded with water for no apparent reason, it's always three o'clock in the morning in Halbestadt. At the same time, the dialogue is filled with contradictions. Although the weather never alters, it changes all the time. Despite Fisher's argument that madmen don't have motives, he needs to know everything to understand Grey. These contradictions and paradoxes are never resolved but give the film a certain artificial feel, as if the narrator is constantly changing the story or altering facts; it makes the world seem fluid and dream-like, underscored of course by the ending where Fisher's voice-over asks to wake up again.

The voice-over is therefore a significant aspect of *Element of Crime*, as it establishes the outer frame of the narrative – we know from the beginning that Fisher will end up back in Cairo after his assignment in Europe, although we do not know how the assignment will conclude. Fisher's reconstruction of the events thus seems particularly significant, in addition to the fact that the film's narrative is mainly in the form of a flashback, which in itself is a privileged moment which juxtaposes different temporal sequences in a particular and overdetermined manner. The flashback, as Maureen Turim argues, inscribes memory in both psychoanalytic and philosophical dimensions, and this "[m]emory surges forth, it strengthens or protects or it repeats and haunts" (Turim 1989: 2). Clearly, both as memory, repetition and haunting, then, the flashback is of vital concern, especially when voice-over is used in connection with the flashback, since, as Turim continues:

> Great weight is placed on the voice-over to direct us caustically through these images of recalled anteriority. It is left to this voice to bridge the gap between present and past, a bleeding which bandages a temporal wound. It also frames the significance of the flashback, returning periodically to punctuate the images. It marks the return to the past as subjective recall, always reinscribing an interpretive tonality located in the grain of the voice, in syntax, diction, and metaphorical usages (Turim 1989: 171)

Since *Element of Crime* consists mainly of one long flashback, we need to realize that it is narrated by Fisher, as part of his subjective recall and that it is reinscribed through his interpretive construction of the events. As noted, this makes his authority highly dubious because of his extreme degree of identification with Harry Grey, even to the point of becoming Harry Grey, as Rebecca A. and Samuel J. Umland argue in their piece "Child victims and excessive signifiers" in which they interpret Fisher's headaches as moments where he splits or morphs into Harry Grey (Umland & Umland 2002). We realize by now that the narration of *Element of Crime* is highly unstable and untrustworthy, yet this only underscores the film's investigative framework; every investigation is always subjective and always a matter of making facts fit into a rational order. J.P. Telotte articulates that very well when he says that

> The narrator, we gather, is trying to sort out, order, and locate some meaning of these prior events, although as he does so they seem to display a life of their own, as if possessing his voice and and consciousness even as he seems to be, at this temporal remove, the source of their continued existence. In this paradox we begin to see the fundamental plight of the *noir* protagonist, who longs to possess and order the confusing pattern of his existence but who invariably finds himself possessed and determined by all manner of forces (Telotte 1989: 40-41).

Fisher is precisely subjected to such a confusing pattern – at first he examines the pattern of Harry Grey in order to solve the crime but because of his dangerous method, he is caught up in a larger, more dire pattern and the boundaries between him and Grey are blurred; to handle this, Fisher has to locate some meaning in the prior events, yet remains confused about their relation to his own existence; revisiting his own past is his only attempt at regaining some sort of control over his life again, an attempt which clearly fails since he does not wake up. In this way, it becomes evident for us as spectators that Fisher remains determined by forces beyond his control and that

quite possibly he also remains possessed by (or maybe obsessed with) Harry Grey.

With the film's insistence on patterns and systems, it seems to argue that the pattern comes first and that investigating the pattern means becoming part of the pattern; in other words, that Fisher traces the pattern of Harry Grey results in him becoming Harry Grey. People are simply part of a larger system whose end result has already been determined and there is no way of resisting this system, indicating a lack of belief in free will – Fisher will inevitably turn into Harry Grey, no matter his intentions. The post-apocalyptic landscape is a reflection of this despair – this Europe is not a Europe that makes sense, it is not a place where rational discourse and standard means of detection work. Rather, it is a space where sense, meaning and purpose break down. The deep shadows of the sodium light pull us into a world far removed from reason; instead, as with all film noirs, the film insists on casting us and its characters into darkness. Fisher's voice-over narration explicates the tension between the nightmarish urban labyrinth through which he moves and the destructive patterns he has set in motion during his investigation. The more the film progresses, the more Fisher becomes like Grey and the more destructive the pattern becomes until it all collapses into the hypnotic frame, which emphasizes Fisher's anxiety-ridden state of mind. He is trying to decode a pattern which constantly threatens to swallow him up; at the end, the film can actually be said to completely trap Fisher. In this view, the film's narrative takes on the shape of its own narrative discourse, becoming its own labyrinth, as circuitous and convoluted as Fisher's search for Grey. The narrative thus not only establishes the typical double-rhythm of hard-boiled crime stories, "advancing inevitably forward in time while simultaneously moving backward, against the narrative flow, to resolve the violence and disruption" (Scaggs 2005: 72ff), but adds another frame outside of Fisher's voice-over flashback; metafictionally, the film envelops and entraps what seems to be its own narrator. The authority of the voice-over flashback is thus deconstructed and revealed to be fake, a false lead. It is typically the case with voice-over flashbacks that they are

> dominated by a consciousness speaking from the present about past events, so the voice and the images it calls up dramatize the past's continuing impact on the present. At the same time, that voice seems to assert a mastery over the past's haunting, possessive power, as if declaring its freedom from an earlier 'other.' (Telotte 1989: 75).

This is not the case for *Element of Crime*, where Fisher is not able to assert mastery over the past, nor is he able to declare his freedom from the "Other" of Harry Grey. Instead, the boundaries between him and Grey collapse and blur enough for him to be caught up in the pattern established by Grey (and completed by Osborne), never to escape it. Despite physically being in Cairo when the film ends, it is clear that Fisher will forever be trapped in Europe; a Europe haunted by the shadow of Harry Grey. *Element of Crime* thus denies the patterns of order and systems of continuity which we usually try to establish in our lives and in our culture. Here, however, the contradictions inherent in ourselves and our culture are brought to the fore, and the detective is incapable of solving the crime, instead falling into the trap of trying to understand the murderer – something which proves fatal for Fisher. Instead, the film seems to argue that we must allow the unspeakable to be spoken, without trying to understand it. Grey is a ghost; and while we do not want him to be there, do not want his actions to be possible, we must accept that they are present, even as we want them to be absent. Any attempt to understand these shadows of our culture will only result in them eating away at our cultural coherence and self-identity. This seems to be the apocalypse which has befallen Europe, in the film's vision: In trying to understand the shadows of our history, the shadows fall on us.

References

Bould, Mark, *Film Noir: From Berlin to Sin City*, London & New York: Wallflower, 2005.

Bronfen, Elisabeth, "Night and the Uncanny" in Collins, Jo & Jervis, John, *Uncanny Modernity: Cultural Theories, Modern Anxieties*, Houndmills & New York: Palgrave Macmillan, 2008.

Dimendberg, Edward, *Film Noir and the Spaces of Modernity*, Cambridge & London: Harvard UP, 2004.

Dixon, Wheeler Winston, *Film Noir and the Cinema of Paranoia*, New Brunswick: Rutgers UP, 2009.

Gombrich, E.H., *Shadows: The Depiction of Cast Shadows in Western Art*, London: National Gallery Publications, 1995.

Sandager, Michael, "Anecdotes from *Element of Crime*", Hvidovre: Electric Parc, 2005.

Scaggs, John, *Crime Fiction*, London & New York: Routledge, 2005.

Sorensen, Roy, *Seeing Dark Things: The Philosophy of Shadows*, Oxford & New York: Oxford UP, 2008.

Spicer, Andrew, *Film Noir*, Harlow: Pearson Education Limited, 2002.

Telotte, J.P., *Voices in the Dark: The Narrative Patterns of Film Noir*, Chicago: Chicago UP, 1989.

Turim, Maureen, *Flashbacks in Film: Memory and History*, New York & London: Routledge, 1989.

Umland, Rebecca A. & Samuel J., "Child Victims and excessive signifiers" in *KinoEye*, Vol 2, Issue 5, March 2002, available at <http://www.kinoeye.org/02/05/umland05.php>, accessed September 29, 2009.

von Trier, Lars, *Element of Crime*, Hvidovre: Electric Parc, 2005 (1984).

Warner, Marina, *Phantasmagoria: Spirit Visions, Metaphors, and Media into the Twenty-First Century*, Oxford: Oxford UP, 2004.

Jens F. Jensen er professor i interaktive multimedier ved Aalborg Universitet. Cand.mag. i Dansk/medievidenskab og musik. Centerleder for ApEx, Center for Anvendt Oplevelsesøkonomi, og for ExCITe, Center for Experience Economy, Creative Industries and Technologies. Primære forskningsområder er: digitale interaktive medier, sociale medier, digital æstetik, oplevelsesøkonomi, oplevelsesdesign og IT-baserede oplevelser.

Jens F. Jensen

Historien møder mobilen – og nye spil opstår...

om at formidle kulturarv via Augmented Reality Games

> "Du må hjælpe mig ... Tiden er knap ... Jeg er... Jeg... Selv mit navn er ved at blive glemt... Jeg kan ikke huske… Jo, selvfølgelig. De kaldte mig DACMAN. Jeg arbejdede her på D.A.C., Dansk Andels Cementfabrik – eller DAC, som man også kalder det – for lang tid siden. Fra 1917 til 1957 for at være præcis. Men hør her… Der er en værdifuld skat, en dyrebar arv, gemt på DAC-området. Den er ved at blive glemt… En forårsdag i 1957, den 3. juni for præcis 50 år siden, blev jeg pludselig revet væk af en arbejdsulykke. Det var ikke ufarligt at arbejde på cementfabrikken dengang, skal du vide... Hallo, er du der? Nu er jeg dømt til at vandre rundt på det gamle fabriksområde. Indtil der er nogen, der finder skatten, der ligger gemt på cementfabrikken. Først da får jeg fred. Det kan kun gøres hvert 50. år. Så i dag er dagen. Den 3. juni 2007. En historisk dag. Du må hjælpe mig… Tiden går… Du skal opklare nogle spørgsmål for mig… Lad os holde kontakt via SMS… Hvis du vil hjælpe mig, så send beskeden "DACMAN OK" til 1231… Tiden er knap ... HJÆLP MIG ... SEND "DACMAN OK" TIL 1231. JEG STOLER PÅ DIG. JEG ER VED AT FORSVIN… (… *Forbindelsen bliver brat afbrudt*)."

Sådan lød et af de telefonopkald, man modtog, hvis man deltog i spillet DACMAN på Historiens Dag den 3. juni 2007 på Dansk Andels

Cementfabriks gamle fabriksområde i Nørresundby. DACMAN er en såkaldt ARG, et Augmented Reality Game eller Alternate Reality Game. En ny genre af spil og fortælling, der foregår i og som en slags udvidelse af den virkelige verden. Denne artikel handler om formidling af kulturarv gennem mobile medier og specielt formidling af kulturarv gennem spilstrukturer, hvor spilleren – kulturarvsbrugeren – indtager en aktiv, deltagende rolle i formidlingsprocessen, som spiller, som detektiv, som hjælper m.v.

Først skal der etableres et *state of the art*-overblik over forskningen i mobile medier på den ene side og kulturarvsformidling og museer på den anden. Dernæst skal den nye spilgenre, ARG – *Alternative Reality Game*, karakteriseres. Herefter skal en række aktuelle cases inden for ARGs, som de primært er udviklet i Aalborg og Nordjylland over de seneste par år, gennemgås. Og endelig skal der trækkes nogle konklusioner om ARGs som generel metode til formidling og om inddragelsen af brugeren som aktiv deltager i formidlingsprocessen.

Mobilen møder museet – og nye formidlingsformer opstår

Der er en voksende akademisk litteratur, der handler om feltet mellem mobile medier på den ene side og museer og formidling af kulturarv på den anden.

L. Tallon og K. Walker (2006) redigerede i 2006 antologien *Digital Technologies and the Museum Experience.* Bogen var motiveret af observationen af, at den største trend i udstillingsdesign i museer i dag er "the creative incorporation of technology" (Tallon & Walker 2006). Bogen fokuserer særligt på håndholdte guides og andre mobile teknologier som mobiltelefoner, digitale kameraer, MP3-afspillere og PDA'er til interaktion og læring i museer.

Brugnoli, Morabito, Bo & Murelli (2007) præsenterer i artiklen "Augmented Itineraries" resultater af et eksperiment udført i Firenzes Uffizi Gallery med grupper, der bruger systemet MOBILearn. MOBILearn er en applikation og tjeneste inden for læringsområder, der er specielt designet til at forbedre museumsoplevelsen. Forfatterne

beskriver blandt andet resultaterne af en kvalitativ undersøgelse af brugeradfærd under forsøget, herunder: deltagernes generelle oplevelse, respons og behov; deltagernes respons på og perception af specifikke systemfunktionaliteter, samt hvordan MOBILearn-systemet forandrer brugernes oplevelse af museet.

I artiklen "Museums Outside Walls. Mobile Phones and the Museum in the Everyday" diskuterer K. Arvantis (2005) den rolle, mobile medier kan have i museer. Han peger på, at museer primært behandler mobile medier som redskaber eller medier til at tilgå hverdagen ved at bringe information og ekspertise fra museet uden for museets mure og ud i folks dagligdag. Derudover argumenterer han, at en sådan brug af mobile medier ikke drager den fulde fordel af de muligheder, de tilbyder museer. Baseret på Andre Malraux' koncept om "museum without walls (*la muse imaginaire*)" såvel som på feltstudier og kvalitative undersøgelser af brugen af mobiltelefoner til at fange den materielle kulturs mening i hverdagen argumenterer han for, at mobile medier ikke alene kan bruges til at bringe museet ind i hverdagslivet, men også til at skabe en port eller passage for at gøre hverdagsviden tilgængelig i museer.

Også Mayr og Wessel (2007) diskuterer potentielle scenarier for brug af mobile medier i museerne og de udfordringer, de udgør. De betoner på samme måde, at de aktuelle applikationer ikke udnytter det fulde potentiale, der tilbydes af teknologiens specifikke karakteristika. De undersøger, hvordan de mobile teknologiers karakteristika passer til de specifikke karakteristika ved et museums rammer og foreslår forskellige måder at understøtte besøgende med mobile redskaber: opmærksomhedsfokus og -guidning, tilfredsstillelse af situationsbestemt interesse, tilpasning af information til en specifik besøgende og til en specifik location, informationsudvikling gennem facilitering af vidensudveksling og eksternaliseret understøttelse til hukommelsen samt assistance til evaluering af udstillinger. Byggende på dette udleder de implikationer for udviklingen af mobile applikationer i et museum.

Wessel, Zahn og Hesse (2008) undersøger i deres paper "Supporting Visitors' Interest within and beyond the Museum with Mobile

Media" – præsenteret på Nodem-konferencen i 2008 – besøgendes interesse under og efter besøget på et museum. De stiller spørgsmål som: Hvad gør en udstilling interessant? Kan man understøtte interesse under museumsbesøget via mobile medier? Og kan man understøtte besøgendes interesse efter museumsbesøget? Baseret på to studier – en laboratoriebaseret udstilling og et eksisterende museum – og resultater fra en spørgeskemaundersøgelse blandt besøgende konkluderer forfatterne, at mobile medier i kombination med en webside kan understøtte besøgendes interesser under og efter museumsbesøget, og at væsentligt fire faktorer bestemmer, hvor interessant en udstilling er: attraktionskraft, øjeblikkelig nydelse, fortrolighed og informationsværdi. Derudover peger de på, at supplerende information på det mobile medie inden for udstillingen har en positiv påvirkning af varigheden af besøget, evalueringen af udstillingen og aktiviteter efter besøget, og at øjeblikkelig adgang til information under besøget leder til en mere positiv vurdering af museet samt længere varighed af besøget.

Endelig præsenterer Epstein og Vergani (2006) i artiklen "History Unwired. Mobile Narrative in Historic Cities" resultaterne af en undersøgelse udført i projektet History Unwired. History Unwired-projektet undersøgte den narrative brug af mobilteknologien i historiske byer i form af guidede gåture gennem Venedigs skjulte kvarterer, leveret over lokationsbevidste, multimedia-telefoner. Studiet fokuserer på, hvordan forskellige typer af fysiske og sociale rum komplementerer de håndholdte mediers lyd, video, interaktivitet og lokationsbaserede kapaciteter.

Der er således igangsat en lang række forsøg med og undersøgelser af formidling af museumsområdet og kulturarv via mobile medier. Langt de fleste af disse forsøg og undersøgelser peger på store potentialer i og effekter af brugen af mobile medier til museumsformidling og formidling af kulturarv. Specifikke eksperimenter med brugen af Augmented Reality Games til kommunikation af kulturarv såvel som akademisk litteratur omhandlende de mere specifikke spørgsmål om mobile medier, ARGs og kulturarv er imidlertid så godt som ikke-eksisterende.

Men før vi tager fat på det, lad os først få svar på spørgsmålet:

Hvad er ARGs egentlig?

ARGs står som forkortelse for *Alternate Reality Games* eller *Augmented Reality Games*. Navnet skal naturligvis henvise til, at disse spil skaber en art alternativ virkelighed eller en udvidet virkelighed. Spillene betegnes også *Immersive Games* eller *Pervasive Games*, der tilsvarende skal henvise til, at spillene er allestedsnærværende, at de udgør omgivelserne, og at spillerne så at sige er omgivet af og nedsænket i spillet (Kuikkaniemi 2006, Schwarz 2006, Jensen 2007b). ARGs er som spil kendetegnet ved mindst fire særtræk:

1) ARGs udgør en ny type af spil, som blander reallife-skattejagt, interaktiv storytelling, quests og adventure games. Joyce Schwarz skriver: "Dissect an ARG, and you'll find elements of immersive gaming, viral marketing, interactive fiction, social communities, virtual worlds and real-life publicity stunts" (Schwarz 2006). Spillene tager ofte form af komplicerede serier af gåder eller opklaringer af mysterier, og de har i reglen specifikke mål, der forbinder dem til historien og de fiktive karakterer såvel som til den virkelige verden og de andre spildeltagere.
2) ARGs foregår ikke som de fleste andre spil på et spillebræt eller på en computer, men de bruger derimod den virkelige verden som kulisse eller spilleplade. Det vil sige, at den foreliggende virkelighed optræder som spil-setting, som kulisse eller som scenario for spillet. Det kan være byrummet i et bestemt kvarter, det kan være et naturområde, eller det kan være en større region. ARGs er således indlejret i den virkelige virkelighed, ligesom de udvider denne virkelighed med nye lag af fiktion. Det er på denne måde, ARGs kan ses som *augmented reality* eller udvidet virkelighed.
3) Fordi ARGs foregår i den virkelige verden, baserer de sig også på den virkelige verdens kommunikationsmedier, herunder naturligvis i særlig grad mobile medier som mobiltelefoner. Men ARGs benytter sig normalt af mange forskellige medier og bevæger sig på tværs af en lang række medieplatforme: personlige e-mails, websites, avisartikler, annoncer, personlige telefonopkald fra game characters, sms'er, fax, chat eller instant messaging, real world artifacts eller real world events relateret til game'et, som hemmelige meddelelser efterladt på offentlige steder osv. Joyce

Schwarz skriver: "A multimedia mix of emails, micro sites, text messages, IM, billboards, print and electronic ads draw the player into a fictional universe and virtual community" (Schwarz 2006). På denne måde er ARGs også et ægte cross-media-fænomen.

4) ARGs forsøger ofte bevidst at udviske grænsen mellem spil og virkelighed, in-game og out-of-game-oplevelsen, således at spillet optræder som en del af virkeligheden, og det ofte er vanskeligt at afgøre, hvor grænsen mellem spil og virkelighed går. Kodeordet for mange ARGs er TINAG, en forkortelse for "This Is Not A Game". Det vil sige, at spillet eller historien udgiver sig for at være virkelighed snarere end spil. Deltagerne skal opfatte historien som reel. Deltagerne skal i det mindste bringes i tvivl om, hvorvidt historien, hændelserne og oplevelserne er virkelige eller ej, og om hvor grænsen mellem virkelighed og fiktion i virkeligheden går. Det spiller sammen med ARGs andet hovedslogan: "Nothing is as it appears." Joyce Schwarz skriver, idet han citerer Wikipedia: ""Alternate Reality Game" is a cross media game that deliberately blurs the line between in-game and out-of-game experiences often being used as "a marketing tool for a product or service … the crucial percept in Alternate Reality Games is the perception that "this is not a game". You don't want to tell the story; you want the players to tell it to each other" (Schwarz 2006). Dermed skaber ARGs en form for alternative virkeligheder eller flere lag af virkelighed omkring spillet.

ARGs har deres forudsætninger og forhistorie i ældre genrer som real-life roleplaying games, geocaching og computerspil. Schwarz formulerer det på denne måde: "Alternate Reality Games may find their roots in role-playing from old text video games like "Zork" or in real-life geocaching GPS technology treasure hunts. Others point to improvisational theatre or performance art for inspiration" (Schwarz 2006). *Alternate Reality Games* er taget i brug i mange sammenhænge. De bliver naturligvis brugt som underholdning som et mere involverende, engagerende og aktivt spil. De bliver brugt som marketingredskaber for produkter eller servicer, dvs. som en art guerilla-marketing, nu også kaldet "alt-marketing" for "alternative marke-

ting". Store brands som f.eks. American Express, Sharp, Microsoft, Jet Blue, Hasbro, Audi, Song Airlines og Stella Artois har brugt ARGs i markedsføringsøjemed. Derudover er de også blevet brugt i forbindelse med læring og formidling (Kuikkaniemi 2006, Schwarz 2006, Jensen 2007b). Så hvorfor ikke bruge dem i forbindelse med formidling af kulturarv og industrikultur?

Kulturarvsprojektet "Industrikultur – kulturarv"

Kulturarvsstyrelsen og Realdania udpegede i 2006 fire danske kommuner til at deltage i et forsøg som kulturarvskommuner. Hovedformålet med initiativet var at ændre perspektivet på kulturarven fra at være en passiv størrelse, der står i vejen for udviklingen, til at være en aktiv ressource, der kan være udgangspunkt for udviklingen af lokalområder, profilering af kommunerne såvel som lokal identitetsdannelse og værdiskabelse. En af de fire udpegede kommuner var Aalborg (jf. Jensen et al. 2006, Jensen 2007c). Temaet for Aalborg Kommunes kulturarvsprojekt var industrikultur. Formålet med projektet var at sætte fokus på den kulturarv, der knytter sig til Aalborgs forhistorie som industriby, og at undersøge mulighederne for at bevare og bruge de overflødiggjorte industrikomplekser til nye formål i fremtidens vidensby og oplevelsesby. Det drejede sig om bygninger og industrikomplekser som Nordkraft, Eternitfabrikken, Østre Havn, Kvægtorvet, Skråen, Spritfabrikkerne, Dansk Andels Cementfabrik i Lindholm, Vokslev Kalkværk ved Nibe, Gudumlund og Hals Barre.

Ud over identifikation og registrering af industrikulturarven har projektet også arbejdet med storytelling, dvs. at pege på og udvikle fortællinger og oplevelsesøkonomiske temaer for dermed at gøre opmærksom på de oplevelsesmæssige og identitetsskabende værdier, der knytter sig til industrianlæggene. Hensigten var her: i forhold til fortiden at vække interessen for Aalborgs industrihistorie; i forhold til nutiden at skabe forståelse for industrikulturarvens betydning for den by, man ser i dag, og for kvaliteten ved byens fysiske kulturarv; og i forhold til fremtiden at inspirere til at inddrage industrikulturen i planprocesserne og i planlægningen af fremtidens by. Storytellinggruppen var fra starten indstillet på, at man ikke ville nøjes med

traditionel formidling via tryksager eller computerskærme. Gruppen fandt det vigtigt, at borgerne eller brugerne kom ud på lokaliteterne, at de var fysisk aktive, at de forholdt sig til og tog stilling til den faste kulturarv og byplanlægning, og at de lærte og oplevede noget om sammenhængen mellem fortid, nutid og fremtid. Derfor søgte storytellinggruppen inspiration i den nye type af Augmented Reality Games.

Historiens Dag og DACMANs dag

Storytellinggruppen besluttede i første omgang at tage udgangspunkt i den tidligere Dansk Andels Cementfabrik på Lindholm Brygge i Nørresundby, i folkemunde kaldet D.A.C. Spillet blev derfor hurtigt døbt DACMAN. Det skulle naturligvis henvise til Dansk Andels Cementfabrik, men også læses som en hyldest til alle computerspils moder – Pac-Man (Jensen 2007a). Som Pac-Man var begyndelsen til computerspillets historie, skulle DACMAN være starten på en tradition, der brugte Augmented Reality Games til kulturarvsformidling.

Året 2007 var i Danmark udpeget som Industrikulturens År, og hen over året blev der afholdt en række begivenheder, der havde fokus på temaet. Den 3. juni blev der landet over holdt Historiens Dag, og i anledning af Industrikulturens År var temaet i 2007 "børn i indu-

Billeder tilgængelige i trykt udgave.

Figur 1: Fotos fra afviklingen af DACMAN på Historiens Dag den 3. juni 2007 på Lindholm Brygge.

strihistorien". Det var derfor oplagt at placere lanceringen af DACMAN på netop Historiens Dag den 3. juni. I plottet i DACMAN markerer den 3. juni, som det fremgår af den citerede indledningstekst, netop det åbne vindue i tid, den historiske dag – Historiens Dag – hvor det er muligt at få et kig ind i en anden tidsalder og dermed indsigt i tidligere tiders værdier og kulturer. Historiens Dag var også DACMANs dag.

DACMAN er opbygget som en interaktiv skattejagt, der er afgrænset til området omkring den gamle Dansk Andels Cementfabrik og afvikles via mobiltelefon. Det foregår enten ved at sende og modtage sms'er, ved at modtage telefonopkald via en interaktiv *voice respons*-tjeneste eller ved at aflæse fysiske poster. Plottet i historien er, at en tidligere arbejder på DAC nu vandrer hvileløst omkring i det gamle fabriksområde af frygt for, at der ikke er nogen, der finder den værdifulde skat, den dyrebare arv, der ligger gemt i fabrikken. Spillerens opgave er derfor at hjælpe DACMAN med at finde denne skat eller arv ved at afdække de spor og ar i landskabet, der står som efterladenskaber af den tidligere industrikultur (cf. Lysheim 2007, Stenbro 2007a og 2007b). Spillet begynder med, at man ringes op af den tidligere cementarbejder DACMAN, som døde i en arbejdsulykke i 1957 efter at have arbejdet på fabrikken i 40 år. DACMAN sætter spilleren ind i situationen og opgaven, som det fremgår af den tekst, der er citeret i indledningen. Gennem spillet bliver spilleren ført rundt i området, instrueret af sms'er og de fysiske poster, besvarer spørgs-

Billeder tilgængelige i trykt udgave.

Figur 2: Fotos fra Historiens Dag, den. 3. juni 2007, hvor DACMAN spilles via mobiltelefonen og et kort over området omkring Dansk Andels Cementfabrik.

mål om områdets og fabrikkens historie og aflæser spor af industrikulturen i bylandskabet ved hjælp af et kort og de beskeder, der modtages på mobiltelefonen. Gennem spillet bliver det langsomt klart for spilleren, at skatten ikke er en konkret fysisk skat, men selve kvaliteterne ved den faste kulturarv i området.

Spillet munder ud i, at deltagerne skal formulere deres bud på, hvad der er DACMANs skat, dvs. hvilke dele der skal bevares, og hvad disse dele skal bruges til i fremtiden. Det sker ved, at spillerne via ni fotografier af markante bygninger og steder på DAC-området og langs spilruten skal tilkendegive, hvad de finder, er den mest værdifulde del af kulturarven og mest afgørende at bevare. Langt de fleste stemmer gik til DACs cementsilo, der i folkemunde bliver kaldt "Katedralen" (45%). Katedralen udgør hovedbygningen og er det mest markante bygningsværk og vartegn for den tidligere cementfabrik. På de næste pladser med markant færre stemmer kom DACs direktørbolig på Thistedvej (13%) og den rå strandkant ud mod Limfjorden og Egholm (13%).

SMS til DACMAN

De spillere, der prøvede DACMAN den 3. juni, gav alle meget positive tilbagemeldinger på oplevelsen. Som en integreret del af spillet var der mulighed for efterfølgende at kommentere spillet og oplevelsen ved at skrive og indsende en sms. Typiske formuleringer her er:

- "det var rigtig sjovt og spændene! Og man lærte også meget af det! Mvh Rikke";
- "det var mega sjovt og lærerigt";
- "jeg synes det har været rigtig sjovt – genialt!"; og
- "mega fedt, vi er lokale men har set steder og hørt historie vi ik kendte, spændende opbygning".

Karakteristikken af oplevelsen kredser således om ord som

1 *sjovt* og *spændende*, dvs. det oplevelsesorienterede og underholdende, og
2 *lærerigt* og kendskabet til nye historier, dvs. oplysende, informerende og transformerende.

DACMAN 24/7/365

På Historiens Dag blev DACMAN afviklet ved hjælp af fysiske poster på området, ligesom repræsentanter fra storytellinggruppen var til stede på området til at sætte folk i gang, besvare spørgsmål og løse problemer. Efterfølgende er DACMAN blevet omskrevet, så det kan spilles uden fysiske poster, og uden det er nødvendigt, at der er support i området. Den nye version af DACMAN er således en service, der kører 24/7/365: 24 timer i døgnet, 7 dage om ugen og 365 dage om året – helt efter brugerens behov.

Billeder tilgængelige i trykt udgave.

Figur 3: Banner fra websiden www.industrikultur-kulturarv.dk.

Denne version baserer sig på en spillemanual, man downloader fra en internetside (www.industrikultur-kulturarv.dk) og printer, inden man tager ud til området. Herefter er spillet selvinstruerende via manualen, sms'er og telefonopkald fra en server. Meddelelserne i spillemanualen er kodet på en sådan måde, at de kun giver mening, når man er ude i området og
i sammenhæng
hæng med de
modtagne sms'er.

Billeder tilgængelige i trykt udgave.

Figur 4:
Forsiden på manualerne
til DACMAN og Vera fra Vestbyen.

Posterne udgøres her af forskellige genstande og tegn i det faktiske landskab, som skal aflæses og tydes for at komme videre i spillet (Jensen 2008a, Jensen 2008b).

Vera fra Vestbyen

Storytellinggruppen under Aalborgs kulturarvskommuneprojekt har efterfølgende produceret endnu et ARG-spil, der tematiserer industrikulturen: *Vera fra Vestbyen.* Ligesom DACMAN spilles *Vera fra Vestbyen* via mobiltelefonen. Og ligesom den endelige version af DACMAN skal man, før man går i gang med spillet, printe kort og spillemanual fra en hjemmeside (www.industrikultur-kulturarv.dk). Hovedpersonen i dette spil er den 10-årige Vera, som er født i 1923 og opvokset i Aalborg vestby. Spilleren møder hende nogle år senere, i 1933, hvor hun går i 4. klasse på Ryesgade Skole i vestbyen. Spillet har netop sit startpunkt i skolegården på Ryesgade Skole lige under flagstangen. Man starter spillet ved at sende en sms, når man står på dette sted. Kort tid efter bliver man ringet op, og man hører lydkulissen af legende børn i skolegården og en skoleklokke, der ringer, mens Vera taler:

> "… Hallo… Hallo… Undskyld, men jeg er lidt af en drillepind he, he … eller det siger min mor i alle fald … Nej, det er en sjov ting, du taler i. Sådan en har jeg aldrig set før. Hva' er det en … Nej, undskyld, jeg har helt glemt at præsentere mig selv. Jeg hedder Vera, og jeg går i skole her … Ej, vent… hold da helt op. Skolen ser jo helt anderledes ud. Jamen, hvilket år er vi egentlig i? Jeg spurgte dig altså om noget, makker. Hvilket år er vi i? ... Er du vimmer? Jeg gik i 4. klasse her i 1933… Det var samme år som… øhh... åh, hvad var det nu, det var? Ej, jeg har glemt det. Det er helt væk. Vil du ikke godt hjælpe mig med at finde min fortid? Vil du ikke nok? Vi kunne jo lege, at det var en skattejagt, det her, og vi skulle finde min fortid. Ja, den er mægtig. Og så kan vi bruge koder, så de andre ikke kan finde os. Okay? SMS Vera mellemrum Vestby til 1231. Fik du det? Det var Vera mellemrum Vestby til 1231."

Plottet i dette spil er, at Vera har mistet hukommelsen om sin fortid. Opgaven for spilleren bliver derfor at hjælpe Vera med at finde sin fortid igen. Det foregår ved at hjælpe hende med at aflæse og genkende 30'ernes Aalborg i nutidens bybillede. Spillet fører spilleren rundt i bydelen for at se Aalborgs industrimonumenter, opleve livet som barn i 30'ernes og betragte byen med Veras øjne og historiske perspektiv: Tobaksfabrikken, hvor hendes mor arbejdede, og hendes bror kom i lære som cigarmager, spritfabrikkerne, hvor hendes far sled sig til en dårlig ryg, og Aalborgs ældste café, der i folkemunde kaldtes *Universitetet*, fordi mændene altid blev så kloge, efter de havde fået et par øl derinde. Spillet ender ved Cimbertyren og med historien om gennembruddet af Vesterbro og indvielsen af den nye Limfjordsbro. Den afsluttende speak fra *Vera fra Vestbyen* lyder således:

> "(*lyd fra begejstret folkemængde*)… Huuuraaa… du er fantastisk. Nu kan jeg huske det hele klart. Det, der skete i 1933, var åbningen og indvielsen af den splinternye Limfjordsbro. Det var en fantastisk afslutning på Vesterbrobyggeriet. Jeg tror, der er 30-40.000 mennesker samlet her for at fejre indvielsen af Limfjordsbroen. Jeg har aldrig set så mange mennesker før. Ej, det er løgn. Der kommer den danske statsminister Stauning og borgmesteren. Det er næsten ikke til at fatte det her. Der er folk med dannebrogsflag over det hele. Tusind mange tak for hjælpen! Uden dig var det her sikkert gået i glemmebogen. Der er ikke mange, der kan huske, hvor meget Vesterbro og den nye Limfjordsbro har betydet for Aalborg. Uden dem var Aalborg aldrig blevet til den by, den er i dag. Jeg har for resten lagt nogle billeder på det sidste kodeark, så du kan få en fornemmelse af, hvor vildt det her er. Husk at fortælle om mig og min historie til dine venner. For minder lever evigt. Øhm, for resten, må jeg ikke nok høre, hvad du synes om vores lille skattejagt her? *Speaker: Du skal indtale dine kommentarer til Vera efter biptonen. Afslut med firkant.*"

Som det fremgår af speaken, har spilleren i *Vera fra Vestbyen* mulighed for efter spillet at indtale en kort kommentar om spillet og ople-

velsen. Her ligger der blandt andet en indtaling fra en mand med indvandreraccent, der siger:

> "Goddag, det er en rigtig godt spil, det der. Det synes jeg godt nok. Og mine to børn synes også, det er rigtig godt. Og nu skal de se byen med nogle andre øjne. Det er rigtigt lærerigt. Farvel."

En kvinde fra Århus siger:

> "Hej, det her har bare været rigtig, rigtig spændende. Specielt for en tilflytter fra Århus at høre lidt om historien. Tak for hjælpen."

Og endelig er der en kvinde fra Aalborg, der sender en personlig hilsen, direkte henvendt til Vera:

> "Hej Vera, det var rigtigt sjovt, også for en gammel Aalborgpige. Jeg har tænkt mig at lave en firmaudflugt, en faglig dag. Først med et fagligt emne, og så går vi på skattejagt i Vestbyen 25 mennesker. Så tak for i dag."

Langt de fleste af de indtalte kommentarer fra brugerne har denne karakter. Formen og konceptet ser således ud til at rumme et stort potentiale i forhold til at skabe opmærksomhed omkring historiske og oplevelsesmæssige kvaliteter i et område og samtidig inddrage og engagere brugerne i området og problemstillingen (Jensen 2008c).

Vikingeruten og Ulveøje

I løbet af foråret 2009 er der blevet produceret endnu et ARG. Tidsmæssigt befinder vi os her noget længere tilbage i historien, i vikingetiden, nærmere bestemt i år 980, hvor Harald Blåtand var ved at styrke sit kongedømme med byggeriet af en række imponerende fæstningsværker blandt andet i form af ringborge. Stedet er de fire største attraktioner med tilknytning til vikingerne i Himmerland og

omkring Limfjorden: Lindholm Høje, Aggersborg, Sebbersund og Fyrkat. På hver af de fire vikingeattraktioner er der en fortælling og en række opgaver eller *quests*, som knytter sig til lokaliteten, og som guider den besøgende rundt på stedet. Man tilmelder sig spillet ved at sende en sms, når man står ude på den enkelte vikingelokalitet. Mobilnummer og kode fremgår af de plakater, der er opsat på vikingeattraktionerne. Via tilmeldingen påtager man sig samtidig at løse opgaverne og opklare gåden. Deltageren eller spilleren får rollen som hjælper for vikingen Thorsten Ulveøje. Ulveøje er kriger og ledende hirdmand under Harald Blåtand. Han har blandt andet ansvaret for bygningen af de to ringborge Fyrkat og Aggersborg. Borgene skal bygges, for at Blåtand kan befæste sin magt og samle landet.

Ulveøjes gule øje

Thorsten Ulveøje har en særlig evne. Med sit ene blå øje ser han sin egen samtid, mens han med sit andet gule øje kan se ind i fremtiden. Her er historien om, hvordan Ulveøje opdagede sine særlige evner, og hvordan han fik sit navn, som det præsenteres i en indledende, forklarende speak i en *interactive voice response* ved samtlige af de fire vikingeattraktioner:

> "Tag dig i agt for mit ulveøje! Med det kan jeg kue enhver modstander! (*der lyder ildevarslende ulvehyl*).
>
> Da jeg var lille, fik jeg tæv af de andre børn, fordi jeg så anderledes ud. Min far, Lindholm Højes høvding, fik en gammel koglerske til at spå om, hvorfor jeg var født med et gult øje. Hun kastede nogle knoglestumper og messede, at guden Odin havde udvalgt mig til noget særligt. (*man hører en skrøbelig, klagende kvindestemme og nogle småting, der kastes* …).
>
> En kold vinterdag skete der noget! Jeg var tolv år gammel og red neden for højen. Mørket sænkede sig, og pludselig skar et ulvehyl gennem marv og ben (*hylet høres*). Jeg vendte min hest (*hestevrinsk*) og ilede hjemad (*galoplyd*). Snart løb der ulve på

> begge sider af mig (*ulveglam*), og de lod sig ikke standse af, at vi nærmede os min landsby. En ulv nåede op foran hesten – den stejlede (*vrinsk*), og jeg tumlede af. Hesten flygtede, og ulvene slog kreds om mig. Jeg rejste mig og så førerulven lige ind i øjnene. Mit gule øje begyndte at gløde, og det var, som om det borede sig ind i skallen på bæstet. Pludselig krøb ulven kuet og klynkende hen til mig (*ulveklynk*), snuste til min hånd og stak så af – med alle de andre ulve efter sig.
>
> Nogle af drengene havde set det hele, og fra da af hed jeg Ulveøje.
>
> Siden har jeg lært meget om kraften i mit øje, men det må være Odins værk, at jeg kan se langt ind i fremtiden gennem dine øjne."

Thorstens ene øje kan således se ind i fremtiden, men kun ved hjælp af spillerens øjne. Opgaven for spilleren er således at betragte omgivelserne og stille disse iagttagelser til rådighed for Thorsten – at være Thorstens øjne – så han kan sammenligne, hvad han med sit blå øje ser i sin samtid, og hvad han med sit gule øje – gennem dig – ser i den fjerne fremtid, som er vores nutid. Blandt andet for at kunne se, hvilke spor der er tilbage fra vikingernes tid. Her er f.eks., hvad Thorsten siger til spilleren ved starten af spillet på Aggersborg:

> "Hvad skuer mit ulveøje…? Jo, det er Lindholm Høje, kan jeg se. – Men hvor er husene og landsbyens beboere? Hvor er dyrene og markerne? Her ligger kun sten og grave, der råber om en svunden tid!
>
> Fremmede … jeg fornemmer dig. Så sandt som jeg er Thorsten Ulveøje, ser jeg med mit gule øje det, som du ser, imens mit blå øje viser mig den verden, jeg har kendt, siden jeg voksede op her på stedet. Men ved Odin! Hvad er det for troldskab, du viser mig? Er det fremtiden? Er det ragnarok? Her bor jo ingen?

> Du skal vide, at jeg er udvalgt af kong Harald Blåtand til at lede hans hird! Jeg har fået hovedansvaret for byggeriet af Fyrkat og Aggersborg – nogle kæmpe fæstningsværker her i Nordjylland. Vi er på Lindholm Høje for at hente forsyninger hos disse gode bønder. Så jeg har ikke tid til pjank! Men hvis Odin vil vise mig noget, så må jeg hellere føje ham. Du må være mine øjne, og så vil jeg lede dig. Kom – vi må skynde os! Blåtand er en utålmodig mand…"

Eller fra Sebbersundspillet: "Jeg må vide noget om det, mit ulveøje ser gennem dig. Hvad ved du om os vikinger? Har vi efterladt nogle spor, og byder fremtiden på noget godt? Jeg vil stille dig nogle spørgsmål, og Odin vil belønne os."

Opkald fra Ulveøje og Blåtand

Også Harald Blåtand optræder i talebeskederne. Her i speaken fra Aggersborg:

> "(*Ulveøje taler. Der høres lyde fra byggepladsen i baggrunden*).
>
> Er du klar? Så vis mig din verden. Med mit Ulveøje ser jeg et kæmpe hus med mure af kampesten og et tag af jernskjolde. Er det mon en gudebolig? Kan det være Valhal eller Thors hal Bilskirmer? Vi må hellere besøge det lille, hvide hus. Men vent lidt … Harald Blåtand kommer ridende på Heimfaxe. Lad os høre, hvad han vil…
>
> (*Lyden af hovslag nærmer sig. Blåtand taler fra sin hest, som man hører pruste i baggrunden. Blåtand taler med myndig røst*).
>
> Ulveøje! – ved Mimers afhuggede knold! Står du ikke der og dagdrømmer? Skulle du ikke hellere holde øje med arbejdet? Det går alt sammen for langsomt! Denne borg er den vigtigste og største af dem alle! Herfra kan vi overvåge al færdsel og handel på fjorden, og på et øjeblik kan jeg samle en hær af

> vilde vikinger og sejle mine krigsskibe igennem kanalen og direkte ud i havet. Så vil alle i Danmark, Norge og Sverige vide, at jeg er Nordens mægtigste konge – ja, selv englænderne kan jeg undertvinge mig."

Via en række telefonopkald, via *interactive voice response* som denne og via sms-beskeder får man fortalt historien, og de forskellige quests udfolder sig. For hvert rigtigt svar får spilleren tilsendt en rune, et bogstav. Samtidig får man en række oplysninger om vikingetiden: ringborgenes størrelse og antallet af langhuse i borgene, langhusenes størrelse og funktion, mængden af træ, der gik til at bygge langhusene, ringborgenes rolle og strategiske betydning, det daglige liv i vikingetiden osv. Runerne fra samtlige rigtige svar skal kombineres, så de danner et navn, der har haft betydning for det givne sted. Indsender spilleren den rigtige løsning på denne gåde samt navn og mailadresse, får han eller hun tilsendt et diplom.

Cross-marketing af kulturarv

Fortællingen og opgaverne på hver attraktion udgør en selvstændig og afrundet enhed, men hænger samtidig sammen med de øvrige fortællinger, hvis den besøgende vil vide mere. Hvis man vil have hele historien og løse alle gåderne, må man derfor besøge alle fire vikingesteder. Deraf navnet *Vikingeruten*. Besøgene på de forskellige steder kan aflægges i vilkårlig rækkefølge, ligesom man kan starte turen på alle fire attraktioner. Gennemfører man alle spillene, stilles der en særlig præmie i udsigt. Den afsluttende sms, spillerne modtager, efter at have gennemgået spillet på Aggersborg, lyder således:

> "Tak for din deltagelse. Prøv også spillet de andre steder på *Vikingeruten*. Så kan du lære mere om vikinger i Nordjylland, og du kan deltage i konkurrencen om en dag som arkæolog."

Formålet med *Vikingeruten* er ved hjælp af mobiltelefonen, fortællinger og spil at lægge et nyt lag af digitale oplevelser oven på den umiddelbare oplevelse af attraktionen og dermed at formidle histo-

rien og de historiske attraktioner på en ny og oplevelsesbaseret måde. Formålet er også at forbinde de forskellige vikingeattraktioner i regionen, så man får lyst til at opleve mere og få hele historien med, når man først har besøgt et af stederne. Det er en slags *cross-marketing*-strategi for kulturarvssteder. Her er den afsluttende speak fra Aggersborg:

> "Så tak for nu, fremmede … Måske kan jeg få endnu et kig ind i din tid, hvis du åbner dit øje for mit ulveøje på Fyrkat, på Lindholm Høje eller i Sebbersund. Nu må jeg lukke fremtiden ude af mit gule øje, for det er på høje tid, at jeg genoptager mit hverv her på Aggersborg. Farvel!"

Målgruppen er børnefamilier, og spillet er designet på en sådan måde, at det kan blive en fælles oplevelse for børn og voksne. Det er muligt at tale om opgaverne og hjælpe hinanden med at løse de forskellige questopgaver i fællesskab. Mens børnene kan tage føringen på den teknologiske side med håndteringen af deres eget foretrukne medie, mobiltelefonen, i form af sms-beskeder og de interaktive talebeskeder, kan de voksne hjælpe med at finde de rigtige svar på spørgsmålene.

Blåtand møder bluetooth

På en af de fire lokaliteter, Lindholm Høje, er der også mulighed for via bluetooth at downloade forskellige typer af indhold knyttet til vikingetemaet til sin mobiltelefon. At projektet også inddrager bluetoothteknologi har en særlig pointe. Bluetooth er det engelske navn for vikingekongen Harald Blåtand. Grunden til, at man har valgt at opkalde en teknologi til trådløs dataoverførsel efter den danske konge er, at Blåtand i det 10. århundrede samlede mange af de stridende vikingekongedømmer i Danmark og Norge. Derfor er han kommet til at stå som symbol på samling og enhed og dermed også på Bluetooth-projektets grundlæggende formål: at skabe et integreret system, hvor alle enheder kan kommunikere med hinanden. Blåtand møder bluetooth – og nyt digitalt indhold opstår. Det kunne stå som overskrift for denne del af *Vikingeruten*.

Vikingeruten eller Ulveøje er blevet til i et samarbejde mellem Aalborg Historiske Museum, ApEx – Center for Anvendt Oplevelsesøkonomi, mobile marketing-firmaet More Mobile Relations og tekstforfatter Thorkild Jørgensen fra BlissArt. Projektet har fået økonomisk støtte af det Nordjyske Vækstforum.

ARGs fra Thisted til Skjern

Med inspiration fra DACMAN, *Vera fra Vestbyen* og *Vikingeruten* er der det seneste år blevet udviklet yderligere spil rundt omkring i Nordjylland såvel som i resten af landet. Thisted Museum har sammen med Allan Ekstrøm sommeren 2009 lanceret ARG-spillet *Rundt i Thisted med J.P. Jacobsen*, også kaldet *Mogens og Fennimore*. I spillet fører børnene Mogens og Fennimore spilleren rundt i Thisted til steder, der har haft betydning for J.P. Jacobsens liv og eftermæle i byen. Fennimore er i besiddelse af en krystalkugle, der sætter børnene i stand til at kigge tilbage i tiden. Undervejs stilles spørgsmål om J.P. Jacobsen, der skal besvares via *multiple choice* per sms. Turen starter ved J.P. Jacobsens "lysthus" og bringer spilleren forbi hans barndomshjem, realskolen, mindestenen, hans gravsted og museet.

I Vejle arbejder Vejle Museum med projektet "Historien på spil i byens gader". Ideen er at forvandle Vejles gader til et brætspil om byens historie. Huse, veje, pladser og parker udgør hver deres spillefelt, og for at komme fra felt til felt skal spilleren løse opgaver eller trække virtuelle informationskort, der sender vedkommende et nyt sted hen. Temaet er "den kulturarv, din by gemmer", og spillets rammefortælling er, at spilleren er journalist, der skal skabe en historisk reportage om Vejle ved at bevæge sig gennem byens gader og rum. Der er en række af historiske steder og begivenheder, der har forskellige former for skjulte sammenhænge. Det er disse sammenhænge, deltagerne skal afdække. Afdækningen foregår ved, at spilleren bevæger sig gennem byens rum, mens der afrapporteres via mobiltelefonen. Gennem udarbejdelsen af rapportagen får deltagerne kendskab til vigtige dele af Vejles historie. Der arbejdes med to spil, der begge er tænkt som undervisningstilbud, rettet mod henholdsvis sprogskolekursister og 8.-9.-klasses skoleelever. Projektet

gennemføres af Vejle Museum i samarbejde med Videncenter for integration og multimedie- og teaterforskerne Kjetil Sandvik[1] og Klaus Thestrup. Projektet er støttet af Kulturarvsstyrelsen.

Derudover er der i løbet af efteråret 2009 udviklet tre Augmented Reality Games i forbindelse med projektet Nationalpark Skjern Å: *Åens hemmeligheder*,[2] *Grusomme historier fra mosen*[3] og *Senior Challenge*.[4] Disse spil er indtil videre kun udviklet på konceptplan, og det er i skrivende stund ikke afgjort, om de bliver realiseret som faktiske spil.

Endelig er der et nyt stort ARG-spil under udvikling i Region Nordjylland under arbejdstitlen *The Quest*. Dette spil skal dække hele regionen og omfatte en lang række lokaliteter og attraktioner. Spillet udvikles af VisitNordjylland i samarbejde med en lang række regionale aktører, og planen er, at det skal lanceres til sommersæsonen 2010.

1 Se her Kjetil Sandviks artikel "Convergence of Place and Plot – Investigating the Anatomy of the Crime Scene" i nærværende antologi, der også inddrager begrebet om *augmented reality*. Se desuden Anne Marit Waades artikel "Dæmoniserede destinationer – Morderisk plot på Højris Slot og blodsporsturisme i Ystad", som også analyserer, hvordan det oplevelses-økonomiske rationale indgår i moderne turisme.

2 *Åens hemmeligheder* er uviklet af Rolf Jespersen (9. semester Oplevelsesdesign på Aalborg Universitet) og er en skattejagt på seks poster, der spilles i tilknytning til en kanotur på Skjern Å. Hver post er tematiseret omkring en lokalhistorisk person eller seværdighed. Skattejagten er teknologisk baseret på QR-koder, mobiltelefoner og det mobile net.

3 *Grusomme historier* fra mosen er udviklet af Jesper Hauerslev Christensen (9. semester Oplevelsesdesign på Aalborg Universitet) og er et mobilbaseret Augmented Reality Game, der følger den 1 km lange Rakkersti ved Bundsbæk Mølle. Et udvalg af historier og sagn om rakkerne såvel som det fysiske miljø på rakkestien er knyttet sammen til en fortælling og et spil, der formidler dele af kulturhistorien om de rakkere, der boede i området.

4 *Senior Challenge* er udviklet af Kristine Harbo Eriksen (9. semester Oplevelsesdesign på Aalborg Universitet) og er – som titlen antyder – et spil, der henvender sig til seniorerne (60-70 år) blandt de besøgende i Nationalpark Skjern Å. Ideen er at skabe et spil for seniorer eller grupper af seniorer, hvor de både kan få mentale udfordringer ved at løse opgaver på mobilen og samtidig få fysiske udfordringer gennem en motionstur i nationalparken ud fra mottoet: Det grå guld bruger de små grå.

Konklusion: Metode sat på spil

De spil, der er omtalt ovenfor, demonstrerer blandt andet, at mobiltelefonen har potentialer til langt flere oplevelser end de spil, der ligger på selve mobiltelefonen, dvs. de spil, mobilen er født med, eller som man selv downloader efterfølgende. Med mobiltelefonen i hånden kan man gå ud i landskabet og hente oplevelser på en lang række lokaliteter – også steder, der normalt ikke forbindes med turisme, attraktioner og seværdigheder, som nedlagte fabriksanlæg og ikke længere eksisterende bykvarterer. Spillene demonstrerer også, at det er muligt at lægge et digitalt lag af oplevelser hen over den fysiske virkelighed, at det er muligt digitalt at berige en fysisk lokation og oplevelsen af et konkret sted, således at den tilføjes nye dimensioner og oplevelseslag. Men DACMAN, *Vera fra Vestbyen*, *Vikingeruten* osv. er ikke blot en række nye spil. De er – i et mere generelt perspektiv – helt nye måder at formidle kulturarven på. Det er på mere end én måde en metode til kulturarvsformidling, der er sat på spil. En metode, der samtidig understøtter deltagende, involverende, oplevelsesbaseret kulturarsvsformidling. En metode, der så at sige "skriver brugeren ind i historien". Hvor det både er historien som kulturarv og historien som fortælling, der er på spil. Samtidig er det en metode, der på grund af den narrative form måske er særlig velegnet til at understøtte sammenhænge og sammenhængende fortællinger (Jensen 2008d, 2008e**)**.

I vores kultur er der en lang tradition for og en markant prioritering af at præsentere resultaterne af undersøgelsesarbejde og forskningsprocesser snarere end at vise arbejdet med undersøgelsen eller den proces, der genererer forskningsspørgsmålene – selvom sidstnævnte ofte kan være det mest interessante. På det seneste er der dog opstået udstillingskoncepter og formidlingsformer, som vender dette forhold om og i stedet tager udgangspunkt i undersøgelsesprocessen og konstruktionen af forskningsspørgsmålene, dannelsen af hypoteserne etc. Augmented Reality Games brugt til formidling af kulturarv skriver sig ind i denne nye tradition. Her gøres spilleren eller kulturarvsbrugeren til en aktiv, deltagende del af formidlingsprocessen, som spiller, som detektiv, som hjælper eller lignende. Spilleren bliver selv detektiven, som skal opklare mysteriet, deltageren

bliver selv videnskabsmanden, der skal opstille hypoteserne og blotlægge sandheden, kulturarvsbrugeren bliver selv hjælperen, som skal tilvejebringe den nødvendige viden for at løse gåden. Samtidig med dette sker der en perspektivforskydning fra fokus på resultatet til fokus på processen, fra fokus på facit til fokus på hypotesedannelser m.v.

Der er imidlertid heller ikke alene tale om en ny metode til kulturarvsformidling. Gennem arbejdet med projekterne er det blevet mere og mere åbenlyst, at det er en metode, der kan bruges i en lang række forskelligartede sammenhænge. Den kan f.eks. bruges til borgerinddragelse og brugerinvolvering i forbindelse med byplanlægning og planprocesser, hvor metoden oven i købet formår at aktivere nye målgrupper, nemlig de unge, som almindeligvis er svære at få i tale i forhold til disse problemstillinger. Og den kan bruges som metode til læring og formidling, der – fordi den bruger de unges eget medie, mobiltelefonen – måske er særligt velegnet til formidling til børn og unge.

DACMAN, *Vera fra Vestbyen*, *Vikingeruten* osv. er alle interaktive digitale spil, der foregår i den virkelige verden, afvikles via almindelige mobiltelefoner og er udformet som quests eller skattejagter. På længere sigt er det hensigten at samle disse spil under en fælles platform og under fællesbetegnelsen ARGborg. ARGborg er en sammentrækning af ARG og Aalborg. Det skal pege på Aalborg som site for Augmented Reality Games – at der i og omkring Aalborg er en kritisk masse af ARGs, og at Aalborg derfor er et særligt interessant sted i forbindelse med Augmented Reality Games.

Efterskrift

Storytellinggruppen var sammensat af repræsentanter fra Nordjyllands Historiske Museum, Aalborg Stadsarkiv, Teknisk Forvaltning i Aalborg Kommune, Branding Aalborg, ApEx (Center for Anvendt Oplevelsesøkonomi, Aalborg Universitet) og ExCITe (Center for Experience Economy, Creative Industries and Technologies, Aalborg Universitet). DACMAN og *Vera fra Vestbyen* er udviklet i et samarbejde mellem storytellinggruppen, mobile marketing-firmaet More Mobile Relations (tidligere N'volve) og manuskriptforfatter Lars Svendsen.

Vikingeruten eller *Ulveøje* er blevet til i et samarbejde mellem Nordjyllands Historiske Museum (projektholder), ApEx (Center for Anvendt Oplevelsesøkonomi, Aalborg Universitet) og ExCITe (Center for Experience Economy, Creative Industries and Technologies, Aalborg Universitet), mobile marketing-firmaet More Mobile Relations og tekstforfatter Thorkild Jørgensen fra BlissArt. Projektet er støttet af det Nordjyske Vækstforum.

Mogens og Fennimore eller *Rundt i Thisted med J.P. Jacobsen* er udviklet af Museet for Thy og Vester Hanherred i samarbejde med J.P. Jacobsen Selskabet. Koncept, lyd og foto står Allan Ekstrøm for, mens teksten er skrevet af Svend Sørensen. Spillet er støttet af Kulturarvsstyrelsen.

Historien på spil i byens gader er udviklet af Vejle Museum og Videncenter for integration i samarbejde med Kjetil Sandvik og Klaus Thestrup. Projektet er støttet af Kulturarvsstyrelsen.

Åens hemmeligheder er udviklet af Rolf Jespersen i tilknytning til projektet Nationalpark Skjern Å.

Grusomme historier fra mosen er udviklet af Jesper Hauerslev Christensen i tilknytning til projektet Nationalpark Skjern Å.

Senior Challenge er udviklet af Kristine Harbo Eriksen i tilknytning til projektet Nationalpark Skjern Å.

The Quest bliver udviklet af VisitNordjylland i samarbejde med en række regionale aktører. Projektet er finansieret af udviklingsmidler fra VisitNordjylland.

Litteratur

Arvantis, Konstantinos (2005). Museums outside Walls. Mobile Phones and the Museum in the Everyday. IADIS International Conference Mobile Learning.

Brugnoli, M.C, Morabito, M., Bo, G. & Murelli E. (2007). Augmented Itineraries. *Psychology Journal*, vol. 4, no. 3.

Dansk Historisk Fællesråd, historie-online.dk: "DACMAN og Vera – gratis mobil historiespil i Aalborg", http://www.historie-online.dk/nyt/aalborg_dacman.htm.

Epstein, M. & Vergani, S. (2006). History Unwired. Mobile Narrative in Historic Cities. *Proceedings of the Working Conference on Advanced Visual Interfaces*. AVI

Industrikultur – kulturarv, (2007). http://www.industrikultur-kulturarv.dk/index.php

Jensen, Jens F. et al. (2006). *Industrikultur – kulturarv.* Aalborg Kommune og Nordjyllands Historiske Museum.

Jensen, Jens F. (2007a). *Historien bag DACman*, http://www.industrikultur-kulturarv.dk/index.php?option=com_content&task=view&id=12&Itemid=31

Jensen, Jens F. (2007b). *Hvad er Alternate Reality Games?*, http://www.industrikultur-kulturarv.dk/index.php?option=com_content&task=view&id=14&Itemid=33

Jensen, Jens F. (2007c). *Hvad er kulturarvsprojektet?*, Http://www.industrikultur-kulturarv.dk/index.php?option=com_content&task=view&id=13&Itemid=32

Jensen, Jens F. (2008a). "Mobile medier møder kulturarven … og nye spil opstår. DACMAN, industrikultur og alternative virkelighedsspil. *InDiMedia, Nyhedsbrev om Interaktive Digitale Medier*, Aalborg Universitet.

Jensen, Jens F. (2008b). Kulturarven møder mobile medier – og nye spil opstår…: Om at formidle industrikultur til børn og unge via mobile spil. *Evaluering af Industri-kultur 07*, København, Sekretariatet for Industri-kultur 07.

Jensen, Jens F. (2008c). *Museer på mobilen*, Aalborg Universitet, Aalborg, http://www.hum.aau.dk/~riber/

Jensen, Jens F. (2008d). *Cultural HeriTALEs*, http://www.hum.aau.dk/~riber/

Jensen, Jens F. (2008e). Cultural HeriTALEs. FUNKY museumsformidling. *Museumsformidlere i Danmark*, Århus.

Kuikkaniemi, Kai (2006). Toolkit for User-created Augmented Reality Games. *Proceedings of the 5th International Conference on Mobile and Ubiquitous Multimedia*, ACM.

Lysheim, Britta (2007). "På jagt efter Aalborgs cement-kultur. Et nyudviklet mobil-spil formidler byens gamle industrikultur. *Børsen*, den 31. maj 2007.

Mayr, E. & Wessel, D. (2007). Potentials and Challenges of Mobile Media in Museums. *JIM. International Journal: Interactive Mobile Technologies*, No. 1/07.

Stenbro, Lise (2007a). På opdagelse med mobiltelefonen. ARG: Spil for hele familien får premiere i efterårsferien. *Nordjyske Stiftstidende*, 12. oktober, 2007.

Stenbro, Lise (2007b). Kulturarv: Nyt mobilspil skal lokke unge til at gå på opdagelse i nedlagt fabrik. *Nordjyske Stiftstidende*, 20. oktober, 2007.

Schwarz, Joyce (2006). *Alternate Reality Gaming 101*, http://www.imediaconnection.com/content/8508.asp

Tallon, L. & K. Walker (2008). *Digital Technologies and the Museum Experience: Handheld Guides and Other Media*. New York: Alta Mira Press.

Watkins, J. & Russo, A. (2005). New Media Design for Cultural Institutions. *Proceedings of the 2005 Conference on Designing for User eXperience*, Vol. 135.

Wessel, D., Zahn, C. & Hesse, F.W. (2008). Supporting Visitors' Interest within and beyond the Museum with Mobile Media. *Nodem 2008*, http://www.tii.se/nodem/conference.php?subpage=entry&id=6

Anne Marit Waade er lektor, MA, ph.d. i Medievidenskab på Institut for Informations- og Medievidenskab, Aarhus Universitet. Hun deltager i forskningsprojekterne *Tv-underholdning og Krimi og kriminaljournalistik i Skandinavien*. Aktuelle publikationer er Linaa Jensen og Waade: *Medier og turisme* (2009) og Timm Knudsen & Waade (red.): *Re-investing Authenticity; Emotion, Place, Tourism* (2010).

Anne Marit Waade

Dæmon*i*serede destinationer

morderisk plot på Højriis Slot og blodturisme i Ysted

Baggrunden for denne artikel er en undren over, hvordan død og fordærvelse, ondskab og lovbrud indgår som effektive strategier i turistattraktioners og turistdestinationers tilrettelæggelse og markedsføring. Turister forsøger på den ene side at undgå rejsemål, hvor kriminalitetsraten er høj, men tiltrækkes på den anden side af steder, der syder af dæmoner, historiske forbrydelser eller er blodige locations i kriminalfortællinger. Historiske åsteder som f.eks. koncentrationslejren Auschwitz-Birkenau eller Ground Zero i New York er kendte og populære destinationer. I England er der en række byer, hvor turister fristes med *ghost walks* som en art byvandring, hvor byens historiske begivenheder og bygninger iscenesættes som spøgelseshistorier og dæmoniske scenarier. I skandinavisk sammenhæng dukker der f.eks. nye rejsemål op i forbindelse med krimi-blockbusters, og læseren kan bestille en *Wallander–paket*, følge i Mikael Blomkvists fodspor, gå murderwalks i Ystad, opleve Varg Veums Bergen på egen krop eller besøge Camilla Läckbergs Fjällbacka.

Det, der har fanget min interesse, og som samtidig er genstand for denne artikel, er, hvordan fiktive kriminalfortællinger om død og overgreb samt folkelige overleveringshistorier om dæmoniske kræfter og spøgelser blandes med destinationens faktiske historie og sværdighed til *stratetisk storytelling* og *branding*. Jeg vil i min artikel argumentere for, at krimiturisme repræsenterer en radikalisering af krimioplevelsen, og at disse forskellige plots og fortællinger fungerer som

effektiv merværdi i en markedsføringssammenhæng (*plotting places*) samt som koncept i bestemte turistattraktioner (blandt andet *murderwalks* og *ghost walks*). Jeg tager i min analyse afsæt i to eksempler. For det første hvordan magi, mord og mystik er en del af seværdigheden på Højriis Slot på Mors. Dernæst hvordan den sydsvenske kystby Ystad, der er hjemsted for Henning Mankells fortællinger om kriminalinspektør Wallanders samt location i Yellow Birds omfattende filmproduktion, indgår i kommunens offensive kommunikationsstrategi og satsning på filmturisme. Med begrebet *thanatopsis* vil jeg til sidst i artiklen belyse, hvordan død historisk har været forbundet til steder og rejsemål på forskellige måder, samt illustrere, hvordan aktuelle dødssteder er karakteriseret ved, at historisk død, fiktionens mordhistorier og myter om dæmoner blandes og forstærker hinanden som kulturel merværdi i en moderne forbrugerkultur.

Det onde som tema i populærkulturen

Det onde tematiseres i mange sammenhænge, blandt andet inden for kunst, ved domstolene, i religiøse ritualer, folketro og medicin. Det onde er også genstand for videnskabelige udlægninger i forskellige sammenhænge, f.eks. filosofi, kriminologi, socialpsykologi, religion og jura. Ondskab kan være knyttet til en handling, der er grænseoverskridende i forhold til gængse etiske regler, eller det kan være knyttet til magi, overnaturlige væsner og dæmonisk besættelse, som f.eks. spøgelser, djævle og hekse. Det onde forbindes med andre ord på den ene side med kriminalitet og lovbrud og på den anden side med forestillinger om overnaturlige kræfter og væsner. Ondskab har været genstand for mange teoretiske udlægninger og spekulationer om, hvorvidt det er noget, der er latent i alle mennesker, eller om ondskab skyldes samfundsmæssige eller metafysiske forhold. Det, der er væsentligt i denne sammenhæng, er ikke så meget at slå fast, hvordan ondskab forstås i populærkulturen, men derimod belyse, at ondskab er et yndet tema i populær- og mediekultur. F.eks. er flere mediegenrer netop karakteriseret ved, at de forklarer og reflekterer ondskab på forskellige måder. F.eks. tematiserer *krimigenren* ondskab som kriminelle gerninger i forhold til juridisk og ikke mindst social-

psykologisk forståelse af ondskab. I krimien er ondskab typisk knyttet til handlinger som f.eks. mord, vold og overgreb.

Thrillergenren på sin side, der omfatter henholdsvis en psykologisk og en politisk underkategori, tematiserer ondskab som noget, der findes i mennesker og systemer, og som ikke kun gælder handlinger (Scott Sørensen 2002). Med andre ord er thrillergenren karakteriseret ved at illustrere ondskabens væsen, mens krimigenren og politiserien på sin side tematiserer ret og lov samt selve opklaringsarbejdet (Agger 2009, Grodal 2003). Ondskab kan også være noget, der er tillagt steder, natur, miljøer og lokalsamfund. Stedernes ondskab kan komme til udtryk ved, at billederne er fyldt med regn, sne, slud og vintergolde landskaber i udflydende gråtoner. I krimithrilleren *Ørnen* (DR 2006) kommer ondskaben til udtryk i en global, international kriminalitet, der smitter lokalsamfundet, eller som fortrængt fortid og egoisme i hovedpersonen Hallgrim. Spillefilmen *Jægerne* (2000) er et andet lysende eksempel på denne dæmonisering af provinsmiljøer og rurale landskaber. Her forvandles den nordsvenske bonde- og jagtkultur samt naturlandskab, besunget af en følsom tenor, langsomt til en arena for en rituel og meningsløs menneskeslagtning.

Fantasygenren tematiserer ondskab, ikke kun som vold og kriminelle handlinger, men også som noget overnaturligt, dæmonisk og magisk. Fantasy er moderne eventyr, hvor trolde, dæmoner, monstre, hekse og spøgelser optræder i samme virkelighed som mennesker. Vampyrfortællingen på sin side kan ses som en psykologisk thriller, hvor ondskab er noget, der smitter mellem mennesker, og som giver sig udtryk i overnaturlige og dyriske behov og personkarakteristika (Timm Knudsen 2006). Generelt kan man sige, at mens krimifortællingen reflekterer forholdet mellem ret og galt, forholder gyser- og fantasygenren sig til forholdet mellem godt og ondt. I fantasy og krimi er ondskab knyttet til ydre handlinger eller overnaturlige forhold, mens i vampyr- og andre gyserfortællinger findes det onde i mennesket selv.

Kriminalitet og destinationsbranding

Men hvordan kan kriminalitet og dødelig ondskab forbindes med turisme? Umiddelbart lyder det som et problematisk forhold, og der

findes mange former for død og kriminalitet, der netop forhindrer turisme. Som nævnt er der dog eksempler på, at mord og dæmoner udnyttes som effektiv *storytelling* i forbindelse med destinations- og placebranding. Et godt eksempel i denne sammenhæng er Robin Hoods Nottingham, og hvordan legenden om den lovløse helt danner udgangspunkt for byens destinationsmarkedsføring, events, museer og andre turistvirksomheder. Der findes Robin Hood-vandreture i byen, statuen af Robin Hood går igen i næsten alle former for turistmarkedsføring, og byens historiske museum har kriminalitet og straf som tema: *Galleries of Justice* (se museets hjemmeside). Foruden temature og temaudstillinger om Robin Hood indeholder museet også rundture i retssalen og i fangekælderen samt udstillinger om fortidens grusomme straffemetoder. På hjemmesiden fristes den besøgende med "compelling exhibitions spanning centuries of crime & punishment boasting objects of the grim and the bizarre" (ibid.). Nottingham som by har udviklet et varemærke, hvor Robin Hood, kriminalitet og straf er central. På museets udstilling tematiseres det kriminelle i form af byens historiske lovbrydere og historierne om disse, men ikke mindst bødlernes grove og fascinerende krænkelser og mord. Det, der er bemærkelsesværdigt, er, at Nottingham på samme tid kæmper med et dårligt rygte og svigtende turisme, blandt andet fordi den er en af Englands mest kriminelle byer[1]. Gennem de seneste år har kommunen gjort en omfattende indsats for at forsøge at reducere kriminalitetsraten. Eksemplet Nottingham illustrerer med andre ord godt, hvordan død, kriminalitet og straf med effekt kan indgå som destinationsbrand og turistattraktioner, men kun så længe det er forankret i historiske og fiktive fortællinger og ikke indebærer en reel risiko for de tilrejsende.

Det at tilrettelægge og bygge et by-brand eller et destinationsbrand er en omfattende og kompleks proces. Mens markedsføring er en envejskommunikation, hvor det handler om at reklamere for er bestemt produkt, er branding en langt mere omfattende kommunikationspro-

1 Se hjemmesiden Nottingham City. Dette paradoks er også kommet frem i forfatterens samtale med krimiforsker Helen Oakley, Nottingham University, juli 2009.

ces, hvor det gælder om at skabe kendskab, holdninger og værdier til et varemærke eller en virksomhed. *Corporate communication* betegner den proces, hvor hele virksomheden er med til at kommunikere varemærkets grundlæggende værdier og fortællinger både internt og eksternt (Christensen et al. 2008). Når disse idealer skal overføres på et sted og en by, kompliceres forholdene yderligere. Destinationsmarkedsføring er i princippet turistreklamer, mens destinationsbranding handler om at få en hel by og alle dens forskellige aktører til at indgå i en fælles og målrettet kommunikationsproces. Det gælder f.eks. borgere, virksomheder, politikere, kulturinstitutioner, kommunikationsafdelinger, turistorganisationer og turister. Idealet er, at alle er med til at skabe og videreformidle nogle bestemte grundlæggende værdier, fortællinger og forestillinger om byen. Kavaratzis (2004) fremhæver, at det er vigtigt i en citybranding-proces, at billedet udadtil (byens image) stemmer med den måde, hvorpå byens aktører i byen kender og genkender sig selv i byen. Byens image "originates only in part from a physical reality and is based on well-worn prejudices, desires and memories that take shape in a collective memory" (Kavaratzis 2004: 63). I sammenhæng med destinationsbranding er det netop dette image, der skal tilrettelægges og planlægges. For at tilrettelægge en sådan proces er det vigtigt at udpege nogle fælles brandingværdier. Det kan være en umulig proces i sig selv at få aktørerne til at enes om nogle fælles værdier. I brandingsammenhæng er det i tillæg vigtigt, at disse værdier er unikke og repræsenterer en "corporate identity", der kan differentiere byen fra andre lignende destinationer (Kavaratzis 2004: 64). Det er videre vigtigt at skabe historier, der knyttes til byen – "not by simply adding them next to the name by isolating beautiful images of the place […] The "stories" need to be built in the place and afterwards communicated to all audiences" (Kavaratzis 2004: 71). Citybranding handler med andre ord om at styrke og formidle byens grundlæggende brandingværdier gennem følelser, sanselige billeder og ord i en fælles proces med ekstern og intern kommunikation (Hankinson 2003).

Med udgangspunkt i disse idéer fra teorien om citybranding er det oplagt, at stærke og fængslende historier og billeder, der evt. i forvejen er kendt fra medierne, giver et godt udgangspunkt for at skabe

eller udvikle et destinationsimage. Genkendelige plots og karakterer, fascinerende død og dramatik er alle gode ingredienser til at få aktørerne til at tale i samme billeder og ud fra samme koncepter. I mine to eksempler vil jeg demonstrere, hvordan morderiske plot udnyttes til at markedsføre bestemte turistattraktioner og rejsemål.

Morderisk plot på Højriis Slot

Højriis Slot er et privatejet slot på Mors, der i tillæg drives som turistattraktion. Det, jeg vil illustrere ved dette eksempel, er delvis, hvordan stedet iscenesættes og markedsføres via dæmoniske fortællinger samt et klassisk puslespilskrimiplot. Eksemplet viser også, hvordan turistens besøg på slottet er tilrettelagt som en morderjagt ved, at der er lagt forskelle spor ud på slottet og i slotsparken, hvor man kan gå rundt på egen hånd og forsøge at opklare mordgåden.

På jagt efter morderen på Højriis Slot. Foto: Anne Marit Waade.

På hjemmesiden er mordgåden præsenteret, og der kommer nye plot for hver sæson. Krimiplottet bruges for at skabe opmærksomhed og interesse for stedet. Samtidigt er der på hjemmesiden en fortælling om et spøgelse, der er knyttet til slottet, nemlig historien om den indemurede jomfru:

> På Højriis er en jomfru indmuret, og hun gik igen i et gæstekammer, hvor ingen turde ligge om natten. Hun gik derfra og ind i den store sal og så tilbage igen. For nogle år siden faldt et stykke mur i salen ned, og da sås der et hult rum, som et menneske kunne have stået inde i (fra hjemmesiden).

Billedæstetisk præsenterer hjemmesiden slottets smukke eksteriør og interiør på en sort baggrund, hvor man ser et blodigt øje kigge ængsteligt ud på læseren. Denne kontrast går igen i slottets pjece, hvor man på forsiden ser et flot indrammet billede af slottets smukke facade, og hvor der løber blod ned fra billedets øverste kant. Mordhistorien er angivet på hjemmesiden på følgende måde:

> Der planlægges en konference i slottes riddersal og temaet er udforskningen af Mandragora-planten, som Hertugen dyrker i en særlig mandragora-have med henblik på medicinsk forskning. Nogle af de tilrejsende forskere er meget interesseret – måske lidt for interesserede i Mandragora-plantens mørke og magiske sider. Det huer ikke hertugen. En tidlig morgen løber det hele af sporet. En hund hyler i en mørk kælder. Oldfruen får sit livs chok… Find sporene, knæk koderne og opklar mysteriet! (fra hjemmesiden, under: *Hvad handler mordgåden om?*)

Det er med andre ord ikke slottets udseende, historie og arkitektur, der bruges for at fange almindelige turisters interesse, men derimod iscenesættes stedet gennem fascinerende og kendte fortællinger, og slottet bliver åsted og kulisse for spøgelser og mordmysterier.

Når du som gæst ankommer til slottet, får du udleveret Morsø Folkeblad dateret 1929, hvor baggrunden for forskerkonferencen og mord-

mysteriet er beskrevet[2]. Den besøgende sættes dermed ind i fortællingens tid, sted og handling. Man får at vide, at der er tale om mord på slottet, men ikke hvor mange eller hvordan de er foregået. Det er det, man selv skal finde ud af. Mordfortællingen minder i sin dramaturgi og sit univers om en Agatha Christie *whodonit*-krimifortælling. Gæsten får til opgave at være detektiv og skal lægge mærke til små detaljer, ord, ting, kaffepletter og blodstænk for at kunne løse gåden. Man møder ingen personer, kun andre turister. Et rigtigt puslespilskrimiplot, hvor handlingen ud fra både gætning og narrativ intuition rekonstrueres i kraft af små, små brikker, der langsomt falder på plads.

Slottet udgør en særlig scenografi for fortællingen, et skrækkabinet med truende uhygge, hvor det er som at gå rundt i en film. De mørke rum, de gamle ting samt spor efter fine herrer og fruer i en forgangen tid, hvor død og farer lurede bag om herskabelige gardiner og smukke facader. Slottet er iscenesat med dæmpet belysning, rekvisitter og lydinstallationer, der er med til at understrege den særlige atmosfære, hvor det forgangne på samme tid er pittoresk og uhyggeligt. Gæsten begiver sig selv rundt på slottet gennem store sale og soveværelser, ned i køkkenet og ind i tjenernes værelser, rundt i kælderens mørke gemmer og uhyggelige labyrinter og videre ud i gifthavens tvetydige skønhed. Det hele er iscenesat som kulisse for mordmysteriets karakterer og plot med forskellige spor og vildspor. I hvert rum findes der små scenarier, og gæsten kan åbne små æsker og smykkeskrin for at undersøge detaljer, læse breve og opskrifter, undersøge karakterernes tøj, deres notater, deres rejsetasker og tallerkner.

Det, der er karakteristisk for, hvordan kriminalitet og ondskab er udnyttet på Højriis Slot, er for det første, at det er gæsten, der selv skaber den sammenhængende fortælling om slottet, og dernæst, at det er mordgåden, der styrer gæstens rundtur på slottet. Detektivens rekonstruktion af fortællingens *story* hviler på publikums *krimikompetence* med udbredt kendskab til blandt andet plot/story-konstruk-

2 Jeg har selv besøgt Højriis slot d. 12.10.09. Den data og det mate-riale, der ligger til grund for min analyse, er henholdsvis egne observationer, slottets hjemmeside, egne fotos, samt diverse trykt materiale fra besøget: avis, pjece, diplom og et ark med spørgsmål.

tioner, *suspense* og andre genreelementer. Mordgådens dramaturgi er i tillæg suppleret med et konkurrenceelement, i og med at der udloves diplom til dem, der kan rekonstruere fortællingen. For det tredje er fortællingen henlagt til en svunden tid, der både giver associationer til Agatha Christies univers og samtidig giver slottet en særlig patina. Der er tale om en historisk genfortælling fra en periode, hvor slottet stadigvæk fungerede som bolig for hertugen, hans familie og tjenestefolk. For at krydre fortællingerne med ekstra spænding og mystik indgår giftige planter, dræbte dyr, heksekraft og magiske ritualer. Det, der er væsentligt i denne sammenhæng, er delvis, hvordan krimiplottet er med til at iscenesætte slottet for gæsterne og samtidig den hårfine balancegang mellem faktiske forhold og fiktion. Rekvisitter og scenarier blandes med slottets egen arkitektur og forfaldne interiør. Konstrueret spindelvæv blandes med faktisk spindelvæv, kælderens naturlige lyd blandes med lydinstallationens pibende og dunkende lyd, der til forveksling ligner ens egen hjerteslag, og slotshavens vildnis og ruiner fremstår som en pittoresk kulissekonstruktion. Der gives ingen forklaring på, hvad der er sandt, og hvad der er opdigtet.

Højriis Slot er et godt eksempel på, hvordan det oplevelsesøkonomiske rationale indgår i moderne turisme (Pine & Gilmore 1999)[3]. Her er det netop gæstens kropslige, sanselige og emotionelle oplevelse, der står i centrum. I tillæg udfordres gæsten kognitivt og interaktivt ved selv at skulle skabe og rekonstruere fortællingen, og der er videre et legende konkurrenceelement til stede. Krimiplottet skaber rammen for alle disse elementer.

Blodsporsturisme i Ystad

Henning Mankells internationale bestsellerserie om politimanden *Kurt Wallander* har dannet udgangspunkt for en række filmatiseringer både på svensk og på engelsk. Produktionsselskabet *Yellow Bird*

3 Se Jens F. Jensens artikel "Historien møder mobilen – og nye spil opstår… – om at formidle kulturarv via Augmented Reality Games" i nærværende antologi, der også behandler den udvidede oplevelser af virkeligheden i forbindelse med Augmented Reality Games.

har produceret en serie på hele 26 film, der bygger videre på seriens hovedpersoner og univers med Krister Henrikson i hovedrollen som Wallander (2004-2010). Kurt Wallander bor i Ystad, og mange af filmene er indspillet i Ystad. *Yellow Bird* (hvor blandt andet Mankell selv er medejer) har gennem de nye serier om Wallander været med til at bygge et regionalt filmproduktionsmiljø op i Ystad, og sammen med Region Skåne, Film i Skåne og Ystad Kommune har de etableret et stærkt og levedygtigt filmmiljø i byen. Filmatiseringerne bygger videre på bøgernes fremstilling af Ystad som svensk provinsby, og der er tale om en konceptualisering af byen som location. Den engelske BBC-serie (2008-2010) med Kenneth Branagh som Wallander er også indspillet i Ystad. Gennem de seneste 10 år har byen oplevet et stigende antal turister på grund af bøger og film om Wallander, og Ystad Kommune har udnyttet situationen ved et bruge Wallander som udgangspunkt for lokal- og regionalpolitiske strategier[4].

Motiver fra Ystads bymiljø, der går igen både i filmene, i markedsføringsmateriale og på hjemmesiderne for henholdsvis Ystad Kommunes turistinformation og Visit Sweden. Foto: Anne Marit Waade.

I skandinavisk kontekst fremstår Ystad som eksemplarisk med hensyn til den måde, hvorpå man udnytter krimiserien om Wallander i forhold til turisme, kulturpolitiske strategier og offentlig kommuni-

4 Min analyse bygger på deltagelse i forskellige events, interviews, observationer samt skriftlig materiale i form af markedsføringsmateriale og hjemmeside for henholdsvis Ystad kommune samt filmstrategiplan.

kation. Ikke nok med at serierne konceptualiserer Ystad som Wallanders provinsby, men Ystad konceptualiserer også på sin side Wallander i forhold til byens politiske og strategiske arbejde. Ystad turistkontor tilbyder blandt andet tilrejsende at bo i Wallanders lejlighed, spise på hans favoritsteder, bo på hans favorithotel, opleve filmkulisserne og spise en konditorkage, der har navn efter politimanden (Waade 2009: 133ff). På turistkontorets hjemmeside er der udførlige beskrivelser af Wallanders suveræne politiarbejde og miserable liv, om alle de bøger og film, der findes og om forfatteren Mankell. Der findes også et online kort og et interaktivt site med blandt andet mordsteder og situationer fra Wallanders liv og arbejde. Ligeledes præsenteres filmmuseet Cineteket samt beskrivelser af, hvordan byen er blevet filmby, og en kendt location, ikke kun med Wallander, men også i andre film.

I konceptualiseringen af Wallanders Ystad som turistdestination har landskab og bymiljø fået en særlig betydning. Den svenske TV-serie om Kurt Wallander tager afsæt i de skånske landskaber, stokroser og byens bindingsværkshuse, og samtidig fremstiller Ystad sig selv som Wallanders by (se f.eks. turistpjecen "I Wallanders fodspor" med Wallander og stokroserne på forsiden). I forbindelse med BBC's fortolkning af Wallanders Ystad er det et andet billede af Ystad der fremhæves:

> Glöm Ystads pittoreska medeltidskvarter, glöm den tråkiga polisstationen. När BBC och Kenneth Branagh kommer till Skåne skapar de ett ödsligare, råare och mer magiskt landskap än vad vi er vana vid. Ett Skåne med ensiga vidder och slitne hus. Följ med på en exklusiv resa in i brittiska Wallanderland (Olsson 2009: 57).

Denne opmærksomhed på, hvordan Ystad fortolkes og anvendes som location i de forskellige Wallander-serier, er også udgangspunktet for flere af byens og regionens Wallander-sightseeings. Her findes tilbud om busture i det skånske Wallanderland, Cineteket præsenterer forskellige Wallander-locations, guidede Wallanderture, og der er mulighed for *murderwalks* i byen, hvor man kan se indspilnings-

steder og rekonstruere åsteder fra serien. Der findes også pjecer og guidebøger, der netop fokuserer på filmenes location og fremstiller Ystad som Wallanders by. På et metakommunikativt niveau fremstiller Ystad Kommune sig også som byen, der bruger Wallander og film som kommunikationsstrategi. F.eks. arrangerede kommunen i september 2009 en konference med titlen *Mixed Reality – from location to destination* for blandt andet turistorganisationer og filmproducenter, hvor fokus var sat på filmturisme, og hvor det naturlige afsæt netop var deres egen succeshistorie med Wallander (se link i litteraturliste).

I forhold til kommunens mere generelle kommunikationsstrategi danner Wallander udgangspunkt for at udnytte film og filmproduktion som overordnet koncept. Kommunens markedsstrateg Itta Johannsson er en af de lokale ildsjæle og planlæggere, som har været med til at udvikle Wallanderturismen og filmbykonceptet[5]. I dette koncept indgår blandt andet en filmkonsulent, der har som opgave at udvikle Ystad som filmlocation og produktionsmiljø, kommunens ansatte oplæres i film og filmproduktion samt opmuntres til at være åbne, samarbejdsvillige og initiativrige i forhold til at samarbejde og på andre måder facilitere filmproduktion i byen. Videre arrangeres der forskellige filmevents, blandt andet krimifilmfestival, udendørs filmfremvisning og præmierevisning af Wallanderfilm. Produktionsholdet er også med til at promovere byen på samme måde, som kommunens folk er med til at promovere og understøtte filmproduktionen. Der er udviklet en særlig filmstrategiplan, hvor netop film benyttes både som middel og som mål i kommunens udviklingsarbejde (Ystad Kommune 2008). Her er skoler, kulturinstitutioner, uddannelsesinstitutioner, byens virksomheder, turister, tilflyttere samt kommunens ansatte lige så vigtige brikker som filmproduktionsselskaber, banker, investorer, filmstøtteenheder og turistorganisationer i ind- og udland. Fra kommunens side tænkes med andre ord alle mulige aktører ind i forhold til at formidle og styrke byens brand og koncept.

Det er betegnende, at de forskellige aktører netop er med til at videreformidle denne begejstring og brandingværdi for byen som film-

5 I interview med artikelforfatteren, 16.oktober 2009, Ystad Rådhus.

by. F.eks. har lokalavisen Ystad Allehanda selv udgivet bøger om Wallanders Ystad, og de har selv produceret en film om Wallanderbyen, der ligger online (jf. link til Ystad Allehande). I forhold til idéerne om *corporate communication* og by-branding fungerer historien om Wallander og ikke mindst succeshistorien om Wallanders Ystad som en fælles værdi og afsæt for både intern og ekstern kommunikation. I forbindelse med krimifestivalen, der blev arrangeret i oktober 2009, kunne man i byens lokalavis læse en engageret og formanende leder, der opfordrede alle byens borgere til at tage del i den enestående festival, og at det var borgernes egen festival og ikke bare kommunens (Sandgren 2009). Eksemplet viser, hvordan byens avis taler kommunens sag og understøtter byens brand.

Det er ikke kun Ystad, der udnytter Wallanderserierne til at tiltrække turister, investorer og producenter. Wallanderseriernes internationale succes og filmturismens øgede opmærksomhed har medført at både regionale og nationale turistorganisationer forsøger at ride med på bølgen (jf. link til Visit Skåne og Visit Sweden). Regionen samarbejder tæt med kommunen, og i filmstrategiplanen nævnes filmbyen i samme åndedrag som filmregionen. I udgangspunktet kan de to forskellige institutioner konkurrere om de samme turister og midler, men de oplever sig selv mere som nære samarbejdspartnere[6]. Visit Sweden bruger også Wallander og ikke mindst BBC's engelske version med Kenneth Branagh på sin hjemmeside, når de fremstiller landet som turistdestination. Her er Ystad samtidig en helt konkret indgang og havn til Sverige:

> The beautiful south-coast town of Ystad draws Kurt Wallander fans from near and far to the settings and crime scenes of Henning Mankell's dour detective's world. Ystad is a small town with a big harbour, with boats going to and from Poland and Bornholm (Denmark). […] Watch out though: there is a killer waiting around every corner in Ystad – at least in Mankell's books (Visit Swedens hjemmeside).

6 I følge interview med filmkoordinator Petra Rundkvist, 16.10.2009, Ystad Rådhus.

Wallander indgår dermed som national storytelling og destinationsbrand. Her er det ikke Wallander alene, men selvsagt også den popularitet, som ligger i skandinavisk og ikke mindst svensk krimi, der udnyttes med henblik på et potentielt turistmarked.

Hvilken betydning har selve krimifortællingen, mordene og ondskaben i denne sammenhæng? Hvordan kan der være tale om blodsporsturisme? Krimifortællingens realisme i forhold til tid og sted er vigtig for at forstå den fiktionalisering, der præger byen. Det, at fortællingen ligger så tæt op ad den virkelige by, skaber en særlig form for augmenteret virkelighed både for indbyggerne og turisterne (Sandvik & Waade 2007). Det vil sige, at fortællingernes åsteder og gerningssteder ligger som en ekstra imaginær hinde over byens faktiske steder. Billeder fra filmene blandes med det, man som turist faktisk ser. Disse imaginære billedfriser er forbundet med krimifortællingernes drabelige mord, sørgelige skæbner, uskyldige ofre, ondskab og overgreb. Fiktion og virkelighed blandes, og denne mixture udnyttes konkret i kommunens kommunikationsmateriale.

Jeg vil tage *Filmen om Ystad* (2008), en 8-minutters dokumentarfilm, der præsenteres på kommunens hjemmeside samt på *YouTube*, som eksempel. Filmen er produceret af kommunen med henblik på at tiltrække tilflyttere og virksomheder (med andre ord ikke primært filmturister), og den starter med smukke billeder af Ystads kystlinje og hyggelige bymiljø. I det næste øjeblik skifter musik, lyd og billede til en hæsblæsende håndholdt jagt igennem skoven. Bag ved nogle træer skimtes til sidst liget af en ung kvinde. Uden kommentarer fortsætter filmen videre med at beskrive Wallanderbøgerne og byens filmprofil for derefter at fortælle om alle de fordele, der er ved at flytte til Ystad. Denne film forudsætter, at man som seer kender Wallanderserien og den filmsatsning, der er knyttet til fortællingerne i Ystad. Filmen illustrerer ikke kun, hvordan faktiske og fiktive historier blandes i beskrivelsen af byen, men også den selvreferende attitude, hvormed Ystad fremhæver sig selv som en by, der markedsfører sig som filmby. Samtidigt er det de kontrastfyldte billeder, der bruges til at præsentere byen i reklamefilmen, på samme måde som byen også bruges som location i TV-serien: Lig, blodspor

og mordvåben blandes med sommeridyl, stokroser og stille provins[7]. Et andet eksempel på denne blanding af drab og idyl er at finde i det svenske online-nyhedsmagasin *The Local*, der primært henvender sig til et udenlandsk publikum. Her beskrives Ystad som rejsemål for blodtørstige turister:

> Discover Ystad: Just follow the trail of blood. […] Welcome to Ystad: home of sand, sea – and slaughter. This southern Sweden seaside town, previously best known for its fine beaches and quaint timber-framed houses, has become synonymous with murder. You could be forgiven for thinking that the only place in Europe statistically less safe to live was Detective Superintendent Barnaby's Midsomer (Wiles 2009: 1).

Mankells fortællinger om død, international kriminalitet, ondskab, resignation og samfundsmæssig fordærvelse står i kontrast til bøgernes og især filmenes visuelle fremstilling af den pittoreske og idylliske provinskystby. Denne kontrast og følelsesfyldte spænding udnyttes og udvikles i Ystads kulturelle brandingproces. Det kan synes paradoksalt, at Mankells samfundskritiske fortællinger og tematisering af det svenske *Folkhemmets* forfald udnyttes af kommunen til at promovere sig selv i den globale oplevelsesøkonomi. Wallanderserien handler om den "den svenske uro", og om hvordan velfærdskultur og demokrati overhales af selvtægt, selvoptagethed, fremmedangst, familievold og manglende medmenneskelighed (Tapper 2010). Det er ikke på dette tematiske niveau, at kommunens kommunikations- og kulturpolitik reflekterer fortællingerne om Wallander, men derimod som middel til at skabe opmærksomhed. Men på samme tid illustrerer Wallanders Ystad, hvordan brandingprocessen ikke kun er rå markedsøkonomi, men også indeholder et væsentligt element af kulturel demokratisering, hvor myndiggørende og identitetsskabende processer blandt byens borgere finder sted. Man kan sige, at

7 Jf. i forhåndenværende antologi også Kim Toft Hansens artikel "Ambivalente fiktioner – vold, den svenske uro og Henning Mankell", der behandler dette møde mellem vold og idyl hos Henning Mankell.

mens Mankell forholder sig til "den svenske uro" på en tematisk og æstetisk måde, forholder kommunens forskellige aktører sig til den på en strategisk og praktisk måde.

Radikalisering af krimioplevelsen

Disse to eksempler er brugt for at illustrere, hvordan krimifiktion og krimiplot udnyttes for at iscenesætte og markedsføre turistattraktioner og destinationer. Men der er også noget andet på spil, der handler om, hvordan krimiturisme repræsenterer en form for radikalisering af krimioplevelsen. Krimi- og medieturisme er turisme, der opstår i kølvandet på kendte krimifortællinger eller medieprodukter. I krimiforskningssammenhæng er krimiturisme ikke kun en spøjs niche, men belyser derimod praksisser i en fankultur, der ligger i forlængelse af bestsellere og blockbustere som mediekulturelt fænomen. Krimiturisme indebærer teoretiske og metodiske udfordringer i forhold til, hvordan man forstår og undersøger krimi som populærkultur. Overordnet vil jeg sige, at radikaliseringen af krimioplevelsen omfatter en bevægelse fra at læse eller se den enkelte bog eller serie til at indgå i interaktive historier, der er relateret til krimiuniverset (f.eks. i computerspil eller andre former for spil) til videre at opsøge filmlocations og gennem performative handlinger gennemspille krimifortællingen og gennemleve fortællingens univers (Waade 2009: 143ff). Hvis krimituristen (brugeren) også er med til at fortælle videre eller på anden måde indgå i produktionen af et videre forløb i krimifortællingen, er dette en yderligere radikalisering.

Denne bevægelse kan også siges at afspejle en mere generel tendens inden for krimiforskning. Historisk har forskning i krimi typisk handlet om krimi som tekst og som genre, hvor blandt andet plotkonstruktioner og fortællegreb har været afgørende (i dansk sammenhæng f.eks. Rasmussen & Lykke 1995, Holmgaard 1984). Fra overvejende en tekstanalytisk interesse kan man gennem de seneste 20 år se en voksende interesse for at undersøge brugen af krimifiktion, og hvordan denne populære genre indgår i forskellige kulturelle brugsmønstre. Undersøgelser af krimireception tager afsæt i medie- og kulturanalytiske metoder og traditioner (f.eks. Hermes 2000). Interessen for interak-

tive krimiplot og krimiturisme som mere radikale former for krimikonsum og fankultur er et nyt og indtil nu ikke særligt belyst felt, men det aktuelle danske krimiprojekt *Krimi og kriminaljournalistik i Skandinavien* (2007-2010[8]) samt Maria Månssons (2010) arbejder skal fremhæves i denne sammenhæng. Inden for film- og medieturisme differentieres mellem turister, der målbevidst opsøger filmlocations, fordi de er fans og særligt interesserede, og dem, der mere tilfældigt kommer i kontakt med turistseværdigheden og destinationen. Det samme må formodes at gælde krimiturister. Månsson har gennemført et receptionsstudie af turister, der besøger Rosslyn Chapel (*Da Vinci Mysteriet*) i Skotland. Hendes undersøgelse viser, at samtlige gæster refererer til romanen og filmen, enten som positiv eller negativ bevæggrund for valget af destinationen. Det gælder både dem, der er fans af romanen, og dem, der ikke er, dem, der har læst bogen, og dem, der ikke har, eller dem, der opsøger stedet på grund af romanen, eller dem, der siger, at de netop ikke er kommet på grund af den (Månsson 2010). Med andre ord er romanen og filmen om *Da Vinci mysteriet* en central reference for overhovedet at forstå sig selv som turist på det aktuelle sted. Radikaliseringen af krimioplevelsen vil dermed være til stede både for dem, som er fans, og dem, som ikke er fans, eller til og med dem, der ikke engang har læst bogen. Dette kan siges at være radikalt ikke kun i forhold til, at den enkeltes oplevelse af krimifortællingen, men også radikalt i forhold til den måde, vi forstår mediebrug på, der til og med indbefatter dem, som ikke har læst romanen.

Sue Beetons bog *Film-Induced Tourism* (2006) er central i denne sammenhæng. Hun beskriver feltet filmturisme ud fra et markedskommunikativt og turist management-perspektiv. Hendes studie indbefatter analyser af forskellige cases, der har været trendsættende inden for feltet, blandt andet *Lord of The Rings*, *Heartbeat*, *Harry Potter* og *Calendar Girls*. Hun forholder sig dog ikke til filmene som mediefænomen i form af genre, mediereception eller blockbustere, men belyser derimod, hvordan de konkret har været udnyttet i turistmarkedsføringen. Med inspiration af Ervin Goffmans rolleteori be-

8 For nærmere information, se projektets hjemmeside www.krimiforsk.aau.dk.

skriver hun filmturistens besøg i filmstudier som back stage-rollespil (Beeton 2006: 190). I forhold til idéen om krimiturisme som en radikalisering af krimioplevelsen er dette perspektiv frugtbart og giver anknytning til andre og mere generelle tendenser i populærkulturen, f.eks. interesse for celebrities, mediesladder og andre former for back stage-indsigt og medieperformance. Man kan tale om flere former for back stage-rollespil inden for krimiturisme. For det første er der interessen for at komme bag om kulisserne og se, hvordan produktionen konkret er lavet, og komme bag om holdet med skuespillere, producenter og mediekendisser. Dernæst er det muligt at sætte sig ind i hovedkarakterernes tanker og liv ved at være på det eksakte sted og en bestemt location og mærke det på egen krop. I nogle tilfælde er det muligt at lave *reenactment* ud fra filmfortællingens forløb og univers. I Wallander-eksemplet er der ansatser til netop denne form for reenactment. Dette back stage-rollespil er en form for autenticitetsproduktion, en performativ autenticitet, hvor turisten genskaber stemning, situation og rum for handlinger og personer fra fortællingen gennem at opsøge det eksakte sted og bruge de eksakte replikker og rekvisitter (Timm Knudsen & Waade 2010).

Thanatopsis i samtidskulturen

Dødsmærkede steder er ikke noget nyt, og de har til alle tider tiltrukket tilrejsende. John Urry (2004) har i en artikel beskrevet, hvordan død og turistdestination er knyttet sammen på forskellige måder, blandt andet steder at dø for (jf. bøger i serien "1000 steder at besøge inden du dør"), steder der dør (f.eks. Venedig), dødssteder (f.eks. mindesmærker og åsteder), steder, hvor man kan dø (f.eks. turister, der tager til bestemt steder for at dø eller krigszoneturisme), og til sidst turistrejsemål, der er blevet terroristers mål for dødelige aktioner (Urry 2004: 213). Begrebet thanatopsis beskriver netop steder, der er mærket af død, og som kulturhistorisk har været rejsemål (Seaton 1996). Død har været indgang til at forstå og opleve historien og stedet. Ved at inddrage dette begreb i denne sammenhæng supplerer vi med et historisk og kulturelt perspektiv, der yderligere kan belyse forholdet mellem dødelig ondskab og rejsemål:

> Thanatourism is travel to a location wholly, or partially, motivated by the desire for actual or symbolic encounters with death, particularly, but not exclusively, violent death, which may, to a varying degree be activated by the person-specific features of those whose deaths are its focal objects (Seaton 1996: 240).

Det, der er interessant er, at mens thanaturisme primært handler om faktisk og historisk død, så viser mit eksempelmateriale, hvordan fiktionsfortællingens død og dæmoniske fortællinger blandes med faktiske steder samt historiske fakta og begivenheder. I forbindelse med storytelling og destinationsbranding, hvor kriminalfortællinger, myter og fiktionsunivers indgår i konstruktionen af stedet, er det muligt at udpege forskellige strategier: narrativisering, fiktionalisering, simulering, dæmonisering og palimpsest (Sandvik & Waade 2008). Plotting af steder omfatter alle disse former for strategier og behøver sådan set ikke kun at gøre sig gældende i strategisk markedskommunikation, men også mere generelt i de tilfælde, hvor bestemte historier, anekdoter eller myter forbindes med steder (Klitgaard Poulsen 2010). *Narrativisering* gælder de steder, hvor historien præsenteres som plot og fortælling, f.eks. Jack the Rippers London, hvorimod *fiktionalisering* handler om steder, der suppleres med et finish af det fiktive univers, f.eks. Camilla Läckbergs Fjällbacka. *Simulering* på sin side ligger i forlængelse af narrativisering og fiktionalisering og repræsenterer steder, hvor turister gennem rollespil og vandreture gennemspiller stedets fortællinger. *Dæmonisering* omfatter steder, der tillægges djævelsk karakter, om det gælder fortidens spøgelser, smittende ondskab eller truende vampyrer. *Palimpsest* betegner steder, hvor stedets fysiske udformning og fiktionens fortælling er så tæt forbundet, at de ikke kan adskilles, f.eks. i in-crowd-rollespil eller *pervasive gaming*, hvor computerspillet foregår ude i byen (Sandvik & Waade 2008: 7). På baggrund af denne differentiering i forskellige former for destinationer, der er forbundet med død, kan man sige, at historisk død repræsenterer narrativisering, medie- og krimiturisme på sin side fiktionalisering, mens spøgelsesturisme indeholder dæmonisering. Strategierne fungerer samtidigt i tæt samspil, og de er

med til at forstærke hinanden i forhold til destinationens storytelling og turistens oplevelse. Dette viser blandt andet eksemplerne med *Højriis Slot* og *Wallanderland*.

Ved at fastholde den brede forståelse af dødelig og kriminel ondskab, som jeg indledningsvis præsenterede, er der særlig tre former for dødelig ondskab, der gælder i forbindelse med turistdestinationer: *historisk* død, død fra *fiktionsfortællinger* samt *dæmonisk* død. Som allerede nævnt er min pointe, at i forbindelse med de konkrete steder og rejsemål vil disse meget forskellige former for kriminalitet og ondskab blandes. Med andre ord får historiske åsteder dæmonisk karakter, spøgelseshistorier bliver forbundet med historiske hændelser og forløb, og spændingslitteraturens åsteder knyttes til historiske steder og lokaliteter. Der er mange eksempler på, at *historiske og faktiske åsteder* er udgangspunkt for turisters interesse og valfart. Dette gælder f.eks. mindesmærker, kirkegårde, koncentrationslejre, vikingernes åsteder for deres brutale menneskeslagtninger, *nuclear tourism* i Hiroshima (Sullivan 2004) eller aktuelle krigszoner, der promoveres som "verdens farligste rejsemål" (Karkov 2007). Chris Rojek beskriver disse destinationer som *sensationssteder*, blandt andet krigszoner og steder, hvor naturkatastrofer, mord eller selvmord har fundet sted (Rojek 1997: 64). *Black spot tourism* er ifølge Rojek en særlig form for dødsmærkede destinationer, hvor uventet død har fundet sted, f.eks. hvor kendte personer har endt deres liv, eller hvor deres død på anden vis er markeret. Lady Dis død er et godt eksempel[9]. Den kulturelle merværdi, der tillægges disse steder i form af celebrificering, ritualer, markeringer og symboler, giver en form for skuespil og fortælling, der har fiktiv og til tider mytisk og åndelig karakter. De faktiske hændelser er så gruopvækkende eller sensationelle, at stederne tillægges dæmonisk kraft.

Fiktiv død

I forhold til *fiktionsfortællingens dødsmærkede steder* som rejsemål findes der forskellige former for turisme, blandt andet litteratur-, film-

9 Bl.a. findes Lafayettes mindesmærke for Lady Di i Harrods i London.

og fodsporsturisme (Söholm 2009). At vandre i døde forfatteres fodspor er ikke noget nyt, f.eks. findes H.C. Andersens rejsemål markeret med små skilte i Italien, ligeledes som hans barndomsby Odense er et populært rejsemål. Litteraturturisme omfatter både rejser, der er knyttet til forfatterens faktiske hjem og arbejdssteder, og steder, der er beskrevet i deres fiktive historier. Der er f.eks. mulighed for at opsøge steder, der er omtalt i fortællingerne om Harry Potter, mens der også er tilrettelagt særlige Harry Potter Tours (jf. link til *Harry Potter Tours*). På samme måde giver film og tv-serier konkrete anledninger til turisters rejseplaner samt turistarrangørers markedsføring og tilrettelæggelse af seværdigheder (Beeton 2006). I flere tilfælde finder der et samarbejde sted mellem medieproducenter og turistarrangører om at udnytte film-locations til turisme. I enkelte tilfælde vælges locations i film og tv-serier, der er særligt egnede til – eller ønskværdige som – turistdestinationer[10] (f.eks. *Lord of the Rings* på New Zealand, jf. link til *Lord of the Rings Tour*). Inden for turismestudier har film- og medieturisme som nævnt fået en stigende opmærksomhed gennem de seneste år, men inden for film- og medievidenskab er der begrænset forskning på feltet (Linaa Jensen & Waade 2009).

I forlængelse af disse former for turisme findes der også eksempler på, at krimifortællinger i lighed med Wallander giver afsæt for turisme. Det handler ikke så meget om, at det er krimifortællinger, som at krimigenren er populær og indeholder mange bestsellere og blockbusters. Når der først findes mange seere og læsere, er der også et godt markedspotentiale for turisme. Selvom krimi som genre ikke har nogen særlig status i forbindelse med medieturisme, udnyttes krimifortællingens spænding, stemning og åsteder dog i tilrettelæggelsen af de konkrete seværdigheder og markedsføringskampagner. Dan Browns bestseller *The Da Vinci Code* medførte en eksplosiv stigning i antal turister, der besøger Rosslyn Chapel i Skotland, hvor noget af handlingen i fortællingen foregår (Månsson 2009). I Edinburgh findes der Rebus Tour, og i Sverige findes der

10 Jf. bl.a. hjemmesiden for *Visit Peak Distric*t, turist-folderen *TV & Film Location*, der er skrevet af David Gerrard, samt konferencen *Mixed Reality* i Ystad 8.-9.sept 2009.

som allerede nævnt forskellige krimidestinationer. *Jack the Ripper* er en populær og nærmest mytologisk krimifortælling fra virkeligheden, og i London findes der flere forskellige vandreture, bøger og events, hvor turisterne sættes ind i massemorderens åsteder og opholdssteder. *Jack The Ripper*-turismen er med til at fastholde et særligt historisk og Dickensk-nostalgisk blik på London, hvor byens miljø og forvandling i den tidlige industrialisering forbindes med tragedier, vold, social uretfærdighed og følelsesfyldt elendighed (Edensor 2005).

Dæmonisk død

Den sidste form for dødsmærkede destinationer, som jeg vil fremhæve, er steder, hvor netop det *dæmoniske* og *det overnaturlige* er med til at skabe et særligt attraktivt og fascinerende rejsemål eller seværdighed. Her er død og kriminalitet forbundet med ondskab, der er betinget af kræfter fra en parallel verden. F.eks. er fortællingen om Dracula genstand for populære rejsemål, både i England og i Rumænien[11]. På *Visit Denmark*s hjemmeside kan man ligeledes finde en oversigt over spøgelseshoteller i Danmark. Her er hotellernes historie krydret med overleveringshistorier om spøgelser og dæmoniske væsner:

> Gamle bygninger, som dem de historiske hoteller drives i, forbindes ofte med historier og myter. Hændelser der får en til at tænke, om der nu også findes mere mellem himmel og jord. Sådan er det også på Dronninglund Slot. Her beretter gæsterne om en ældre kvinde, der en sjælden gang imellem besøger et af slottets værelser. […] Sammenholdt med historiske fakta, forsvandt der faktisk en priorinde, som i klostertiden nægtede Biskop Stygge Krumpen og hans lejesoldater adgang til nonnernes sovesal (*Visit Danmarks* hjemmeside).

11 Se f.eks. artikel af Tore Sæther (2009) om vampyrdestinationen Whitby, hvor du kan vandre i Draculas fodspor, og hvor der også findes en særlig goth-turisme.

En anden form for spøgelsesturisme er de mange *Ghost Walks*, der findes i England. Ikke mindst er byerne Edinburgh og York kendt for deres underholdende vandreture. Alene i York er der i højsæsonen fem-seks forskellige spøgelsesbyvandringer hver eneste aften med ca. 30-40 deltagere på hvert hold. I kendt victoriansk stil møder guiden op i høj sort hat og med sort, stor kappe, mens hans dødsklokke samler mængden af mennesker på vejen igennem byens historiske gader. Folkelige og dæmoniske vandrehistorier blandes med fortællinger om historiske hændelser og bygninger samt en stor portion gimmicks, komedie og underholdende rollespil, hvor publikum involveres og overraskes[12]. Her fortælles spøgelseshistorier om børn, der er blevet mishandlet og dræbt, og som dukker op hver aften på bestemte steder. Eller om andre tragiske skæbner, som blev spærret inde i kirkerum, kælderrum og andre mørklagte steder i byen, og som efter deres grusomme død er på evig jagt efter hvile. På en hjemmeside for en af arrangørerne kan man læse følgende:

> The Ghost Hunt presents classic York ghost stories in a captivating style, no tardy tales of tedium but intelligent, energetic accounts from a guide with a predilection for fun and entertainment. It is a journey that takes your emotions from horror to hilarity. The Ghost hunt illustrates the narrative with props and illusion; an audience favourite is when the impassioned guide 'cuts' through his own wrist with a knife (*The Ghost Hunts* hjemmeside).

Eksemplerne viser, hvordan død, kriminalitet og ondskab udnyttes som kulturel og emotionel merværdi for at etablere turistattraktioner og markedsføre seværdigheder og rejsemål. Der er videre eksempler på, at England som nation og destination markedsfører sig selv som "ondskabens land", hvor netop faktisk og fiktiv kriminalitet blandes. Turistbogen *Bloody Britain* (Automobile Association 2002) og Visit Britains egen guidebog *Stately Ghosts* (2007) illustrerer, hvordan landets

12 Jeg har bl.a. deltaget på en tur i York, hvor man skulle lave grimasser igennem vinduet til en restaurant, jf. link til *Ghost Hunt York*.

blodige historie fremhæves som en fascinerende og national karakteristik. I kendt turistmanér præsenteres historierne ud fra, hvor i landet de har fundet sted, og hvor man kan opsøge og genopleve stederne. Historiske kamppladser, epidemier og massemordere præsenteres i skøn forening med historier om spøgelser og vampyrer, som på forskellig vis markerer landets regioner og epoker.

> In every part of Britain, in some place at some time a bloody event has taken place – notorious murders, bloodthirsty retribution and punishment, outbreaks of plague and pestilence are the stuff of absorbing history and horrified fascination (Automobile Association 2002: 9).

Dæmonisk død og kriminalitet udnyttes med andre ord som nationalt varemærke. Den britiske historie bliver tillagt narrative plots, monstrøse karakterer, mytiske forestillinger og gyselige kvaliteter, som vi kender det fra spændingslitteratur og fantasifyldt fiktion. Død og kriminalitet bliver samtidig en måde at forstå og iscenesætte historien på. Gennem personificeret, kriminel og dæmonisk død guides turisten igennem stedets eller landets historie. På Højriis Slot fungerer plotkonstruktionen som dramaturgi for gæstens rekonstruktion af mordgådens *story*. Eksemplet med Wallanders Ystad illustrerer, hvordan krimifortællingens popularitet udnyttes i kommunens brandingproces, samt hvordan spændingselementer fra krimiens univers (f.eks. lig, jagt, musik, klipning) på en konkret måde indgår i kommunens visuelle og konceptuelle markedskommunikation.

Litteratur

Agger, Gunhild, *Dansk TV-drama. Arvesølv og underholdning*, Forlaget Samfundslitteratur: Frederiksberg, 2005.

Agger, Gunhild, "Krimithriller, melodrama og bestseller – Stieg Larssons Millennium-trilogi", i Agger, Gunhild og Waade, Anne Marit (red.): *Den skandinaviske krimi*, Nordicom: Gøteborg, 2010.

Automobile Association, *Bloody Britain: A Guide to the History of Murder, Massacre and Mayhem,* Travel Guide, AA Publishing, Automobile Association, 2002.

Beeton, Sue, *Film-Induced tourism*, Channel View Publications: Bristol/Buffalo/Toronto, 2006.

Christensen, Lars Thøger, Morsing, Mette og Cheney, George, *Corporate Communications: Convention, Complexity, and Critique*, Sage Publications: Los Angeles, 2008.

Edensor, Tim, *Industrial Ruins: Spaces, Aesthetics, and Materiality*, Berg: New York, 2005.

Grodal, Torben, *Filmoplevelse*, Forlaget Samfundslitteratur: Frederiksberg, 2003.

Hankinson, Graham, "Relational Network Brands", i *Journal of Vacation Marketing*, vol. 10-2, 2003.

Karkov, Rasmus, "Verdens farligste feriemål", i *Nyhedsavisen* 27. oktober, s. 5, 2007.

Kavaratzis, Michalis, "From City Marketing to City Branding", i *Place Branding*, Vol. 1, 1. 58-73, Henry Stewart Publications, 2004.

Klitgaard Povlsen, Karen, "Cool Kullaberg – The History of a Mediated Tourist Site", i Timm Knudsen & Waade (red.): *Re-Investing Authenticity*, Channel View Publications: Bristol/Buffalo/Toronto, 2010.

Olsson, Kristina, "Welcome till Wallanderland", i *Skåne*, oktober 2009, s. 57-65, 2009.

Rasmussen, René og Lykke, Anders (red.) (1995): *Den sidste gode genre*, Klim, Gylling.

Holmgaard, Jørgen, "Krimiens historie og socialpsykologi", i Jørgen Holmgaard og Bo T. Michaëlis (red.), *Lystmord*. Medusa: Holte, 1984.

Hermes, Joke & Stello, Cindy, "Cultural Citizenship and Crime Fiction: Politics and the Interpretive Community", i *European Journal of Cultural Studies*, 2000/3/2, 2000.

Linaa Jensen, Jakob og Waade, Anne Marit, *Medier og turisme*, Forlaget Academica: Viborg, 2009.

Månsson, Maria, "Negotiating Authenticity at Rosslyn Chapel", i Timm Knudsen & Waade: *Re-Investing Authenticity*, Channel View Publications: Bristol/Buffalo/Toronto, 2010.

Olsson, Kristina, in: Magasinet Skåne, oktober 2009: 57, Allers Förlag, Helsingborg, 2009.

Pine, Joe & Gilmore, Jim, *The Experience Economy: Work is Theatre & Every Business a Stage*, Harvard Business School Press: Boston, 1999/2006.

Rojek, Chris, "Indexing, Dragging and the Social Constructions of the Tourist Sight", I Rojek & Urry: *Touring Cultures,* Routledge: New York, 1997.

Seaton, A.V., *Guided by the Dark*, i *Journal of Heritage Studies* 2:4, 234-244, 1996.

Sandgren, Emil, "Vems festival är deckarfestivalen?", kronik i *Ystad Allehanda*, 17. oktober, side B5, 2009.

Söholm, Carina, "Wallanderland – Film- och litteraturturism i Ystad", i Agger, Gunhild og Waade, Anne Marit: *Den skandinaviske krimi*, Nordicom: Gøteborg, 2010.

Sullivan, Kathleen, "Atomica World", i Sheller & Urry: *Tourism Mobilities*, Routledge: New York, 2004.

Sæther, Tore, *Bitt av Dracula*, in: *Adresseavisens rejsebilag* 31. oktober, s. 10, 2009.

Sørensen, Anne Scott, "Rollespil som fortællende medie – et narrativ og mediekulturel perspektiv", in Anne Scott Sørensen (red.): *Troldmandens lærlinge*, Tidsskrift for Børne- og Ungdomskultur, nr. 44, Odense Universitetsforlag: Odense, 2002.

Tapper, Michael, "Hans kropp – samhället självt: Manliga svenska mordspanare på ålderns höst: Kommissarie Jensen, Martin Beck, Kurt Wallander och Van Veeteren", i Agger, Gunhild og Waade, Anne Marit (red.): *Den skandinaviske krimi*, Nordicom: Gøteborg, 2010.

Timm Knudsen, Britta, "Vampire Live", i Sandvik, Kjetil og Waade, Anne Marit (red.), *Rollespil– i æstetisk, pædagogisk og kulturel sammenhæng*, Aarhus Universitetsforlag: Århus, 2006.

Timm Knudsen, Britta & Waade, Anne Marit, "Performative Authenticity – Introduction", i Timm Knudsen, Britta & Waade, Anne Marit (red.): *Re-Investing Authenticity*, Channel View Publications: Bristol/Buffalo/Toronto, 2010.

Visit Britain, *Stately Ghosts*, guidebog, Historic House Association, 2007.

Wiles, David, "Discover Ystad: Just Follow the Trail of Blood", i www.thelocal.se/15404, publ. 03.11.2008.

Waade, Anne Marit, "Krimiturisme", i Linaa Jensen, Jakob og Waade, Anne Marit, *Medier og turisme*, Forlaget Academica: Viborg, 2009.

Ystad Kommune, *Strategi for Ystad Kommuns filmarbete, 3 års sikt, 2008-2010*, udlånt af filmkoordinator Petra Rundkvist, 2008.

Links til hjemmesider (alle links er senest besøgt 18.11.2009)

Forskningsprojektet *Krimi og kriminaljournalistik i Skandinavien*: http://www.krimiforsk.aau.dk/.

Galleries of justice, Nottingham, UK: http://www.galleriesofjustice.org.uk.

Ghost Hunt York: http://www.ghosthunt.co.uk/.

Harry Potter Tours, se blandt andet: http://www.britishtours.com/harry_potter.html.

Højriis Slot: http://www.hojriisslot.dk/.

Lord of the Rings Tours: http://www.lordoftheringstours.co.nz/.

Mixed reality, seminar Ystad, program og præsentation; http://470157.g.portal.aau.dk/GetAsset.action?contentId=4288600&assetId=4288602.

Nottingham Citys hjemmeside: http://www.nottinghamcity.gov.uk/index.aspx?articleid=7067.

Visit Denmark (spøgelseshoteller): http://www.visitdenmark.com/danmark/da-dk/menu/turist/inspiration/nydlivet/historiske-hoteller/mere-mellem-himmel-og-jord.htm.

Visit Peak District, om filmturisme: www.visitpeakdistrict.com/film.

Visit Skåne: http://www.skane.com/Cmarter/cmarter.asp?doc=3146&ndocid=1469&hndocid=1469.
Visit Sweden: http://www.visitsweden.com/sweden/Regions--Cities/Southern-Sweden/Culture/Ystad--Kurt-Wallander/.
Ystad Allehande: http://www.ystadsallehanda.se/apps/pbcs.dll/section?Category=MULTIMEDIA&profile=1527&template=wallandersystad.

Ulrik Lehrmann er lektor ved Institut for Litteratur, Kultur og Medier, Syddansk Universitet. Forskningsinteresser er dansk tekst- og bevidsthedshistorie, læse- og mediekulturer 1850-1950 og journalistik- og mediehistorie.

Ulrik Lehrmann

Walk on the Wild Side

på sporet af alternativ mediekritisk kriminaljournalistisk

I nyere skandinaviske kriminalromaner har journalisten i høj grad overtaget den sporhundsfunktion, som opdageren og detektiven havde i den lidt ældre kriminalroman. Efter endt læsning af Stieg Larssons milleniumtrilogi eller Liza Marklunds *Hedebølge* (*Studio Sex*) kan man tillige let få det indtryk, at der i det mindste i Sverige fandtes/findes en oppositionel og egensindig journalistik med et vist venstreorienteret præg. Især afsløringen af den såkaldte IB-affære i *Folket i Bild/Kulturfront* i 1973, som både Larsson og Marklund spinder videre på, og i særdeleshed Jan Guillous efterfølgende spektakulære fængsling for spionage på grund af afsløringerne bekræfter denne opfattelse[1]. I Danmark er det derimod langt sværere at få øje på en sådan tradition i 1970'erne eller sidenhen. Med nedslag i Jan Guillous, Hans-Jørgen Nielsens og Morten Sabroes journalistik er det dog muligt at sammenstykke et billede af en kriminaljournalistik, der ud fra et politisk aktivistisk eller et oppositionelt journalistisk ståsted og under inspiration fra ikke mindst fiktionens fortælleformer forsøgte at bryde nye veje for kriminaljournalistikken.

"De tre novemberhistorier, jeg fortæller her på siderne, minder om Sjöwall og Wahlöös kriminalromaner." Sådan indledte Ebbe Sønderriis i 1979 en artikel i *politisk revy* om forskellige former for politivold

1 Guillous egen detaljerede fremstilling af IB-sagen fylder det meste af *Ordets makt och vanmakt. Mit skrivande liv* (2009).

blandt andet i forbindelse med demonstrationer (Sønderriis 1979). Det er også det nærmeste, de sene 1960'ere og 1970'ernes politiske venstrefløj i Danmark kom en mediemæssig berøring med det kriminelle felt, og interessant nok ses politiets adfærd gennem de kritiske briller, som Sjöwall og Wahlööss populære politiserie, tibindsværket *Roman om en forbrydelse* (1965-1975), udstyrede sine læsere med.

En systematisk gennemgang af *politisk revy* (1968-80), *NB!* (1970), *Levende Billeder* (1975-1980) og *Press* (1985-1998) viser således, at de alternative miljøer inden for henholdsvis politik og journalistik overhovedet ikke forholdt sig til det kriminelle felt[2]. Man kan så diskutere, hvorfor det forholder sig sådan. En ikke uvæsentlig faktor er formentlig, at kriminaljournalistik traditionelt ikke er særlig højt placeret i det interne journalistiske hierarki – "den mindst sandhedskærlige form for journalistik, som findes", ifølge Jan Guillou[3]. Hertil kommer, at evt. alternativ kriminaljournalistik også ofte vil kræve et kildenet af en karakter, som de færreste politiske eller journalistiske (venstrefløjs)aktivister umiddelbart er i besiddelse af.

Der findes ikke mange eksempler i 1970'erne og 1980'erne på forsøg på ud fra en enten kritisk politisk eller mediekritisk position – eller en kombination af begge dele – at bryde med de vante forestillinger om kriminaljournalistik. Skønt overhovedet ikke kvantitativt fremherskende kan der dog i artikler af Jan Guillou (1944-), Hans-Jørgen Nielsen (1941-1991) og Morten Sabroe (1947-) findes tilløb, som på grundlag af meget forskellige erfaringer og med tilsvarende forskellige politiske og journalistiske ambitioner udpeger et rum for, hvad kriminaljournalistik også kunne være.

Som skrivende politisk aktivist deltog Jan Guillou fra slutningen af 1960'erne og i 1970'erne i den svenske venstrefløjs engagement i

2 Man kan diskutere om artikler om arbejde og miljøer i tilknytning til kriminalitet som Henrik Jul Hansen 1977 og Lasse Ellegaard og Henrik Jul Hansens 1978 om henholdsvis privatdetektivers arbejde og rockermiljøer burde betragtes som kriminaljournalistik. Selv hvis den slags artikler medregnes, er der dog tale om mindre en håndfuld i det undersøgte materiale.

3 Jan Guillou "På jagt efter spioner og scoop", http://www.janm.dk/fusion_downloads/guillou_jagten.pdf [besøgt 26.11.09].

Vietnam-krigen, Mellemøst-konflikten og bestræbelserne for at organisere en selvstændig og alternativ kulturoffentlighed, kulminerende med etableringen af ugebladet *Folket i Bild/Kulturfront* (1972-). Hans-Jørgen Nielsen var som forfatter og kulturdebattør centralt placeret i 1960'ernes eksperimenterende kunstscene i Danmark, og i takt med politiseringen af dele af ungdomskulturen i løbet af 1970'erne blev han en lige så central person i venstrefløjens diskussioner af forholdet mellem kultur, æstetik og socialisme. Ud over sit virke på avisen *Information* sad Hans-Jørgen Nielsen i redaktionen på tidsskrifterne *Hug* og *politisk revy*. Morten Sabroe kan i kraft af sit journalistiske arbejde på *Information* i slutningen af 1970'erne dårligt have undgået at komme i berøring med datidens venstreorienterede kulturbevægelse, men han havde i langt mindre grad end Guillou og Nielsen et tilhørsforhold til den politiske venstrefløj – og slet ikke dens mere aktivistiske former[4]. Til gengæld kan man i hans journalistik aflæse en langt mere vild eksistentiel og æstetisk interesse for den såkaldte "ny journalistiks" ("new journalism") mest rabiate former.

Jan Guillou – den litterære og aktivistiske journalist i den svenske misere

I sine nyligt udgivne erindringer skriver Jan Guillou, at han i sommeren 1979 skrev to af sit livs bedste reportager. Den ene af disse var "hårdkokt registrerande i Truman Capotes efterföljd" og handlede om "den galne kvinnomördaren Ali Q som gick runt i Stockholm och misshandlade kvinnor på måfå och dödade två af dem. […] Det är en historia med ambitionen att berätta mycket på en gång om just sådant som sällan hamnar i tidningen, särskilt inte i kriminalreportage"[5].

Artiklen "Förvandlingen av kvinnomörderan Ali Q", der blev trykt i *FiB/Kulturfront* 13-14, 1979[6], er en omvendt Jack the Ripper-historie, som udgør en modfortælling til dagspressens mytologisering af "city-

4 Sabroes ydmyge fascination af *Informations* stjerneskribenter på dette tidspunkt er bl.a. skildret i den selvbiografiske *Sidste tog* (1996: 160-162).

5 Guillou 2009, s. 350-351.

6 Artiklen er optrykt i Guillou 1979, s. 122-158, hvorfra der citeres.

morderen" som ophavsmanden til en række uopklarede overfald og mord på kvinder i Stockholm 1977-1978. Artiklen er skrevet i 20 selvstændige sekvenser, hvori læseren i et kriminalistisk spor følger beskrivelser af overfald og mord på kvinder i et kronologisk fremadskridende forløb, der leder frem til pågribelsen af, retssagen mod og domfældelsen af berberen Ali Q fra Marokko. Ind mellem disse afsnit er der flettet perspektiverende afsnit, der formidler Ali Q's baggrund, ankomst som 19-årig til Stockholm i 1973 samt hans problemer med uden for sit arbejde at finde fodfæste i den svenske kultur. Der er dog ikke kun tale om to krydsende parallelfortællinger i et ellers lineært forløb, idet de to spor også er isprængt elementer af den viden, som den afsluttende retssag afdækker. I den dobbeltsporede fortælling vil Guillou på én gang formidle Ali Q's historie i et udefra-perspektiv via de dokumenter, den har afsat, og i et indefra-perspektiv gennem Ali Q's oplevelsesverden. Til at gestalte disse to perspektiver på historien trækker Guillou på et stort kildemateriale: forhørs- og retsprotokoller, lægejournaler, retslægerapport, psykiatrisk rapport, interviews med politifolk, Ali Q's familie, dommeren samt iagttagelser fra selve retssagsforløbet, hvor Guillou synes at være den eneste tilstedeværende journalist, mens den øvrige stockholmerpresse på dette tidspunkt (foråret 1979) har tabt interessen for sagen om "citymorderen". Om selve researchfasen og skriveprocessen har Guillou senere udtalt:

> […] arbetsmetoden [var] inte annorlunda än vid vanlig research. Jag gjorde intervjuer med polisen, arbetsgivare, släktingar, facket och arbetskamrater, tog del av förundersökningar och utlåtande från psykologer. Det nya var sättet att sammanställa en stor mängd information och försöka att skapa en helhetsbild av vad som hade hänt. […] När det väl finns en version på papper ser man tydligare vad som kan förbättras, förstärkas eller tas bort. Minst två gånger bör man skriva om. Vid längre reportage är dispositionen också vigtig (Jansson 2003).

Fortællingen om Ali Q er på den ene side skrevet frem i situationer, hvis detaljemættethed formentlig skyldes politirapportformuleringer:

> Torsdagen den 30. april 1977 ringede Gertrud Andrén til sin man och frågade om han köpt Expressen för dagen, eller om hon skulle köpa den på hemvägen. En kort stund senare lämnade hon sin arbetsplats, BS-konsult på Nybrogatan 34. Enligt hennes stämpelkort var klockan då 17:17 (ibid.: 123).

På den anden side er der i de perspektiverende afsnit tale om en mere traditionel baggrundsjournalistisk skrivestil, hvor det almene ses spejlet i individuelle forhold:

> När Ali Q kom till Stockholm sommaren 1973 var han 19 år gammal. Han kom direkt från Marocko och han hade aldrig varit utomlands förut. […] Ännu 1973 var det lätt för en marockan att komma in i Sverige och få arbetstillstånd om han hade släktingar här. Trycket från lågkonjunktur, arbetslöshet och kvoter för politiska flyktingar av olika sort från olika system i olika världsdelar hade ännu inte skurit ner möjligheterna att komma direkt från byn Nador i norra Atlasbergen till et restaurangkök i Stockholm (ibid.: 127).

Set med samtidens briller er alene kombinationen af disse to fremstillingsformer i Guillous artikel bemærkelsesværdig, men artiklens litterære præg forstærkes ved fortællerens handlingsmæssige forudgreb og ikke mindst gengivelse af indre bevidsthed, samt ved at han dynamiserer fremstillingen ved at bruge forhørsprotokoller og selve retssagen til at skabe dialogscener. Ad den vej bliver der nok så meget tale om en novelleagtig fremstilling gennem brug af forskellige former for blokke af referentiel virkelighedsskildring.

Guillous artikel rummer de detaljerede skildringer af voldshandlinger og mord, man kan forvente af kriminaljournalistik, men fokus ligger et andet sted: i en (indirekte) kritisk fremstilling af den behandling, Ali Q får i retsforløbet, hvor han skønt mentalt forstyrret og sin sygeligt fraværende opførsel erklæres for mentalt rask. Artiklen bliver på den måde nok så meget en retssystemkritik, en psykiatrikritik og i sidste ende en kritik af indvandreres manglende integration, som i Alis tilfælde munder ud i en slags mentalt sammenbrud og for-

vrænget aggressivitet vendt mod svenske kvinder, der såvel socialt som seksuelt repræsenterer den verden, Ali ikke kan komme i kontakt med.

Artiklen om Ali Q fandt kun vej til *FiB/Kulturfront* på grund af misforståelser. På det kollektivt ledede magasin blev Guillou indkaldt til et møde, hvor hans artikel skulle diskuteres. De politisk skolede redaktionsmedlemmer havde svært ved at se perspektiver i artiklen og henvendte sig i deres nød til magasinets "godfather", Jan Myrdal, som returnerede artiklen med følgende kommentar: "Som Raymond Chandler – sentimentalt och slabbigt." Det opfattede redaktionen som en betinget accept. Hvad redaktionen imidlertid ikke var klar over, var, at Myrdal nærede afsky for Chandler. I de interne stridigheder på FiB/Kulturfront blev Guillous artikel dog senere brugt som afskrækkende eksempel på "anti-intellektualisme og dekadence" (Guillou 2009: 352ff).

Det interessante ved Guillos artikel om Ali Q og en lang række af hans øvrige reportager er, at de forsvarer en journalistisk professionalisme parret med en litterær ambition over for en mere ideologisk budskabsbaseret kommunikation, som var fremherskende i de venstrefløjsorganer, han var tilknyttet. Truman Capotes grundigt researchede skildring i hans "non-fiction novel" *In Cold Blood* (1966) af omstændighederne i forbindelse med mordet på en amerikansk bondefamilie blev, allerede før Guillou markerede sig som skrivende politisk aktivist, fremholdt som et reportagejournalistisk ideal for ham, og han havde tillige på grund af sine professionelle journalistiske erfaringer vanskeligt ved at acceptere, "att journalistik i det godas tjänst bara kunde vara alternativ barfotajournalistik som i Vietnambulletinen, eller som i dagens bloggande", fordi en journalistik "som blandar agitation med fakta, så att reportage ser ut som ledarartikel och tvärtom, förlorar i trovärdighet" (Guillou 2009: 49, 71 og 81).

Artiklen om Ali Q er et af Guillous forsøg ud i "new journalism", og i sit forord til artikelsamlingen *Reporter* (1979), hvori artiklen er optrykt, leverer Guillou da også selv en lille kort introduktion til new journalism-fænomenet, primært baseret på Tom Wolfes oversigtsartikel i antologien *The New journalism* (1975). Det interessante i forhold til Ali Q-artiklen er dog hans journalistiske credo på dette tids-

punkt. Hans journalistiske praksis fra begyndelsen af 1970'erne – "så kallad undersökande journalistik, dvs. att göra uppseendeväckande avslöjanden om maktmissbruk" – ser han som værende i gang med at forskydes i retning af en mere litterær fortællende skrivemåde: "en blandning mellan den exakta journalistiken och några av litteraturens vanligaste grepp. Det var ett litterärt och symboliskt poetiskt stycke – *fast sant*" (Guillou 1979: 9ff). Og kriminaljournalstikken er et af de områder, hvor denne på en gang journalistisk og litterært bevidste skrivemåde kan udfoldes.

Hans-Jørgen Nielsen – hverdagsbevidsthedens amokløb

Det opgør med den budskabskommunikerende journalistik på den svenske venstrefløj i 1970'erne, Guillou tegnede sig for, kan delvis genfindes i Hans-Jørgen Nielsens kritik af politisk automattænkning. Hos Nielsen er det dog ikke en reportagejournalistisk ballast, der skaber modvægt til de politiske bevægelsers fastlåsthed, men en uortodoks blanding af socialistisk kulturtænkning og æstetiske erfaringer fra 1960'ernes avantgardekunstmiljøer. At inddrage Hans-Jørgen Nielsen i forhold til det kriminaljournalistiske felt kan forekomme noget uafbalanceret, for så vidt som han formentlig aldrig har sat sine fødder på en kriminalredaktion på en avis. Når han alligevel påkalder sig opmærksomhed i denne sammenhæng, skyldes det en enkelt artikel, "Efter den fjerde whisky trak han pistolen", der især handler om de fremmødte tilskueres reaktioner på retssagen mod overlægeparret Brems, der i juli-august 1975 blev dømt for børnemishandling af deres adoptivbørn, hvoraf tre var døde[7]. Artiklen handler ikke di-

7 Nielsens artikel blev først trykt i *Hug!* 8 (1975) og senere genoptrykt i essaysamlingen *Efter den fjerde whisky trak han pistolen* (1982). Sagen mod Brems-ægteparret er beskrevet i Knudsen (2007: 157-170). Brems-sagen var en meget stor sag i datidens presse, dels pga. sagens karakter, dels fordi det i forbindelse med retssagen kom til lynchagtige situationer uden for retssalen. *Ekstra Bladet* havde i den første uge af august over flere dage sagen som bærende forsidehistorie og bragte flere siders opslag inde i avisen. *Politiken* holdt sig heller ikke tilbage og satte bl.a. Ninka til at skrive om sin oplevelse af retssagen. *Information* anlagde

rekte om kriminalitet, men om den mentalitet, sensationspressens kriminaljournalistik hviler på, og i forhold til den kriminelle handling og efterfølgende retssag, der er afsæt for artiklen, er der tale om adskillige måneders forsinkelse.

Hans-Jørgen Nielsen kalder selv sin tekst for en "ræsonneret historie", og hans essayistiske refleksion er rettet mod pludselige indbrud i hverdagslivet, der tager sig ud som den rene galskab og samtidig udstiller hverdagslivet som sammenhængsløst og et gevaldigt pres for det enkelte individ. Hovedeksemplet er en kvinde på 45, fru P., hvis ansigt blev landskendt via formiddagsbladenes spisesedler og forsider i forbindelse med retssagen mod ægteparret Brems, fordi hun uden for retssalen brød gennem politiets afspærring og spyttede på Else Brems. Det er nu denne fru P.'s adfærd, Hans-Jørgen Nielsen skriver en ræsonneret historie om[8]. I første omgang er fru P. optaget af pressens oprulning af sagen:

> Fra begyndelsen har fru P. været stærkt optaget af sagen. Hun har været både ophidset og forarget, især på overlægekonen, der fra begyndelsen ser ud til at være den ansvarlige for mishandlingerne, den lede heks. […] den offentlige fordømmelse, luften var tyk af, greb hende, den rejste noget i hende hinsides al fornuft.
>
> Mens manden og datteren så undrende til, blev hun suget ud af det dagligliv, hun altid brokkede sig over, op i en mere intens fælles offentlighed som deltager i en større historie (Nielsen 1982: 46-47).

hurtigt en mediekritisk linje over for pressens oppiskning af en lynchstemning i forbindelse med retssagen, dels ved de udsendte reportere Lasse Ellegaard og Philip Lauritzen, i adskillige ledere og dels en kommentar ved Leif Blædel.

8 Nielsens forsøg på at begribe fru P har en samtidig parallel i Per Olov Enquists langt mere litterært udfoldede dokumentariske skildring af en angstfuld ældre kvindes brevkontakt med den fængslede højreekstremist Josef Bachmann, der i 1968 forsøgte at dræbe den tyske studenterleder Rudi Dutschke (*Berättelser från de inställda upprorens tid* (1974)).

Og i forbindelse med retssagen råber fru P. først skældsord efter de anklagede og oplever en sikkerhed og befrielse derved. Da hun går over til at spytte, føler hun sig fortsat i sin gode ret, men da hun dagen efter hænges ud på avisernes forside som eksempel på den indre svinehund og latent fascisme, krakelerer hendes selvbillede. Hun må permanent skrigende indlægges på et hospital.

Det er der jo ikke umiddelbart megen kriminaljournalistik i – og så alligevel. Nielsens pointe er, at galskaben eller sammenhængsløsheden i hverdagskulturen under alle omstændigheder er en uomgængelig del af moderniteten:

> Men galt er det i virkeligheden hele tiden. Hvor galskaben løber over, hvem der kommer til at eksponere den som et billede, der ligger uden for det daglige samkvem, som "afvigelse", dét forekommer umiddelbart ret tilfældigt. Ikke blot hvor og ved hvem, der bliver gået "for vidt", men også hvorvidt det overhovedet bliver eksponeret offentligt. […] Absurdismens og modernismens skildringer af det moderne dagliglivs groteske normalmenneskelighed og bestandigt rablende samkvemsformer kan ikke bare afskrives som nogle frit i luften svævende intellektuelle private problemer og fantasier. Det var tværtimod højst realistiske udtryk for de virkelige forhold […].
>
> Med ofte stor præcision får man her skildret sporet af hver enkelts blinde sneglegang under absurde ydre omstændigheder i bunden af en fremmed historie, der altid syntes at foregå fjernt og andetsteds, mens sneglehuset ustandseligt afslører at rumme en psykisk slamkiste bag den tynde skal (ibid.: 42-43).

Spørgsmålet er så, hvordan vi forholder os til denne gale realitet. Hans-Jørgen Nielsens kritik af 1960'ernes absurdisme og modernisme kan med lige så stor ret læses som en kritik af populærkulturens og herunder også kriminaljournalistikkens skabelonagtige udstilling af "hekse", "psykopater", "indre svinehunde" m.v.:

> Det gale dagligliv trækkes ikke frem i lyset for at dets tilsyneladende automatik og truende mørke kan fremtræde som for-

> anderligt, som genstand for en bearbejdende praksis. Det fremstilles gennemgående som om det evigt må være sådan og at man bare skal erkende det.
>
> På den anden side går det ikke bare at stuve det gale dagligliv af vejen i en politik, der udelukkende snakker økonomi. Lægger man øret til og lytter, åbner man f.eks. bare øjnene for populariteten af visse nyere amerikanske film, der viser (og dyrker) "almindelige" menneskers pludselige forvandling til hævngerrige psykopater og lignende, ses det gære og syde i slamkisten.
>
> Hvem og hvad kommer til at organisere det, der her er i gære? (Nielsen 1975: 22)[9].

Nielsens essay er på ingen måde dagbladsjournalistik, men han havde faktisk en forestilling om, at det også måtte være muligt at omfunktionere de fremherskende avisgenrer. I en præsentation af den tjekkisk-tyske journalist Egon Erwin Kisch (1885-1948) fremhævede han således Kischs evne til ud fra konkrete reportageopgaver at trække sociale og politiske perspektiver:

> […] hans egentlige felt [var] nogenlunde det samme som frokostpressens. Hans oprindelige felt var således kriminalreportagen, hvis mordhistorier og skandaler han omfunktionerede socialistisk – uden derfor at lave noget andet end netop blodrige kriminalreportager. Hans centrum var fortsat den journalistisk set gode reportage, blot gav han sine historier et andet perspektiv end den borgerlige presse (Nielsen 1977).

En formulering, der blev yderligere skærpet ved Nielsens inddragelse af Leo Trotskijs refleksioner over dagliglivet og kritik af det postrevolutionære russiske samfunds behovsundertrykkelse. Pointen heri er, at hvis pressen ikke beskæftiger sig med "alt det spektakulære og farverige" i hverdagslivet, så vil "denne del af det folkelige rygte- og fantasiliv forblive en ubearbejdet del af dagliglivet. Også sensati-

9 Der citeres fra *Hug!*-udgaven, da dele af citatet er udeladt i bogudgaven.

onspressen ernærer sig ved nogle forståelige og legitime menneskelige behov" (ibid.).

Morten Sabroe – færten af Capote og egen eksistens på en kirkegård i Åmsele

Tolv dage efter at det finske par Juha-Veiko Valjakkala og Marita Routelammi den 10. juli 1988 var blevet pågrebet på Odense Banegård efter en dramatisk jagt ned gennem Sverige, skrev Morten Sabroe i *Information* en artikel om selve forbrydelsen, morderjagten (ikke mindst mediernes) og forbrydelsens perspektiv[10].

Sabroe har den fordel, at han kan lægge sig i baghjul på selve efterforskningen, da han begynder at skrive, men alligevel begiver han sig til landsbyen Åmsele, nordøst for Umeå, for at indsnuse atmosfæren efter de bestialske mord, hvor en familie på tre personer blev dræbt på kirkegården natten mellem den 2. og 3. juli 1988. Hans artikel tilfredsstiller måske for en umiddelbar betragtning, hvad man kan forvente af en artikel om et mord: Første halvdel belyser, hvilket chok mordene var for indbyggerne i Åmsele, mens anden halvdel belyser forskellige aspekter af sagen: politiets teser med hensyn til opklaringsarbejde, mordernes forhistorie og referat fra afhøringen, hvori mordene beskrives med de to sigtedes ord. De to dele er tydeligt adskilt ved et grafisk mellemrum. Det særlige ved Sabroes artikel målt i forhold til mainstream kriminaljournalistik er dog, at han på grund af artiklens sene publicering kan rumme hele forløbet fra forbrydelse til afhøring i én artikel, hvor der normalt vil være tale om en til to ugers fortsat opdatering om en given sag uden nogen stram narrativ økonomi. Det giver ham en fortællemæssig og kompositorisk fordel.

Artiklen indledes imidlertid ikke med skildringen af forbrydelsen, men med en manchet i form af et langt citat fra Truman Capotes *In Cold Blood*. I smuk symmetri hermed afsluttes artiklen med nok et langt citat fra Capotes bog, hvorved Åmsele-mordene får eksempel

10 "Ondskabens nat", *Information* 22.07.1988, er optrykt i artikelsamlingen *I svinets hjerte* (1990), hvorfra der citeres.

status i forhold til det perspektiv, der er indeholdt i Capote-indramningen – den aktuelle begivenhed løftes ud af sin aktualitet.

Capote-indramningen tjener til at udpege den ondskab, lidelse og gru, et mord indeholder, og som er svær at fatte og give mæle. Ad den vej får Sabroe givet hele artiklen et eksistentielt løft, så artiklen ud over at være en kortlægning af omstændighederne i forbindelse med et bestemt mord også handler om døden som en eruptiv og omkalfatrende destruktiv kraft, som man ikke skulle tro mulig, men som alligevel viser sig at være det. Hele oprulningen af forløbet på kirkegården i Åmsele er i et rytmisk gentagelsesforløb skåret over denne læst.

Indledningsvis citeres den lokale kirkebetjent for, at mordforløbet er "ufatteligt". Derpå følger som kontrast en beskrivelse af Åmsele som en stille idyl. Nok en gang citeres kirkebetjenten for næsten det samme: "Jeg fatter ikke, at det er sandt", hvorefter voldens indbrud i Åmsele i form af opdagelsen af de tre lig beskrives. For tredje gang citeres kirkebetjenten: "De var så fine mennesker", hvilket endnu en gang tjener til at skabe en kontrast mellem de myrdede og idyllens illusion. Som et kommenterende kor citeres ind i denne stramme komposition to lokale personers udsagn: "Det er som om det onde er kommet til Åmsele" og "Nej, det er for meningsløst, det er ikke til at tale om". Udsagn, der samtidig er ekko af artiklens overordnede Capote-indramning.

I artiklens anden halvdel skriver Sabroe en konflikt mellem den mediemæssige iscenesættelse af de to mordere og deres afstumpede liv frem. Det finske pars turné i Finland før mordene og deres efterfølgende turné gennem Sverige og Danmark, hvor politiet og medierne følger dem tæt, giver anledning til at udråbe dem som en moderne udgave af Bonnie og Clyde:

> De er 80'ernes Bonnie og Clyde. I ugen fra den 3. til den 11. juli, hvor en af de største politijagter i Skandinavien finder sted, er det på denne blanding af fascination og afsky, pressen sælger sine historier. […] Deres flugt gennem Sverige kaldes "eventyrlig", de "tager fusen på politiet", de er "morderparret" og "firsernes Bonnie og Clyde" (Sabroe 1990: 67).

Sabroe modskriver imidlertid dette billede ved gennem en biografisk skitse at vise deres psykiske skrøbelighed og ved at citere en udtalelse fra en svensk krimonolog: "De flygter for livet. Dette er det liv, de kender til. De får ingen spænding ud af det, de har ingen ressourcer." Kulminationen i Sabroes fremvisning af parrets beskadigede liv er gengivelsen af Juha-Veiko Valjakkalas situationsbundne beskrivelse af mordene ved politiforhøret:

> Måske hørte jeg manden sige: "Vi vil have cyklen tilbage." Samtidig sagde Marita: "Jeg vil ikke fanges igen." Hun havde haglgeværet fremme. Hun forsøgte at spænde hanen… Pludselig råbte Marita: "Maahan!" Det betyder "Ned på jorden!" Jeg oversatte ordet til svensk, og faren og sønnen gik ned på knæ. Så hørte jeg et skud. Det var Marita, der skød… Jeg så, at skuddet ramte Sten Nilssons hoved, ved venstre øje, tror jeg. Det så ud, som om det halve hoved blev skudt væk […].
>
> Det smældede igen. Jeg vidste ikke, hvad jeg skulle gøre, men jeg rev våbnet fra Marita. Hun sagde bare: "Det som er gjort, er gjort". (ibid.: 69)

I denne monolog beskrives mordene på en gang detaljerede og uden empati som en slags instrumentel zombiagtig aktivitet. Netop som sådanne udslukte og afpersonaliserede instanser bliver det finske par redskab i et stort meningstømt eksistentielt spil, hvor de konkrete mord i sig selv fremstår som himmelråbende meningsløse, og hvor til gengæld artiklens Capote-indramning forsøger at give begivenheden et videre perspektiv: ondskabens, lidelsens og grusomhedens indbrud i hverdagsvirkeligheden som et tragisk vilkår, der i artiklens afsluttende citat fra Capotes roman bliver til en repetitiv sproglig stammen omkring et sugende meningshul: "At blive myrdet. At blive myrdet. Nej, nej. Der er intet, der er værre. Intet værre end det. Intet."

Dokumentation, æstetik og eksistens

Som nævnt indledningsvis er Guillous og i særdeleshed Nielsens og Sabroes journalistik dråber i kriminaljounalistikkens store hav. For

en ikke særlig streng betragtning er Nielsens artikel også særdeles tvivlsom som kriminaljournalistik overhovedet. Ikke desto mindre anlægger de synsvinkler på det kriminelle felt, som, i det mindste da artiklerne blev skrevet, ikke var hverdagskost på avisernes kriminalredaktioner.

Karakteristisk for alle tre artikler er deres brug af fortællingen til at formidle aspekter af en forbrydelse. Hvor den dag til dag-bundne kriminaljournalistik ofte vil være begrænset til at levere situationsrapporter, som først over flere dage på føljetonagtig vis vil kunne sammenstykkes til en sammenhængende fortælling, der leverer de fremdragne eksempler umiddelbart sammenhængende og fængende fortællinger. Derfor er Guillou, Nielsen og Sabroe også – om end på forskellig vis – ude på at give forbrydelsen et perspektiv ved at kontekstualisere den. Den almindelige kriminaljournalistik vil vanskeligt i den konkrete skrivesituation kunne have denne mulighed og er derfor henvist til at arbejde med formidling af kriminalitet som chok eller indbrud af det uventede i en fragmentarisk form.

Som konsekvens af fortællingsorienteringen er der også en tendens til at anlægge et indre syn på forbrydelsen. I bestræbelserne for at forstå forbrydelsen indefra bliver det nærliggende at placere forbrydelsen og forbryderne i en offerfortælling. Det kan selvfølgelig hurtig blive til en refleksagtig "det-er-samfundets-skyld-journalistik", men Guillou og Sabroes artikler viser samtidig, hvor forskelligt perspektiv der kan anlægges i offerfortællingen[11]. Under alle omstændigheder er offerperspektivet kun et blandt flere mulige, hvor det interessante måske er, at i forhold hertil er megen dagsaktuel kriminaljournalistik perspektivløs – og derfor henvist til at formidle en kontekstløs vold med stærk appelværdi.

11 Påfaldende karakteristisk er de eneste artikler med berøring til kriminaljournalistik, jeg har fundet i de undersøgte årgange af *Press*, indefrafortællinger: en artikel om to fængslede kvinder og det kriminelle miljø, de er en del af ("Historien om Susanne og Jeanette", *Press* nr. 14, januar, 1987), om politimorderen Palle Sørensen ("Fange nr. 22. Politi mod politimorder", *Press* nr. 35, oktober 1988), en narkoluders selvfortælling gennem hendes dagbogsnotater ("Beths historie", *Press* nr. 36, november 1988).

I brugen af fortællingen mikses virkelighedsreferencer og æstetiske konstruktioner i forskellige blandingsforhold. Selvom man for en overordnet betragtning kan opfatte både Guillou og Sabroe som bedrivende "new journalism" eller "narrative journalism", er det imidlertid nok så vigtigt at være opmærksom på forskelligheden. Hos Guillou står det æstetiske arrangement i referentialitetens tjeneste, mens det for Sabroe gælder, at referentialiteten står i en æstetisk og eksistentiel performances tjeneste. Det betyder, at Guillou ikke blot, som han senere karakteriserer Ali Q-artiklen, vil skrive en tekst som "det hittills inte funnit någon liknande text på svenska" (Guillou 2009: 352), men derimod med en tekst som Ali Q-artiklen vil bidrage til en mere nuanceret forståelse af det kultursammenstød, som indvandrere oplever, og som Ali Q er en ekstrem udgave af. I forhold hertil er Sabroes perspektiv langt mere litterært novellistisk: Nok handler artiklen om nogle mord i en lille landsby, men i sidste ende er det læserens opmærksomhed over for den meningsløse volds og lidelses indbrud i dennes eget liv, der er artiklens omdrejningspunkt.

Bud på alternativ kriminaljournalistik er der fortsat brug for. I en debat i 2001 om kriminaljournalistik karakteriserede den svenske journalist og mediedebattør Anders R. Olsson (1953-) den svenske kriminaljournalistik som stærkt præget af sociale og kulturelle stereotyper:

> Inför det kulturellt främmande, obegripliga våldet kan nyhetskonsumentens indignation flöda ohämmad. Ett enda hedersmord begånget av en svartskalle genererar mer spaltutrymme än de cirka 60 årliga fyllemorden tillsammans […]. Hedersmordet säljer, alltså slås det upp oavsett vilka politiska krafter som gynnas […].
>
> Så utvecklar nyhetsmedia i desperat jakt på billigt och spektakulärt stoff en allt starkere symbios med vissa av samhällets sjukaste och våldsammaste element (Olsson 2001).

Selvom karakteristikken formentlig fortsat er temmelig rammende, er det dog også værd at være opmærksom på, at ikke mindst de senere års journalistiske tiltag inden for fortællingsjournalistik også har

fornyet dele af kriminaljournalistikken[12], og i denne fornyelse rutineres og udbredes dele af de skrivemåder, som i de undersøgte eksempler fra 1970'erne og 1980'ernes politiske og journalistiske alternative journalistik endnu havde karakter af eksperiment og enegængeri.

12 Jf. eksemplerne på fortællingsjournalistik inden for det kriminelle felt på http://www.update.dk/CFJE/VidBase.nsf/4a28ed5f8e05d1d8c1256ab1003f2487/e3bdb353b4af03c3c1256e200039c940?OpenDocument.

Litteratur

Ellegaard, Lasse og Henrik Jul Hansen: ""Klar historie" sagde reporteren", i *Levende Billeder* 1, s. 12-20, 1978.

Guillou, Jan: *Reporter*. Oktoberförlaget: Stockholm, 1979.

Guillou, Jan: *Ordets makt och vanmakt. Mit skrivande liv*. Piratförlaget: Stockholm, 2009.

Hansen, Henrik Jul: "Jensen, privatdetektiv", i *Levende billeder* 4/5, s. 10-23, 1977.

Hvid, Mikkel: *Fascinerende fortælling*. 3. udg. Up*date*: Aarhus, 2007.

Jansson, Per: "När Myrdal "godkände" Guillou", *Journalisten*, 18.02.2003.

Knudsen, Eigil V.: *Forbrydere, mordere og lovens lange arm*. Documentas: Hellerup, 2007.

Lehrmann, Ulrik: "Litterær journalistik – Fortællingsjournalistik", i *Synsvinkler* 34, s. 13-24, 2006.

Nielsen, Hans-Jørgen: "Efter den fjerde whisky trak han pistolen", i *Hug!* 8, s. 19-24, 1975.

Nielsen, Hans-Jørgen: "Seksdagesløb, Kisch & socialistisk kulturjournalistik", i *politisk revy* 304, s. 17, 1977.

Nielsen, Hans-Jørgen: *Efter den fjerde whisky trak han pistolen*. Tiderne Skifter: København, 1982.

Olsson, Anders R.: "Guillou har i huvudsak rätt", i *Journalisten* 20.03.2001.

Sabroe, Morten: *Sidste tog*, Gyldendal: København, 1996.

Sabroe, Morten: "Ondskabens nat", i *Information,* 22.07.1988 (optrykt i *I svinets hjerte*. København, 1990).

Sønderriis, Ebbe: "Politiet går i krig", i *politisk revy* 367, december, s. 5-7, 1979.

Wolfe, Tom: "The New Journalism", i Wolfe, Tom & Johnson, E.W. (red.): *The New Journalism*, Harper and Row: New York, 1973.

Kim Toft Hansen er studieadjunkt i medievidenskab ved Aalborg Universitet. Han er hhv medredaktør og redaktør for forskningstidsskriftet Akademisk kvarter og formidlingstidsskriftet Kulturkapellet. Han deltager i forskningsprojektet Krimi og kriminaljournalistik i Skandinavien og har især publiceret artikler om krimifiktion. Hovedinteresser er fiktion og kulturanalyse.

Kim Toft Hansen

Globaliserin^{g} og medborgerskab

teorien om alt, krimi og global eksistentialisme

> Se, mennesket har to basale behov som gensidigt udelukker hinanden: tryghed og frihed. Ubegrænset frihed til alle er en umulighed; dér, hvor mennesker er samlet, må vi nødvendigvis regulere hinandens friheder, så alle kan være trygge. Ubegrænset tryghed findes ikke. Med mindre man sidder inden døre hele tiden og gemmer sig, men det giver ingen frihed. Nå! Hvad så?
>
> (Lene Andersen 2006a: 61)

Nutidens samfund rejser en række vigtige og besværlige spørgsmål, der kræver et svar, og et af disse er individets rettigheder i en globaliseret verden. Det er spørgsmålet, om man kan blive ved med at kræve det samme nationale ansvar fra det enkelte individ, når grænserne langsomt smuldrer eller omdannes i en udvikling, der i stigende grad udfordrer vort medborgerskabs medfødte rettigheder. Det giver ikke længere så meget mening kun at snakke om medborgerskab foranlediget af national kategorisering, selvom der fra politisk hold stadig forsøgsvist opretholdes nogle romantiske tanker om nationalstatens trygge rammer. I stedet har den nyere historie budt på et samfund, hvor medborgeren i stedet er en globetrotter, der snarere efterspørger nogle globale rettigheder, som også er reflekteret ind i multinationale institutioner, der forsøger at varetage nogle almenmenneskelige rettighedsbestemmelser.

I kølvandet på og i kraft af denne globaliserede udvikling istemmer medierne og den generelle debat ved, at disse mekanismer også reflekterer over en stigende grad af globalt medborgerskab – eller udfordringer heraf. Det internationale mediebillede er mere og mere præget af færre og større økonomistærke korporationer (Miller: 16), der sætter dagsordnen, mens de enkelte medieudbydere sætter luppen over borgerens muligheder i flernationale juridiske og økonomiske forsamlinger – det kan f.eks. være EU, hvor debatten om familiesammenføringer i Danmark illustrerer dette skisma ganske godt. Bundlinjen er, at tidens samfunds- og mediemæssige debat tager fat på dette spørgsmål om det enkelte menneskes ret til frihed og tryghed i et globalt fællesskab, hvor forskelle snarere end ligheder præger meningsdannelserne.

Udfordringerne fra globaliseringen er derfor ikke fraværende i underholdningsbranchens forsøg på at indlemme disse i både litteratur, tv og film. Særligt krimifiktionen har taget dette spørgsmål til sig i en skildring af, at når kriminaliteten er blevet international, så må efterforskningen følge trop. En tv-serie som *Ørnen* (2004-2006) sætter fokus på dette gennem et internationalt rettet beredskab, som har visse ligheder med Arne Dahls forfatterskab, der – gennem den såkaldte A-gruppen – sætter fokus på samme forbrydelses- og opklaringsmæssige spørgsmål, der opstår, når verden bliver mindre. Disse fortællinger bearbejder spørgsmålet om, hvad vi stiller op, når kriminaliteten trodser nationale grænser, hvorved medborgerskabets tryghedsramme indskrænkes og må forsøges opretholdt gennem et beredskabskorps, der er rede til – og ikke mindst har juridisk mulighed for – at krydse grænser i søgen efter den eller de skyldige (se også Hansen 2009b).

Fra en lidt anden om end beslægtet vinkel tager forfatteren og debattøren Lene Andersen fat, nemlig i sit fembindsværk *Baade Og* – alle skrevet under pseudonymet Jesper Knallhatt. Vinklen er for det første beslægtet, fordi disse besynderlige, lagdelte fiktionsværker handler om en professor, der i 2033 finder en gammel computer fra 2001, hvorpå en række dokumenter forfattet af en vis Jesper Knallhatt findes. Disse dokumenter handler om en livstilsjournalist, der opsøger en tv-producer, som har produceret en politiserie ved navn

CPH1, der skulle foregå i fremtiden[1]. Den anden vinkel, altså hvor Andersens samlede værk adskiller sig fra krimien (for det er på ingen måde en krimi), er, at denne politiserie havde til formål at give et realistisk bud på, hvordan fremtiden ville se ud, og af samme grund undersøgte producerens team fortidens mønstre for derigennem at kunne sige noget om fremtiden. Det er blandt meget andet dette spørgsmål, som livsstilsjournalisten vil have svar på, og det får hun gennem en dialog over fem dage med tv-produceren, som analyserer tidens samfund ud fra en forståelse af, hvor vi kommer fra, og deraf hvor vi i fremtiden begiver os hen. Denne debat er i høj grad et forsøg på at skildre, hvad det er for kernebegreber, der skal til for at forstå, oparbejde og vedligeholde et globalt medborgerskab, som kan gå på tværs af grænser. Overraskende nok så kommer løsningsmodellerne til at ligge yderst tæt op ad, hvad krimien – i sin samfundsdebatterende vinkel – kommer i nærheden af. Særligt Arne Dahls forfatterskab skildrer denne globale eksistens, Gunnar Staalesens forfatterskab beskriver konsekvenserne for sandhedsbegrebet, når medborgerskabet smuldrer, mens *Ørnen* i en vis grad også tager fat på disse politiske mønstre, der ligger til grund for det, som Lene Andersen i sin bogserie kommer frem til, nemlig en *global eksistentialisme* – et begreb med interessante perspektiver for medborgerskabet[2].

Her tager jeg først et blik på begrebet medborgerskab, hvor jeg vil berøre, hvordan de traditionelle, nationale medborgerskabskonceptioner ikke på samme måde giver mening i en globaliseret verden. Dernæst illustrerer jeg problematikken ved hjælp af Lene Andersens såkaldte "teori om alt", der kan give nogle perspektiver på, hvordan vi skal forstå individet, samfundet og rettigheder i en global sammenhæng. Det giver anledning til at se på enkelte korte eksempler i tidens populære krimifiktion, hvor velfærdsdebatten ser ud til at have fået en ny drejning, der netop har at gøre med globaliseringens udfordringer over for primært velfærdssamfundet. Slutteligt fremhæ-

1 Lene Andersen skrev i sin tid selv en krimiserie med denne titel, men den nåede aldrig til produktion, idet DR ikke ville godtage præmissen om, at serien skulle foregå i fremtiden.

2 Se Hansen (2007, 2008a, 2008b, 2008c og 2009a) for uddybende behandlinger af Lene Andersens fem bøger i serien.

ver jeg de kritiske punkter og mulighedsaspekter, som krimifiktionen hos Arne Dahl og Gunnar Staalesen og den globale eksistentialisme hos Lene Andersens fremsætter.

Kriminalitet og velfærdsstat på tværs af grænser

Det er med andre ord erkendt i tidens politiske debat, samfundskritikken i en engageret krimifiktion og i videnskabeligt og filosofisk orienterede værker såsom Lene Andersens, at globaliseringen er en betydelig udfordrer af medborgerskabet og de rettigheder, der her følger med. Toby Miller definerer disse rettigheder gennem tre forskellige såkaldte medborgerskabszoner (Miller: 35ff): Disse er

1 *politisk medborgerskab*, som er retten til at bo og stemme,
2 *økonomisk medborgerskab*, som er retten til at arbejde og klare sig selv, og
3 *kulturelt medborgerskab*, som er retten til at vide og tale.

Han understreger, at disse vil overlappe hinanden, men de opretholder også distinkte karakteristika, men – som hans analyser viser – så er det blevet mere og mere besværligt at opretholde de definitioner af medborgerskab, som enkelte nationalstater hidtil har haft. Det er mest indlysende i forbindelse med migrationer, hvor individer bærer kulturelle mønstre med sig, hvilket for så vidt understreger, at kulturer ikke respekterer nationalstater, men rejser på tværs af landegrænser. Men samtidig forklarer Miller også, at de enkelte zoner ofte retorisk blandes sammen, hvilket konflikten mellem et kapitalistisk Vesten og et muslimsk Mellemøsten eksempelvis er et godt eksempel på. Den ene fløj påstår, at konflikten er grundlæggende kulturel, mens f.eks. iransk støtte til russisk intervention i Tjetjenien tyder på noget andet (ibid.: 71). Den næste fløj understreger, at vestlig besættelse af Irak – hvis ikke det var for masseødelæggelsesvåben – var for at installere et demokratisk styre, altså er det en argumentation ud fra politisk medborgerskab, mens andre igen hævder, at besættelsen var styret af olie, hvorved det økonomiske hensyn og medborgerskab havner i centrum. Uden at det skal havne i en politisk diskussion, så tyder dette blot med andre ord på, at den omtalte konflikt udspringer af et globalt medborgerskabsproblem og ikke af en

specifik kulturel, økonomisk eller politisk kontrovers. Komplekset er globalt, og svaret må derfor også gives globalt, hvilket udfordrer begrebsliggørelsen af medborgerskab.

Det betyder, at definitionen af medborgerskab fordrer nogle internationale fælles forståelsesrammer, som på tværs af nationale, regionale eller sågar kulturelle skel opretholder og præciserer individets rettigheder i et endnu større kollektiv. Derfor er Toby Millers diskussion af medborgerskab også vældig kritisk vendt mod primært amerikansk politik, men også verdenssamfundets problemer, og derfor er medborgerskabet hos Miller mest brugt som en løftet pegefinger dér, hvor det ser ud til at være ved at gå galt – løsningsmodeller er lidt svære at finde. Det er derfor også interessant, at Joke Hermes – der benytter medborgerskabsbegrebet i forbindelse med populærkultur – i stedet for at snakke om *rettigheder* (eller kritik af manglen heraf) i stedet også bevæger sig i retningen af *forpligtelser*: "obligations that individuals have in relation to the nation-state" (Hermes: 4). Dette er særligt interessant i forbindelse med Lene Andersen, der netop fokuserer på lige så vel forpligtelser som på rettigheder. Dernæst forsøger Hermes på at abstrahere væk fra den politiske horisont ved at definere "cultural citizenship as a term […] used in relation to less formal everyday practices of identity construction, representation, and ideology, and implicit moral obligations and rights" (ibid.). Det er selvfølgelig ikke en ny tanke at diskutere medborgerskab i forbindelse med globaliseringens udfordringer, som også Hermes berører, men hendes begreb om kulturelt medborgerskab kan give nogle plausible diskussioner af, hvordan medborgerskabets ideologiske identitets- og repræsentationsformer skal diskuteres på tværs af grænser. Populærkulturen, som de fra krimifiktionen nævnte værker også er en del af, er derfor også en udfordring, fordi de ikke tager højde for nationalitetens problem i deres spørgsmål til et samfund i udvikling. Derfor er populærkulturen et centralt sted at se hen, hvis medborgerskabsdefinitionen skal justeres ind i forhold til de rettigheder og forpligtelser, som et globalt medborgerskab afkræver.

Derfor er skildringen af kriminalitet – og dennes transgression af personlige, juridiske og almengældende værdier – for krimifiktionen

en akilleshæl at vride samfundskritikken rundt i, fordi det kriminelle netop i sin overskridelse formår at stille spørgsmål til, hvor vi trækker de moralske grænser. De kriminelle i et samfund udfordrer borgerens tryghed, som i den sidste ende er – som Zygmunt Bauman (2003) understreger – et af de mest centrale begreber i en velfærdsstat, hvilket derfor giver den skandinaviske krimifiktion en frekvent mulighed for at tage fat om roden på samme. Det spørgsmål, der således opstår i slipstrømmen herpå, er velfærdsstatens mulighed i et verdenssamfund, hvor kriminaliteten trodser enhver national eller tværnational anordning, mens de skandinaviske lande samtidig har et relativt højt skattetryk som garant for velfærden, som i multinationale sammenhænge derfor udfordres. Verdenssamfundets dekret er en opprioritering af den individuelle frihed, som i den grad er forbundet med medborgerskabets rettighedsbestemmelser, og som nærmest er en del af ethvert konfliktfyldt brændpunkt. Men friheden, understreger Bauman, står i en nær og negativ relation til netop trygheden eller sikkerheden, hvor vi automatisk sænker det ene ved at hæve det andet: Et højt skattetryk som i Skandinavien har – modsat et amerikansk system – derfor i denne forståelse en lavere grad af frihed, fordi den enkelte ikke er fri til at bruge alle sine penge. Denne negative reciprocitet mellem frihed og tryghed udfordrer Lene Andersen, for hvem velfærdsstaten er et begreb om, hvordan samfund kan fungere *både* trygt *og* frit, og begrebet om et godt samfund handler om den svære manøvre, det er at opprioritere både frihed og tryghed samtidig, hvilket skandinaviske samfund i nogen grad har formået (Andersen 2007: 62). Derfor er udfordringen også des større, fordi det ikke kun handler om at *skabe* et globalt velfærdssamfund, men det er samtidig et spørgsmål om at *bevare* den relativt høje grad af frihed og tryghed, samtidig med at vi udvisker de streger i sandet, som historiens konflikter har sat.

Globalt medborgerskab: en teori om alt

Spørgsmålet om velfærdsstaten er ikke et nyt emne i den skandinaviske krimitradition, men kan trækkes tilbage til Sjöwall og Wahlöös *Roman om ett brott* (1965-1975). I sin banalitet bygger den store mobilisering, der sker, når et mord eller andet kriminelt begås, på en tanke

om, at der igennem forventningen om opklaring skabes en sum af både tryghed og frihed i et samfund, så borgeren trygt kan færdes frit. Derfor er der i det skandinaviske samfund en høj grad af tiltro til ordensmagten, mens der samtidig også er en forventning til netop efterforskningens indfangelse af samfundets bagvendte elementer. Dette, hævder den finske teolog Risto Saarinen (2003), er en vigtig årsag til, at krimifiktionen er så populær i skandinaviske lande, fordi kriminalitetsraten er lav, af hvilken grund graden af forskrækkelse er tilsvarende høj, når kriminelle ekstremiteter nås – og vi læsere og seere konfronterer os tilsyneladende gerne med det uforståelige. Reaktionen på sådanne ekstreme handlinger mødes derfor oftest med en forundring over, hvordan noget sådant netop kan ske. Hos Saarinen er det centrale, næsten indirekte spørgsmål i sådanne fiktioner derfor, om velfærdsstaten kan siges at være funktionsdygtig, når den stadig tillader sådanne kriminelle handlinger (se også Hansen 2008d og 2009b). Velfærdsstaten eller mangel på samme står for skud i lyset af de problematikker, der udspringer af et globaliseret samfund – det gælder f.eks. særligt forfatterskaber som Arne Dahl eller Henning Mankell eller en tv-serie som *Ørnen.* Derfor er det måske ikke uden årsag, at Lene Andersen har valgt en opdigtet fortælling om en fiktiv politiserie som udspringspunkt for diskussionen af de globale spørgsmål. Af samme grund er dialogen mellem tv-produceren og journalisten et forsøg på både at illustrere, hvad der kræves for at imødekomme samfundets udfordringer, nemlig dialog, men samtidig er det også en konkret, substantiel diskussion af problemerne, der munder ud i, hvad Lene Andersen selv har kaldt "en teori om alt".

At det er en teori om alt, er først og fremmest rettet imod den videnskabelige tilgang, der på ingen måde lader sig begrænse af faglige skel, men i stedet eklektisk formulerer en tilgang til tidens store udfordringer ud fra en tværvidenskabelighed, der på én gang er naturvidenskabelig, samfundsteoretisk og humanistisk. Det betyder også, at bøgernes generelle grundlag på ingen måde kan beskrives fuldgyldigt her, men i stedet blot strejfes i nogle generaliseringer, som forhåbentlig kan give et indtryk af, hvad det går ud på. Den grundlæggende pointe i hele værket er, at vi gennem fortidens mønstre og

svingninger for det første kan læse, hvorfor vores samfund ser ud, som det gør netop nu, men for det andet er det også en tilgang, der påstår, at vi herigennem kan se, hvor vi begiver os hen. Det er dog ikke et snorlige forsøg på at agere sandhedskugle, men det er en overvejende langstrakt, løftet pegefinger i forhold til, hvad det er for et samfund, vi er i gang med at skabe, hvis vi fortsætter, som vi er i gang med. På den måde tager *Baade Og* som generel analyse fat i, at hvis vi skal kunne snakke om noget globalt, så må tankegangen også inkludere alt – både videnskabeligt og menneskeligt.

Som sagt er det ikke muligt at gennemgå de enorme teoretiske vinklinger her (de fem bøger er samlet på næsten 3.000 sider), men i hvert fald én er helt central for forståelsen af udviklingen i medborgerskabet og de udfordringer, dette stiller. Som en metaforisk tilgang sammenligner hun menneskets fylogenese (menneskeartens udvikling) med det enkelte menneskes ontogenese (det enkelte menneskes udvikling fra fødsel til død), hvormed det bliver hende muligt at diskutere den menneskelige evolution i lyset af, hvordan denne placerer sig i forhold til et levet menneskeliv. Således kan hun igennem *Baade Og Tirsdag* skildre "den gradvise udvikling af kognitive evner" (Andersen 2006b: 30) fra millioner af år tilbage over udviklingen af maskinelle egenskaber og sprog fra det fylogenetiske spædbarn til småbarn til barndommen, hvor vi begyndte at bevæge "os ud fra det afrikanske kontinent og bredte os til jordkloden, og derfor er det også barndomsepoken der har lagt grunden til alle de store etniske opdelinger vi har i dag" (ibid.: 32). Men i takt med at mennesket således blev mere og mere selvbevidst, "begyndte vi," siger tv-produceren, "efter min bedste overbevisning at opføre os som nogle hormonforstyrrede teenagere!" (ibid.). Gennem denne såkaldte pubertetsperiode opstår individualismen, som vi kender det fra teenageren, der står på sin egen ret, hvilket leder til en gestaltning af fælles rettigheder, som først formuleres som myter og gudslignelser, men langsomt erstattes disse perspektiver af mere og mere sekulariserede samfund. Men konflikterne udebliver ikke, for denne sekularisering sker for det første ikke med samme hastighed verden over, og for det andet er det også et spørgsmål, om en egentlig fuldstændig sekularisering er mulig. Denne udvikling, som Lene Andersen her

skildrer, tager det lange, seje træk fra ursuppen til køkkenmaskinerne, hvor vi nu – ifølge hendes teori – står over for et valg og en udfordring: Den store samfundsmæssige omvæltning er, at mennesket står på kanten til at blive voksen, eller som Lene Andersen formulerer det, så er det på tide, at Kierkegaards *æstetiker*, "individet som ikke har forpligtet sig selv til at træffe et valg omkring sit liv" (ibid.: 475), bliver *etiker*, fordi vi netop står over for et valg: "Vi skal vælge, simpelthen. Vælge etisk, hvad vi vil med os selv som menneskehed. Det kalder jeg Global Eksistentialisme" (Andersen, 2007: 76).

Denne globale eksistentialisme er – i lyset af menneskets udvikling og videre udvikling – et nyt metanarrativ (en stor fortælling), der gør op med vores samfunds digitale dualisme, hvor man *enten* er med *eller* imod, og tager et kvantespring i retningen af en tankegang, hvor hidtidige modsætninger komplementerer hinanden. Her tænker man ikke længere enten individ eller kollektiv, for her er begge dele muligheder samtidig, ligesom trygheden og friheden er det. Ole Thyssen skriver i sin bog (om) *Verdenssamfundet* ud fra et lignende ærinde: "Selv om menneskerettighederne starter med individet, dukker kollektivet hurtigt op igen, fordi betingelsen for *min* frihed er *alles* frihed" (Thyssen 2009: 206). Dette nye metanarrativ, som Lene Andersen lancerer, er med andre ord et forsøg på at trænge ind til kernen af, hvad det er for værdier, vi skal bygge vores globale medborgerskab på, og for at opretholde dette rum for global eksistentialisme bruger Lene Andersen to manøvrer, en nødvendig og en original. Den nødvendige er, at hun understreger, at vores sameksistens ikke må holde fast i fundamentale formuleringer, der kan og ofte er årsager til konflikter, men at vi bliver nødt til at holde fast i en løbende pragmatik, som accepterer løsninger som både foranderlige, men de i tiden bedste. Det næste og originale træk er, at hun – for netop at kunne opretholde tanken om både-og – accepterer eksistensen af enten-eller, hvorved vi *både* har mulighed for både-og *og* enten-eller. Hun illustrerer det med en bunke sand: Hvor mange sandkorn skal vi fjerne fra bunken, før den holder op med at være en bunke? Både-og består på den måde af parametrisk forbundne ekstremer, der således også indeholder hinanden, idet en parameter hænger sammen, men der findes også nuancer af verden, hvor det

giver mening at opretholde et modsætningspar: Mand og kvinde er i udgangspunkt *både* forskellige *og* ens, idet begge er mennesker, og i den sidste ende komplementerer mand og kvinde hinanden, idet den ene ikke ville overleve uden den anden. Ved hjælp af dette træk formår Andersen både at opretholde de vigtigste kerneværdier, som er universelle, mens hun samtidig kan påstå, at pragmatiske løsninger er nødvendige.

Systemet, som forklarer dette kompleks, kalder Andersen for *foragtcentrifugen*. Den handler om, hvilke centrale værdier der skal til for at skabe et globalt medborgerskab[3], hvor mennesker gerne skal kunne leve på lige fod. Værdierne, der *både* er uomtvistelige *og* for sig selv pragmatisk diskutable, er *retssamfund*, *humanisme*, *pluralisme* og *demokrati*. *Humanismen* er "princippet om at alle andre individer er berettiget til den samme frihed og tryghed og de samme rettigheder som man selv nyder eller ønsker at nyde" (ibid.: 79). *Pluralismen* handler om, at vi "anerkender at individer er forskellige og […] at alle har krav på den samme respekt og de samme grundvilkår, til trods for at vi er forskellige" (ibid.). Disse er forudsætningen for *demokratiet*, der "hviler på humanisme og pluralisme og fungerer kun i samfund af individer, hvor man anerkender hinanden som individer" (ibid.: 78) – derfor bliver *individet* forudsætningen for samfundet, og af samme grund bliver det enkelte individs *retssikkerhed* også placeret centralt: "før det hele, neden under demokratiet, individet, humanismen og pluralismen, ligger retssamfundet… inden demokratiet kan vokse frem, så er retssamfundets strukturer nødt til at være der og fungere" (ibid.: 80). Det handler basalt set om, at der skal en art lovgivning og en domstol til, før demokratiet heraf kan vokse frem. Det var kun centrum af centrifugen, og i øvrigt er dette centrum de instanser, der varetages af politikere, embedsmænd og regeringer. Men som centrifugale kræfter cirkulerer tre satellitter omkring selve det demokratiske grundlag, og det er *forretning*, *religion*

3 Det skal selvfølgelig understreges, at Lene Andersen ikke bruger begrebet medborgerskab som et gennemgående begreb. Det er i højere grad min analyse af hendes teorier, der kobler dem til medborgerskabsbegrebet. Det dukker dog op i bind fem i forbindelse med en diskussion af civilsamfundet (Andersen, 2009: 290 ff).

og *videnskab*, der på hver deres måde kan risikere at spinde samfundet væk fra det retslige grundlag, hvis de bliver sluppet løs. Forretningen på grund af dens kynisme, religionen på grund af dens – i den radikale, fundamentalistiske form – dumhed og videnskaben på grund af dens arrogance (ibid.: 84). Men samtidig kan der også komme nyt ud af det trods intern afsky. Videnskab og forretningen kan skabe nytænkning, videnskab og religion kan skabe etiske løsninger, og forretningen og religionen putter – i forskellig forstand – brød på bordet og skaber underholdning. Med andre ord er det tydeligt, at vi i systemet arbejder med to modsatrettede kræfter; en centrifugalkraft, der trækker samfundet væk fra de centrale værdier, og en centripetalkraft, der drejer ind mod samme universalier. For at opretholde medborgerskabet og de vedhæftede rettigheder er det så selvfølgelig vigtigt at holde fast i centripetalkræfterne, som for forretning er *velstand*, for videnskab er *(ud)dannelse* og for religion er et *fællesskab og pligter*. Det betyder, at det kan være farligt at blande de tre kræfter sammen (som når uddannelse gøres til en forretning), og "på den ene side udelukker de gensidigt hinanden, på den anden side er vi nødt til at have dem alle tre i vores liv i et eller andet omfang, ellers er vi ikke hele mennesker" (ibid.: 87). Den uregulerede forretning, som det fuldstændig frie erhvervsliv vil være, ender som en myte på linje med den totalitære religion: "Den frie konkurrence er simpelthen med til at underminere den frie konkurrence" (ibid.: 83). Man kan dog undre sig over, hvorfor religionen er en nødvendighed som en centripetal kraft, men "faktisk er religion det eneste sted, hvor folk pålægger de stærkeste pligt til at være sammen med de svageste og tage sig af dem, ikke blot betale sig fra at nogle andre gør det" (ibid.: 88). Således definerer Lene Andersen – gennem metanarrativet *både-og* og *foragtcentrifugen*, som gerne skulle fungere centripetalt, men det er der, arbejdet ligger – et system, som ikke kun forklarer, hvad et medborgerskab (med streg under med) rent faktisk er. Det sætter også tydeligt fokus på, hvordan vi rent faktisk kommer ud af den centrifuge, som man har fornemmelsen af at være i, når man læser om, hvad der ligner medborgerskabets sidste dage hos Toby Miller.

På den måde kommer Lene Andersens begreb om *global eksistentialisme* tættere på Joke Hermes' begreb om kulturelt medborgerskab

defineret som "everyday practices of identity construction, representation, and ideology, and implicit moral obligations and rights", som netop indeholder både forpligtelserne hos den enkelte over for fællesskabet, men også samtidig fortæller noget om, hvordan dagligdagen, identitetsspørgsmålet og de ideologiske formationer spiller med som kræfter. Hvor Toby Miller mest fokuserer negativt på, hvordan individet er underlagt nogle strukturerer, så fremhæver Joke Hermes et Andersen-lignende både-og-perspektiv:

> To define the citizen as *both* subject *and* object of state power, and as *both* consumer *and* producer, is to merge older modernist discussions and preoccupations with the more recently established agenda of cultural studies. When citizenship is a field of *distinction*, an opening is created for a redrawing of boundaries. When culture is a field of multiple in- and exclusions […] there is room to rebrand citizenship in a more cosmopolitan communitarian sense (Hermes: 141, min fremhævning af *både-og*).

Dette kosmopolitiske, kommunitariske medborgerskab kommer således tæt på Lene Andersens begreb om global eksistentialisme, der om noget handler om globale værdier, som – i teorien – vil kunne hæve *både* tryghed *og* frihed for individer og samfund. At borgeren er både subjekt og objekt, henviser også til det forhold, der er mellem individuelle rettigheder på den ene side og de kollektive forpligtelser på den anden side, hvor samfundet forpligter sig til at danne individet, så de kan tage vare på den forpligtelse, som deres rettigheder giver – det er forpligtende at være menneske, men det er lige så forpligtende at være samfund. Individ og samfund fungerer sammen gennem det, Ole Thyssen kalder en realabstraktion: "Selv om et verdenssystem er skabt af mennesker, ender det med at konfrontere dem som en fremmed magt, der arbejder uafhængigt af deres vilje" (Thyssen 2009: 35). Hvor det derfor tidligere var nationalstaten, man var forpligtet over for, hvilket det i lang udstrækning også stadig er, så vil pligten med tiden kunne og skulle hæves til globale forpligtelser. Det er på dette plan, at udfordringerne er store, idet

foragtcentrifugen her – til tonerne af kapitalismekritik hos Miller og Andersen – ser ud til at trække i den forkerte retning. Særligt forretningens overnationalitet, hvor multinationale korporationer er større end mange nationalstater, er kritiseret for sin kynisme, der ikke virker på demokratiske præmisser, men i stedet på markedsøkonomiske betingelser.

Krimi og Knallhatt

Der er tydeligvis forskellige måder at forstå, afhjælpe og behandle de udfordringer, globaliseringen giver de rettigheder, som medborgeren forventer at have i et skandinavisk velfærdssamfund. Derfor har fokuseringen her selvfølgelig været præget af, at Lene Andersens fokus er et fremtidsperspektiv, som gerne skal råbe vagt i gevær, inden vi går fra at have udfordringer til at have uløselige problemer. Hvor Toby Miller nærmest ser ud til at være kommet ud på det dybe vand med uløselige problemer, hvilket muligvis kan ses i lyset af, at han skriver fra et amerikansk synspunkt, så skriver Lene Andersen og den skandinaviske krimi fra en velfærdsstats synspunkt, hvilket betyder, at vi stadig ser ud til at have et valg. At det amerikanske samfund havde et valg, antyder Lene Andersen (2009) kraftigt, så vi til det seneste præsidentvalg, hvor Barack Obama har peget på nogle globalt etiske løsningsmodeller – og netop dette globalt eksistentielle valg er også særligt centralt, hvis det skal stå til enkelte krimier. Vi må enkeltvis og kollektivt kunne stå til ansvar for vores handlinger, hvor Næsten ikke kun er vores familie og nabo, men også den globaliseringsramte afrikanske familie.

Mest fremtrædende er dette i Arne Dahls forfatterskab, der fokuserer skarpt på sådanne spørgsmål fra både historiekritiske blikke og med samtidskritiske øjne, men vigtigst er buddet om, at ingenting må stå stille. Eller sagt på en anden måde understreger Dahl gennemgående, at sandheden skal staves med lille 's'. Det kollektive arbejde, som A-gruppen står for, er i sig selv et udtryk for, at vi ved fælles hjælp kan komme frem til en art sandhed, men det fordrer derfor netop dialog på tværs af kompetencer og grader internt i gruppen. Men samtidig er dette også et generelt udtryk for, at sandheden

ikke er endelig, "att ingenting någonsin är färdigt" (Dahl: 5 og 447), som det udtrykkes i *En midsommernattsdröm* (2003)[4]. Sandheden forstås som pragmatisk, en uendelig semiosis, og denne form for pragmatik er også – som allerede berørt – understreget hos Lene Andersen, der netop placerer flydende værdier såsom demokrati som centrale universalier i et forsøg på at definere et internationalt medborgerskab, hvilket kan synes som et paradoks, men egentlig understreger det blot denne indsigt i, at ingenting nogensinde er færdigt.

Det er også en pointe, vi kan ane hos Gunnar Staalesen i eksempelvis *Din, til døden*, dog med en lidt en anden valorisering. Her bliver detektiven Veum blandet ind i et mord på en ægtemand, som i efterforskningen hurtigt overtages af politiet. Men Veum fortsætter med at efterforske sagen, idet han tror, at ægtemandens enke er uskyldig, selvom hun er politiets hovedmistænkte. Enkens advokat engagerer derfor Veum til at finde beviser på hendes uskyld. Det viser sig dog til sidst, at hun er skyldig, men på grund af Veums fortsatte efterforskning *mod* politiets ordre har han derved forskubbet nogle af sammenhængene, og to yderligere skæbner er blevet spoleret. Det får politimanden Hamre til at forklare Veum følgende: "Vi sitter igjen med akkurat den samme morderen. Vi sitter igjen med akkurat det samme svaret på problemet som jeg gav dig sist fredag. Den eneste forskjellen er at i mellomtiden har en mann drept en unggutt" (Staalesen 1979: 283). Før Veum fortsatte med at udfordre sandhederne, var "unggutten" levende, og gerningsmanden, der endte med at slå ham ihjel, stadig uskyldig. Disse spolerede skæbner kunne have været undgået, hvis Veum havde holdt fingrene for sig selv. Men Veum tager til genmæle, for "sannheten har alltid flere sider. Jeg har snakket med en del mennesker i mellomtiden, så svaret er likevel kanskje ikke helt det samme – når alt kommer til alt" (ibid.). Selvom Veum har forskubbet sagsforholdet, mener han, at sandheden har forskudt sig – i semiotisk forstand har interpretanten forskubbet sig, hvilket derfor giver en ny forståelse af objektet (jf. i øvrigt Hansen 2008d for uddybende analyser af Gunnar Staalesens forfatterskab).

4 Jeg låner denne pointe fra Mikkel Gades speciale *Ingenting är någonsin färdigt*, indleveret august 2008 ved Aalborg Universitet.

I det hele taget er *Din, til døden* en af de bøger fra Staalesens hånd, der indeholder flest overvejelser over sandhedsbegrebet. Undervejs i sin efterforskning konstaterer Veum, at "Det finnes bare en eneste renselsesprocess som hjelper, og det er – sannheten" (ibid.: 145), men denne renselsesproces relativeres langsomt undervejs: "sannheten er et farlig ord å ta i munnen. Man vet aldri når det begynner å vokse – og det blir snart for stort" (ibid.: 198), og senere må Veum da også acceptere, at "jo flere ting som holdes skjult, desto verre blir det å finne fram til – sannheten. Hvis det finnes noen sannhet" (ibid.: 233). Fra at holde sig til en tro på, at sandheden kan rense luften for moralsk forfald, forskyder Veums holdning sig til en tvivl på, om der overhovedet findes en sandhedens mulighed. Hvor Veum normalt synes at have et godt kendskab til mennesker, så tager han fuldstændig fejl i *Din, til døden*, hvilket sender ham ud på dette erkendelsens skråplan. Dette skråplan synes således flere steder negativt betonet hos Staalesen, trods tydelige pragmatiske undertoner, mens Arne Dahl og Lene Andersen i stedet understreger, at det er det eneste mulige. Blot skal vi være bevidste om det og ikke opretholde en blind tro på, at samfundet og demokrati – og dermed en form for medborgerskab – kun kan være sådan og ikke anderledes.

Den moderne krimi hos Dahl og Staalesen – både fra den individuelle privatdetektiv (som dog til nød samarbejder med politiet) og den kollektive A-gruppe – tangerer derved et budskab, som har ligheder med Lene Andersens begreb om global eksistentialisme, der her er blevet tolket i sammenhæng med begrebet om medborgerskab. Den samfundsmæssigt engagerede krimi og den polemisk debatterende Lene Andersen forsøger derved at råbe et samfund op, der står over for nogle vigtige udfordringer for at kunne oparbejde eller bevare globale rettigheder, som det mere nationale – eller regionale – medborgerskab hidtil har været garant for. Globaliseringen stiller spørgsmålstegn ved nationalstaten, velfærdsstaten og således de demokratiske rettigheder, mens det globale samfund står over for en stor udfordring med en totalitær religiøsitet, der kæmper mod en (måske lige så totalitær) kapitalisme, hvor videnskaben, den moderate religiøsitet og den velstandsskabende forretning tilsyneladende spinder væk i foragtcentrifugen. For Lene Andersen er det ved at

være sidste udkald for, at æstetikeren bliver voksen og tager det etiske valg alvorligt, mens store dele af krimifiktionen forsøger at få bugt med en kriminalitet og et verdenssamfund, der trodser rettigheder og friheder for den enkelte. Spørgsmålet er bare, hvad vi gør ved det. Men en ting er dog helt sikkert: "Fremtiden bliver fuldstændig lige som nutiden, bare anderledes!" (Andersen 2006b: 5).

Litteratur

Andersen, Lene (under pseudonymet Jesper Knallhatt), *Baade Og Mandag*, København: Det Andersenske Forlag, 2006a.
Andersen, Lene (under pseudonymet Jesper Knallhatt), *Baade Og Tirsdag*, København: Det Andersenske Forlag, 2006b.
Andersen, Lene (under pseudonymet Jesper Knallhatt), *Baade Og Onsdag*, København: Det Andersenske Forlag, 2007.
Andersen, Lene (under pseudonymet Jesper Knallhatt), *Baade Og Torsdag*, København: Det Andersenske Forlag, 2008.
Andersen, Lene (under pseudonymet Jesper Knallhatt), *Baade Og Fredag*, København: Det Andersenske Forlag, 2009.
Bauman, Zygmunt, *Frihed*, København: Hans Reitzels Forlag, 2009.
Dahl, Arne, *En midsommernattsdröm*, Stockholm: Ordupplaget, 2003.
Hansen, Kim Toft, "Polyhistorens renæssance", *Kulturkapellet – tidsskrift for kunst- og kulturformidling*, Aalborg: http://www.kulturkapellet.dk/, 2007.
Hansen, Kim Toft, "Tabet af "virkeligheden"", *Kulturkapellet – tidsskrift for kunst- og kulturformidling*, Aalborg: http://www.kulturkapellet.dk/, 2008a.
Hansen, Kim Toft, "Æstetikeren bliver voksen", *Kulturkapellet – tidsskrift for kunst- og kulturformidling*, Aalborg: http://www.kulturkapellet.dk/, 2008b.
Hansen, Kim Toft, "Spørge Jørgen slår igen", *Kulturkapellet – tidsskrift for kunst- og kulturformidling*, Aalborg: http://www.kulturkapellet.dk/, 2008c.
Hansen, Kim Toft, "De sidste dages heldige. Om krimifiktion og Gunnar Staalesens forfatterskab", arbejdspapir nr. 7, *Krimi og kriminaljournalistik i Skandinavien*, www.krimiforsk.aau.dk, 2008d.
Hansen, Kim Toft, "Afkedsomificeret læring", *Kulturkapellet – tidsskrift for kunst- og kulturformidling*, Aalborg: http://www.kulturkapellet.dk/, 2009a.
Hansen, Kim Toft, "Fra synd til skyld – krimiens kulturelle rødder", i *Bogens verden*, nr. 1, 2009, Hald: Hald hovedgaard, 2009b.
Hansen, Kim Toft, "Identifying the Junction – the Idea of Reason in Fantasy", i Christensen, Jørgen Riber, *Marvelous Fantasy*, Aalborg Universitetsforlag, under udgivelse, 2010a.

Hansen, Kim Toft, "Ambivalente fiktioner – vold, den svenske uro og Henning Mankell", i *Fingeraftryk. Studier i krimi og det kriminelle – festskrift til Gunhild Agger*, Aalborg: Aalborg Universitetsforlag, 2010b.

Hermes, Joke, *Re-reading Popular Culture*, Oxford: Blackwell Publishing, 2005.

Miller, Toby, *Cultural Citizenship. Cosmopolitanism, Consumerism and Television in a Neoliberal Age*, Philadelphia: Temple University Press, 2007.

Saarinen, Risto, "The Surplus of Evil in Welfare Society: Contemporary Scandinavian Crime Fiction", i *Dialog: A Journal of Theology*, Volume 42: 2, Oxford: Blackwell Publishing, 2003.

Staalesen, Gunnar, *Din, til døden*, Oslo: Den norske bokklubben, 1992.

Thyssen, Ole, *Verdenssamfundet. Et filosofisk essay*, København: Hans Reitzels Forlag, 2009.

Peter Kirkegaard er undervisningsadjunkt ved Aalborg Universitet. Primære forskningsrum er litteraturhistorie – og krimi. Han deltager i forskningsprojektet Krimi og kriminaljournalistik i Skandinavien.

Peter Kirkegaard

At finde en form til sin vrede

Arne Dahls store finale - 10 år med A-gruppen

Den hedder *Himmeløje*, den tiende forbløffende politiroman på ti år af Arne Dahl. Måske er den endda – ved siden af *Europa Blues* – den bedste i rækken. Og det alene er rigelig grund til opsummerende kommentarer omkring dette krimilitterære storværk, nu da hele bygningen står og kan ses[1]. Titlen refererer både til overvågningens onde "eye in the sky" og til forfatterens suveræne overblikken sit fiktive, gennemglobaliserede krimiunivers, foruden at øjet åbner sig tvangfrit mod en mulig metafysisk dimension. Sådan er det med Arne Dahl. Tingene *er* der ubetvivleligt og betyder samtidig noget mere. Pseudonymet Arne Dahl – opret-/fastholdt som hemmelighed den halve vej gennem serien – er jo både en reel skribentmaske og et alter ego-anagram for den vidtfavnende intellektuelle forfatter, forsker, kritiker m.v. Jan Arnald. Under eget navn – med den intellektuelles tvivlsomme brand – ville han aldrig være sluppet af sted med sit kup, at forny krimigenren indefra, med al respekt for genrens traditioner og faste krav. Sådan en skide intellektuel – gå hjem til dine egne!

Ikke at Arnald skammede sig, slet ikke. Men han ville læses rent, for hvad han faktisk gjorde, uden offentlighedens udvendige branding. Det lykkedes, det tør man nok sige nu ved fuldendelsen af den forud stipulerede plan. Arnald/Dahl tog sig den nærblasfemiske

1 Eventyret er dog ikke slut. Efter mellem- og metaromanen *Elleve* (2009) fortsætter sagaen om A-gruppen snarest, dog næppe helt på samme vis.

frihed at "genskrive" den svenske krimikanons guder, Sjöwall og Wahlöö. Andre havde forsøgt noget tilsvarende før ham, Guillou, Mankell, Nesser, men ingen så tæt på forbillederne – og dog så milevidt hinsides. For hvor Sjöwall/Wahlöö opererede ud fra en fasttømret – og dengang endnu troværdig – socialistisk ideologi, der på snedig facon først gradvist udfoldedes eksplicit gennem *Roman om en forbrydelses* ti bind (1965-1975), dér stod den slags luksus selvsagt ikke længere til disposition for Dahl år efter kommunismens endegyldige sammenbrud. Ideologisk rådvildhed, liberalistisk markedsøkonomis totale dominans, Udkantsveriges forvitrende Folkhems-(selv)retfærdighed, nye globale fjendebilleder – mod alt det måtte Arne Dahl mobilisere konkret, helt nede i skidtet. Post-Palme. En uskyld var definitivt mistet.

"Rigskriminalpolitiets specialenhed for voldskriminalitet med internationale aspekter" er den pompøse titel på den tæt knyttede politigruppe – mere bekvemt kendt som "A-gruppen" – i hvis lod det falder at agere både effektivt og humant i forhold til ondskabens nær altomfattende viderværdigheder. En ideal gruppe, over tid varierende fra syv til (godt) ti medlemmer, næppe realistisk i normal forstand, men et eksperimentarium for kritisk, konkret undersøgelse af det menneskeliges modstands- og udviklingspotentialer. Med alle aldre, køn og typer repræsenteret. A-gruppens saga er fra start tænkt som årtusindeskift-krønike. Tæt i sporet på de store globale begivenheder, der lynhurtigt sender deres fatale konsekvenser hele vejen rundt, også til det klassisk-neutrale Udkantsverige. Således finder man – med det års forsinkelse en tyk bogs skrivning kræver – år for år verdenshistorien spejlet hos Arne Dahl. Hvilket igen betyder, at en nøje forprogrammering af serien aldrig har været mulig; en 11. september, en angrebskrig mod Irak, vilde terroranslag osv., det skal der være plads til. Det skal kunne betyde noget, midt inde i det, der jo genremæssigt ellers kunne ligne "vanlige" intrigers politimæssigt kyndige opklaring.

Politiromanen og genrebinding

Det hævdes flere steder i international krimiforskning, at politiromanen – der siden anden verdenskrig gradvist har overtaget den

hårdkogte krimis skeptiske, men mere og mere anakronistiske ensomme ulv/privatdetektivs plads i centrum – at politiromanen tværtom afspejler den stigende samfundsmæssige kontrol af enkeltindividet. En i dårlig forstand integrativ, konservativ genre. At denne forskning oftest ikke indbefatter netop den Sjöwall-Wahlöö'sk skandinaviske subgenre, det tilsynelader et paradoks. Den svenske politikrimi – og tilsvarende også den norske og danske – er nemlig nok integrativ, i den forstand at selve "det demokratiske instinkt" (som det endelig navngives i *Himmeløje*) er omdrejningspunktet. Men det forhindrer på ingen måde en Arne Dahls basalt kritiske blik, et ondt øje til de mangfoldigt udemokratiske og dybt perverterede tendenser, der ret frit er ude at spadsere i vores globaliserede verden. Den umærkeligt almene markedsgørelse af alle menneskelige relationer, sennazistisk fremmedhad, med dybe historiske rødder, generelt økonomiske mafiatendenser, trafficking, pædofile netværk, you name it. For så ikke at tale om galopperende livsstilsekstremer som aktiegalskab, anoreksi og fodbold-hooliganisme. Bare eksempelvis.

Den amerikanske skandinavist Andrew Nestingen har for nylig påpeget, at hvor den klassiske politiroman – "the police procedural" – nok kunne karakteriseres ud fra Bertrand Russells ironiske hib til gamle Hegel: "For Hegel, liberty is the right to obey the police" (Nestingen 2009), dèr er den postmoderne version afgørende i vildrede med hensyn til politiets rolle som moralsk agent, som ideal figurering af nationen og staten, klemt som det er af neoliberal velfærds- og statskritik. "Unnecessary officers" på vej til at blive overflødiggjort af private vagtværn osv. I det klima er politiets rolle prekær. Vi ser, trods den tunge arv fra Sjöwall-Wahlöö, et stigende antal frie agenter, privatdetektiver og især journalister indtage hovedrollerne. Det vender jeg tilbage til.

En anden type kritik af krimien kommer indefra, så at sige. Den siger, at man ikke skal tro ret meget på den ovenfor påståede samfundsgavnlige effekt af krimiens arbejde med samtidens store problemer. At fordringen om at repræsentere vor tids definitive bud på "The Great American/Swedish/Danish Novel", omfattende det hele – og sådan er der jo krimi-buffs, der paraderer den – at den

lider af litterær naivitet. Krimien er langt snarere genrebundet, end den er kritisk fri. Krimien avler primært – og produktivt nok – på krimitraditionen, men ikke egentlig på samfundets påtrængende problemer. Og tager man krimiens bugnende marked i bred betragtning, så er det sikkert sandt nok. Mange, alt for mange krimier, er trods al hårdkogt kynisme eller følsom livsstils-flavour vældig formelagtigt skrevet. Når spændingskurven er fuldført, så er der ikke mere, ikke noget at huske.

Arne Dahl holder af genren. Han overholder ubesværet og trofast dens krav om rationelt baseret opklaring og afrunding. Traditionelt er krimiens spænding netop den sensationelt pirrede nysgerrigheds sans for opklaringen, dens afrunding og den sociale beroligelse – alt er tilbage på plads, verden er igen i orden. Og godt nok er nysgerrighed måske menneskets primære udviklingskraftkilde, og vi har alle sammen samtidig brug for at gå trygt i seng om aftenen. Men så enkelt behøver det ikke at være. Dahl kombinerer nemlig behændigt opklaringens rationelle logikker med thrillerens skandaløse indsigter i forbrydelsens mere irrationelle, farligt dybe lag, så nysgerrigheden matches af hændervridende suspense, i en bestandig bølgen mellem tryg forvisning om, at alt nok skal gå, og angst for, at alt kan gå ad helvede til. Intet er sikkert, ingen er sikker.

Arne Dahl er en skamløs plotter. Hans inspiratoriske detektivkollektiv deler gavmildt al tænkelig aktindsigt med os, men vi informeres desuden ad helt andre kanaler, kriminelt så at sige, om plagede bevidstheders kvaler, syge sinds hævnende komplotter, ting, A-gruppen endnu ikke kan vide om. Vi sidder i saksen, medskyldige i fatale transgressioner af al lov og moral, bestandig klyngende os til håbet om fuld gennemsigtighed og endelig retfærdiggørelse. Det er læselystens apoteose, det pirrende miks af viden og ikke-viden, en "masochistisk" lystfuld massage, spændt ud mellem en stædig villen frem mod løsningen, hvor vi selv produktivt gætter med på gåderne, og en modsvarende uvilje mod at slippe de selv samme gåders æggende tvetydighed. Læselystens apoteose, udsættelsens søde tøven, mens vi prøvevist anticiperer retrospektionens klarhed, træner vores hermeneutiske formåen, noget,

vi alt for sjældent kan udfolde for fuldt i dagliglivets flaksen[2].

Man har – med Roland Barthes (1976) – talt om, at krimien var den eksemplariske "lisible", "læselige" tekst, én, hvor vi trygt kan forvente til slut at forstå alt. Mens så den avancerede, eksperimenterende litteratur skulle være "scriptible", lige akkurat "skrivelig", hvor læseren helt ude på kanten af sin intellektuelle kapacitet følger skriftens modige vaklen på linen mellem kaos og orden, vild ordsalat og skrøbelig mening. Og tilsvarende har man så ment det nødvendigt at operere med to kvalitetskriterier. Et for den banebrydende nye litteratur og et for populærlitteraturen, in casu krimien. Man kan diskutere den mulige arrogance i denne kritiske position, men bredt set er der selvsagt noget om snakken. Flertallet af krimier udfordrer så vist ikke noget sprogs grænser. Men krimiens aktuelle mainstreamposition, dens overvældende økonomiske succes, udelukker ikke i sig selv enhver æstetisk transgressions mulighed. Måske er det nemlig sådan, at netop genrekonventionerne i deres historisk variable elasticitet er åbne for ikke så lidt. For det første er det traditionelle krav om altomfattende "closure" ikke absolut. Retfærdigheden skal nok sluttelig ske fyldest, de skyldige straffes (gerne efter loven), evt. dødeligt. Men den poetiske retfærdighed, den humane udvej, kan sagtens overtrumfe lovens abstrakt summariske og sandhedens absolutte krav. Se bare slutningen af *Europa Blues*, hvor de absolut kriminelle, men retfærdigt hævnende "skæbnegudinder" – erinyerne kaldet, efter den antikke tragediedigter Aischylos – får lov at slippe, og hvor en søn af den ældgamle, historisk dybt belastede nazibøddel skånes for at få sit livsgrundlag revet op af de dystre familiesandheder. For det andet åbner netop genrens "læselige" rammer, for at den kyndige forfatter kan læsse alskens bredt kulturelt stof på fortællemaskinen. Ikke bare aktualitetens temaer, racisme og terror osv., men også historiske smertepunkter, mytologiske strukturer, bredt politisk og kulturelt stof, alt fra stormagters oliebegær over livsstil til poesi og musik. Atter er *Europa Blues* mønstergyldig. Svensk medskyld i nazistisk racebiologi ligger i bunden af det stærkt krydrede plot, men først i dag er det noget, man rigtig kan tale om i Sverige.

2 Her trækker jeg frit på pointer hos Dennis Porter (1981), Peter Brooks (1984) og Roland Barthes (1993).

Gruppepsykologi, sprog og skrivelyst

Moderne thrillere har længe opvist en nok så skræmmende psykologisk dybde. Arne Dahls psykologiske interesse ligger nu primært i administrationen og udviklingen af A-gruppens spraglede diversitet. Dette kollektive subjekt – "Et besværligt kunstnerkollektiv blandt paragrafryttere og rednecks", som det hedder i *Himmeløje* – etablerer en i sin trods udskiftninger og tilkomster stabil læsertryghed, en gruppe, hvis psykologi let kunne degenerere til flad typologi, men det er Dahls kunst at magte at uddybe karaktererne over tid, så de både bliver vores fortrolige og samtidig viser nye sider frem under pres. Det er et af Dahls "dogmer", at forbrydelsernes psykiske afgrunde skal finde genklang hos de hårdtarbejdende detektiver, at stort skal spejle sig i småt, at kun med netop en "kunstnerisk" empati, en dyb personlig involverethed kan opklaringen overhovedet finde sted. Logisk deduktion, avanceret datateknologi og anden cool efterretningsindsamling gør det ikke. Og gruppens medlemmer kommer alle undervejs ud på det meget dybe og må finde hjælp hos de andre. Så summer til gengæld en inspiratorisk samforstand dem imellem, som finder sine euforiske højdepunkter i samspillet mellem de to "sjælssøskende" Paul Hjelm og Kerstin Holm. Det er rent ud forrygende, små mirakler af gensidig inspiration, og peger i øvrigt lige ind i Dahls inderste erotiske utopi.

Dahl har således helt bevidst villet undgå den vanlige fokusering på én hovedfigur, en Beck (S/W), en Wallander (Mankell). "Ulcersyndromet", det moralsk besværede mandlige subjekts private kvababbelser er blevet kliché. Og løgn. Dahls serie starter nok (Dahl 2001) med en ret typisk udbrændt Paul Hjelm som primærfigur. Men pointen er, at han først vinder personlig statur i samspillet med de andre i A-gruppen. At *den* bliver hovedpersonen, det kollektive subjekt:

"Personerne begyndte kort sagt at leve deres egne liv – samtidig med at de i bund og grund var en og samme person, en slags mangehovedet version af det trods alt hæderlige og veltilpassede samtidsmenneske, der forsøger at overleve i en svær tid" (Arnald, november 2003). Og det er overhovedet måden, postmoderne identitet opnås på, som netværket af relationer, samspil. Ikke som klassisk selvberoende monade, model Freud. Andetsteds (Deckarhuset 2009)

siger Jan Arnald uddybende: "Jeg havde brug for et velfungerende kollektiv, der kunne udgøre en modkraft, mod både depressiv Folkhems-nostalgi og nybrutal cyberkriminalitet. Teste den i litteraturen ret usædvanlige figur "godt samarbejde". For alvor arbejde med kollektivromanens form. Og opfinde en ny slags hovedperson, nemlig relationerne-mellem-strømerne".

Alle de nævnte kvaliteter spiller sammen i Arne Dahls ubestridelige sproglige mesterskab. Han er klart den bedst, friest skrivende krimiforfatter i Norden. Ikke bare leger han dristigt og udspekuleret med genrens klassiske imperativ angående realisme-illusion. Hans romaner er tydeligt skrevne, fortalte, fra et vellystigt, postmoderne selvbevidst alvidende fortællerleje, "himmeløje", som gang på gang punkterer illusionen om virkelighedens saftigt konkrete tilstedeværbag sprogets gitter. Bare et enkelt, simpelt eksempel: "Eftersom vi af humanitære grunde må forbigå søndagen i tavshed, springer vi frem i tiden til mandag" (Dahl 2003: 293). Sådan hedder det om en lang søndags tømmermænd. Dette selvparodisk olympiske "vi" krydses så i øvrigt suverænt frit af mangfoldige bevidsthedsfokuseringer, helt inde, under huden på de mest diverse personer. Realismen krakelerer, men ikke fortællestemmens troværdighed.

Men Dahl spiller også fornøjet med intertekstuelle henvisninger, åbenlyst eller mere indforstået, og peger dermed på sine fiktioners oprindelse i andre fiktioner. Det er selvsagt ikke alle krimilæsere, der er interesserede i finter til Strindberg, Paul Auster eller James Ellroy – alle på spil i *Europa Blues* – men det går også fint at læse hen over det lag. Man mister ikke momentum i læsningen derved, for det er et ekstra legesygt niveau, man kan fornøje sig med efter behag, og som Dahl selv har brug for, blandt andet for ikke at falde i realismens naive fælde. Så selvsagt er Arne Dahls krimier litteratur og ikke direkte og reel samfundsafspejling. Netop, romanerne er læselystens øvelsesbaner, den empatisk-hermeneutiske forståelses modeljernbaner. Billeder af samfundsstrukturer i forvandling, til politisk forhandling, til nytte for den, der vil. Og det er der mange, flere og flere, der vil.

Læselysten er dog en primær menneskelig foregang, uden den realiseres slet ingen krimi egentlig. Men selvfølgelig bliver læselysten også formet af forfatterens skrivelyst. Og Dahls skrivelyst bobler be-

gejstret, smittende. Han kan skrive i snart sagt alle registre, sart poetisk, hårdkogt cool, intellektuelt udfordrende diskuterende, med barsk kritisk ironi, åben patos – og med både slapstick- og mere raffineret humor. Og *det* er sjældent i krimigenren! Arne Dahl er sig fuldt bevidst, hvor let klicheer løber én i pennen(!), og han inspicerer dem bevidst, bruger dem mod dem/sig selv, varierer dem i en musikalsk improviserende prosa, som godt nok er "læselig", men også bestandig spejler det "skrivelige". Gad vide, om de to nævnte kvalitetskriterier står til troende i forhold til Dahls prosa? Det er oplysende at sammenligne *Europa Blues* med Jan Arnalds frit fabulerende historisk-mytologiske roman *Barbarer*, også den fra det pseudonyme dobbeltspils år 2001. De deler europæiske rødder, de handler begge om svære gåder, og selvom sidstnævnte absolut ikke er nogen krimi, så er sprogarbejdet lige intenst, i *Europa Blues* måske mere lethåndet[3].

Musik spiller en stor rolle i stort set alle Arne Dahls krimier. Både *Misterioso* og *Europa Blues* har jazzen helt oppe i titlen. I den første udgør Thelonious Monks originale blues af samme navn (i en berømt indspilning fra 1958) en afgørende rolle i/for detektionen, i den anden danner Miles Davis' ukrænkelige mesterværk *Kind of Blue* (Davis 1959) sofistikeret bagtæppe for Paul Hjelms melankolske meditationer over tidens dårligdomme. Men mere end det. Jazzmusikere improviserer. Særligt i livesituationen forventes den store musiker at spille lige til grænsen af sin formåen. Nok er der det faste skelet, temaets start og slut, ofte bluesformularens enkelhed, rytmegruppens support for improvisationerne, men indimellem tager solisten voldsomme chancer, risikerer derved en grov "bøf", men håber på at ramme ind i uhørte åbninger til nyt land. En performativ kunstform. Måske det er i jazzens sindbillede, man skal forstå den ambitiøse krimi. Improvisationer over faste mønstre, men

3 Det er slet ikke uartigt, synes jeg, at hævde, at netop kombinationen af stram plotmæssig konstruktivisme og deraf legende afslappet improvisatorisk frihed i (ned)skrivningen faktisk har udløst Arne Dahls allerbedste sprogkræfter. Og at han som Jan Arnald sommetider – som i *Maria og Artur* (Arnald 2008) – ligesom bliver fange af biograferingens nøje forpligtethed på nyskabelse og dermed mister rytme og sprogmusik.

et frugtbart sted, på grænselinjen, midt mellem "high" and "low", et sted, hvor alting kan ske mellem start og slut. Tøvens rum, skrivelystens, læselystens[4].

Vreden, gudinde...

Og hvad er det så, der ældtes sammen der? Jo, ikke bare spøg og skæmt. Men de store spørgsmål. Eksistensens, samfundets, forbrydelsens. I et nyligt forord til en dansk genudgivelse af Sjöwall-Wahlöös romansuite, til *Strisser, strisser*…, skriver Jan Arnald / Arne Dahl følgende: "Hvad var det så, der lykkedes for Sjöwall-Wahlöö i deres serie? Hvad var det, der slog denne så længe vibrerende streng an hos en 15-årig, så den 20 år senere kunne udløse eget kriminallitterært forfatterskab? Den tilbageholdte vrede, tror jeg. Ilden – men samtidig en stærkt kontrolleret ild. Den langsomt voksende erkendelse af, at ukontrolleret vrede uden mål falder pladask til jorden – men at ilden dog må findes og bevares. At finde en form til sin vrede, måske …" (Arnald 2007). "Vreden, gudinde besyng", er det ikke Arne Dahls sande mantra?

Tag nu bare *Himmeløje*. Det er påfaldende, hvor megen vrede der motiverer det spraglede handlingsmønster, i alle led, i stort og småt. "At finde en form til sin vrede", det rette Troja at storme, det er spørgsmålet. Retfærdig harmes form eller indkrogede sjælesårs eruptive ødelæggelser.

Man havde måske ikke troet, at Arne Dahl skulle lade sit – foreløbigt – samlede oeuvre delvist tone ud i spionthrillerens form, "spyfi", med åbent erkendt forbillede i skikkelse af John le Carré, hvis *Den gode tolk* får en central rolle i det centrale mysteriums kodeknækning. Men jo, Paul Hjelm bliver spion! "International ekspert" i selveste Säpo, det ellers så vidt og bredt i svensk krimi helt rutinemæssigt foragtede hemmelige sikkerhedspoliti. Faktisk er Paul

4 I Tore Mortensens og min artikel: "Kind of Blue – Europa Blues – jazzen og krimien som performative kunstarter" (Kirkegaard og Mortensen, 2009) forsøger vi – med et vist held – at påvise Dahls sproglige improvisationsmønstre som klart inspirerede af Miles Davis, John Coltrane og hele den uovertrufne 1959-sekstet.

Hjelm kun i de første fem romaner/år medlem af A-gruppen. Derfra rekrutteres han til Afdelingen for Interne Undersøgelser, som chef for Stockholm-afdelingen, mens Kerstin Holm samtidig bliver chef for A-gruppen, efter grundlæggeren Jan-Olov Hultins pensionering. Samarbejdet fortsætter dog på forskellig vis. Også, men meget indirekte, da Hjelm altså løftes ind i selveste Säpo.

I slutningen af *Efterskælv* (2007) introduceredes allerede, uden navn, Säpos gamle "internationale ekspert" som en livsklog inkarnation af "det demokratiske instinkt" midt inde i de kyniske (stor)magtpolitiske spil, op imod ondskabens overvældende globale manifestationer. I en kort, intens samtale med Paul Hjelm udpegede han, helt uden for referat, denne som sin efterfølger.

I *Himmeløje* får han navn, Tore Michaelis, og han er pludselig sporløst forsvundet. Og det bliver Hjelms spegede opgave at finde ham, død eller levende. Død, så er jobbet altså Hjelms; levende, ja – so what…

Michaelis' vita, som Hjelm ad krogede veje stykker sammen, er mildt sagt skræmmende. Part i eller vidne til de seneste 30 års storpolitiske konflikter. Sveriges "usynlige" repræsentant. Til stede alle vegne, senest især i Bagdad, en meget ond by. Og der har den ellers supercool Michaelis endelig mødt muren, en mand, svensker oven i købet, så skruppelløst kold i sit magtbegær, at han under amerikansk beskyttelse handler højteknologisk militært isenkram til alle sider, med narkosmugling som en af mange sidegevinster. Vi mødte også ham i *Efterskælv*, Per Naberius, som dér slap fra både at "terrorbombe" et T-banetog, og fra A-gruppens narkofangst – og nær, med en skødesløs håndbevægelse, havde ombragt Arto Söderstedts niårige datter med en djævelsk indopereret minibombe. Grunde nok til Michaelis' had og en vrede, der satser alt. Det er fascinerende at følge den ensomme Paul Hjelms inspirerede hemmelige arbejde i de stærkt urovækkende spor efter Michaelis, det er "spy-fi" på højeste plan, fuld af netop Carré'sk sans for den sigende detalje, den meditative fordybelse i tilsyneladende meningsforladte efterladenskaber, som for det fortolkende blik vinder paradoksal betydning. Detektiven som vor tids allegoriker, som Walter Benjamin flere steder berørte det, blandt andet i *Ensrettet gade* (Benjamin 1993).

Anoreksi

A-gruppen har sideløbende hermed også deres hænder fulde. Hvad der i *Himmeløje* startede med at ligne et banalt videobutikrøveri, viser sig snart at pege helt andre, langt værre steder hen. Konkret blot til den anden side af gaden, men dér har en seriemorder tilsyneladende været i gang med blodigt at torturere og dræbe en hel række suicidalt fortabte anorektikere, lokket til i håbet om det ultimative afmagringsfix. Også her er der et vældigt had på spil, en vildt forvrænget, ødelæggende vrede, der har sin bund helt nede i fortidens skolegård, hvor de seje tøser, de superslanke cool gymnasiepiger skånselsløst mobbede de kraftigere byggede. Sara Svenhagen og Lena Nyberg arbejder flot sammen på sagen. Lena får endelig sin shining hour, intuitivt genkender hun denne forvendte, alt for længe fortrængte vredesform fra sig selv[5], og sammen må de på kønnets vegne meditere nok så mørkt over det feminine selvhad. "At finde en form for sin vrede…"[6].

De to handlingsspor fletter sig undervejs sammen, i og med at Arto Söderstedt i sine avancerede – og ofte ikke helt regelbundne – internetundersøgelser støder på en gammel kending, en vis Magda Kouzmin. Hun var lederen af de meget vrede østeuropæiske eksprostituerede, "Erinyerne" fra *Europa Blues*, hvis hævn dengang tog form af spektakulært, stærkt pinefulde aflivninger af alfonser i hele Europa. Nu er de på banen igen, og skønt deres vredes voldsform ikke er alment anbefalelsesværdig, kan Arto Söderstedt nu som dengang forholde sig empatisk, og pragmatisk brugbart, til deres retfærdige vrede.

Nu behøver jeg ikke afsløre meget mere. Det lyder jo vildt kulørt i referat, men Dahls koblinger af det store og det små, deres indbyrdes spejlinger, bliver overbevisende, fordi han selv midt i den heftigste action har den dybe refleksion over dårligdommene med, fordi han som den skruppelløse plotter, han er, distribuerer viden og ikke-viden

5 I *Dødsmesse* (Dahl, 2005) introduceredes det nye A-gruppe medlem Lena Nyberg som en problematisk figur. Populær gadestrisser, men med hang til at bruge kniplen 'the other way around'.

6 I et interview med Bo Tao Michaëlis i Politiken vedkendte Arnald sig tilsvarende vreden, over anoreksi-vanviddet: "Faktisk var det denne infame 'sultekunst', som gav mig inspiration til romanens mere jordnære plot, satte mig i gang på en energi af vrede" (Arnald, 20.09.2008).

med stort overblik, fordi hans dialoger er tætte af drøj repliktæft, fordi han er så humant humoristisk midt i det mest dystopiske, fordi han er en så "nørdet" ekspert udi computerteknologien, fordi hans A-gruppe er så levende, så empatisk involverede, midt i det trælse, lange seje træk, fordi – ja, fordi han skriver så forbandet godt, som han gør.

Døden og kærligheden

Døden spiller en central rolle i *Himmeløje*. Ikke bare i den spektakulære volds sfære, men som det vilkår også de sårbare detektiver er underlagt. Kerstin Holm er hårdt ramt; hendes ekskæreste Bengt Åkesson – hendes kæreste i *Mørketal* (2006) – er død, og hendes skyldtyngede sorg over ham bremser længe, alt for længe den genopblussen af kærligheden mellem hende og Paul Hjelm, der så ud til endelig at skulle blomstre i slutningen af *Efterskælv*. Og Viggo Norlander, Söderstedts gamle "pølsemandsmakker", er dødeligt syg af mavekræft. Dahls heftigste bedrift i *Himmeløje* er nok skildringen af chokbølgerne og sorgen over Paul Hjelms angivelige, voldsomme død. Det er svinefrækt gjort, og man sidder med en tåre i øjenkrogen. Så hudløst smerteligt nært på beskrevet og følt, med så åben en patos. Så tæt er vi kommet A-gruppen, og os selv.

Kærligheden får dog sit til slut, som det sig hør og bør. De kriminelle spor bliver nogenlunde bragt til hvile med så fuldt lægende klarhed over fortidens mørke bragt til veje som muligt. Jan Arnald har udtrykt bestræbelsen sådan:

> En kriminalroman er en *helingsproces*, som vi vist alle sammen gerne vil gennemgå. Et eller andet er forkert, sygt, skævt, perverteret – men skridt for skridt heles sårrandene, dumheden og vanviddet forsvinder, og vi kommer nærmere og nærmere til sandheden, løsningen, helingen. Og hermed tænker jeg ikke i første række på, at forbryderen bliver fanget, at loven vinder over lovløsheden, at kosmos besejrer kaos, at retfærdigheden sker fyldest. Nej, jeg tænker mere strukturelt: Tågerne spredes; fortiden blotlægges i hele sin nøgenhed. Vi bliver i stand til at se det, som ikke længere er. Tiden falder på plads.

> Det handler ikke om harmonisering eller orden, men om klarhed. Det handler om at *nå frem*. Det, vi aldrig gør i det virkelige liv (Arnald, nov. 2003).

Men A-gruppen står, trods al succes, foran sin nedlæggelse. Det giver ophav til Dahls elegante meta-slutvignet, hvor de forsamlede – alle mand, selv gamlechefen Jan-Olov Hultin – diskuterer den usikre fremtid, og på Paul Hjelms opfordring selv – som havde de pludselig almagt – vælger, hvordan deres liv videre i litteraturen bør være. De bliver ikke enige, dog om "en *elver*", om et år! Altså *Elleve* (2009). Det har Arne Dahl som nævnt allerede set til. Om det så i fremtiden bliver som "freelanceansatte privatstrømere [...] Lidt science fiction, lidt dystopi, lidt *Blade Runner*" – eller snarere i form af psykologiske enkeltmandsfortællinger, det får vi se. Sara Svenhagen formulerer A-gruppens besværede position sådan her:

> Jeg kan forestille mig, at nogle af os tager springet og bliver konsulenter […]. Det forekommer mig, at vi skulle kunne opgradere det gamle koncept med privatdetektiver på en ret fed måde i disse privatiseringstider. Vi bliver konsulenter hele bundtet […]. Det bliver en forsmag på, hvordan retssystemet kommer til at fungere i den nærmeste fremtid. Freelanceansatte privatstrømere bliver tidens løsen. Lidt science fiction, lidt *Blade Runner* (Dahl 2008: 417).

Citatet ligger helt på linje med førnævnte Andrew Nestingens påvisning af den klassiske politiromans troværdighedsproblem vis-a-vis neoliberale privatiseringsbestræbelser. "Unnecessary officers" kontra private kontraktansatte. Arne Dahl *har* lugtet lunten. Roman nr. 12 ventes i 2010. Med fuld fortrøstning, for der er masser af stof i A-gruppen endnu. Både dens fortid og mulige fremtider.

Billeder på nethinden

Himmeløje er en virtuos tour de force. Gamle motiver dukker op igen, lange tråde mellem tidsligt forskudte begivenheder giver ny tone,

alting bliver opsummeret så vidt. Man ræser lystent gennem romanens 409 sider, og man kan roligt læse den en gang til. Man bliver ikke færdig med den. Man husker den i billeder, bevægelige billeder. Mest suverænt står indledningskapitlets magelige, olympiske fortælleroverblikkende "helikopterpanorering" over et søndagssensommerligt Stockholm, hvor alle vores venner i A-gruppen ses i sigende snapshots. Mod slutningen kommer det hele igen, men nu som reel, stærkt truende "Eye in the Sky-satellitovervågning", afgørende central for den endelige opklaring af alt det diverse. Det er filmisk prosa af fineste mærke.

I det tidligere nævnte interview med Bo Tao Michaëlis karakteriserer Jan Arnald Arne Dahls lystfulde miks af postmoderne fortællen og kritisk analyse:

> Dybest set handler min krimi om det gennemførte overvågningssamfund, det svenske folkehjem som et kamera, der aldrig slukkes […]. Men det morede mig at begynde min roman med en alvidende klassisk forfatter, som i bedste 1800-tals stil svæver ind over sine personer for så at afsløre sig som noget så profant og uhyggeligt som et kunstigt øje, der aldrig sover. Det er selvfølgelig fantasi, men ikke langt fra virkelighed.

Og sammesteds:

> Jeg forsøger at trække krimien tilbage til dens rødder, 1800-tallets føljetonroman à la Dumas, Dickens og Balzac, historier med hemmelige selskaber, hæmningsløse hævnere og ondskab i form af en verdensomspændende konspiration. Skildre ondskab, ikke som en metafysisk størrelse, det tror jeg ikke på, men som mennesker totalt uden moral og etisk rygrad (Arnald 20.09.2008).

Det er uden videre en kraftig mundfuld. Men den passer på forunderlig måde sammen med Andrew Nestingens flere gange nævnte teksts cool, ikke-fordomsfulde bestemmelse af melodramaets aktuelle muligheder: "As a mode, melodrama is narration that depicts con-

flicts in excessive ways, thereby involving moral premises" (Nestingen 2009). Krimi og melodrama hører historisk sammen, men krimien er meget mere end det. Realisme. Tragedie måske oven i købet… Musikalsk prosa.

Musikken spiller atter en central rolle i *Himmeløje*, Bachs "H-moll messe" denne gang, en musik, der opsummerer hele Bachs karriere og udvikling, her ofte og intenst iPod-aflyttet af Paul Hjelm, der i Bachs fortrøstningsfuldt religiøse vendthed finder trøst for sin egen ensomhed, sin angst for datteren Tovas skæbne – hun var på nippet til at blive offer for anoreksimorderen og er meget syg. Et "himmeløje", en mulig åbning ud mod en verden hinsides det onde, vreden, den forvredne hævn. I forhold til den har vi alle behov for tilgivelse. Om den så kun kan itonesættes eller synges på latin. Det er Dahls egentlige format som kunstner at kunne omfatte det frygteligste i vor tid og balancere det med skyggebilleder af noget utopisk bedre, anderledes. "At finde en form til sin vrede, måske…".

PS: Det meget umage makkerpar, "latinoelskeren" Jorge Chavez og den homoseksuelle Jon Anderson arbejder helt fint sammen trods alle forskelle. De kan dog længe ikke blive enige om, hvorvidt massemorderen er mand eller kvinde, video-overvågningsbillederne er tvetydige. De tos kønsfordomme er klare. Den nylige, noget fordomsfulde debat i Sverige om "femikrimien"[7] får mig til at tænke på, dengang Arne Dahls pseudonym endnu ikke var afsløret, og hvor spekulationerne om hvem, der mon skjulte sig derbag, fyldte det meste af anmeldelserne. Der blev gættet fantasifuldt og vidtløftigt. Ét bud var, at Arne Dahl måtte være en kvinde. Debatten om femikrimien giver ikke meget mening. Enhver god forfatter er jo principielt, ideelt tvekønnet!

7 Jf. Frank Egholm Andersens kønspolitisk 'pligtige' bog *Den nordiske femikrimi* (Egholm, 2008)

Litteratur

Aischylos, *Orestien* (458 f.Kr.), dansk nyoversættelse af Otto Steen Due, Aarhus Universitetsforlag: Aarhus, 2007.
Arnald, Jan, *Barbarer*, Albert Bonniers Förlag: Stockholm, 2001.
Arnald, Jan, Gæsteforelæsning om især *Europa Blues*. Aalborg Universitet, november 2003, optrykt på Modtryks hjemmeside (www.modtryk.dk/pdfs/arnedahl/pdf) [besøgt 22.11.2009].
Arnald, Jan, Forord til genudgivelse af Sjöwall & Wahlöö: *Strisser, strisser…*,Modtryk: Århus, 2007.
Arnald, Jan, *Maria og Artur*, Modtryk: Århus, 2008.
Arnald, Jan, Interview med Bo Tao Michaëlis. København: Politiken, 20.09.2008.
Barthes, Roland, *S/Z*, Oxford: Basil Blackwell, 1993.
Barthes, Roland, *The pleasure of the Text*, Jonathan Cape: London, 1976.
Benjamin, Walter, *Ensrettet gade*, Modtryk: Århus, 1993.
Brooks, Peter, *Reading for the Plot*, Random House: New York, 1984.
Carré, John le, *Den gode tolk*, Forum: København, 2006.
Dahl, Arne, *Misterioso*, Modtryk: Århus, 2001.
Dahl, Arne, *Ondt blod*, Modtryk: Århus, 2002.
Dahl, Arne, *Op til toppen af bjerget*, Modtryk: Århus, 2002.
Dahl, Arne, *Europa Blues*, Modtryk: Århus, 2003.
Dahl, Arne, *Vældige vande*, Modtryk: Århus, 2004.
Dahl, Arne, *En skærsommernatsdrøm*, Modtryk: Århus, 2004.
Dahl, Arne, *Dødsmesse*, Modtryk: Århus, 2005.
Dahl, Arne, *Mørketal*, Modtryk: Århus, 2006.
Dahl, Arne, *Efterskælv*, Modtryk: Århus, 2007.
Dahl, Arne, *Himmeløje*, Modtryk: Århus, 2008.
Dahl, Arne, *Elleve*, Modtryk: Århus, 2009.
Davis, Miles, *Kind of Blue*, Columbia: New York, 1959.
Deckarhuset (nettidskrift, interview med Arnald/Dahl), 24.06.2009.
Egholm Andersen, Frank, *Den nordiske femikrimi*. Her&Nu: København, 2008.

Kirkegaard, Peter og Mortensen, Tore, "Kind of Blue – Europa Blues – jazzen og krimien som performative kunstarter", i *Interaktioner – om kunstarternes produktive mellemværender*, Pinkert, Ernst Ulrich o.a.(red.), Aalborg Universitetsforlag: Aalborg, 2009.

Nestingen, Andrew, "Unnecessary Officers: Realism, Melodrama and Nordic Crime Fiction in Transition", kap. 12 af en endnu upubliceret bog, 2009.

Porter, Dennis, *The Pursuit of Crime*, Yale University Press: New Haven and London, 1981.

Sjöwall, Maj og Wahlöö, Per, *Strisser, strisser…*, Modtryk: Århus, 2007.

Karen Klitgaard Povlsen er lektor i Medievidenskab, Aarhus Universitet, mag.art. og lic.Phil. Hun har publiceret om tysk litteratur, magasiner, køn, krop og medier, seriefiktioner, mad, sundhed, livsstil og smag, krimifiktion, samt 1700-tallets salon-, rejse- og brevlitteratur, tableau og æstetisk opdragelse.

Karen Klitgaard Povlsen

Astrid Lindgren for voksne

Stieg Larssons Kalle Blomkvist

Stieg Larssons tre romaner om makkerparret Mikael Blomkvist og Lisbeth Salander har toppet bestsellerlisterne ikke blot i Skandinavien, men også i de fleste andre vestlige lande, og de er stadig under oversættelse til nye sprog. De tre film, hvoraf alle har haft premiere i Skandinavien i 2009, slår på samme måde de eksisterende biografrekorder og får massiv mediedækning også i de mest seriøse europæiske aviser, som f.eks. *Süddeutsche Zeitung* (30.09.09), der brugte en hel side i kultursektionen til anmeldelse af den første film og til præsentation af Stieg Larssons univers og hovedfiguren i filmene, Lisbeth Salander. Senere kommer en tv-serie med otte afsnit. Den eneste anden bog-film-bestseller, der kan true Larssons status, er Harry Potter, der har samme bestseller synergieffekt eller "tie-in" mellem bog og film, ligesom Twilight-serien med tiden muligvis vil kunne det (Geraghty 2009: 91). Harry Potter-serien er børnebøger, der også kan læses af voksne, mens Stieg Larsson skriver for voksne og i en voksen krimigenretradition – men samtidig inspireret af efterkrigstidens angloamerikanske og svenske børnedetektivlitteratur. *Svensk Bokhandel* for oktober 2009 gør opmærksom på, at Stieg Larssons romaner fungerer som et lokomotiv for svenske bøger internationalt. En af grundene til denne succes kunne derfor være, at Stieg Larssons romaner moderniserer og bygger videre på et univers, som de fleste vestlige læsere føler sig hjemme i fra barnsben af, især Astrid Lindgrens udgave af det svenske folkehjem med Bulderby og Pippi Lang-

strømpe. Stieg Larsson forholder sig særlig hjemmevant og tæt til Astrid Lindgrens debuttrilogi: De tre børneromaner om mesterdetektiven Kalle Blomkvist fra 1946 til 1953, oversat til mange sprog og i den anglofone verden kendt som Bill Bergson. Med en forenkling kan man sige, at Stieg Larsson moderniserer Astrid Lindgren og skriver hende om for voksne, og at det er et af elementerne i bestsellersuccessen, at romanen implicit og eksplicit refererer til en af svensk litteraturs største internationale bestsellere og til hendes værk som baggrundsmiljø. Artiklens ærinde er altså at se på lighederne mellem Astrid Lindgrens trilogi og Stieg Larssons trilogi, men med vægten lagt på det første bind i begge serier. Astrid Lindgren er en af mange – men den grundlæggende – af mange litterære referencer. Som optakt til diskussionen af hendes betydning for Stieg Larssons romaner ser jeg derfor på den funktion, de direkte litterære referencer i det hele taget har i romanen.

Stieg Larssons referencer

Stieg Larsson er omhyggelig med at fremlægge sine referencer i det første bind, *Mænd der hader kvinder* (2005). Man møder flere kvindelige end mandlige navne i det felt af litterære, populærkulturelle og kunsthistoriske referencer, romanen som så mange andre krimier lægger eksplicit frem for læseren. Romanen begynder efter en kort prolog, og på de tre første sider (13-15)[1] falder referencerne til Kalle Blomkvist og Astrid Lindgren tæt. Vor helt Carl Mikael Blomkvist har tabt en sag og tiltales uden for retslokalet af en journalist som "Kalle Blomkvist" (13). Han husker tilbage på, da han fik navnet, nemlig da han som 26-årig ved et tilfælde afslørede en bankrøverliga, maskeret med Disney-masker, kaldet Anders And-Banden eller Bjørnebanden (13-14, 51). Erhvervsjournalisten Mikael Blomkvists fortid og hans ansigt i medierne knyttes altså til en symbolsk kamp mellem efterkrigstidens amerikaniserede Disney-børnekultur, der er moralsk anløben og på den forkerte side af loven – over for den moralsk uantastelige mesterdetektiv Kalle fra en svensk mindre provinsby. I kulturkam-

1 Hvor intet andet er angivet, refererer parenteserne til Larsson (2005).

pen mod en amerikaniseret enhedskultur og for en marginal udkantskultur står Mikael Blomkvist på både den rigtige side af loven og på den rigtige kulturbærende traditions side:

> Den spøgefulde brødtekst var skrevet af en ældre kvindelig klummeskriver og indeholdt adskillelige henvisninger til Astrid Lindgrens unge detektiv. Avisen havde oven i købet illustreret artiklen med et kornet billede, hvor Mikael med halvåben mund og løftet pegefinger syntes at give en uniformeret betjent instrukser af en slags (15).

Det ligner en scene fra den første filmatisering af andet bind af Astrid Lindgrens serie, nemlig *Mästerdetektiven lever farligt* fra 1957, hvor Kalle Blomkvist hjælper den lokale betjent Birk og rigspolitiet fra Stockholm med at fange en forbryder. Med Boel Westin (2001) kan man se Kalle Blomkvist-figuren som symbol på de nye tider efter anden verdenskrig og som et håb om, at den nye generation af børn og unge kunne triumfere over den ondskab, som verdenskrigen havde demonstreret sammen med den amerikanske populærkulturs suveræne overmagt. På svensk taler man endnu i dag om "blomkvisteri", når børn hjælper politiet med oplysninger i kriminalsager (Brodén 2008: 81). Stieg Larsson (født 1954) præsenterer således i sin første roman sin hovedperson Carl Mikael Blomkvist (født 1960) som en mand, der er præget af sin tids idealer, og som uden forbehold stiller sig på Astrid Lindgren-idyllens side, når det gælder værdikampen mellem globaliseringen og det svenske folkehjem. Ikke desto mindre ser han også Disneys juleshow juleaftensdag sammen med datteren Pernille, hendes mor og dennes nye mand (71), så han er social kompetent og politisk korrekt og lever i en moderne skilsmissefamilie af den idylliske slags.

Over for den velmenende "duksedreng", som Lisbeth Salander kalder ham (50, 496), stiller Stieg Larsson oprøreren, postpunkeren Lisbeth Salander, der selvironisk siger om sig selv: "Nogen ville få sig et blåt øje, hvis jeg blev kaldt Pippi Langstrømpe på en spiseseddel" (50) – mens hendes arbejdsgiver Dragan Armanskij må indrømme for sig selv, at han faktisk ofte har tænkt på hende som netop – Pippi

Langstrømpe. Den tætte forståelse mellem netop de to trilogien igennem antydes i Dragans navn og i den drage, Lisbeth har ladet tatovere på sin ryg, og som fremhæves i den engelske titel på første bind: *The Girl with the Dragon Tattoo.* Dragans detektiv- og sikkerhedsbureau er Lisbeths arbejdsplads, men han er også hendes beskytter og læremester. Lisbeth Salander tager i de næste bind dog analogien til sig. Da hun i andet bind flytter ind i en luksuslejlighed, står der "V. Kulla" på hendes dørskilt, og i tredje bind er hendes login på notebooken "Pippi". Som Pippi er Lisbeth Salander på tværs af vante normer, men hun er også uden de store sociale kompetencer i begyndelsen af bind et. Det er hun ikke ved afslutningen af trilogien. Lærer Pippi social omgang af Annika – som Mikael Blomkvists karriereadvokat-søster tilfældigvis også hedder – og Tommy, så lærer Lisbeth det af kærligheden og af Mikael. Han er ikke bare en mesterdetektiv, men begår sig mesterligt både som journalist og kvindebedårer og æstetiker. Han er den, der bor boligmagasin-lækkert i sit loft med havneudsigt, hvor han med æstetisk kompetence har renoveret og dækket hullerne med god, ny kunst. Hans lille lækre sommerhus' interiør beskrives også i detaljer, ligesom det understreges, at han gør rent og holder orden – som kontrast til Salanders kaotiske og grimme boligindretning.

Referencerne til litteratur og populærkultur er mange i romanen. De udgør et lag, der lægger spor og psykologiske hints ud for den belæste læser. Krimigenren refererer Henrik Vanger kyndigt til, da han beskriver opgaven med at finde en morder på en ø, midlertidigt afsondret fra fastlandet på grund af en spærring af broen, med et "Også jeg kan min Dorothy Sayers" (91) – ligesom mange læsere vel også stadig kan. Da Mikael Blomkvist har indrettet sig på øen, vil han læse en ny svensk roman, der er lanceret som "en ny Carina Rydberg" (131), men han bliver skuffet og lægger den fra sig. Carina Rydberg (f. 1962) er berømt eller berygtet i Sverige for at skrive stærkt autobiografiske romaner om, hvordan hun er blevet offer og ofret i en række kærlighedsaffærer med kendte svenske mænd, som hun hænger ud ved navns nævnelse i romanerne. Larsson signalerer altså en stærk interesse for seksuel kvindeundertrykkelse og for autobiografisk inspireret fiktion, men da den nye roman altså skuffer ham, gri-

Billeder tilgængelige i trykt udgave.

Emanuel Bernstone (f. 1973): En miss (da: En forbier), akvarel Det er Bernstones akvareller, der hænger over hullerne i Mikael Blomkvists renovrede loftlejlighed på Bellmansgatan i Stockholm. Stieg Larsson boede på Söder tæt på et galleri, hvor Bernstone havde en række udstillinger i 1990'erne frem til 2003. Akvarellerne i den fiktive lejlighed har ifølge kunstneren sandsynligvis været romantiske som dette fugleflugtsbillede over vand, der varsler forfølgelse og død med en metafor for romantikeren Mikael Blomkvist og truslerne mod ham. I romanen knyttes akvarelmaleren Anders Zorn (1860-1920) og tegneren Albert Engström (1869-1940) til Vanger-familiens seksuelle udskejelser (Zorn er kendt for sine vandbilleder med badende møer) og macho-overmenneskedyrkelse (Engström: 390)).

ber han i stedet til *Rekord-Magasinet* og læser en westernnovelle om Hopalong Cassidy. *Rekord-Magasinet* udkom fra 1942-1956 og blev et populært drengeblad. Det indeholdt blandt andet noveller om cowboyhelten Hopalong Cassidy, der var en vigtig del af 1900-tallets drengekultur. Mikael Blomkvist vises således både som mesterdetektiv, heltecowboy og feminist og er som sådan den rette mand at sætte til at afsløre *mænd der hader kvinder*. Straks efter (133) låner han da også to romaner af Elisabeth George på biblioteket, en amerikansk feministisk forfatter, hvis romaner udspiller sig i England, og som

moderniserer den engelske krimitradition fra Sayers, Christie og andre. Og han går videre med en endnu mere militant feministisk forfatter som Sue Grafton (232), der på flapteksten til sine krimier fortæller, at hun begyndte at skrive dem i stedet for at skyde sin eksmand med en pistol – og Val McDermid (320), som han dog finder "elendig" (330), måske fordi hun har skrevet lesbiske krimier, og Blomkvist netop har fundet ud af, at Lisbeth Salander har et seksuelt forhold til en kvinde. Han fortsætter da også med at læse den heteroseksuelle, feministiske forfatter Sara Paretsky (360), som Lisbeth Salander får ham til at lægge fra sig, da hun tager initiativ til at gå i seng med ham. Endelig, da sagen er løst, året er gået, og han igen sidder i familiens skød juleaftensdag, får han af sin datter en krimi af den svenske krimiforfatter Åke Edwardson, der, som det danske website krimisiden.dk refererer, skriver om "modige mænd". Så er han hjemme igen efter sin feministiske udflugt. De litterære referencer fungerer altså i dette tilfælde som en ironisk eller humoristisk kommentar til hovedpersonen.

Men de har også andre funktioner. En af dem er den tidslige og ideologiske forankring af åstedet og dermed også af gerningsmand og offer. Da Mikael Blomkvist kommer ud til det idyllisk beliggende sommerhus, hvor Harriet har boet en sommer med sin far Gottfried – et ironisk navnevalg til en sadist: Guds fred – før han døde i 1965 og hun forsvandt i 1966, studerer han teaktræsreolen over skrivebordet:

> På den nederste hylde lå der gamle numre af *Se, Rekordmagasinet, Tidsfördriv,* og *Lektyr* fra sidst i halvtredserne og først i tresserne. Herudover lå der nogle numre af *Bildjournalen* fra 1965 og 1966, *Mit livs novelle* samt nogle eksemplarer af tegneserierne *91, Fantomet* og bladet *Romantik* […]. Der var omkring 50 bøger. Knap halvdelen var billigbogskrimier fra Wahlströms Manhattan-serie "Mickey Spillane" med titler som *Vent dig ingen nåde* og med Bertil Heglands klassiske omslag. Han fandt også en håndfuld *Kitty,* nogle *De fem*-bøger af Enid Blyton og *Tunnelbanemysteriet* af Sivar Ahlrud. Mikael smilede genkendende. Tre bøger af Astrid Lindgren: *Alle vi børn i Bulderby, Kalle Blomkvist og Rasmus* og *Pippi Langstrømpe.* […] en bog med

titlen *Det onde imperium*, der handlede om Sovjetunionen, en bog om Den Finske Vinterkrig, Luthers katekismus, en salmebog samt bibelen (266).

Besøget i sommerhuset er et vendepunkt i opklaringsarbejdet, fordi et afgørende spor, Harriets bibel, ligger her. Herfra skrider det frem mod målet: at straffe "mænd, der hader kvinder", og at finde Harriet Vanger, offeret for familien Vangers mænds sære lyster. Citatet er med sine referencer en slags opsummering af de ideologiske standpunkter i opklaringen. Og det er selvfølgelig ikke tilfældigt, at det afgørende spor findes i den vestlige kulturs urtekst: Det gamle Testamente i Bibelen, der er fuld af "mænd, der hader kvinder".

Populære tekster er det, der fylder på reolen: Drenge- og mandemagasiner som omtalte *Rekord-Magasinet*, pin-up-blade og tegneserier til sønnen i huset Martin. Og så er der kærlighedsblade fra 1960'erne som *Mit livs novelle* og *Romantik*, der antyder Harriets vågnende, men også uskyldige seksualitet. Bøgerne er hårdkogte amerikanske seriekrimier af Mickey Spillane (1918-2006) med detektiven Mike Hammer, der altid er omgivet af sex og vold. Titlen *Vent dig ingen nåde* mere end antyder en koldblodig machoskurk som ejer af hylden, ligesom koldkrigslitteraturen peger i en anden politisk retning end Mikael Blomkvists. Hylden tegner et præcist billede af familien Vangers ideologiske baggrund. Den viser også en benhård kønsadskillelse i familien – også hvad læsestof angår. Som en slags modvægt er der børne- og ungdomsbøgerne, der alle er detektivromaner, og som viser, at Harriet interesserer sig for kriminalgenren: For det første er der *Kitty-serien*, den amerikanske ungpigedetektiv Nancy Drew i svensk oversættelse. Serien var produceret af et for-

Billeder tilgængelige i trykt udgave.

De to første Kitty-bøger af flere udgaver er fra 1930 (tv.) og 1950 (th.).

fatterpseudonym under navnet Carolyn Keene, og den efterlignede detektivdrengeromaner, nu blot med en usædvanlig handlekraftig pige i hovedrollen. Den udkom fra 1930, men havde en storhedstid i 1950'erne.

Billeder tilgængelige i trykt udgave.

Nancy Drew er en prototype på 1900-tallets drengepige i børne-litteraturen. Hun får lidt hjælp af sine venner, en dreng og en pige, og ligner til forveksling en lidt ældre udgave af Karin Michaelis' niårige *Bibi*, der blev skrevet til det amerikanske marked og udkom der i 1927 (*Bibi. A Little Danish Girl)*, men først på tysk og dansk i 1929. *Bibi*-bøgerne blev ikke nogen større succes i Danmark (Winge 1992), men det blev de i USA og i store dele af Europa. De blev en inspiration til Astrid Lindgrens Pippi-figur – Bibi kom til at hedde Pippi i de finske oversættelser.

De fem af Enid Blyton havde fire almindelige børn og en hund som opdagerteam og gjorde forfatteren til en af verdens mest oversatte forfattere. De udkom fra 1942 til 1963 og er et succesfyldt forsøg på at forene den amerikanske børnekrimi med den engelske puslespilskrimitradition. Endelig er der en af forfatterpseudonymet Sivar Ahlruds tvillinge-detektiv-romaner: *Tunnelbanemysteriet* fra 1954, der er det første eksempel på den svenske optagelse af samme tradition. Den første bog af i alt 40 udkom i 1944, altså et par år før Astrid Lindgrens *Mesterdetektiven Blomkvist* fra 1946. Tvillingemysterierne var bøger med og for raske drenge, og Astrid Lindgrens fornyelse af genren består i, at hun indfører en pige i teamet, gør børnene mere almindelige og mindre raske. Og mens alle de andre serieudgivelser har fået status af massekulturelle produkter, er Astrid Lindgren blevet en del af den kanoniske, internationale børnelitteratur. Stieg Larssons titel-opremsning med Astrid Lindgrens ro-

maner til sidst indsætter da også hende som den vigtigste af alle med idyllen Bulderby og med barneanarkisten Pippi. Med Birgit Munkhammer kan man konstatere, at Stieg Larsson usædvanlig suverænt og historisk præcist bruger sine litterære referencer til en detaljeret tids- og mentalitetsbeskrivelse, og at han manøvrerer sikkert i krimitraditionens farvand (Munkhammer 2006: 23). Han underbygger figurernes psykologi og omskriver Astrid Lindgren – for de voksne og i en version, der reflekterer og punkterer hendes utopiske udkast til den svenske idyl.

Mesterdetektiven Blomkvist anno 1946

Mesterdetektiven Blomkvist udkom i 1946, de to følgende bind i 1951 og 1953. De blev straks oversat. Den journalistuddannede Astrid Lindgren var da allerede kendt for at have vundet en forlagskonkurrence med sin første roman om Pippi Langstrømpe i 1945. Kalle Blomkvist-bøgerne er oversat til mange sprog, men er ikke så populære i dag, som de var engang. Bøgerne er filmatiseret to gange. Alle tre i 1953-1957 og de to sidste igen i 1996-1997. Kalle er 13, han bor i en søvnig svensk provinsby, han har sommerferie og han keder sig. "Blod! Der var ikke tvivl om den ting!" (s. 5), sådan introducerer den første roman Kalle, der sidder med en tom pibe i munden, et forstørrelsesglas i hånden og drømmer om at opklare mord, men bare har skåret sig selv i tommeltotten. "Hvorfor skulle nogen mennesker være så heldige at komme til verden i Londons slumkvarterer eller i Chicagos forbryderverden, hvor mord og skyderier hørte til dagens orden? Mens han selv...!" (s. 6). Kalle sidder over sin fars købmandsbutik midt i idyllen og længes mod hærværk. Men Kalle kan (som Mikael Blomkvist – eller omvendt?) sin detektivlitteratur:

> Sherlock Holmes, James Bond, Hercule Poirot, Peter Wimsey, Kalle Blomkvist! Han slog smæld med tungen. Og han Kalle Blomkvist, skulle blive den bedste af dem alle sammen (7).

Den danske oversætter har hjulpet de danske børnelæsere på vej her, for James Bond blev først født som figur i 1953. I den svenske original-

udgave står der da heller ikke 007 Bond, men "Asbjörn Krag", en norsk detektiv, som journalisten Sven Elvestad havde ladet optræde i avisføljetoner, og som fra 1907 udkom i bogform, men nu under forfatterpseudonymet Stein Riverton. Ham kendte og kender danske børn ikke, og at James Bond så er en anelse malplaceret i denne sammenhæng er en anden sag. Under alle omstændigheder: Kalle vil være detektiv, ikke købmand som sin far, og han vil være det i Chicago eller London. Foreløbig er han bare mistænksom over for alt mistænkeligt:

> Hvordan det så kunne gå, havde man jo set i "Tilfældet Buxton". Der gik man i de fredeligste omgivelser, og pludselig lød der et skud i natten, og før man fik set sig om, var der sket fire mord. Det var netop det, banditterne regnede med – at ingen ville få mistanke om noget som helst i sådan en lille by en dejlig sommerdag. Men så kendte de ikke Kalle Blomkvist! (8)

Mikael og Kalles grundtræk er således at nære mistillid til og i idyllen. Og at være så belæste, at de kan genkende virkelighedens spor fra den litteratur, de har læst. Men der er også forskelle i personkarakteristikken mellem manden og drengen – og mellem de steder, handlingen udspiller sig. I det følgende præsenterer jeg *Mesterdetektiven* Blomkvist og parallelliserer den med korte eksempler fra Stieg Larssons roman.

Sammen med den fattige, men kloge skomagersøn Anders Bengtsen og den kønne og opvakte bagerdatter Eva-Lotta Lisander – en åbenlys navnelighed med Lisbeth Salander hos Stieg Larsson – som de begge er forelskede i, udgør trekløveret riddergruppen Den hvide Rose, svarende til Stieg Larssons Millenium-redaktion, der ligger i konstant kamp med ridderne af Den røde Rose, et forbillede for Larssons Wennerström-bande: drengene Sixten, Benka og Jonte. Kampen drejer sig som regel om at udfordre hinanden på at finde storknarken, en sten, som de opfindsomt gemmer for hinanden (et forlæg for den senere bog og tv-serie *Den hvide sten* fra 1973, forfattet af Gunnel Linde). I *Mesterdetektiven Blomkvist* begynder handlingen med, at en fremmed mand kommer til byen, og han begynder med at tage fusen på Den hvide Rose, da de forsøger at lave sjov med ham. Man-

den viser sig at være Eva-Lottas onkel Einar, og han flytter ind hos bagerens for at holde sommerferie. Da han flirter med Eva-Lotta, indprenter den jaloux Kalle sig et signalement af ham, som han har lært det af sin detektivlitteratur.

Eva-Lotta kan ellers klare sig selv. Hun er "lige så dristig og rask som nogen dreng" (20), ligesom Lisbeth Salander er det. Eva-Lotta udfordrer endda byens betjent Birk til at komme op og hente sig i et stillads, da han befaler hende at komme ned. Onkel Einar vil lege med de tre børn, og de følges til byens slotsruin, hvor han dirker kælderdøren op, og de ser på kælderen. Resten af dagen skygger Kalle ham og fører logbog over Einars færden. Da Einar driller Eva-Lottas kat (en pendant til Stieg Larssons brændte kat), bliver hun rasende på ham og begynder at støtte Kalles mistanke. Om natten ser Kalle tilfældigvis, at Einar kravler ud af bagerens vindue og forsvinder i mørket. Næste dag får Kalle fat i Einars dirk og følger hans spor til kælderen under ruinen, hvor han finder en perle. Nu står hele Den hvide Rose bag Kalle, jf. plotudviklingen hos Stieg Larsson. Handlingen tager fart. Kalle finder ud af at tage onkel Einars fingeraftryk og opdager ved samme lejlighed, at Einar sover med en revolver under hovedpuden, svarende til at vi hos Stieg Larsson opdager, at Martin Vanger har et gevær. Fingeraftrykket sender han til politiet i Stockholm, da betjent Birk, som han føler sig forbundet med og loyal over for, er bortrejst. Et par dage efter kommer en stockholmerbil til byen, og mesterdetektiven Kalle tager naturligvis en kopi af dækmønstret. Med bilen kommer to mænd, der spørger efter Einar. Kalle ser senere, at de to mænd ser Einar, der bliver bange for dem, og da Kalle samme dag læser Einars dagsgamle avis med nyheden om et stort juveltyveri i Stockholm (avisen fra arkivet med billedet af Harriet og andre fra dagen, hun forsvandt), fatter han, at de tre er en tyvebande, og at Einar er stukket af med rovet og vil snyde de andre, ligesom Wennerström forsøger at snyde både Mikael Blomkvist og mange andre hos Stieg Larsson. Da Kalle, Eva-Lotta og Anders gennemsøger slotsruinens kælder, finder de da også en kasse, der er identisk med deres egen bandekasse, de er begge købt hos byens eneste isenkræmmer, men den fundne kasse indeholder juveler. Da de vil aflevere kassen på politistationen, er Birk igen bortrejst, og de tager den

med hjem på bageriloftet og gemmer den i en kommode. Hos Stieg Larsson er politiet mere afvisende end blot fraværende grundet rejse, men fraværet af politiets indsats er den samme.

Straks efter forsvinder onkel Einar, og børnene finder ham bagbundet i kælderen på slotsruinen. Men samtidig fanges de selv af de to juveltyve, der er efter Einar. Kalle må fortælle tyvene om kassen i kommoden på loftet, men de to mænd låser alligevel børnene inde i kælderen, ligesom Blomkvist fanges i Martin Vangers kælder hos Stieg Larsson. De to mænd går – mens Lisbeth Salander hos Stieg Larsson er den, der får Martin Vanger til at forsvinde. Imens ankommer det stockholmske politi til den lille by. De har fået vigtige fingeraftryk fra mesterdetektiven Kalle Blomkvist (142), der matcher dem fra juveltyveriet. Politiet begiver sig ud for at finde Kalle. Det samme gør de tre drenge fra riddergruppen Den røde Rose, der keder sig. Men der er ingen på bagerloftet, så de slår sig ned der. Længe. Indtil de går. Så kommer en mand ind, henter en kasse og går ned til en bil, der kører væk, netop da Kalle, Eva-Lotta og Anders vender tilbage fra kælderfængslet. De mødes af politiet, Kalle får dem til at forfølge bilen, og da han har dækmønstret, kan de følge dens spor. Tyvene bliver endelig fanget med en kasse, der viser sig at være fyldt med værdiløse papirstykker, for De Røde har drillet De Hvide og har byttet kassen i kommoden ud med en anden. Således ender alt lykkeligt, og Kalle deler findelønnen med Eva-Lotta og Anders, så nu er alle rige, ligesom de bliver det hos Stieg Larsson. Kalle ender med ikke bare at være detektiv i sin fantasi, helt ligesom Stieg Larssons Mikael, mens Lisbeth Salander viser, at hun kan den metier, hun har lært hos Dragan: at beskytte den, hun er sat til at passe på. Astrid Lindgren og Stieg Larsson afslører således begge, at forbrydelser findes selv midt i den svenske idyl, blandt andet fordi forbryderne tror, at idyllen er det perfekte skjulested. I begge bøger spiller et gammelt isoleret slot en kernerolle for plottet.

Man kan sikkert lave samme læsninger af andet og tredje bind i begge trilogier. Det er der ikke plads til her. Men det betyder jo ikke, at Stieg Larsson slavisk skriver Astrid Lindgren om. Han finder en grundmodel for et plot, og han finder forlæggene for sine to vigtigste karakterer hos Astrid Lindgren og tilfører det så elementer fra

senere tiders detektivromaner, især de feministiske, der klinger godt sammen med drengepigen Eva-Lotta Lisander/Lisbeth Salander og Pippi-forlægget. Og så lægger han en selvbiografisk tone ind i romanerne med den kritiske erhvervsjournalist, ligesom meget nyere svensk litteratur gør, og han lægger en selvironisk distance ind – som i høj grad består af netop de mange litterære referencer, som har fået i alt fald denne læser til at smile af og med den nu afdøde

Billeder tilgængelige i trykt udgave.

Stieg Larsson. Jeg smilede f.eks., da jeg fik dvd-udgaven af den seneste svenske filmatisering af Stieg Larsson i hånden og så, at Malte Forsberg, der spiller Kalle Blomkvist, fuldstændig ligner en barnlig udgave af den knap 50-årige Stieg Larsson, der pryder omslagene til *Millenium*-trilogien.

Mörderisches Skandinavien anno 2009?

> Fra en fredelig og munter Astrid Lindgren-idyl til det dystre, depressive mordland: Det er ikke kun billedet af Sverige, der har forandret sig markant i de seneste år, hvor de svenske krimiforfattere har haft så stor succes. Også norske og danske forfattere glæder sig over at være blevet mere populære, og de forandrer det tyske syn på Skandinavien (s. 8 i katalog for den tyske mediekoncern Thalia 10, 2009, i egen oversættelse).

Den måde, Stieg Larsson morer sig med at bruge sine litterære referencer og forlæg på i sin *Millenium*-trilogi, dementerer faktisk dette udsagn. Det, Larssons skrivemåde overbeviser om, er, at uhyggen og mordlandet allerede fandtes hos Astrid Lindgren. Måske kan man fortolke hans tekster også på den måde, at de gør opmærksom på, at den store popularitet, Astrid Lindgrens bøger og diverse tv- og filmserier over dem nyder, også har betydet en ufarliggørelse af hendes værk og verden. Ligesom det skete med Nancy Drew-figuren, der med tiden kom til at ligne en sød pinup-pige mere end en vild drengepige. Og ligesom det er sket med Pippi på tv og film og i mange bearbejdede litterære versioner. Var Kalle Blomkvist et symbol på de nye fredelige tider i Sverige efter 1945 med et godt samarbejde mellem stat og borgere, voksne og børn, eksemplificeret ved det fine samarbejde mellem betjent Birk og Kalle Blomkvist og hans blomkvisteri, så er Stieg Larssons udsagn et andet.

Hans Lisbeth Salander er som figur udtryk for denne utopis forfald. Hun er hverken veltilpasset bagermesterdatter med boller i lommen som Eva-Lotta Lisander eller glad ubekymret anarkist som Pippi. Hun er vred, hun er traumatiseret og hun er autistisk. Er Pippi lys og glad, er Lisbeth sort og sur. Lisbeth Salander tror ikke på blomkvisteri. Hun samarbejder ikke med politiet i *Mænd der hader kvinder.* Det vil hendes søde makker Mikael Blomkvist ellers gerne – som sin forgænger Kalle. Hun tror på selvtægten – og selvom hun går ind i et kærlighedsforhold til Mikael i slutningen af romanen (ligesom Kalle i slutningen af den første roman stadig drømmer om at blive gift med Eva-Lotta Lisander), så ændrer dette forhold sig ikke grundlæggende i trilogien. Også i tredje binds opgør med faderen (der er også et opgør med fædre i *Kalle Blomkvist og Rasmus* samt en kidnapning) er det stadig selvtægtsløsningen, der ligger nærmest. Lisbeth Salander er et godt bud på, hvor pinefuldt det ville have været for Pippi at blive voksen, og Mikael Blomkvist er et ikke helt dårligt bud på, hvordan Kalle Blomkvist kunne have levet sin drøm om at blive detektiv som voksen ud i virkeligheden. Det beviser bare, at Stieg Larsson er gået meget bevidst til værks som forfatter, og at Astrid Lindgren stadig er værd at læse – selv for voksne.

Litteratur

Brodén, Daniel, *Folkhemmets Skuggbilder*. Ekholm & Tegebjer Förlags AB: Falun, 2008.

Geraghty, Christine, "Foregrounding the Media", i *Adaptation* vol 2-2, 91-109, 2009.

Larsson, Stieg, *Mænd der hader kvinder*, Modtryk: Aarhus, 2005.

Larsson, Stieg, *Pigen der legede med ilden*, Modtryk: Aarhus, 2006

Larsson, Stieg, *Luftkastellet der blev sprængt*, Modtryk: Aarhus, 2007.

Lindgren, Astrid, *Mesterdetektiven Blomkvist*, Gyldendal: København, 2007.

Lindgren, Astrid, *Kalle Blomkvist lever farligt*, Gyldendal: København, 2007.

Lindgren, Astrid, *Kalle Blomkvist og Rasmus*, Gyldendal: København, 2007.

Munkhammer, Birgit, "En själs meddelanden blev till grupparbete", i *Nordisk Tidsskrift 3*, 232-238, 2006.

Winge, Mette, "Sund og nærende. Børneromanen frem til 1945", i *Dansk Børnelitteraturhistorie*, Sønsthagen, Kari og Eilstrup, Lena (red.), Høst og Søn: København, 1992.

Mästerdetektiven lever farligt, instrueret af Olle Hellbom for Olle Nordemar Artfilm, 1957.

Kalle Blomkvist. Mesterdetektiven lever farligt, instrueret af Göran Carmback for AB Svensk Filmindustri, 1996.

www.krimisiden.dk [besøgt 24.10.2009].

Kim Toft Hansen er studieadjunkt i medievidenskab ved Aalborg Universitet. Han er hhv medredaktør og redaktør for forskningstidsskriftet Akademisk kvarter og formidlingstidsskriftet Kulturkapellet. Han deltager i forskningsprojektet Krimi og kriminaljournalistik i Skandinavien og har især publiceret artikler om krimifiktion. Hovedinteresser er fiktion og kulturanalyse.

Kim Toft Hansen

Ambivalente fiktioner

vold, den svenske uro og Henning Mankell

> "Först när jag hade skrivit den åttonde och sista delen av sviten om Kurt Wallander insåg jag vilken undertitel jag hela tiden sökt efter men aldrig hittat. När allt, eller åtminstone det mesta, var över förstod jag att undertiteln naturligvis borde vara »Romaner om den svenska oron«."
>
> Henning Mankell (2000: 9)

Den indledende forstyrrelse og den narrative igangsættelse af kriminalfortællinger er typisk en voldshandling. Vold er imidlertid ikke kun en juridisk transgression. Volden bygger derved også en bro ind i en integreret diskussion af relationen mellem samfundsstrukturer på den ene side og de underliggende principper for voldelige forstyrrelser på den anden side. Vold i krimifiktion iscenesætter, som Andrew Nestingen skriver, "a struggle between collective norms and individual transgression" (Nestingen 2008: 244), og ydermere udfordrer volden derved det elementære link mellem samfundets system og individet. Denne artikel undersøger den fiktionelle repræsentation af vold hos Henning Mankell med fokus på *Innan frosten* fra 2002 og filmatiseringen heraf fra 2005, men med et fyldigt udblik til Mankells novelle "Sprickan" og ikke mindst diskussioner af voldens forstyrrelse af demokrati og velfærdsstat hos Mankell. Således er Mankells krimifortællinger i dette tilfælde lige så vel et springpunkt

ind i mere sociologiske diskussioner af det kriminelle, volden og konstitutionen af et demokrati. Artiklen her er derfor såvel en analyse *af* som en tænkning *med* primært Mankells *Innan frosten*. I denne fortælling er det sociale fodfæste og overfladeidyllen nemlig kuldkastet af udemokratiske mekanismer i en fundamentalistisk religiøs trosretning. I overvejelsen af denne intrige vender jeg blikket mod ambivalensen inkluderet i både Mankells gennemgående efterforsker Wallander og de demokratiske strukturer, som Mankell diskuterer flere steder.

Direkte og indirekte vold

To adskilte voldelige handlinger igangsætter efterforskningen i *Innan frosten*. Politiet modtager en række opkald om brændende svaner, mens en forsvundet hiker tiltrækker mest opmærksomhed. Til at starte med er de to episoder grebet an som adskilte handlinger, men da hikeren findes myrdet, og politiet finder den samme type benzin, som er brugt til at brænde svanerne, på gerningsstedet, er handlingstrådene øjeblikkeligt forbundet. På gerningsstedet finder politiet også en gennemlæst og notefyldt Bibel, der – i kombination med en ritualistisk placering af liget – synes at forbinde mordet med religiøse aspekter.

Romanens første længere passage og filmens første minutter rejser således en række komplicerede spørgsmål – med flere i vente – og efterforskningen kan for alvor begynde. Omdrejningspunktet i begge versioner af fortællingen er det ekstreme og rituelle mord på hikeren, men selvfølgelig er der en række kreative variationer mellem romanen og filmen, som kan knyttes an til de grundliggende intentioner med de to narrativer. Mens romanen trækker tungtvejende på et konfliktfyldt forhold mellem efterforskeren Kurt Wallander og dennes datter Linda, der er ved at uddanne sig som politikvinde, etablerer filmen hurtigt spændingsplottet med mordet i centrum. En pointe kan her selvfølgelig være, at romanen – da den udkommer – tilgodeser et sultent Wallander-publikum (*Innan frosten* er nærmest et sidste appendiks til den egentlige bogserie), og derved tør bogen adskille sig formelt og længdemæssigt fra de øvrige romaner i seri-

en.[1] Filmversionen skal derimod tilpasses tv'ets stramme programlægning, idet den er produceret til både biograf og tv – sidstnævnte som første, fængende episode i en længere serie. Der er naturligvis afskygninger af romanens karakterdrama mellem Kurt og Linda i filmen, men fokuseringen på det besværlige familieforhold – der generelt spiller en stor rolle i romanerne – er skubbet i baggrunden. Dette udbyggede fokus på karakterdrama i romanen, som betyder, at hikerens lig først opdages omtrent en tredjedel inde i fortællingen, er dog forholdsvist usædvanligt set i forhold til de øvrige romaner om Wallander, mens filmens version derved dybest set trækker det narrative fokus tilbage til foregående litterære Wallander-fortællinger, hvor forbrydelsen oftest sker inden for de første kapitler. Forskellene på roman og film er flere end dette, hvilket vi vender tilbage til, men under alle omstændigheder bliver omdrejningspunktet i begge versioner omsider mordet.

Med mordet etablerer vi i *Innan frosten* den første type vold, som vi kan beskrive som direkte, kropslig skade. Den slovenske filosof Slavoj Žižek omtaler – i sin typologi over vold – denne type vold som en *subjektiv vold*, der "ses som en forstyrrelse i tingenes "normale", fredfyldte tilstand" (Žižek: 8). I krimifiktion er der en fascination af denne type forbrydelser og især mordet, der bedst kan beskrives som et komplekst og paradoksalt møde mellem tiltrækning og frastødelse, hvor mordet i sine beskrivelser oftest bliver æstetisk appellerende såvel som utiltalende – et slags biluheldssyndrom. Žižek præciserer denne type vold som "udøvet af klart identificerbare aktører" (ibid.: 7) og fremhæver, at den subjektive er den mest synlige – det er selvfølgelig tydeligst eksemplificeret af gerningsmanden, som vores efterforsker i krimien skal finde frem til. Fordi den er så synlig, letfattelig og identificerbar, bliver den også – ud fra et hæsligheds-

1 Efter færdiggørelsen af denne artikel har Mankell dog udgivet den – efter alt at dømme – sidste Wallander-roman *Den orolige mannen* (2009). Her får Wallander undervejs hukommelsestab, senere udfolder det sig som Alzheimers, hvilket i sig selv udtrykker en interessant kulturel diagnose. Afslutningsvist svinder han derfor ind i sig selv, hvilket Mankell bruger metalitterært som en understregning af, at nu kommer der ikke flere romaner om Wallander.

æstetisk synspunkt – potentielt æstetisk tiltrækkende (det er således svært for den mere usynlige vold, som vi vender tilbage til, at være æstetisk, idet den ikke er identificerbar på samme måde som den subjektive). Spørgsmålet er så, hvad det er, der gør denne subjektive vold – særligt i mordets udformning – så appellerende: Svaret er egentlig ganske simpelt, idet denne type subjektiv og direkte vold er eksistentielt ekstraordinær, hvor særligt mordet – terminationen af kroppen – overskrider rammerne for menneskelig viden. Mordet er en vej ind i spørgsmål om det ukendte, en passioneret interesse for dødens uforståelighed, der tilkendegiver en attraktiv fornemmelse for det frygtelige. Dette er paradokset, der på den ene side tiltrækker intellektets interesse for det uerkendte, men samtidig frastøder på grund af frygten for netop at møde dette ukendte, døden. Trygt i lænestolen kan vi – i mødet med den subjektive vold i krimifiktionen – afstemme vores fornemmelse for det, vi ikke ønsker at møde ansigt til ansigt. Žižek er derfor i særdeleshed kritisk over for denne type fascination: "Prøver det ikke desperat at aflede vores opmærksomhed fra de sande af besværligheder, netop ved at udelukke andre former for vold?" (ibid.: 16). Og som vi her skal se, så er der i høj grad også andre typer vold på spil i krimifiktion generelt og i særdeleshed hos Henning Mankell, der forsøger at demaskere nogle underliggende mekanismer i samfundet.

I *Innan frosten* – og flere andre krimifortællinger hos Mankell – er mordet ikke kun karakteriseret som en individuel død. Mord og vold er skildret som en uro, en særlig svensk uro, der forrykker den idylliske overflade, som – særligt i filmversionen af *Innan frosten* – springer i øjnene som en æstetiseret og pittoresk repræsentation af Ystad, hvor Mankells fortællinger foregår[2]. Sammen med de litterære krimier er Wallander-fortællingerne i tv-format derfor også blevet til et markedsføringsmiddel, der udnytter særligt film- og tv-seriernes visuelle eksponeringsværdi til at tiltrække turister (se Sandvik og Waade 2008) – men denne harmoniske overflade skal jo per defini-

2 Jf. i denne antologi også Anne Marit Waades artikel "Dæmoniserede destinationer – morderisk plot på Højriis Slot og blodsporsturisme i Ystad", der – fra en anden vinkel – netop også stiller skarpt på dette møde mellem uhyggelige mord og lokal idyl.

tion forstyrres af volden. Edgar Allan Poes generelle kommunikationsteori er her en illustrativ klarificering af dette forhold mellem denne overflade og det fordækte, hvilket gør den særdeles brugbar på krimifiktion (se Hansen 2008). Poe skelner mellem over- og understrøm, hvor overstrømmen er en såkaldt *behersket tese* om, hvordan noget skal fortolkes, mens understrømmen blot er en *antydet mening* – pointen er så, at gennem kommunikationen eller læsningen af en tekst bliver understrømmens antydede mening langsomt mere og mere klar, og slutteligt – hvis kommunikationen lykkes – ender det med korrespondance mellem *over-* og *understrøm* (Poe 1984: 571). Med fokus på efterforskeren er det her evident, hvordan teorien er særdeles funktionel i beskrivelsen af krimifiktion, hvor understrømmens antydede mening langsomt justerer overstrømmens beherskede hypotese, så efterforskeren til sidst kan fælde den skyldige. En typisk vending fra krimifiktionen, hvor understrømmen beskedent perforerer overstrømmen, finder vi også i *Innan frosten*: "När de körde genom mörkret anade han en logik i allt det som skedde, utan att han ännu kunde reda ut vad det egentligen innebar" (Mankell 2004: 340) – Wallander aner den antydede mening underneden, men sammenhængene står endnu ikke krystalklare for ham.

Denne narrative organisering af viden i krimifortællingen har også sin gyldighed i forhold til Mankells mere omfattende beskrivelse af sine romaner som *»Romaner om den svenska oron«*. Det svenske samfunds overflade fremstår – som det især gør sig gældende i flere af filmene – som en idyllisk manifestation, men underneden opstår der udbrud af vold og social uro. Mankells krimier bliver på den måde metaforer for mere socialt orienterede narrativer, der undersøger – og kritiserer – overdeterminationen af vold i det svenske samfund (se Nestingen: 226). Der er således flere kilder til problemet end blot gerningsmanden – gerningsmanden, der kan klandres for den direkte og subjektive vold. En kollega til Wallander udbryder:

> Jag har läst lite historia dom senaste åren. Det förefaller mig som om brott aldrig varit så lönsomma i Sverige som idag. Ska man hitta en motsvarighet måste man tillbake mycket långt i tiden, innan Gustav Vasa samlade oss till ett rike. Då, i små-

> kungarnas tid, innan Sverige blev Sverige, rådde en förödande oordning och laglöshet. Vi skyddar knappast lagligheten längre. Det vi gör är att hålla laglösheten inom någorlunde uthärdlige gränser (Mankell 2004: 49).

Her får det svenske samfund nogle hårde drag over nakken, og skyldsbevidstheden – om hvem der er årsag til de voldelige udbrud – bliver udvidet til også at omfatte samfundsmæssige strukturer, og her støder vi på Žižeks idé om den usynlige vold. Han omtaler det også som objektiv og systemisk vold, som er "den vold, som er indbygget i tingenes 'normale' tilstand. Objektiv vold er usynlig, fordi den opretholder selve det nulplan, som vi opfatter noget som subjektiv vold op imod" (Žižek: 8). Objektiviteten er i denne forståelse således den idylliske overflade, der dækker over, at der er grundlæggende problemer, der ikke tages hånd om – eller som det formuleres i *Den femte kvinnan*: "Det finns knappast några onda människor, svarade Wallander. Åtminstone tror jag dom är mycket sällsynta. Däremot finns det onda omständigheter. Som utlöser allt det här våldet. Det är just dom omständigheterna vi måste angripa" (Mankell 1996: 362). Žižek præciserer, at denne type "medfører det 'automatiske' frembrud af ekskluderede og nytteløse individer, fra hjemløse til de arbejdsløse; og den 'ultrasubjektive' vold i forbindelse med de nyligt opståede etniske og/eller religiøse, kort sagt racistiske, 'fundamentalister' (Žižek: 20). Det er denne "strukturelle vold, som skaber betingelserne for eksplosionerne af subjektiv vold" (ibid.: 42). Ud over at de utilslørede formuleringer hos Mankell og Žižek minder om hinanden, så fremhæver Žižek også her de religiøse fundamentalister, som netop står for udbruddet af voldshandlinger i *Innan frosten*.

Den uhåndgribelige vold

Et interessant aspekt, når vi her har fat på *Innan frosten* som både roman og film, er de elementære forskelle på de efterforskningsmæssige slutninger. Selvom de to narrativer ligger forholdsvist tæt på hinanden, så er slutningerne væsensforskellige. I begge fortællinger er det indledende mord og de efterfølgende kriminelle handlinger begået –

eller i det mindste tilskyndet – af lederen af en konservativ bibelsk kult, der har til hensigt at genindføre et doktrinært samfund i Sverige. Derfor afviser denne fraktion den sekulære, demokratiske samfundsstruktur i et forsøg på at underløbe for det første den moderne svenske folkekirke og for det andet det svenske samfund. Et yderligere spændingselement etableres ved, at Lindas ven Anna også er involveret, idet kultlederen viser sig at være hendes far, der skulle være omkommet i Jim Jones' kollektive selvmord i Jonestown i 1978. Han overlevede dette, og derfor kunne han starte denne religiøse kult i Sverige, der – til at starte med – planlægger at bombe 13 kirker i det sydlige Sverige. Kultens synspunkt er, at folkekirken forekommer for moderne, og det springende punkt er i dette tilfælde et homoseksuelt bryllup, der vil finde sted samtidig med bombningerne. Kun lige i tide til at stoppe angrebene indser politiet sagens sammenhæng, og så langt er de to versioner plotmæssigt meget lig hinanden. Den tungtvejende forskel er Anna og hendes fars ultimative skæbner, hvor en politimand – i filmen – skyder og dræber kultlederen, og Anna kører væk med sprængstofferne for at begå selvmord, mens kultlederen – i den litterære version – skyder sin datter og formår at flygte. Desuden når politiet heller ikke – som i filmen – at stoppe alle bombningerne i romanen.

Med andre ord er den litterære version af *Innan frosten* – og således denne foreløbige afrunding af suiten om Wallander – langt mere dystopisk, idet den religiøst fundamentalistiske trussel mod demokratiet og samfundet stadig ikke er pågrebet. En udtryksfuld understregning af disse symptomer er, at på de sidste sider af romanen bliver tvillingetårnene i New York ramt, hvilket samlet set udtrykker et mishag ved religiøs fanatisme. En anden fremtrædende illustration af dystopien i begge versioner er det faktum, at efterforskningens sandsynlighed cirkulerer omkring tilfældets logik. Det første mord på hikeren var begået af lederen selv, men det var ikke planlagt – hun viste sig desto værre kun at være på det forkerte sted på det forkerte tidspunkt. Var hun imidlertid ikke blevet myrdet, ville hele optrevlingen af fraktionen formentlig ikke være begyndt – i hvert fald ikke i tide. Metaforisk set afhænger det demokratiske fundaments sikkerhed dermed af tilfældets gunst, hvorved disse narrativer grundlæggende stiller nogle kvalificerede spørgsmål til Sveriges demokratiske

status. I disse spørgsmål spiller den impulsive, eruptive vold en grundlæggende rolle.

Det kendetegner i det hele taget Wallander, at han stiller spørgsmål, hvilket selvfølgelig er efterforskerens rolle, men det er ikke kun sagsindholdet, han udfritter – voldshandlinger som dem, der forekommer i *Innan frosten* hensætter ofte Wallander i melankolsk refleksion over de bagvedliggende årsager til de brutale handlinger. I den lille, endda meget ligefremme novelle "Sprickan" i den tilbageskuende samling *Pyramiden* fra 1999 behandler Mankell – hvad der ved første øjekast ser ud til at være – nogle sociale bevæggrunde for volden, altså en systemisk vold i Žižeks forståelse. Vi er i 1975, det er juleaften, og Wallander får til opgave – på vejen hjem – at holde ind ved en lille butik, hvorfra en ældre kvinde har ringet og berettet om en mistænkelig mand udenfor. Da Wallander når frem, finder han hende myrdet, og han selv – efter at være blevet slået bevidstløs – bliver taget til fange. Med en pistol rettet mod sin pande, begynder Wallanders tankegang at kredse omkring mordet – og her dukker sprækken, der lægger navn til novellens titel, også op: "Hur kunde man så brutalt döda en gammal kvinna? Vad var det egentligen som höll på att hända i Sverige? […] En underjordisk spricka hade plötsligt uppstått i det svenska samhället. Radikale seismografer registrerade den. Men var kom den ifrån?" (Mankell 2006: 139). Andrew Nestingen – der også citerer denne passage – beskriver den form for vold som en emotionel respons, der "adduces the crime as a social symptom, and then uses the crime to raise abstract questions about the underlying historical forces" (Nestingen: 239). På den ene side er der ingen tvivl om, at Mankell – gennem sin karakter Wallander – behandler kriminalitet som social og historisk, hvilket vi netop også har set ovenfor i forbindelse med den såkaldte objektive vold, der ikke nødvendigvis betragtes som voldshandlinger, idet den er usynlig og gemmer sig i systemet. Systemet – og den immanente vold – giver således mening, hvis vi er inden for den historiske sammenhæng, der har skabt systemet. Men læser vi videre i den samme novelle, i den samme passage, er der i stedet en afskygning af en anden type uhåndgribelig vold, som ikke direkte kan tilkendes de sociale, historiske sammenhænge:

> sprickan som visat sig var av annat slag. Det handlade om ett ökande våld. En brutalitet som inte frågade efter om den var nödvändig eller inte. […] Det fanns ingen logik i det hela. Om man letade tillräckligt länge och ihärdigt, fanns oftast ett moment som var förståeligt. Men inte här (Mankell 2006: 139).

Denne eskalerende vold – forankret i denne diffuse ubegribelighed – er først og fremmest, hvad der gentagne gange i fortællingerne om Wallander hensætter efterforskeren i melankolske refleksioner over de uigennemtrængelige årsager til volden.

Den svenske uro

Ubegribeligheden, som vi støder på i "Sprickan", er en behændig variation af netop den såkaldte *svenske uro*: et indistinkt begreb, der beskriver uudsigelige forandringer. Beskrivelsen af en sådan uhåndgribelig vold – hverken nødvendig eller unødvendig, blot uforståelig – falder derfor relativt tæt ved det, som Walter Benjamin har kaldt for *göttliche Gewalt*, som på dansk oversættes til *guddommelig vold* (Benjamin 1965: 59)[3]. Hos Benjamin er der begribeligvis en pointe i, at Gewalt betyder såvel vold som magt på tysk, hvilket går tabt på dansk, men også Benjamin peger på nogle socialt og systematisk indbyggede årsager til volden. Den guddommelige vold er dog af en anden karakter, og derfor tager Žižek – hvis fortolkning jeg her læner mig op ad – den også op: "Den er blot et tegn på verdens uretfærdighed, på at verden etisk set er 'ude af sig selv'. Det betyder dog *ikke*, at guddommelig vold giver mening; den er snarere et tegn uden

3 Walter Benjamin havde selv i øvrigt en vældig interesse i krimifiktionen, hvilket kommer til udtryk gennem flere essays. Mere kuriøst og interessant ville det have været, hvis det projekt, som han søsatte sammen med Bertolt Brecht var blevet til noget – i 1933 under eksil fra de nys tilkommende nationalsocialistiske magthavere planlagde Benjamin og Brecht en krimiserie, der (desværre) aldrig blev til noget (se omtale af dette i Herzog, 2009: 13ff). Se i øvrigt også Jørgen Riber Christensens essay "Conan Doyle's "The Adventure of the Six Napoleons" and the Mechanical Reproduction of the Sherlock Holmes Formula" i denne antologi, der også – så at sige – tager Benjamin på ordet.

mening" (Žižek: 202). Guddommelig vold handler ikke kun om at bryde loven eller om at etablere lovgivning, men – som Benjamin understreger – så går den i kraft af at være lovødelæggende hinsides lovgivning. Det er netop denne fornemmelse, Wallander har, når han ikke finder hverken logik eller noget forståeligt i den vold, han oplever. Godt nok er mordet på kvinden direkte, subjektiv vold, men der stikker – fornemmer vi hos Wallander – noget dybere, som ikke for den menneskelige anskuelse giver mening. Volden synes – når Wallander ikke kan få øje på kilden – at komme ud af intet, hvilket netop er Žižeks uddybning af denne type vold: "Den guddommelige vold slår til ud af intet, et middel uden mål" (ibid.: 204). Vi kunne for så vidt nemt foranlediges til at tro, at den type vold, som vi finder i *Innan frosten*, således er af guddommelig art, netop fordi volden taler med Guds røst gennem den religiøse kult, men det er ingenlunde tilfældet. Denne type vold er godt nok hos Søren Kierkegaard – som Žižek også henviser til – knyttet til guddommelige indgreb. Det gør sig gældende i *Frygt og Bæven*, hvor Kierkegaard analyserer Guds opfordring til Abraham om at dræbe sin søn Isak – og der er da også paralleller. Tydeligst er det for det første, at kultlederen til slut – kun i romanen – netop dræber sin egen datter for at slippe væk, selvom vi kan påstå, at det i stedet er en misforstået radikalisering af myten om Abraham, der således udstiller kultlederens ekstremitet. Men samtidig ligger der hos Kierkegaard i analysen en ratificering af Abrahams intenderede gerninger, idet han netop handler i Guds interesse – også hvis han uden Guds indblanding havde fuldført sin gerning. For Kierkegaard er det religiøse en kontakt til det absolutte og derfor etikken overlegent, mens det etiske er stærkt relativt. Af samme grund går Ole Thyssen så langt, at han kalder Kierkegaard for "terrorismens teolog" (Thyssen 2008). Lidenskaben trumfer i disse spørgsmål hos Kierkegaard fornuften, og derfor kan analysen af Abraham bruges som et guddommeligt forsvar for den type handlinger, kultlederen foretager i *Innan frosten*.

Men der er her en helt central forskel på Kierkegaards lidenskabelige vold på den ene side og Mankells svenske uro og den guddommelige vold på den anden. Žižek forklarer med henvisning til Ben-

jamins ekstraretslige forståelsesramme for den guddommelige vold, at når "de, som står uden for den strukturerende sociale orden, slår til 'i blinde', når de forlanger og gennemtrumfer den direkte retfærdighed eller hævn, så er det guddommelig vold" (Žižek: 204). Abrahams intenderede voldshandling mod sin søn såvel som kultlederens handlinger er på ingen måde slag i blinde: Abraham handler på Guds befaling, hvilket derfor også giver mening til handlingen, mens kultlederen i høj grad har et formål og derfor ikke kan siges at handle ud af intet. Begge kvalificerer således til det, som Kierkegaard kalder "Troens Ridder", og Kierkegaard forsvarer den etiske ubegribelighed af Abrahams handling med, at troen er absurd – og Wallander spørger med samme ordvalg: "Vad kan det finnas för logik i nåt som är så absurt?" (Mankell 2004: 458) (for forholdet mellem krimi og kristendom se i øvrigt Hansen 2009).

Spørgsmålet er så, hvad vi stiller op med den uhåndgribelighed og uro, der griber Wallander i såvel "Sprickan" som flere andre steder i serien – og her må vi vende tilbage til idéen om, at verden etisk set er ude af sig selv og uden mening. Vold er specifikt karakteriseret som et mulighedsfelt, der kan byde på såvel nødvendige og gode som unødige og onde handlinger – politimanden, der skyder og dræber kultlederen i filmversionen af *Innan frosten*, er f.eks. hverken ond eller kriminel. Allerede her etablerer vi vold – i den direkte, subjektive forståelse – som et selvmodstridende begreb, hvorved der imellem subjektiv og objektiv vold er reflekteret en ambivalent struktur. Det er netop denne ambivalens, Žižek læner sig op ad, når han – provokerende og afslutningsvist – fortolker den guddommelige vold som *kærlighedens område*: "Kærlighed uden ondskab er kraftesløs; ondskab uden kærlighed er blind – en døgnflue, som mister sin vedholdenhed. Det underliggende paradoks er, at det, som gør kærligheden himmelsk, som hæver den over patetisk sentimentalitet, er ondskaben selv, forbindelsen til vold" (Žižek: 206). Her er det vigtigt at understrege, at Žižek – i sin engelske version gennem begrebet *cruelty* – snarere end ondskab mener ubarmhjertighed. Som kærligheden er den guddommelige vold dobbeltsidet og ambivalent, idet den producerer den tvetydighed, der særligt i forbindelse med den subjektive vold først sekundært knyttes

til en intentionalitet, og derfor er den guddommelige vold – hos både Žižek og Benjamin – den voldelige grundstruktur, som de øvrige variationer af vold udspringer fra. Netop derfor slår den guddommelige vold til ud af intet og er som en sprække, der – som det viser sig hos Mankell i "Sprickan" – åbner sig og producerer et grundløst dyb for Wallander. Derfor understreger Žižek også, at det nærmest er op til subjektet selv at afkode noget som guddommelig vold, tegnet uden mening, idet den guddommelige vold giver sig udslag i andet – den er ikke distingverbar for sig selv, men kan forekomme i tilfælde, hvor volden synes fuldstændig umotiveret. Netop derfor kan Žižek sige, at verden – når fornemmelsen for den guddommelige vold dukker op – er etisk ude af sig selv. Det, som Wallander oplever, da han finder den forsvarsløse gamle dame brutalt myrdet, men samtidig fatter en vis sympatisk medfølelse for gerningsmanden, som er på flugt fra det sydafrikanske apartheidsystem, er netop en fornemmelse for, at det ikke kun er gerningsmandens subjektive gerning eller systemets objektive vold, som er problemet. Det er et grundløst dyb, der vender vrangen ud på de etiske fordringer, vi normalt bedømmer verden efter, hvilket for Wallander – og for vores fortolkning af den eruptive vold – fremhæver en etisk ambivalens uden mulighed for – som det jo kræves hos Kierkegaard for at blive en troens ridder – endegyldigt at træffe et valg. Den guddommelige vold umuliggør og dekonstruerer valget.

Ambivalens og demokrati

Vi har nu isoleret den måde, som volden kommer til udtryk på hos Mankell, som en grundlæggende tvedelt struktur baseret på nødvendighed – enten er volden nødvendig eller ikke. Dette introducerer for det første volden som et relativt og tentativt ambivalent koncept, men neden under denne struktur hviler noget, som er – med et udtryk fra Benjamin – den rene vold. Denne renhed er således rodfæstningen for de øvrige forskellige typer vold, som særligt Žižek analyserer, hvilket på sin vis – også hos Mankell – kommer til at fremstå nærmest metafysisk. Der er derfor et skisma imellem den

fornemmelse for større voldskræfter på spil, som undertiden rammer Wallander, og efterforskerens rolle som sandhedssøger – eller som Wallander, med en svag narrativ antydning af det, der venter dem senere i fortællingen, siger til sin datter: "Lärde du dig inte det på skolan? Att poliser inte *tror* så mycket. Dom vill veta. Men dom är samtidigt beredda på att precis vad som helst kan hända" (Mankell 2004: 29). At Wallander er forberedt på hvad som helst, lader denne åbning imod det metafysiske ane, selvom han – når han møder det uudgrundelige i visse voldshandlinger – alligevel ikke formår at beherske mødet. Denne manglende beherskelse og fornemmelsen for den immanente ambivalens, der *kan* kvalificere voldshandlinger som nødvendige, er derfor i reglen det, der hensætter ham i indgribende melankoli.

Dermed er den kulturelle ambivalens og relativisme også reflekteret helt ned i karakteren Wallander, der ikke – som krimifortællingen ofte byder – fungerer som en sidste garant for at opretholde en orden i samfundet. I parentes bemærket er det dog vigtigt at understrege, at denne ambivalens er stærkest i romanerne om Wallander, samt filmatiseringerne af disse, mens tv-serien, der sparkes i gang af netop *Innan frosten*, i stedet markerer et mindre skifte i arbejdet med melankolien. Godt nok er Wallander i disse fortællinger stadig præget af et vist vemod, men forandringen er ganske godt illustreret af, at han – mere eller mindre – har lagt sin hang til alkohol på hylden, mens særligt slutningen på filmen *Innan frosten* modsat romanen også – gennem sin gennemgribende genoprettelse af orden – signalerer vejen ind i nogle mindre ambivalente strukturer. Romanernes Wallander tjener dog netop til at komme tæt ind under huden på denne sociale ambivalens og individets fornemmelse for den omgivende verden. Dermed har Wallander – som Mankell skriver i sit forord til *Pyramiden* – "på sitt vis fungeret som språkrör för många människors känsla av växande otrygghet, ilska och sunda insikter om förhållandet mellan rättsstaten och demokratin" (Mankell 2006: 9).

Denne installering af ambivalens hos Wallander og koblingen til demokrati har nogle iøjnefaldende konsekvenser, som også kriminologen Harold E. Pepinsky behandler i *The Geometry of Violence and*

Democracy fra 1991[4]. Han fremhæver, at "democracy is not a formal system, it is no less a real structure. Democracy is a pattern by which actors' motives change in relation to one another" (Pepinsky: 125). Det er netop disse drivkræfter – *motives* – der, mener Mankell, har ændret sig i en forkert retning. Selvom Mankell holder tilbage på entydige, tilrettevisende løsningsmodeller, så fremhæver Andrew Nestingen, at en ligestilling af begreberne ambivalens og solidaritet i lyset af Mankells romaner vil kunne fostre "the ethical relationships necessary for resisting and reforming the unjust dynamics of economic globalization" (Nestingen: 230). Den økonomiske globalisering, der – i flere fortællinger hos Mankell, også i "Sprickan, hvor gerningsmanden som sagt er en flygtning fra Sydafrika – går hårdt ud over det afrikanske kontinent, er derfor det tydeligste eksempel, vi finder på en social kritik, som retter sig imod objektiv, systemisk vold. Globaliseringsprocessen fremstår derfor i romanerne om Wallander som udemokratisk, og denne konceptualisering af solidaritet har væsentlige ligheder med Pepinskys definition af demokrati som organiseret ansvar. Pepinsky oversætter det skandinaviske ord *ansvar* til *responsiveness*, som netop også kan betyde lydhørhed og imødekommenhed, mens vold defineres som modsætningen hertil, *unresponsiveness*:

> "Responsiveness" means doing things *with* people rather than *to* or *for* people. […] Violence entails a willful disregard for one's effect on others. […] Violence or disregard for others may be direct and personal or indirect and structural. […] Violence, including crime, can be abated only by confronting it with its opposing force – responsiveness (Pepinsky: 16-18).

Vold i denne tvedelte struktur har dermed hos Pepinsky også nogle nævneværdige ligheder med Žižeks begreber om subjektiv og objektiv vold, men lighederne mellem ansvar, solidaritet og demokrati på

4 Jf. i forbindelse med Harold E. Pepinskys kriminologi også Louise Mønsters artikel "Forbrydelsens relative element. Et kriminalistisk perspektiv på Katrine Marie Guldagers novellesam-ling *Kilimanjaro*" i nærværende antologi.

den ene side og vold, passivitet (som unresponsiveness netop også betyder) og udemokratiske mekanismer på den anden side springer også i øjnene – og vi finder alle disse begreber, som vi har set, repræsenteret hos Mankell. Ansvaret ligger i det selvkritiske blik, og Pepinsky fortsætter således: "Being responsive to disorder entails trying to create order by regarding oneself as a part of the problem" (ibid.: 16) – og Wallander antyder en enighed: "Nånting håller på att hända," siger Wallanders chef, "Oron strummer in over våra gränser", hvortil Wallander svarer: "Vi skapar den lika mycket själv" (Mankell 2006: 148). Demokrati og ansvar – i Pepinskys optik – forankres således i "the perception that actors' objectives are constantly open to negotiation with persons affected by the action. "Violence" begins where democracy ends" (Pepinsky: 86). Og med sin narrative igangsættelse gennem en voldshandling er dette netop også, hvor krimifiktionen begynder.

Litteratur

Benjamin, Walter, *Zur Kritik der Gewalt und andere Aufsätze*, Suhrkamp Verlag: Frankfurt am Main, 1965.

Hansen, Kim Toft, "De sidste dages heldige. Om krimifiktion og Gunnar Staalesens forfatterskab", Arbejdspapir nr. 7, www.krimiforsk.aau.dk: Aalborg, 2008.

Hansen, Kim Toft. "Fra synd til skyld. Krimiens kulturelle rødder", i *Bogens verden*, 1, 36-42, 2009.

Herzog, Todd, *Crime Stories. Criminalistic Fantasy and the Culture of Crisis in Weimar Germany*, Berghahn Books: New York, 2009.

Kierkegaard, Søren, *Samlede værker – Bind 5*, Gyldendals bogklubber: København, 1991.

Mankell, Henning, *Den femte kvinnan*, Leopard Förlag: Stockholm, 1996.

Mankell, Henning, *Pyramiden*, Leopard Förlag: Stockholm, 2000.

Mankell, Henning, *Innan frosten*, Leopard Förlag: Stockholm, 2004.

Mankell, Henning, *Den oroliga mannen*, Leopard Förlag: Stockholm, 2009

Nestingen, Andew, *Crime and Fantasy in Scandinavia. Fiction, Film and Social Change*, Museum Tusculanum Press og University of Washington Press: København og Seattle, 2008.

Pepinsky, Harold E., *The Geometry of Violence and Democracy*, Indiana University Press: Indianapolis, 1991.

Poe, Edgar Allan, *Essays and Reviews*, Literary Classics of the United States, Inc.: New York, 1984.

Sandvik, Kjetil og Waade, Anne Marit, "Crime Scene as Augmented Reality. On Screen, Online and Offline", Arbejdspapir nr. 5, www.krimiforsk.aau.dk: Aalborg, 2008.

Thyssen, Ole, "Etisk talt: Søren Kierkegaard – terrorismens teolog", i *Information*, 27.06.2008, s. 44-45.

Zizek, Slavoj, *Vold*, Forlaget Philosophia: Århus, 2008.

Anker Gemzøe er dr.phil., lektor i Dansk, Institut for Sprog og Kultur, Aalborg Universitet. Han har skrevet doktorafhandlingen Metamorfoser i Mellemtiden. Studier i Svend Åge Madsens forfatterskab 1962-86 samt bøger, bidrag til samleværker på flere sprog og artikler om blandt andet arbejderlitteratur og -kultur, modernisme, metafiktion, intertekstualitet, Michail Bachtin samt en lang række klassiske og moderne forfattere, mest nordiske.tt

Anker Gemzøe

Forbrydelsen, realismen og romanen

Romanen og privatlivet

Prosa er i al sin formløshed og fleksibilitet et ret sent litterært fænomen. Romanen er den første form for litteratur, som helt og holdent er baseret på skriften som medium. Ifølge Michail Bachtin er romanen en højst ejendommelig genre, anti-kanonisk, endog anti-genremæssig af natur. Den er i sin oprindelse forbundet med en intim relation med det ufærdige nu – som en udforskning af dette nu, særlig af de nye, dynamiske og fremadpegende momenter af dette nu. En side af prosaen er en journalistisk optagethed af det sidste nye, det aktuelle. Det ligger også i nogle centrale genrebetegnelser: den kontinentale betegnelse *novelle* for en kortere prosaform og den angloamerikanske term *novel* for en længere form. I begge tilfælde er betydningen: *nyhed.*

På grund af sin mangel på genremæssig fiksering kan romanen trække på de andre hovedgenrer. Der er lyriske og dramatiske romaner. På grund af sin optagethed af det uafsluttede nu er den altid uimodståeligt tiltrukket til dokumentfiktion – til en omstrejfen på grænserne mellem fakta og fiktion, liv og kunst. Romanen såvel som novellen drages mod nyheden og dermed (samtids)historien og det, der efterhånden udvikler sig til journalistikken. Derfor nærer den litterære prosa sig altid af sin tids ikke-literære genrer. Det gælder allerede antikkens retoriske genrer som *dialog*, *solilokvie* (enetale), *apologi* (forsvarstale) og *encomion* (retrospektiv livsberetning

eller ligtale). Af særlig betydning for prosaens udvikling var – allerede i Antikken, endnu mere fra og med Renæssancen, de *private* – (selv)biografiske – genrer *bekendelsen* (i form af skriftemålet beskyttet af strenge regler for fortrolighed), *dagbogen* (individets ensomme samtale med sig selv) og *brevet* (normalt en intim kommunikation mellem venner eller familiemedlemmer). Motiveringen for alle disse former for dokumentfiktion kan hævdes at være en overvindelse af kløften mellem privatlivet og litteraturen som offentligt fænomen.

I afhandlingen *Tidens og kronotopens former i romanen – Essays om historisk poetik*, særligt i kapitlet "Apuleius og Petronius", reflekterer Bachtin over *forbrydelsens* betydning for *romanen* i det ovennævnte perspektiv: "*Kriminalitet* er det moment ved privatlivet, hvor det så at sige *nødtvunget* gøres offentligt" (Bakhtin 2006: 48). At gøre det private offentligt har altid været prosaens og i videre forstand realismens mål og raison d'être. Såvel problemet som hovedveje til dets løsning meldte sig allerede i antikken, hvilket fremgår særlig klart af de specielle blandinger af fantasifulde eventyr og nærgående hverdagsrealisme, der repræsenteres af Petronius' romanfragment *Satyricon* (1. årh. e.Kr.) og Apuleius' fuldt bevarede *Det gyldne æsel* (med originaltitlen *Metamorfoser*, 2. årh. e.Kr.):

> Der opstod en *modsætning mellem selve den litterære forms offentlighed og dens indholds private karakter.* Processen med at udvikle *private genrer* tog sin begyndelse. […] Det var netop i processen med at løse dette problem, at den antikke roman opstod.
>
> Til forskel fra det offentlige liv, var det strengt private liv, som indgik i romanen, i sin natur *tillukket.* Det kunne i bund og grund kun *aflures* og *aflyttes.* Privatlivets litteratur er dybest set afluringens og aflytningens litteratur – 'hvordan de andre lever'. Enten kunne privatlivet afsløres og offentliggøres i en kriminalproces eller ved simpelthen at indlægge en kriminalproces (og former som opsporing og efterforskning) i romanen; eller man kunne indlægge kriminalforbrydelser i privatlivet; eller indirekte og konventionelt (i halvskjult form) ved at gøre brug af former som vidneudsagn, de anklagedes

> tilståelser, retsdokumenter, bevismateriale og efterforskningsteorier. Endelig kunne man også benytte de former for privatmeddelelser og selvafsløring, som blev udviklet i selve det private liv og i hverdagen: privatbrevet, den intime dagbog, skriftemålet (ibid.: 49).

Forvandlet til æsel fik den unge, alt for nysgerrige mand Lucius (som vi skal se) nysgerrigheden styret på egne vegne og som læserens øjne og ører: slæbt omkring i alle miljøer og vidne til dagliglivets skumleste hemmeligheder, der holdes omhyggeligt skjult for mennesker.

Bachtin åbner her et videre genrehistorisk perspektiv:

> Også i romanens videre historie fik *kriminalprocessen* i dens direkte eller indirekte form og de strafferetslige kategorier i almindelighed en kolossal organisatorisk betydning. I selve indholdet af romanerne svarede det til den kolossale betydning, kriminalforbrydelserne havde i den. Romanens forskellige former og varianter udnyttede på forskellig vis strafferetskategorierne. Det er tilstrækkeligt at nævne den eventyrlige detektivroman (eftersøgning, forbrydelsernes spor og rekonstruktion af begivenhederne ud fra disse spor) på den ene side og Dostojevskijs romaner (*Forbrydelse og straf* og *Brødrene Karamasov*) på den anden (ibid.: 50).

Æselpositionen – iscenesættelse af helten i en position, der tillader ham at aflytte og aflure privatlivet – bevares i romanens senere historie. Men i stedet for et til æsel forvandlet menneske varetages rollen typisk af mere realistiske figurer som *skælmen, eventyreren* og *tjeneren* – der kan være forskellige eller en og samme person. Tjeneren skifter mellem herrer og observerer fra nærmeste hold deres privatliv. Tjenerens stilling blev bredt udnyttet i skælmeromanen, også kaldet den picareske roman efter sin hovedperson, den omflakkende picaro, fra *Lazarillo de Tormes* (1554) til *Gil Blas* (1715-1735). Også i den klassiske komedie er tjenerrollen essentiel, ligesom den er det i et eksperimentelt mesterværk som Diderots roman *Fatalisten Jacques og hans herre* (1776).

Den prostituerede, *kurtisanen* og *koblersken* indtager en lignende plads i romanen som afslørende vidne til privatlivet.

> Endelig spiller som sagt *eventyreren* (i bred forstand) og i særdeleshed '*parvenuen*' en tilsvarende rolle i romanen, hvad funktion angår. Eventyreren og parvenuen har endnu ikke indtaget en bestemt, konsolideret plads i livet, men søger succesen i privatlivet – søger at gøre karriere […] Deres stilling ansporer dem til at udforske privatlivet, afdække dets skjulte mekanik, aflure og afdække dets mest intime hemmeligheder. Og de indleder deres vej nedefra (hvor de kommer i berøring med tjenere, skøger og koblersker og lærer livet at kende 'sådan som det egentlig er'). (ibid.: 51)

En sådan stilling er overordentlig gunstig til at afsløre alle privatlivets lag og niveauer og udnyttes af talrige 1700-tals-forfattere som Sorel, Scarron, Defoe og Mariveaux.

> Hos de store franske realistiske forfattere – Stendhal og Balzac – bevarer eventyrerens og parvenuens stilling fuldstændig sin organiserende betydning i deres komplekse syntetiserende roman. På det sekundære plan i deres romaner udfolder også alle de andre skikkelser af privatlivets 'tredje' sig: kurtisanerne, de prosituerede, koblerskerne, tjenerne, notaterne, ågerkarlene og lægerne (ibid.: 52).

Det ovennævnte perspektiv på betydningen af forbrydelse, afsløring eller opklaring, kriminalproces m.v. for romanens udvikling har selvsagt en lang række implikationer for *krimien* som subgenre, men peger langt ud over den. Tilgangen kan blandt andet have den særdeles vigtige funktion for litterære krimistudier at *kvalificere deres kontekst*.

Perspektivet har mig bekendt kun været videre bearbejdet af nogle få teoretikere. Hertil hører Peter Brooks, først og fremmest i *Reading for the Plot* (1984), Anders Öhman i *Äventyrets tid. Den sociala äventyrsromanen i Sverige 1841-1859* (1990) og jeg selv i afhandlingen *Metamorfoser i Mellemtiden. Studier i Svend Åge Madsens forfatterskab*

1962-86 (1997). Margaret Anne Doody har i sin monumentale afhandling *The True Story of the Novel* (1996) et fundamentalt mål fælles med Bachtin, nemlig at opvurdere de antikke romanformers betydning for romanens samlede udvikling – ofte er romanens fødsel praktisk talt blevet dateret til renæssancen. Men i tilknytning til sin indgående analyse af *Det gyldne Æsel* polemiserer hun mod Bachtins refleksioner over privat og offentligt i romanen på en måde, der røber en komplet mangel på begribelse af hans anliggende med dem. I selve i sin analyse af Apuleius' fortælling er det ikke forbrydelsen, hun fokuserer på, men modsætningen mellem mandligt og kvindeligt i en art feministisk optik. I mig bekendte studier i forbindelse med *lov og litteratur* tages der ganske vist mange problemstillinger op "i nabolaget" af forbrydelsens funktion i romanen, men ikke selve denne problematik. En forklaring kunne være, at perspektivet jo, trods sin bredde, må karakteriseres alt overvejende *litterært*. Det angår romanens og den litterære realismes teori og historie.

I det følgende vil jeg søge at anskueliggøre og kvalificere perspektivet gennem inddragelse af følgende romaner: *Apuleius*' førnævnte antikke roman *Metamorfoser*, kendt som *Det gyldne æsel* (ca. 170 e.Kr.), Honoré de Balzacs *Far Goriot* (1834-1835), Ida Jessens *Det første jeg tænker på* (2006) med udsigt også til den frie fortsættelse, *Børnene* (2009), samt endelig Svend Åge Madsens *Det syvende bånd* (2006). De to første er historiske, de sidste aktuelle, de midterste er realistiske, mens den første og den sidste blander eventyr og realisme.

Æslets eventyr i virkelighedens underverden

Lucius' *rejse gennem livet* og de forvandlinger, han undergår undervejs, udgør rammehistorien. Først rejser han gennem det græske landskab Thessalien, en egn, der hjemsøges af troldkyndige, liderlige og skinsyge kvinder såvel som af vilde røverbander. Som ung mand er han foruden af en livlig erotisk appetit behersket af en utæmmelig *nysgerrighed* efter at få indblik i tilværelsens magiske hemmeligheder. Nysgerrigheden fører til en uforsigtig omgang med magiske midler og styrter ham i ulykke. Den salve fra hans troldkyndige værtinde, som han tror skal gøre ham til en fugl, forvandler ham til et æsel –

og en lang række "tilfældige" omstændigheder hindrer ham adgang til modgiften – at spise roser. Ved sin karaktersvaghed pådrager han sig lidelse og får sit æselskind på komedie. Men i æselskikkelsen kommer han på den anden side rundt i alle miljøer fra de skumleste til de fineste og erhverver sig erfaring om den virkelige verden. Først da han har sonet sin skyld, er blevet kureret for sit letsind og er blevet lutret gennem lang tids barske erfaringer, møder han en gruppe Isispræster. Ved gudindens mellemkomst forvandles han tilbage og forløses til en højere menneskelighed.

Ved Lucius' rammehistorie bliver værket en *roman*, men ved de mange indskudte noveller overværer vi så at sige romanens fødsel af *novellesamlingen*. En person, der kan rejse frit omkring og se nye egne og høre alle mulige historier fra dem, han møder, er en *eventyrer.* Endnu mere fantastiske, ligefrem magiske, er de forvandlinger, der gør ham til et endnu bedre *vidne* eller en endnu bedre opdager af alle sider af samfundet. Skønt der i *Det gyldne æsel* optræder hekse og hamskifter, er det meste af det, Lucius ser og hører som æsel, ja, endog oplever før sin forvandling, rædselsvækkende *realistiske*, *slumnaturalistiske* afsløringer af et *hverdagsliv* gennemsyret af *sex* og *forbrydelse*. Men oveni er der et tredje plan: en *filosofisk* refleksion over tilværelsens store spørgsmål, som især kommer til udtryk i den indlagte allegori om Amor og Psyche og i Lucius' sluttelige forløsning.

Nysgerrigheden som synd er et hovedtema både i Lucius' historie og i den parallelt spejlende allegoriske fortælling "Eventyret om Amor og Psyche". Elskovsguden Amor har giftet sig med den underskønne, jordiske kongedatter Psyche, men nedlægger af frygt for sin mor, kærlighedsgudinden Venus, forbud mod, at Psyche forsøger at få ham at se. Hun kan dog ikke styre sin nysgerrighed. Skræmt og manipuleret af to onde, misundelige søstre belurer hun ham, mens han sover, men røber sig ved at spilde en brændende dråbe olie fra sin lampe. Under søgen efter sin forsvundne mand indfanges Psyche af sin rasende jaloux svigermor Venus, der mishandler hende og forsøger at tage livet af hende med slavindearbejde og umulige opgaver. Ved gode kræfters hjælp løser hun dem dog. Men ved den sidste, hvor hun skal hente en dåse hos under-

verdenens gudinde Proserpina, angiveligt med skønhed, i virkeligheden med en dødbringende søvn, giver hun igen efter for sin nysgerrighed og åbner dåsen. Amor er imidlertid kommet sig af sit brandsår og redder hende med bemærkningen: "Nu havde du nær igen styrtet dig i ulykke ved din nysgerrighed, du slemme pige!" (Apuleius 1960: 111).

Den ovennævnte holdning til nysgerrigheden modsiges imidlertid af en anden og ganske modsat. Æslet Lucius er blevet solgt til en bager og møller. I hans store virksomhed træller en mængde heste og æsler, der i kredsgang driver møllehjul, samt talrige slaver. Hårdt mishandlet og dødeligt udmattet af en dags slid i cirkelgangen er Lucius alligevel voldsomt optaget af det nye miljø, han nu er kommet ind i efter at have passeret gennem mange andre:

> Men så træt jeg var, og så meget jeg trængte til at spise og samle nye kræfter, glemte jeg næsten mit foder, så stærk var min medfødte nysgerrighed, og så levende interesseret var jeg i at betragte det frygtelige opholdssted, som et mølleværk er (ibid.: 159).

Herefter følger en barsk realistisk skildring af pjaltede mennesker med blodig, sønderpisket ryg, blege, dækket af mel, aske og snavs. Af heste, æsler og muldyr, udslidte, mishandlede, fyldt med sår, skurv og skab. Lucius' eneste trøst i denne elendighed er netop hans evne til at høre og se, til at samle erfaring:

> Med hvor stor ret kalder ikke den guddommelige Homer den mand for vis, der har berejst mange lande og truffet mange folkeslag og derved har erhvervet sig erfaring. Derfor er jeg også nu taknemmelig for, at jeg har levet i et æsels skind og derved vundet om ikke visdom, så større erfaring (ibid.: 160).

Herefter fortæller Lucius en bittersød historie om, hvorledes han afslører møllerens utro uhyre af en kone ved hjælp af sit avancerede aflytningsudstyr, nemlig sine lange æselører: "kønne var de ikke, men de gjorde det muligt for mig på lang afstand at høre hvert ord, der

blev sagt" (ibid.: 161). Elskeren og konen mødes, overraskes af ægtemanden, og elskeren gemmer sig under et sold. Nu kan æslet afsløre ham ved at træde ham over fingrene, der stikker ud. Ægtemanden tager en munter hævn over elskeren ved selv at gøre brug af ham. Konen lader han sig skille fra, men hun hævner sig ved at pudse et genfærd på ham, som slår ham ihjel.

I relation til *nysgerrighed*, erhvervelse af viden og erfaring er der i *Det gyldne æsel* en lidenskabelig ambivalens, en *antinomi*, der efter mit kendskab kun overgås af dobbeltheden over for viden i *Faust-motivet*, som altså her på en måde (på dette generaliseringsniveau) foregribes.

Blandt de mange beretninger, der samstemmende afslører sider af hverdagslivet som et helvede af sex og sexmotiverede forbrydelser, er én, en speciel variation over *Fædra-motivet*, særlig krimiagtig. Dette er ikke et lystspil, forsikrer den genrebevidste fortæller, men et sørgespil. En smuk kvinde, der har giftet sig med en enkemand, forelsker sig lidenskabeligt i sin stedsøn. Da hun afvises af ham, vil hun tage livet af ham med gift, men ved et uheld drikkes den af hendes egen tolvårige søn. Nu anklager hun stedsønnen for at have efterstræbt hende med voldelige trusler og for at have slået halvbroderen ihjel. Incest og mord – den anklagedes liv hænger i en tynd tråd. En lynchjustits afværges, men også en regulær retssag er på grund af falsk vidnesbyrd fra den slave, som har skaffet giften, ved at ende med et justitsmord. Det afværges i sidst øjeblik af en af dommerne, en læge, der har solgt giften til den bemeldte slave. Lægen har lagt forskellige spor ud, så en række indicier peger på slaven og stedmoderen. Men selv ikke tortur kan frembringe en tilståelse. Lægen røber nu, at han har forudset brugen af giften og i stedet for gift solgt et bedøvende sovemiddel. Den formodet døde dreng opvækkes, slaven og svigermoderen bliver dømt. Skønt retsplejen afviger en del fra den i dag gældende, og en hel del halter i den juridiske og detektiviske logik, har vi alligevel at gøre med en juridisk procedure, der med rationelle midler intenderer at beskytte individet mod justitsmord, og vi indføres i en detektivisk efterforskning med spor, indicier og beviser. Lægens nysgerrighed og livserfaring er på sin plads.

Pensionatet, parvenuen og bandelederen

I *Dostojevskijs poetik* gør Bachtin meget ud af at vise, hvorledes træk fra *eventyrromanen* hos en lang række af 1800-tallets største romanforfattere (Stendhal, Balzac, Sue, Dumas, Dickens, Dostojevskij med mange flere, hvorunder kunne nævnes H.C. Andersen) træder i *realismens* tjeneste. Ikke mindst gælder det den fritstående eventyrhelt, en art privatdetektiv con amore. Hans bevægelsesfrihed og de dertil svarende eventyrlige møder mellem ellers adskilte sfærer – gennemsnitsborger og randeksistens, puritaner og vellystning, høj og lav, udbytteren og hans offer – åbner for bredde og mangfoldighed i en kritisk samfundsskildring. Anders Öhman karakteriserer i sin doktorafhandling om svenske sociale eventyrromaner i midten af 1800-tallet dette forhold som "eventyrromanens elastiska förmåga att kartlägga det samtida samhället och dess ideologier" (Öhman 1990: 219).

Ligeledes i tydelig forlængelse af Bachtin, både kronotop-afhandlingen og Dostojevskij-bogen, gør Peter Brooks i *Reading for the Plot* eftertrykkeligt opmærksom på fortællingens dragning mod det kriminelle, f.eks. i Eugène Sues *Paris' mysterier* (1842-1843), som opsøger "the deviant, the shameful, the criminal, that which most clearly diverges from the "simple, calm, happy life" (Brooks 1984: 155). Den tendens finder han ganske karakteristisk: "And there is a certain novel, of which Sue, along with Balzac, Dickens, Hugo, Wilkie Collins, Dostoevsky, might be considered a most notable practicioner, which […] seeks the narratable in that which deviates most markedly from the normal, in the criminal, the outside-the-law, the unsocialized, and ungoverned" (ibid.). Også Brooks betoner betydningen af iagttagerpositionen (vidnet, opdageren, lureren) ved roller som *kurtisanen* og de professionelle, fortrolige vidneroller, *lægen*, *advokaten* og *præsten.*

Som et tidligt eksempel (som Brooks ikke er særligt inde på) vil jeg tage Honoré de Balzacs roman *Far Goriot* (1834-1835), der blev første led i en art trilogi, som yderligere omfatter *Bristede illusioner* (1837-1843) og *Kurtisanerne* (1838-1847). Det er et banebrydende værk i 1800-tallets romanrealisme. Netop som led heri kan det hævdes klarere end noget andet værk at foregribe, ja, udfolde træk, man mest har forbundet med de mere specialiserede romaner af Sue og Dumas.

Som det første vil jeg hæfte mig ved Balzacs afgørende bidrag til at give det eventyrlige mødested mellem alle samfundets klasser og lag fra top til bund en realistisk udformning. "Dette drama er hverken digt [fiction] eller roman. *All is true*" (Balzac 1966: 6), bedyrer fortælleren og knytter dramaets forståelighed og sandhedsværdi til hovedstaden, storbyen Paris. I et nøje lokaliseret kvarter i yderkanten af Latinerkvarteret, Saint Geneviève, placerer han den borgerlige Pension Vauquer. Romanen indledes af en monstrøst lang og minutiøst detaljeret beskrivelse af dette pensionat, dets indhaverske og dets pensionærer. I et sådant pensionat kan alle modsætninger mødes: den hovedrige fabrikant med kurs mod ruinen, den forhåbningsfulde jurastuderende fra provinsen og hans medicinerven, den udslidte kurtisane og pensionerede bureaukrat, den ludfattige adelsfrøken med rige slægtninge og den undvegne straffefange, der i virkeligheden er en af den kriminelle underverdens mest magtfulde ledere. Det meste af handlingen udspilles i denne lurvede miniaturemodel af hele det franske samfund – og fortælleren lader os da heller ikke i tvivl om stedets betydning: "En sådan forsamling burde indeholde og indeholdt virkelig også i det små alle de elementer, som udgør et samfund" (ibid.: 19). Allerede forinden reflekterer han over alle de latente dramaer, beboerne rummer: "Disse pensionærer varslede om udspillede eller optrækkende dramaer; ikke om de dramaer, som bliver spillet i rampelyset mellem malede lærredsdekorationer, men om stumme, virkelige dramaer, stivnede dramaer, som efterlader et uudsletteligt spor, skjulte dramaer" (ibid.: 13).

Men hvordan bliver det stumme talende, det skjulte synligt? Ikke mindst gennem en virtuos udformning af lurer- og lytterrollen som *parvenu*, her i form af provinsstudenten, der netop er kommet til hovedstaden og betragter den med sit "fremmede blik". Endnu naiv, men udstyret med en glubende nysgerrighed, en vilje til viden, der kan tjene hans rasende ambitioner. Romanen gør med noget, som man måske engang var tilbøjelig til at se ned på som primitiv læserhenvendelse, men som vi i dag snarere vil opfatte som et højt metafiktivt refleksionsniveau, anskueligt opmærksom på denne realisme- og romantekniske funktion:

> [Eugène de Rastignac] en ung mand fra Angoulême, hvis familie fandt sig i store afsavn for at kunne sende ham de tolv hundrede francs om året, som det kostede at bo i Paris og studere jura. […] Det er hans glimrende evne til at begå sig i tilværelsen og den smidighed, hvormed han forstod at færdes i de parisiske saloner, denne fortælling kan takke for sit virkelighedstro skær. Det skyldes hans kløgtighed og hans brændende ønske om at opklare tilstande, der var lige så forfærdende, som de var omhyggeligt skjult såvel af dem, der forårsagede dem, som af den, der led under dem" (ibid.: 12).

Balzac, som selv var kommet til Paris fra provinsen for at studere jura, vidste, hvad han talte om. Lad mig give to slående eksempler på Rastignacs æselposition. I pensionatets armod fantaserer han om den smukke og rige madame de Restaud (en af Goriots skønne, forkælede og selviske døtre):

> da nattestilheden pludselig blev brudt af et suk som fra selve den hellige Josefs stønnen. Han åbnede forsigtigt døren, og da han kom ud på gangen, så han en lysstribe under Gamle Goriots dør. Da han var bange for, at hans nabo skulle være syg, nærmede han sit øje til låsen og kikkede ind i værelset. Han så nu den gamle beskæftiget med noget så mistænkeligt, at han mente at gøre samfundet en tjeneste ved til bunds at undersøge, hvad den såkaldte makaronifabriant foretog sig i nattens mulm og mørke" (ibid.: 36).

Han ser nu, hvorledes den gamle mand med forbløffende kræfter ælter et forgyldt sølvfad og en suppeterrin af samme materiale sammen til en sølvbarre, klar til salg. "Det er et lovlig mystisk pensionat," tænker han, og videre siger han til sig selv: "Man skal altså våge om natten, hvis man skal have besked om, hvad der foregår omkring én i Paris" (ibid.: 37).

Siden beretter han under et måltid på pensionatet om en lige så mystisk oplevelse. I går nat dansede han ved et bal i byens fineste kredse med en af ballets skønneste damer, en henrivende grevinde.

Nu til morgen mødte han hende til fods på gaden foran den kendte pantelåner Gobseck. Den på sin side hemmelighedsfulde og frygtindgydende medlogerende Vautrin gennemskuer straks situationen og kommenterer den kynisk: ""I går badet i sol og lykke hos en vicomtesse," sagde Vautrin, "i dag ussel og elendig hos en pantelåner, det er pariserinderne! Hvis deres mænd ikke kan betale deres vanvittige luksus, så sælger de sig. Og hvis de ikke forstår at sælge sig, så er de parat til at myrde deres egen moder for at få noget at glimre med"" (ibid.: 45).

Erfaringsdannelsen tager form af en desillusioneringsproces, som vender flere veje: Den gør på den ene side Rastignac klogere, på den anden side mere kynisk, afstumpet og selvisk. Her ser vi kun begyndelsen. I trilogiens senere værker med de eksemplariske titler *Bristede illusioner* og *Kurtisanerne* er Rastignacs kynisme så fremskreden, at Balzac flytter vidnerollen til en ny parvenu, *journalisten* Lucien de Rubemprés.

Det tredje element, jeg vil fremdrage, er et tema eller rettere en topos, som nok var anslået lejlighedsvis før, men som med *Far Goriot* fik en særlig indflydelsesrig udformning. Jeg taler her om billedet af forbryderverdenen som en "anden verden", en modmagt, som samtidig er ejendommeligt parallel med den normale forretnings- og regeringsverden. Denne topos udfoldes især gennem det fascinerende portræt af den gådefulde logerende Vautrin, der foruden på låse har forstand "på alting, på søfart, på havet, Frankrig, udlandet, forretninger, mennesker, begivenheder, lovene, hotellerne og fængslerne" (ibid.: 17). På trods af sin godmodige facon giver han det indtryk, "at han var en fjende af den bestående samfundsorden, og at der i hans liv fandtes en vel skjult hemmelighed" (ibid.: 18). I romanens næstsidste del kommer det frem, at Vautrin (Intetværd) er et dæknavn, at han er en undvegen straffefange ved navn Jacques Collin, foruden under dæknavne kendt under tilnavnet *Dødens overmand* (*Trompe-la-mort*, som er overskrift for denne del af romanen i den franske udgave). Vautrin bliver stukket af to af de mest moralsk tvivlsomme af de andre logerende, eksbureaukraten og hans kæreste ekskurtisanen. Under den voldsomme arrestationsscene viser han sit sande ansigt:

> Ved dette tilråb fra Collin, som ikke mere var en mand, men en repræsentant for et helt depraveret folkefærd, et vildt og strengt, brutalt og smidigt folkefærd, rykkede tugthuset pludselig nær med sine skikke og sit sprog, med sine bratte overgange fra det skønne til det rædselsfulde, med sin forfærdelige stolthed, sin indeklemthed og sin usselhed (ibid.: 189).

Collin, elev af Rousseau, betragter sig som en oprører mod "den sociale ordens store uretfærdigheder – støttet af ti tusinde brødre, der vil gøre alt for ham, er han mod regeringen med dens domstole, dens gendarmer, dens penge, og jeg narrer dem alle" (ibid.: 190). I de følgende dele af trilogien spiller Vautrin en stadigt større rolle – og lige så logisk som paradoksalt ender han som politipræfekt.

Mange vigtige aspekter af Balzacs realisme i *Far Goriot* er her uomtalt eller blot antydede. Dog håber jeg at have godtgjort forbrydelsens mangfoldige betydning for den realistiske samfundsskildring i Balzacs roman – med særlig vægt på mødestedet i den menneskemyldrende metropol, den afslørende iagttager af skumle mysterier og den kriminelle verden som spejl for et samfund gennemsyret af pengenes magt.

Flugtbilisten

Til sidst vil jeg give to kortere eksempler på forbrydelsens funktion i ganske nye værker i dansk romanlitteratur, der vel at mærke ikke er krimier. Det første eksempel falder inden for den psykologiske og sociale realisme: Ida Jessens roman *Det første jeg tænker på* (2006) og den frie fortsættelse *Børnene* (2009). Vi er her langt ude på landet, i det fiktive Hvium et sted ved Limfjorden. Vi kan dog indkredse nogle til det landlige miljø svarende versioner af sådanne funktioner, vi har mødt i de tidligere eksempler. Det centrale mødested er noget så guldalderagtigt som en præstegård, hvor præsten Lisa bor med sin mand Frederik og sine to børn. Det iagttagende blik, det afslørende vidne, repræsenteres af den p.t. ret fritsvævende fortæller Birgitte, Lisas gamle veninde, der bor hos familien over en længere periode. Væsentligst er det imidlertid, at romanen er organiseret omkring for-

brydelsens indbrud i den landlige præstegårdsidyl: sønnen Gustav, der netop har fået en cykel til sin syvårs fødselsdag, køres ned af en flugtbilist og dør på hospitalet. Ind i familiens sorgreaktioner fletter der sig, især hos den fortvivlede moder, et mere og mere uafviseligt krav om, at forbrydelsen opklares, og den skyldige findes:

> Der er nogen, der er kørt ind i Gustav og har ladet ham ligge. Jeg kan ikke holde ud at tænke på det. Tanken er ved at gøre mig skør. Jeg ved, at det er en herfra. Det må det være. Det siger politiet også. Alle siger det. Men der er ingen, der siger noget til mig eller Frederik (Jessen 2006: 149).

Det forlyder, at det drejer sig om en rød bil. Sådan en har blandt andet Birgitte, som også kommer under mistanke fra Lisas side. Senere fortæller Lisa om, at der er fremgang i efterforskningen: "Jeg har lige ringet til politiet. Jeg snakkede med sådan en flink betjent, og han fortalte mig, at de tror, det var en rød Ford Escort" (ibid.: 169). Der kommer flere og flere kriminaltekniske detaljer ind i efterforskningen, som Lisa selv søger at medvirke til. På et tidspunkt tror hun at have fundet flugtbilisten, og det er en frygtelig skuffelse for hende, at hun ikke kan få ham til at vedkende sig sin skyld. Men hun har taget fejl. Til sidst finder politiet frem til, at det er børnenes barnepige, Marianne Sørensen, kaldet Manne, der er flugtbilisten. For Lisa er det en lettelse, og et afsluttende brev fra hende giver udtryk for optimisme på hendes egen og den hårdt ramte Mannes vegne.

I *Børnene* er hovedpersonen sundhedsplejersken Solvej, et erhverv, der bringer sin udøver rundt som professionel iagttager i mange hjem og miljøer, og hovedhandlingen i den flerstrengede, kollektivagtige roman udspiller sig omkring hende. Som en vigtig sidehandling får vi imidlertid ulykken set fra Mannes side. Nærmere bestemt får vi en intens skildring af den hemmelige, lidenskabelige, men mere og mere problematiske kærlighedsaffære, der dels ledte op til omstændighederne omkring ulykken, dels udgjorde den strengt hemmeligholdte grund til, at Manne forsøgte at holde sit ansvar for den skjult. Det er en barsk beretning, og ulykkens eftervirkninger for

Mannes liv tegner sig langt mørkere end i det brev fra Lisa, der afsluttende den foregående roman.

Under alle omstændigheder er de to bøger gode eksempler på, at forbrydelsen også i aktuel dansk realisme, langt fra krimigenren, kan have en væsentlig tematisk og organiserende funktion.

Øje og Syn

Langt større vægt og synlighed har det kriminalistiske element i Svend Åge Madsens forfatterskab, hvor realisme sjældent optræder uden indslag af forstyrrende, mere eller mindre fantastiske elementer. Under pseudonymet Marianne Kainsdatter har han i samarbejde med sin kone Lise Madsen udgivet bøgerne *Blodet på mine hænder* (1973), *Et ved jeg som aldrig dør…* (1991) og sidst *Engleskyts* (2002, med landsbypræsten Laura som hovedperson) – egentlige krimier, men langt fra mainstream. I hans øvrige forfatterskab har forbrydelsen og den kriminelle intrige i med- og modspil med kærlighedshistorien udgjort hovedindgangen til en dybtgående samfundsskildring, f.eks. i mesterværker som *Tugt og utugt i mellemtiden* (1976) og *Syv aldres galskab* (1994).

En ny, spændende anvendelse af forbrydelsen som optik for tendenser i den aktuelle samfundsudvikling er romanen *Det syvende bånd* (2006). Det er en slags samtidig science fiction, en *ukroni*, der udmaler et muligt parallelsamfund til vores. Efter afsløring af svindel med afstemningen om EF-pakken i 1980'erne og almindelig bekymring over den stigende kriminalitet indledte man den store *Krig mod kriminaliteten*. Man var i gang med at tillade alle mulige former for overvågning, indtil forslaget om *Kæden* dukkede op som den ideelle løsning: Enhver overvåges gennem en rotationsperiode på 23 dage af en anden. Denne er ens *Øje*, man er dennes *Syn*. Samtidig med at man selv er Øje for en anden, der er ens Syn. Og det hele kan gennemses på bånd.

Her har vi virkelig et nøglehulssamfund, en verden af *lurere* og *lyttere.* Når alle konstant er under venligt opsyn, har forbrydelsen trange kår. Mens lurerne og læserne hos Apuleius får tilfredsstillet smagen for både pornografi og forbrydelse, er der praktisk talt kun

kød på det førstnævnte i *Det syvende bånd.* Og så alligevel! Den fantasifulde forsøgsopstilling giver anledning til aktuel satire over voldens og forbrydelsens omfang i dagliglivet og – endnu mere ætsende veloplagt – over deres overdrevne plads i underholdningen, altså i medierne og litteraturen. Hovedpersonen Sverre, der er lærer, fortæller engang en skoleklasse om forholdene i den rå fortid: "Undersøgelser viser, at en almindelig voksen læste historier om forbrydelser eller så film om en eller anden slags kriminalitet i flere timer *hver* dag!" (Madsen 2006: 33). Og videre: "61% af de gange man så en film, kredsede den omkring en voldsom forbrydelse. Det kunne være et mord der var i centrum med et forsøg på at opklare det. Eller det kunne være planlægningen af et groft røveri, som derefter blev gennemført, fulgt i alle detaljer. Tænk jer: mere end halvdelen af de gange man ville slappe af, skete det til synet af vold, udfoldelse af ondskab" (ibid.: 34). Her gennemføres det kunststykke at gøre forbrydelsen til underholdende nøgle til samfundet, samtidig med at krimien, forbrydelsen som underholdning, står for skud.

Som vanligt hos Svend Åge Madsen er det dog en fortælling med adskillige lag og med satire, der vender i flere retninger. Det humane overvågningssamfund, der praktisk har udryddet kriminaliteten og dermed taget grunden væk under den som underholdning, endnu et bud på *det fuldkomne samfund*, er ikke fuldkommen uden problemer. *Det syvende bånd* er ikke mindst aktuel satire over den stærkt stigende anvendelse af overvågningskameraer og mange andre kontrolforanstaltninger efter Twin Towers-angrebet i 2001 og den efterfølgende erklæring af krig mod terroren. I den egenskab spiller bogen med sin titel på *Det syvende segl* i Johannes' Åbenbaring og broderer veloplagt videre på den dystopiske science fiction-tradition, der repræsenteres af navne som Jevgeni Samjatin (*Vi*, 1921), Aldous Huxley (*Fagre nye verden*, 1931) og George Orwell (*1984*, 1949). Fra Svend Åge Madsens eget litterære univers kombinerer den originalt elementer fra blandt andet *Liget og Lysten* (1968: øjet – de pornografiske indslag), *Tugt og utugt i mellemtiden* (1976: forbrydelse og samfund), *Se dagens lys* (1980: en anden slags overvågnings- og udskiftningssamfund), *Lad tiden gå* (1986: tidseksperimenter, der involverer forbryderiske overgreb; vigtige person- og plotforbindelser) og *Kvin-*

den uden krop (1996: "virtual spirituality", "inkvisitatoren", en overvågningsteknologi). Bogen rummer også en provokerende modstilling mellem den pågående fremvisning af nøgne kroppe i Vesten og den ekstreme betydning, tildækningen af kvinders krop tildeles i islamiske samfund som det iranske.

Foruden en samfundskritisk satire er bogen også en kærlighedshistorie og en metafiktiv refleksion over fortællingens betydning: *Narrare humanum est*.

Satiren over krimien rammer naturligvis romanen selv, for så vidt den gør brug af et underholdende kriminalistisk plot og bruger relationen til forbrydelsen som indgang til sin samfundsskildring. Ganske vist vender den tingene provokerende anderledes end i krimier som flest. Realisme som stil repræsenterer *Det syvende bånd* ikke, men også de fantastiske momenter, den kontrafaktiske forsøgsopstilling, kan hævdes at befordre en *mimetisk*, virkelighedserkendende funktion.

Med disse fire eksempler, der kunne multipliceres, håber jeg at have givet en smule overbevisningskraft til den tese, at forbrydelsen, opfattet med forskellige grader af eventyr og realisme, gennem flere tusinde år har spillet en uundværlig rolle for udviklingen og ajourføringen af romanens skildring af menneskenes til enhver tid aktuelle livsverden.

Hvad får den bredt livsskildrende roman ud af at tage udgangspunkt i forbrydelsen? Et kritisk afsæt, bid, farver og spænding!

Hvad får krimien, hvis den erindrer sine gamle rødder hos Apuleius, Balzac, Sue, Dumas, Dickens og H.C. Andersen? En videre horisont!

Litteratur

Apuleius, *Det gyldne æsel.* Hans Reitzel: København, 1960.

Apuleius Madurensis, *The Golden Ass*, transl. with an introduction and notes by P.G. Walsh, Oxford University Press: Oxford, 1999.

Bakhtin, Mikhail M., *Rum, tid og historie – kronotopens former i europæisk litteratur*, Klim: Århus, 2006.

Bachtin, Michail, *Dostojevskij's Poetic*, Anthropos: Gråbo, 1991.

Balzac, Honoré de, *Far Goriot*, Gyldendal: København, 1966.

Balzac, Honoré de, *Le Père Goriot*, Garnier: Paris 1963.

Brooks, Peter, *Reading for the Plot*, Clarendon Press: Oxford, 1984.

Doody, Margaret Anne, *The True Story of the Novel*, Rutgers University Press: New Brunswick, 1996.

Gemzøe, Anker, *Metamorfoser i Mellemtiden. Studier i Svend Åge Madsens forfatterskab 1962-1986,* Medusa: København, 1997.

Gemzøe, Anker, "At fortælle for livet. Svend Åge Madsen: *Syv aldres galskab*", i Hjordt-Vetlesen et al.: *Læsninger i dansk litteratur*, bind 5, 1970-2000, Odense Universitetsforlag: Odense, 1999/2001.

Jessen, Ida, *Det første jeg tænker på*, Gyldendal: København, 2006.

Jessen, Ida, *Børnene*, Gyldendal: København, 2009.

Madsen, Svend Åge, *Det syvende bånd*, Gyldendal: København, 2006.

Öhman, Anders: *Äventyrets tid. Den sociala äventyrsromanen i Sverige 1841-1859,* Acta Universitatis Umensis: Umeå, 1990.

Kjetil Sandvik. cand.mag., ph.d., lektor i medievidenskab, Københavns Universitet, medlem af forskningsprojektet Krimi og kriminaljournalistik i Skandinavien. Han forsker i computerspils og andre digitale interaktive fiktionsformers æstetik og dramaturgi samt i strategisk tværmedial kommunikation.

Kjetil Sandvik

Convergence of P*l*ace and Plot

Investigating the Anatomy of the Crime Scene

Crime scenes are constituted by a combination – or rather a convergence or blending – of a place and a plot. They constitute the major starting point of any crime story, be it fictional or factual. This article offers an understanding of this type of plotted places and takes a close look at narrative and performative practices in the investigation of crime's place and actions[1].

The crime scene is a place which has been in a certain state of transformation at a certain moment in time, the moment at which the place constituted the scene for some kind of criminal events which have been embedded as *narrative fragments* in the shape of a variety of marks and traces which may be read and interpreted in order to reconstruct the course of events. From this follows that a crime scene may be understood as an *augmented place*[2].

The article starts out by explaining the concept of augmented places and argues that places may be augmented through several different narrative strategies for embedding stories into a certain place and among which *staging*, *fictionalization*, and *physical alteration* will be

1 Parts of this article have earlier being presented in Sandvik & Waade 2008, Sandvik 2008, Sandvik 2010.

2 Cf. Jens F. Jensen's article "Historien møder mobilen – og nye spil opstår… – om at formidle kulturarv via Augmented Reality Games" included in this anthology, which also focuses on the augmented experience of history in relation to Augmented Reality Games.

dealt with in depth here as a means for explaining the anatomy of the crime scene. And furthermore, the article – inspired by Lefebvre's concept of spatial practice (Lefebvre 1991) implying that certain types of spaces limit and shape our ways of thinking and acting – puts forward the idea that the way we perceive and experience augmented places is by applying a *performative* practice through which *simulations* of the embedded narratives are acted out in time and space. This performative practice through which a specific virtual (in the sense of potential or possible) story, space, and a specific plot are being simulated, is part of the way a crime scene is decoded and the narrative of the crime is being (re-)constructed. In light of this understanding of crime scenes as augmented places, the article conducts a short analysis of how the crime scene of the initial murder in the first episode of the Danish TV series *The Killing II*[3] is constructed and how its various traces and clues are used to reveal and retell the crime which initially has taken place. At the end of the article, this analysis will be broadened by applying knowledge about how real-life crime scene investigations are carried out and will highlight some differences and similarities between real-life crime scene investigations and the ones found in crime fiction.

Construction and perception of places

The chair and the lamp lying on the floor in the victim's apartment suggest a heavy fight and the narrative of a murder as a result of

3 *Forbrydelsen II*, Danmarks Radio (Danish national TV corporation), 2009. The series was airing while I wrote this article and I had only seen the first episode before writing the analysis. The analysis of the construction of the scene of the crime would have been different if it was conducted on the background of the entire series in which several murders take place at different locations thus introducing not just one but several crime scenes. It is fair to believe that the series will be material for several analyses in the future and Gunhild Agger has – as so often before – been playing the role as frontrunner and half-way through the series conducted a substantial analysis of the series' suspense-creating realism and connection to the acactual political situation in Denmark in her article "Pressen, plottet og den sure pasbetjent" (The press, the plot and the grumpy border police officer), see: http://www.kommunikationsforum.dk-/artikler/pressen-plottet-og-pasbetjenten .

passionate, affective actions. Then, detective Sarah Lund places both chair and lamp upright and places the latter in front of the former, turning the set-up into that of an interrogation and changing the narrative of the crime into a possible story of the murder as a result of torture and cold-blooded execution. The chair and the lamp are here encodings in a place which has been augmented with a certain narrative – the crime. And depending on how these are decoded, the narrative may be read and interpreted in a way which either clouds the investigation or – as it seems in this first episode of *The Killing II* – leads to revealing the nature of the murder.

In this article I will argue that the anatomy of the crime scene is that of an augmented place. But in order to discuss this, we need to understand how places in general, and augmented places specifically, are understood in this context.

A place may be defined as a location situated in the physical world – a certain room, building, town, a forest, mountain, lake, desert – it is there and thus inhabiting some kind of authenticity: it has history and organic social (or natural) rhythms instilled by a long duration of time and use (Augé 1995). It is situated here and now – unmediated and anthropological (see later). And as such it may be experienced and perceived. A space on the other hand may be defined as an imagined location, a virtual location. A space is the idea of a certain place as it is mediated and communicated to us in various ways. So as opposed to places, spaces connote the virtual, the potential and the transformative (Law & Hetherington 2000). Fair and square: places are real' and spaces are "imaginations".

Of course, this is a much too simple approach when it comes to our way(s) of perceiving the world, and one of my arguments in this article is that even the most authentic of places, the most "realistic" of places are both experienced and imagined. As are fantastic locations; the fictional worlds of novels, movies, computer games are not just imaginations, they are actual experiences for the reader, the spectator, the player, whether we are talking about Middle-Earth in Tolkien's *Lord of the Rings* or Azeroth in *World of Warcraft*.

To broaden the perspective of space and place we can apply Lefebvre's argument in *The Production of Space* (1991) that spaces may be

simple, natural but they may also – as is the case with e.g. urban spaces – be results of a complex social construction which affects spatial practices and perceptions: "(Social) space is a (social) product [...] the space thus produced also serves as a tool of thought and of action [...] in addition to being a means of production it is also a means of control, and hence of domination, of power" (op.cit.: 26). Without limiting myself to the Marxist context of Lefebvre's thoughts, I would like to argue that media play a crucial role in this process of spatial construction and that the above mentioned mediated worlds as a specific type of constructed space relate to how media shape today's space(s) for social interactions, the construction of communities and rules of conduct, as well as the construction of identities.

Ever since Meyrowitz wrote *No Sense of Place* (1985), his ideas about how the (at that time) new media influence our perception of time and place have been widely debated within media research. This article would like initially to agree with the points being put forward by Meyrowitz that "the evolution in media […] has changed the logic of the social order by restructuring the relationships between physical place and social place and by altering the ways in which we transmit and receive social information" (Meyrowitz 1985: 308), but at the same time, I want to point out that today's new media are not just (re)shaping our sense of place but actually producing new types of places and new types of spatial experiences. Scannell (1996: 172) has claimed that mass media create a "doubling of place" between the space represented in media and the space in which the media content is perceived, and Meyrowitz himself has in his recent work pointed out, that we experience locally through our bodies, but what we experience may derive from a variety of different spaces brought to us through media:

> Today, with hundreds of TV channels, cable networks, satellite systems, and millions of computer web sites, average citizens of all advanced industrialized societies (and many not so advanced societies) have images in their heads of other people, other cities and countries, other professions, and other lifestyles. These images help to shape the images elsewhere from

> which each person's somewhere is conceived. In that sense, all our media – regardless of their manifest purpose and design – function as mental "global positioning systems". […] although most intense interactions continue to take place in specific physical settings, they are now often perceived as occurring in a much larger social arena. The local and the global co-exist in the glocality (Meyrowitz 2005: 24-25).

The new media – and first and foremost digital media – have given us a variety of media generated and mediated environments (various 3D-worlds from *World of Warcraft* to *Second Life*) as arenas for a wide range of social, political and economical activities. But while media research in the 1990s tended to regard these activities and their mediatic environment as of another order than the "real world" – as an exotic *cyberspace* – the media evolution in the new millennium has made it increasingly clear that the borders between on-line and off-line places and activities are blurred and dissolved and that physical and mediatized places are becoming intertwined.

In the age of digital mediatization[4] and especially with the emergence of social media and with its strong emphases on online communities and online worlds, it becomes increasingly difficult to see places only as unmediated locations in the physical (off-line and not-mediatized) world. When it comes to an online world like e.g. *Second Life*, it becomes evident that we here have a computer-mediated on-line world which to its users is experienced as an actual place (for commercial, cultural, leisure activities), and which in various and complex ways is symbiotically connected to the off-line world. This is – according to media researchers such as Lev Manovich and Jay David Bolter (Fetveit and Stald 2007) – an example of how digital culture in the new

4 I use the concept of mediatization according to Stig Hjarvard's definition: designates the process through which core elements of a social or cultural activity (for example, politics, teaching, reli-gion and so on) assume media form. As a consequence, the acti-vity is, to a greater or lesser degree, performed through interac-tion with a medium, and the symbolic content and the structure of the social and cultural activity are influenced by media envi-ronments and a media logic, upon which they gradually become more dependent" (Hjarvard, 2008, p. 13).

millennium differs from that of the 1990s. In the 1990s "new media" were seen as something producing a new "sense of place" (cf. Meyrowitz 1985), a new and strange world, a "cyberspace" situated somewhere else and of a completely different character than what we – using a very problematic term – call "real life". Today, cyberspace and real life are regarded rather as parts of the same continuum, which also may be seen in new forms of human-computer interaction, in new ways of exploring relationships between the physical world and computer mediated worlds as seen in new research fields like "augmented reality" and "pervasive computing". There is a lot of interaction going on between on-line and off-line spheres: the flow of experiences, norms, ideas and so on goes both ways between these different worlds. And this is – as Jay David Bolter puts it – because on-line worlds are part of "real life", not separated from it: "All these on-line environments reflect the physical and social worlds in which they are embedded – with all their contradictions" (Fetveit and Stald 2007: 149).

I would like to argue that – in the same way as with the relation between on-line and off-line worlds – the lines between places and spaces are blurred, that places (or "natural spaces" according to Lefebvre's terminology) and spaces, which are results of (social) constructions (Lefebvre 1981) are part of the same continuum and that when it comes to our perception, even the most authentic of places are constructed; they are mediated and mediatized. On the level of reception, a place is not just something in itself – a natural space – with an *anthropological* status as Augé describes it – it is due to our perception embedded with a surplus of meaning deriving from what we have read, heard and seen about the actual place, deriving from how we imagine this place. And as Meyrowitz would argue, this perception process is increasingly connected to our use of media and especially new media (the internet and mobile phones). We both draw upon on-line information and communicate our own experience through internet applications such as Facebook, Twitter, Flikr, Google Earth together with mobile phone embedded technologies like text-messaging, MMS, GPS, mp3-players and so on. New media enable us to communicate our experiences encountering actual places and exchange them on-line and in real-time with friends, family and the

rest of the on-line world (Molz 2004). In this sense we may say that our conception of actual places transforms them into radical versions of what Augé calls non-places:

> If a place can be defined as relational, historical and concerned with identity, then a space which cannot be defined as relational, or historical, or concerned with identity will be a non-place. The hypothesis advanced here is that supermodernity produces non-places, meaning spaces which are not themselves anthropological places and which, unlike Baudelairean modernity, do not integrate the earlier places: instead these are listed, classified, promoted to the status of 'places of memory' and assigned to a circumscribed and specific position… a world thus surrendered to solitary individuality, to the fleeting, the temporary and ephemeral" (Augé 1995: 77-78).

To Augé non-places are typical places like malls and airports (self-referential systems of meaning without any particular connection to a specific history or culture: global phenomena without any rooting in any specific locality), but his notion of places characterized by changing and transitory significance may also be applied to an understanding of how our perception of places is depending on how we embed our own and other's stories into them. Following this line of thinking, we might claim that we do not just experience e.g. Katmandu in itself, we do so as tourists who have created an image of the Nepalese capital from Lonely Planet, travel programs, romantic notions of Eastern culture and spirituality, and from the tales told by other tourists and thus we are part of a "mutual pro-cess of structural *site sacralization* and corresponding *ritual attitudes* among tourists" (Jansson 2006: 28). The actual place is thus transformed into a *touristic space*, which is a space that is "both socio-material, symbolic and imaginative" (op.cit.: 28-29), and it initiates a certain type of *spatial practice* (Lefebvre 1991), that of the tourist; a *touristic practice*. Following this line of argument, the experience of places will always be connected to various forms of mediatization which define and frame the way we experience and how we define ourselves and the roles

we play in connection to this experience. As Jansson points out, tourists will "engage in the representational realms of marketing, popular culture, literature, photography and other sources of socio-spatial information" and use this mediations not only to develop "a referential framework for the planning of a trip, but also a *script* for how to *perform* and perhaps reconfigure their own identities within the desired setting" (op.cit.: 13-14). As such this is in the line of Ning Wangs three types of authenticity in touristic experience: objective, constructive, and existential authenticity:

> Objective authenticity involves a museum-linked usage of the authenticity of the originals that are also the toured objects to be perceived by tourists. It follows that the authentic experience is caused by the recognition of the toured objects as authentic. As such, there is an absolute and objective criterion used to measure authenticity. […] By constructive authenticity it is meant the result of social construction, not an objectively measurable quality of what is being visited. Things appear authentic not because they are inherently authentic but because they are constructed as such in terms of points of view, beliefs, perspectives, or power. […] existential [authenticity] involves personal or intersubjective feelings activated by the liminal experience, people feel they themselves are much more authentic and more freely self-expressed than in everyday life, not because they find the toured objects are authentic but simply because they are engaging in non-ordinary activities, free from the constraints of the daily (Wang 1999: 351-352).

Obviously, uses of media relate to all three types of experience in that objective authenticity relates to how places are represented through media (e.g. travel magazines, documentaries), constructed authenticity relates to how places are not only being mediated but also mediatized (e.g. guided tours using mobile media, see below), and finally: existential authenticity relates to how the tourist uses media as an important element in shaping the touristic experience through individual storytelling and staging of self (e.g. the use of mobile

phones to upload pictures and personal comments on a personal blog, on Google Earth, Twitter, and so on).

I will like to purpose that these and other forms of media-based representation and production of places which are both connected to mediation of the actual place on the one hand and to the mediatization of our experience of this place on the other can be seen as a process of *augmentation*; an informational, aesthetical and/or emotional enhancement of our sense and experience of place by means of mediatization[5]. We understand places through media (e.g. Lonely Planet, Google Earth, travel literature and so on), we use media to construct places (using cameras, mobile phones, GPS, maneuvering through 3D-structures by means of an interface and some kind of avatar in a computer game, and so on), and media shape our experience of places (guided tours, theme parks, computer simulated worlds like the ones found in computer games, and so on). Thus, augmentation in this context implies that "places and spaces, places and non-places intertwine and tangle together. The possibility of non-places is never absent from any place" (Ague 1995: 107).

Augmented places and the anatomy of the crime scene – explaining the concept

The term spatial augmentation is related to the concept of augmented reality, which surfaced in the last half of the 1990s as a research and design field within computer system design best described as an attempt at developing "out-of-the-box" systems embedding computational powers into the physical environment:

> At the beginning of the 21st century, the research agendas, media attention, and practical applications have come to focus on a new agenda – the physical – that is, physical space filled with electronic and visual information. The previous icon of

5 I apply a pragmatic use of the term augmentation here, defining it mainly along the lines of ICT-design in which augmentation is the process in which physical space – by means of computer technology - is embedded with various types of dynamic information.

> the computer era – a VR user traveling in virtual space – has been replaced by a new image: a person checking his or her email or making a phone call using a PDA/cell phone combo while at the airport, on the street, in a car, or any other actually existing space (Manovich 2006: 221).

As such the new mobile and globally networked media constituting this augmented reality change the ways in which we communicate and interact with each other and with our surroundings. No matter if we are at home, at work, engaging in social activities "out on the town" or travelling to other parts of the world, we have the possibility of being on-line, interconnected, updated – or as Meyrowitz puts it:

> more of our interactions and experiences have become mediated through radio, TV, telephones, email, and other devices, we can now transport most of our nexus of interactions with us wherever we go (Meyrowitz 2005: 26).

Augmentation of actual places – that is the process of "overlaying the physical space with […] dynamic data" (Manovich 2006: 223) – implies that the characteristics of these places have been enhanced in that a certain mode, atmosphere or story has been added to them as extra layers of meaning. This may happen in a number of ways (Sandvik & Waade 2008). In this article, I will focus on spatial augmentation through the use of *staging*, *fictionalization*, and finally (when it comes to crime scenes): *physical alteration*.

1.

Augmentation may take place as a process of *staging* in which the place constitutes a scene for the performance of "true" stories, that is re-enactment of some actual events which are – according to Wang above – recognized as objectively authentic. This is the case when London's East End is functioning as a setting for *Jack The Ripper Tours* which allow tourists to partake in guided city walks following the blood-drenched trail laid out in the actual streets of late 1800 London

by the first known serial killer in history. As a result of the guide's narration and the navigation through these streets and along historic buildings like the Tower of London, the modern highly illuminated city is staged in such a way that it gives way for an image of dim gas lamps and dark alleys where defenseless prostitutes were easy targets for Jack's razor-sharp scalpel. In the line of Michel de Certeau's theory of how stories transform spaces into places[6], the staging of the Jack the Ripper story runs through and organizes urban space of today's London and thus changing it into a specific place with a specific atmosphere and a specific plot: the scene of the crime.

Augmented places as places which are staged (or conceived of) in a way so they may be perceived as having some narrative embedded into them may be found in different cultures and different historical periods. Native Australians (Aborigines) believe that *songlines* run through the landscape telling the story of their ancestors and how the land came into being, and by following these narrative trails these stories can be retold. The mnemonic method known as *memory theatre* can be traced back to Antiquity. Here speeches were memorized by linking the different parts of a speech to well-known and recognizable architectural features of the place in which the speech was to be given. By scanning the variety of statuary, friezes, articulated columns within the hall, the rhetorician skilled in this art (*Ars Memori*) could remember the different aspects of his speech. The augmented place then would provide the order and a frame of reference which could be used over and over again for a complex constellation of constantly changing ideas. Thus the same place could be augmented with a lot of different narratives (cf. Yates 1966).

In today's popular culture, we also find augmentation of place by the means of narrativization in theme parks. Not unlike the Memory Theatre, the theme park becomes a memory place whose content must be deciphered:

> The story element is infused into the physical space a guest walks or rides through. It is the physical space that does much

6 *L'invention du quotidien* (1980), cited from Ringgaard (2009: 10).

> of the work of conveying the story the designers are trying to tell. […] Armed only with their own knowledge of the world, and those visions collected from movies and books, the audience is ripe to be dropped into your adventure. The trick is to play on those memories and expectations to heighten the thrill of venturing into your created universe (Carson 2000).

2.

Augmentation of places may also happen through *fictionalization*. Here the actual place is working as a setting for fictional stories. We know this from a variety of novels and movies especially within the field of crime fiction, one of the more significant in recent years being Dan Brown's *The Da Vinci Code,* which has made the way for a variety of Da Vinci Code-tours (cf. www.davincicodetours.co.nz). When tourists embark on one of these tours, they are taken on a guided walk through parts of the actual places functioning as "scenes of the crime" (Milan, Paris, Scotland…) in Brown's novel, but following the trails laid out not by some historical person or chain of historical events (like in the case of the Jack the Ripper tour above) but by fictional characters and their actions and thus the actual places have become augmented as a result of fictionalization.

An excellent example of this type of augmentation of place may be seen in Henning Mankell's use of Swedish small town Ystad as storyspace for his books on chief inspector Kurt Wallander and how this is put into use by the local tourist industry. For the readers of Mankell, this actual location which is used as crime scene, have become augmented: Wallander's Ystad is interacting with and blended into "real-life" Ystad and actually changing the identity of the actual small town. Tourists visiting Ystad visit at the same time a real and a fictional town and telling the two apart is quite difficult. As argued by Sandvik & Waade (2008: 8), the *concept* and the imagination of Ystad as a city and physical, geographical location, can hardly be distinguished from the crime stories and the popularity of Wallander's Ystad. Here the concept of the crime scene may be regarded as one

aspect of Ystad as location that illustrates this mediated and media specific spatial production. It is not crime scenes containing actual crime acts, but rather crime scenes in crime fiction and crime series about Inspector Wallander, that transform the city into an augmented place and an emotionalized and embodied spatial experiment; a transformation which is being used as a branding strategy[7] both on a local, regional and national level thus converging the fictional and the real in a way which is emblematic for this type of augmented places.

The ways of augmenting places described above relate to specific places which are emotionally enhanced by ways of fictionalization. But augmented places may also be the result of certain *categories* of places being used as specific settings in books, movies, TV series, especially within the crime fiction genre, which may inflict on how we later perceive these types of places. This, I will argue, is to some extent due to a strong sense of place and high degree of realism which seem to be crucial to crime stories. Fictional crime stories do not unfold in fantastic worlds (or they do so very rarely): they may take place in the past or in the future, but they always carry a contract of realism even when it comes to a sci-fi film noir movie like Ridley Scott's *Blade Runner* (Warner Bros 1982). As described above, popular crime series are using actual places – typically the modern city: "Simenon's Paris, Hammett's San Francisco, Chandler's or Connelly's Los Angeles, Burke's New Orleans, Pa-

7 It may be argued that place branding should represent yet another strategy of augmenting places somewhere between narrativization and fictionalization, but to me there is more to place branding than just augmenting. Place branding is about changing the very characteristics and story of an actual place. As pointed out by André Jansson in his paper "Filling the Void: Urban Renewal, the Transitional Gaze, and the Discourse of Fatefulness" (p.2) at the NordMedia 07 Conference (Helsinki, August 16th-19th 2007) place branding "must be understood as more general, abstract processes of mediation through which spatial phantasmagoria are channelled" and is due to "an interplay between emotional-representational dimensions": on the one hand (with reference to Goffman) "an experience of standing at a crossroad with significance for one's life biography" and on the other hand "a mode of spatial interpretation, creation and appropriation, through which the transitional potential of a certain place is accentuated" and which is "tied to the tropes of futurity and progress, articulating what a space *might become*".

dura's Havana, Rankin's Edinburgh […]" (Ringgard 2009: 1) – as their setting and the characteristics of these places, which are described in details, are playing a crucial role to the way these crime stories are told: It is e.g. of great importance to the stories told in novels by Norwegian author Anne Holt that they take place not in some fictional larger city, but in an specific part of Oslo, with its very own demographical and historical conditions. Still, the introduction of a fictional plot into this realistic reconstruction of actual places, changes the way in which we perceive these places. In these cases, it becomes evident how actual places and fictional (imaginative) spaces are blended and how the actual locations are constructed as augmented places.

The strong sense of place, however, and what we may call *site-specific* realism are also at stake when we regard the ways in which places understood not as specific places (e.g. Oslo) but as categories of places like American suburbia, small town communities, the English countryside all have been exposed to augmentation in the shape of narrative displacement, estrangement and various strategies of *demonization* (see Anne Marit Waade's article in this anthology). The realistic description of these various categories of places is blended with fictional surplus of atmosphere and fantastic events which change their characteristics. From David Lynch' movie *Blue Velvet* (De Laurentis Entertainment Group 1986) to TV series *Desperate Housewives* (ABC 2004-), suburbia has been reconstructed not just as quiet, sleepy outskirts but as places with a dimension of creepiness added to them, their polished surfaces hiding deranged people and activities. The TV series *Twin Peaks* (ABC 1990-1991) reconstructed the small town community as a mysterious place where things and people are not what they seem, and the same strategy was used in the movie *The Blair Witch Project* (Haxan Films 1999). The English countryside is no longer just idyllic houses, rose gardens, nice inns and so on; augmented by the TV series *Midsomer Murders* (ITV 1997-) and its fictional Midsomer County, the countryside is also a potential high crime area with murder-rates exceeding most cities, the population taken into account, and keeping the protagonist chief inspector Barnaby and his assistant(s) just as busy as their colleagues at NYPD.

3.

Crime scenes are constituted by a convergence of a plot and a place in a way which may be related to Bakhtin's concept *chronotope* defined in his essay "Forms of Time and of the Chronotope in the Novel" (Bakh-tin 1981) as the blending or intertwined relation between time and space in narratives: "Those things that are static in space cannot be statically described, but must rather be incorporated into the temporal sequence of represented events and into the story's own representational field" (op.cit.: 251). As such, this structure relates to what we may understand as the double plot of the crime story: "We get two stories in one: The story about the solving of the crime at the same time reveal the crime itself" (Ringgard 2009, p.: 2). Both are closely linked to the crime scene as a place which has been augmented through *physical alteration*. In the line of thoughts put forward by Marco Modenesi in his on-line article "Streets, Alleys, Dead Ends and Boulevards: Maigret and the Parisian Space"[8], places (the crime scene as well as other sites connected to the crime) work both as routes for the persons conducting the investigation and as coordinates for the crime itself. The places are as such not just settings for the plot; they generate the plot in that they have been embedded with narrative traces which may be read, (re)enacted and reconstructed.

The crime scene is a place that has been in a certain state at a certain moment in time, i.e. the moment at which the place constituted the scene for some kind of physical activity, which has changed its nature. As such, the place has been encoded so that the particular actions and events, which have taken place, have left a variety of marks and traces, which may be read and interpreted. Traces of blood, nails, hair constitute (DNA) codes, which can be decrypted and deciphered, in the same way as traces of gun powder, bullet holes or physical damage are signs to be read and interpreted. Thus, the place carries a plot (a narrative), which at first is hidden and scattered and has to be revealed and pieced together through a process of investi-

8 See http://www.trussel.com/maig/marcom.htm. Here quoted from Ringgaard (2009: 3).

gation and exploration with the aid of different forensic methods, eye-witnesses and so on – through reading and interpretation.

During her investigation, the detective's ability to perform logical reasoning and deductive thinking as well as to make use of her imagination is crucial to how the crime scene is first deconstructed and then reconstructed as a setting for the story (that is the actions of crime). By decoding this reconstructed place, the story itself is also reconstructed: the crime is being solved, the murderer revealed. Thus, the crime scene may be understood as an augmented place, meaning that we are talking about a place, which has received a certain surplus of meaning, a certain kind of narrative embedded into it.

In the first episode of the second season of the Danish crime fiction TV series *The Killing II* the main protagonist, Sarah Lund, who – due to a highly problematic investigation process in season one – has been dismissed from the crime investigation unit, is called in to review and share her opinion of a new murder case in which a female lawyer has been found in the Memorial Park (Mindelunden) in Copenhagen, stabbed to death and tied to one of the poles used by the Nazis for executing people of the resistance during the WWII occupation. As sometimes is the case in real-life murder cases, the site where the body is found is not the same as the scene of the crime; the forensic investigation shows that the victim's body has been dragged to the site and tied to the pole after dying.

The crime scene is the victim's apartment. Here a lot of traces embeds the place with an emotional and narrative surplus of meaning. The victim has been attacked and stabbed several times, there are traces of fighting, and the furniture has been kicked about. The leaders of the investigation interpret the various traces as a narrative of a murder committed in a rage and suspect the victim's divorced husband, who reported the crime. But things do not add up. The suspect does not have any history of violence, and the idea of the passionate murder does not explain how only one of the 20-23 stab wounds on the victim's body was lethal or why the body was placed in the Memorial Park. Thus, the augmented place needs to be read in a different way, which of course is what Sarah Lund does. By rearranging the furniture she changes the scene from one of passionate actions to one of torture

and execution: the victim has been tied to a chair and tortured to make her talk, after which she has been stabbed to death. And as a result of this operation and Lund's ability to perform logical reasoning and deductive thinking, a specific clue – the cellophane wrapping of a video cassette found on the floor – can now be fitted into the narrative: The murder is not about passion and rage, it is about making a statement and therefore, the murderer(s) has/have videotaped the event.

Due to her way of performing her investigative action – and actually altering the place – Sarah Lund can suggest a narrative of a politically motivated murder which also explains the specific finding site: the murderer(s) is/are sending a political message (which proves to be true when the recording of the murder turns up in the shape of (what appears to be) an Islamic fundamentalist video file on the Internet at the end of the episode).

Perceiving augmented spaces: simulation as performative practice

Perception of augmented places as described above implies a specific type of spatial practice (a touristic practice) including a strong element of performativity: the place comes into being, through our performance (actions, movement, navigation…). As we will see, this performative element, implying the active use of the recipient's body and navigations through physical space as a central part of the reception (and thus construction) of place, is present in most of the augmentation strategies presented in this article. If you go to London and buy one of Soundmap's Audio Walks, you get to download a tour on your mp3-player in which "narrators will give you the ultimate guide of the area they love" and you get to "hear the stories and secrets of the streets and be immersed into a world of music, interviews and sound effects" (www.soundmap.co.uk). The same type of spatial augmentation by means of staging can be found in Copenhagen Audio Walks enhancing your experience of a walk through the city by applying various stories and facts to various places you encounter, as you move your body through the urban space (see www.audiowalks.dk). The system tells you where to go, which route to take, but it is for you to perform

the walk itself and operate the system according to the instruction to get the various tales and historical facts delivered in the right places.

It can be argued that the actual perception and experience of touristic practices such as "'murder walks"' in connection to either real or fictional crime events (as described above) may be seen as simulation of places and spatial experience: the participating tourists are performing navigational operations which simulate those of the murderer (e.g. Jack the Ripper) or the investigating detective (e.g. Wallander). As a result of their performative actions, the tourists are connecting themselves to the various plots of the augmented places they encounter, often in complex ways where historical facts are blended with fiction (as in the case of Ystad above), folklore, and with tales told by other participants in these types of staged events. Thus, the place is reconstructed in a way which bears references not just to their historical factuality, but to a variety of other sources. The tourist visiting the sites for the plot in *The Da Vinci Code* (both novel and mo-vie) engages in a performative activity in which she encounters e.g. the Scottish Rosslyn Chapel through the experience of the actual chapel as well as through the fictional conspiracy laid out by Dan Brown, which results in her making an entry in her travelling blog looking like this: "Rosslyn Chapel was built in the 15th century, and though it was 150 years after the Knights of the Templar, the chapel overflows with their symbols and is supposed to echo the layout for Solomon's Temple. The chapel features Masonic symbolism, was featured in the Da Vinci code and was built by the Sinclair clan, a family who supposedly came from the bloodline of Jesus."[9] As such, this blend of different narratives are perceived as a new type of reality; a simulation of an actual place augmented by fictional narratives which – according to the blog-post above – is experienced as authentic.

9 See http://frankiediane.blogspot.com/2008/07/rosslyn-chapel-and-da-vinci-code.html. I got a hint about this particular blog from Swedish scholar Maria Månsson who is dealing with the concept of convergence in touristic practices as the ones found in Da Vinci Code Tours in her work, see: "Negotiating Authenticity at Rosslyn Chapel", in Britta Timm Knudsen & Anne Marit Waade (eds.). *Re-investing Authenticity. Tourism, Place, and Emotion*. Bristol: Channelview Publication, 2010.

The performative aspect of perception of augmented places through simulation may be radically advanced in cases where we do not just encounter the place as spectators but also are given a specific role in the narrative experience. Here we find cultural phenomena like different kinds of role-playing games in which a physical space is being used as a setting for the game itself. But unlike the stage-set in the theatre or the film-set in movie-productions, the place itself has not been constructed, altered or manipulated. When we are looking at these types of augmented places we find that the actual places (the specific town quarter, the specific street, the specific cafe) as well as not-participating people just happening to be present at the time of the game are included as a setting without being staged. But to the participating players the chosen quarter, street or café are more than just locations in the physical world, they are embedded with a certain meaning (narrative, emotion etc.) and thus part of the game fiction being played out. This performative practice through which the embedded narrative of a place is simulated may be further augmented by the use of costumes and props and also by the use of various media technologies such as mobile phones containing instant messaging, camera, GPS and mobile internet creating what Manovich has called a *cellspace* constituted by:

> cellspace technologies (also referred to as mobile media, wireless media, or location-based media) delivering data to the mobile physical space dwellers. Cellspace is physical space that is filled with data, which can be retrieved by a user via a personal communication device. Some data may come from global networks such as the internet; some may be embedded in objects located in the space around the user. Moreover, while some data may be available regardless of where the user is in the space, it can also be location specific (Manovich 2006: 221).

An example of a game in which both game universe and gameplay have become ubiquitous and embedded in the player's physical surroundings could be Electronic Arts' adventure game *Majestic* (2001). Here the gameplay and the way in which the game story is construct-

ed include receiving mysterious phone calls in the middle of the night, getting anonymous e-mails and attending fake websites. *Majestic* was promoted as the game which "will take over your life" and was aiming at producing a game experience in lines with what is experienced by Michael Douglas' character in David Fincher's *The Game* (PolyGram Filmed Entertainment 1997). And even though the game actually flopped and was taken off the market not long after its release, *Majestic* forecasted the trend within game design which today is known as *pervasive gaming*.

Pervasive games derive from the trend within computer design which seeks to develop augmented reality systems whose processes are not just defined to the mediated space of the computer, its screen and interface but which are transgressing "the box" and become embedded in the physical environment in the shape of ubiquitous computing, tangible interfaces, wearable computers, intelligent buildings, intelligent spaces, context-aware computing, smart objects, and so on. Here physical reality and computer mediated reality become mixed and the same type of mixed reality is what we find in pervasive games which may be defined "game spaces that seek to integrate the virtual and physical elements within a comprehensibly experienced perceptual game world" (Walther 2005: 489). In a game like Alive Mobile Game's *Botfighters* (2001), the game design contains possibilities for using physical places as game universe offering a gameplay including a combination of tracking and site-specific interaction between players both on-line using advanced mobile phones with GPS (global positioning systems) and off-line battling each others in the streets. In *Botfighters*, the player "shoots" other gamers located in the same physical area with the help of mobile phones including positioning technology which also makes it possible for a radar display and graphical feedback to be shown on the mobile phone.

In these cases, the mediated, virtual space is collapsed into the physical, real place (and vice versa). Because the game is pervasive, that is penetrating the physical world, and ubiquitous, that is potentially present everywhere, the fictional game world becomes a part of the player's physical environment, and at the same time the physical environment is becoming part of different mediated spaces rang-

ing from the GPS' graphical representation of the physical environment and the player's position in this environment and text messages and e-mails as communication channels for navigational information to websites containing on-line dimensions of the game universe.

One of the basic characteristics of crime fiction is that solving the crime is more important than the crime itself. As readers or spectators, we are engaged in the detective work of police officers from the homicide divisions and forensic experts of the CSI-team, and on the level of reception we partake in the investigation, trying to figure out the crime before the investigators. The tension-building in this type of fiction is connected to how the investigation is conducted, what challenges and obstacles are encountered along the way, the time pressure and so on. This type of fiction includes an explorative investigation of the crime scene, interrogation of witnesses and suspects which all in all construct a picture of the crime and who might have done it.

This plot structure found in crime novels, the crime movies or the crime TV series in which exploration and puzzle-solving are major characteristics of the type of games described above, but with the important extra feature that in the performative simulations in games, we are no longer readers or spectators but participating agents in the investigation. The narrative structure allows us to explore and interact with a certain type of narrative spatiality which is constructed – or at least comes into being – by ways of our agency and our integrative and controlling operations.

The reason for talking about simulation here instead of representation is that especially when it comes to playable narratives and the kinds of augmented places that we encounter here, these are not "just" represented to a reader or a spectator, they are acted out by us as players. As players, we conduct a specific type of spatial practice in that we participate in a simulation of actions and events as if they were real. And this is exactly what the crime scene reconstruction does: In the same way as the player puts herself in the role of the game character (the avatar), the profiling expert of the investigation team places herself in the role of the criminal, trying to gain insight into the criminal's psychology, way of thinking and reasoning and so on (like the detective LaCour does in the Danish TV series *Unit One* (*Rejseholdet*).

Simulation as narrative strategy implies a specific type of spatial – and performative – practice which is well-known in crime scene investigations in the performing of reconstructions of how the actual crime may have happened. In the same way as *touristic* spaces (places augmented by staging or fictionalization) as described above imply a *touristic* practice, the crime scene as a *forensic* space (a place augmented by physical alteration) imply a specific *forensic* and *investigative* practice. Using simulation as a narrative and performative practise implies that the investigators play the roles of potential murderers, helpers, victims, witnesses in order to reconstruct the chain of events (the crime) in time and space. In crime fiction TV series (as well as other types of crime fiction), crime scenes are reconstructed and interpreted by the investigators through narrative and performative practises through which a specific virtual (in the sense of potential or possible) story space and a specific plot are being simulated. The way in which this is conducted varies from series to series and ranges from more colourful and para-psychological based methods of investigation in series such as *The Profiler* (NBC 1996-2000) and *Medium* (NBC/CBS 2005-) to more realistic practises such as those found in series like *Unit One* (DR 2000-2003) and *CSI* (CBS 2000-)[10]. But what they have in common is that the anatomy of the crime scene is portrayed as that of an augmented space which may be investigated and interpreted by suggesting narrative scenarios and by performing simulations of the criminal events which (may) have *taken place*.

Concluding remarks: Real-life crime scene investigation

A comparative analysis between crime scene investigation described in crime fiction and real-life CSI procedures, e.g. conducted by the

10 A substantial study on the realistic focus on forensic techniques and methods in crime fiction TV series has been conducted by Elke Weissmann in her PHD-dissertation *Crime, the Body and the Truth. Understanding the Shift towards Forensic Science in Television Crime Drama with the* CSI-*franchise*, University of Glasgow, 2006.

real "unit one" of the Danish Police Force's Forensic Center (Rigspolitiets Kriminaltekniske Center) reveals some major differences between the two[11]. The emotionally enhanced narrative which is found in crime fiction TV series (as well as in the heavily dramatized crime documentary genre with series like *Medical Detectives/Forensic Files* (TLC Networks/Tru TV 1996-)) are not part of the average crime scene investigation. The main task for the forensic technicians is to secure the crime scene as well as the site where the victim's body has been found (the scene of the crime and the finding site is not necessarily the same, as was the case in the first episode of *The Killing II* as described above). Here police detectives are not even admitted entrance to the crime scene before the technicians have concluded their work, collecting, preserving and cataloguing various traces like fingerprints, bloodstains and so on. Thus, the dramatic work of the detectives, who suddenly find new traces and clues for instance by raising a chair and a lamp, as Sarah Lund does, are not part of a real-life crime scene investigation. However, if you consult the home page of the Danish Police and have a look at the section for crime scene investigation, you will find that the Forensic Center uses a dramatic format when presenting its work: here you find a highly dramatized story about a role-playing game used for training and in which the technicians of the forensic team and their way of acting and communicating could have been part of an opening episode of a series like *The Killing II* (see: http://www.politi.dk-/da/servicemenu/baggrund/KTCoevelse_reportage_21092007.htm).

And focusing on similarities between fictional and real-life crime scene investigation, it may be added that the same type of performative narrative practice as the ones portrayed in crime fictions may be at stake when the forensic technicians are using *luminol* to detect traces

11 Reference: the leader of Danish Police Forencis Center Region North (Kriminal-teknisk Center Region Nord), Henning Sørensen: "Briefing about the Forensic Center and how the police specifically conduct their work on the crime scene [Orientering om Kriminalteknisk Center og hvordan poli tiet konkret arbejder på gerningsstedet], talk given at a seminar on crime and communication arranged by the Danish research project "Crime fiction and crime journalism in Scandinavia", November 30th,2007.

of blood by using ultra-violet light, or they conduct blood stain analysis in order to reconstruct e.g. gunshots, kicks and blows to the victim. The analysis thus shows similarities between real-life and fictional crime scene investigations: also in real-life practices, reconstruction and interpretation of the crime scene is conducted by investigators (here: crime scene coordinators) whose task it is to decide how the investigation should be carried out. The crime scene coordinator organizes the work and divides the crime scene into different sections to ensure that all the various traces embedded in the place may be collected, preserved or documented for later interpretations as well as matching with various databases for e.g. fingerprints and DNA.

Interpreting the crime scene as an augmented space as described in this article, is a crucial part of a crime scene coordinators' operations: the spatial practice consisting of reading and analyzing the place is part of the investigation and creating a mental image of the crime helps the crime scene coordinator to determine how the investigation should be conducted and on what it should be concentrated. This practice of investigating a crime's space and actions – the *chronotopian* convergence or blending of place and plot – is best described as a *narrative* but also as a specific spatial – and performative – practice; a systematic – and expertise based – work of imagination through which the interpretation of the place (the crime scene) is producing the plot (the crime) and through which *simulations* of the potential criminal actions are *performed* (if not physically, so mentally) in order to reconstruct the events which have *taken place* and – physically, informationally, emotionally – have changed the crime scene as an actual place into an *augmented place*.

References

Augé, M., Non-*places: Introduction to an Anthropology of Supermodernity*. Verso: London, 1995.

Bakhtin, M., *The Dialogic Imagination: Four Essays by M.M. Bakhtin*. University of Texas Press: Austin, 1981.

Bolter, J.D., Fetveit, A., Jensen, K.B., Manovich, L. & Stald, Gitte, "Online debate on digital aesthetics and communication", in Fetveit, A. & Stald, G. (eds.), *Northern Lights* vol. 5, Intellect Books: London, 2007.

Carson, D, "Environmental Storytelling: Creating Immersive 3D Worlds Using Lessons Learned From the Theme Park Industry", http://www.gamasutra.com/features/20000301/carson_pfv.htm, [retrieved January 15th, 2008], 2000.

Falkenheimer, J. & Jansson, A., "Towards a Geography of Communication", in Falkenheimer J. & Jansson, A. (eds.), *Geographies of Communication. The Spatial Turn in Media Studies* (p. 9-25). Göteborg: Nordicom, 2006.

Hjarvard, S., "The Mediatization of Religion. A Theory of the Media as Agents of Religious Change", in S. Hjarvard (ed.), *Northern Lights, vol. 6, The Mediatization of Religion*, Intellect Books: London, 2008.

Jansson, A., "Specialized Spaces. Touristic Communication in the Age of Hyper-Space-Biased Media", in *Arbejdspapirer fra Center for Kulturforskning* 137-06, 2006.

Law J. & Hetherington, K., "Materialities, spatialities, globalities", in Bryson, J.R. et al. (eds.), *Knowledge, Space, Economy*, Routledge: London, 2000.

Lefebvre, H., *The Production of Space*, Blackwell: Oxford, 1991.

Manovich, L., *The Language of New Media*, MIT Press: Cambridge MA, 1999.

Manovich, L., "The poetics of augmented space", in *Visual Communication* 2006, 5, http://vcj.sagepub.com/cgi/content/-abstract/5/2/219 [retriewed October 12th 2008], 2006.

Meyrowitz, J., *No Sense of Place: The Impact of Electronic Media on Social Behaviour*, The Free Press: New York, 1985.

Meyrowotz, J., "The Rise of Glocality. New Senses of Place and Identity in the Global Village", in Nyiri, K. (ed.), *A sense of place: The global and the local in mobile communication*, Passagen Verlag: Vienna, 2005.

Molz, J.G., "Playing online and between the lines: round-the-world websites as virtual places to play", in Sheller, M. & Urry, J. (eds), *Tourism Mobilities*, Routledge: London, 2004.

Ringgaard, Dan, "Maigrets ekstaser", in *DR Stedssans*, Aarhus University Press: Århus, 2009.

Sandvik, K. & Waade, A.M., "Crime Scenes as Augmented Reality On Screen Online and Offline", in G. Agger (ed.), *Working Papers from Crime Fiction and Crime Journalism in Scandinavia* no. 5. http://www.krimiforsk.aau.dk, 2008.

Sandvik, K., "Mobile-based tourism as spatial augmentation. When tourists use the mobile internet to navigate physical space". Paper at Association of Internet Researchers' conference "Internet Research 9.0: Rethinking Communities, Rethinking Place", Copenhagen October 15-19, 2008.

Sandvik, K., "Crime scenes as augmented reality. Models for enhancing places emotionally by means of narratives, fictions and virtual reality", in Timm Knudsen, Britta og Waade, Anne Marit (eds.), *Re-investing authenticity*, Leeds Met: Leeds, 2010.

Scannell, P., *Radio, Television & Modern Life*, Blackwell: Oxford, 1996.

Walter, B.K., "Notes on the Methodology of Pervasive Gaming", in Kishino F., et al. (eds.), *ICHC 2005, LNCS 3711*, IFIP International Federation for Information Processing, 2005.

Wang, N., "Rethinking Authenticity in Tourism Experience", in *Annals of Tourism Research*, vol. 26, no. 2., Elsevier Science Ltd.: London, 1999.

Yates, F.A., *The Art of Memory*, The Chicago University Press: Chicago, 1966.

Dorota Ostrowska is a lecturer in film and modern media at the Department of History of Art and Screen Media, Birkbeck, University of London. She is the author of Reading the French New Wave: Critics, Writers and Art Cinema in France and co-editor of European Cinemas in the TV Age. Her research interests are in European film production and film industry; French cinema and criticism; Eastern European cinema and visual culture; film festivals.

Dorota Ostrowska

A Short Film About Killing

Debates on Death Penalty in Socialist Poland

Krótki film o zabijaniu/A Short Film About Killing (1987) was scripted by Krzysztof Piesiewicz and directed by Krzysztof Kieślowski[1]. The film focused on a young man, Jacek (Mirosław Baka), who brutally murders a taxi driver (Jan Tesarz) at the outskirts of Warsaw. He is caught, sentenced to death and executed. The triangle made up of the perpetrator of crime and the victim is completed by a figure of a young lawyer (Krzysztof Globisz) whose first ever professional job is to defend the killer. The excruciatingly detailed reportage-like account of the events leading to the killing of the taxi driver and then to the execution of the young murderer are intercepted with the statements on death penalty by the lawyer who is taking an oral bar examination to qualify as a lawyer. The interventions of the lawyer function as a commentary on the killings presented in the film, emphasise the film's discursive element, and present it as a voice in the debate about death penalty seen as an institutionalised form of murder sanctioned by the state.

The film was photographed in a very austere manner by Sławomir Idziak who employed numerous close-ups and medium shots and used green filters which made the cold March reality in the socialist Warsaw look drab and depressing. The menace evident in the every-

1 *Dekalog 5* was a shorter and slightly edited version of *A Short Film About Killing* and formed part of a TV series *Dekalog* (1989).

day behaviour of both the victim and the killer preceding the killing makes the idealism of the young lawyer appear ironic, and his powerlessness when confronted with the workings of the justice system – poignant. Even before we see the lawyer actually visiting Jacek in his prison cell on the day of his execution we already have an impression that all the characters are trapped in the prison cells of their own lives, relationships and convictions which create an oppressive and suffocating atmosphere of the film. The film resembles a fish tank filled with rotten plants, dirty rugs, crumbling socialist housing estates and a strange selection of human fauna – a small private business representative (the taxi driver), a vagrant youth (the murderer), and a representative of urban intelligentsia (the lawyer) – disconnected and estranged from each other. In the words of the film's script-writer, Krzysztof Piesiewicz, the film was intended to address the process of the "weakening of human bonds" prevalent during the final decade of socialism[2] (1990a: 4). He further said:

> Autumn of 1980 [the time when Solidarity was legalised as an independent trade union], with its unique atmosphere and a wonderful uprising, whose impact in the sphere of ethics was tremendous... Smiling faces, a feeling of closeness and community with others.... And then followed the Martial Law [December 1981] which caused an unimaginable destruction in all spheres of life. In spite of the flourishing religious activity it was the time when social bonds were decaying. I call it a "multiple sclerosis". It ran deeper than the economic crisis because it concerned the spiritual side of life (1990b: 68).

Hence *A Short About Killing* was both a testimony to the spiritual crisis of the mid-1980s Poland and a study of it.

The film's sociological and philosophical argument conveyed through powerful cinematography, rigorous script, and the strength of the performances won the film a host of awards and an instant criti-

2 All translations are mine unless indicated otherwise.

cal recognition abroad[3]. As the film's release coincided with debates about death penalty taking place in Western Europe within United Nations and the Commission for Human Rights, *A Short Film About Killing* went straight into the heart of the concerns of the liberal and leftist Western critics and audiences who opposed the death penalty (Fijalkowski 2005: 153). But in Poland, its critical reception was less enthusiastic and far more measured than in the West. The film was seen as the voice in the ongoing debate about the death penalty and an indictment against it which somehow did not persuade most of the critics. Moreover, it failed to engage the audiences although this was Kieślowski's explicit intention when he decided to make the film a part of a TV series (Kieślowski 1989: 15). As one critic argued, in the matter such as the death penalty, it is not enough to say that it is wrong; rather it is important to evoke a wider context which the film lacks:

> Isn't Kieślowski's film an argument against the outcomes of a social problem as opposed to the reasons for its existence? Isn't Kieślowski dealing with the "disease" instead of preventing it? Or is the film a provocative question? After all the murderer in the film is the product of the society which has been striving on the road towards socialism for the last forty years (Włast Matuszak 1988: 19).

The critics not only evoke statistics on killings in Poland which had seen an increase in the number of murders but also point to the fear that certain vulnerable social and professional groups, women, children or taxi drivers, experience at the times of the increase in the number of violent crimes and murders (Seidler 1988: 13, Beryt, 1 1988: 11). Furthermore the critics emphasised the dichotomy which existed between the general public opinion on death penalty and the views of intellectuals, with the former favouring it and the latter opposing it (Włast Matuszak 1988: 19).

---

3 For the details of the film's release in the international film festival circuit, and in cinemas domestically and abroad, see Ostrowska (2009: 90-91).

These differences in the opinions of the film-makers and the local audience raise an important question regarding the attitudes towards crime, in particular, that of killing, cast in terms of violent murder on the one hand and death penalty on the other. In this article I will explore these attitudes by examining the context in which they were shaped. I will begin with the film-makers of *A Short Film About Killing*, in particular, its script-writer, Krzysztof Piesiewicz, and then try to discern the reasons for the attitudes towards death penalty embraced by the general public in Poland in the mid-80s. My contention is that *A Short Film About Killing* failed to win over Polish audiences and critics because its concept of death penalty as a crime committed jointly by the state and the society failed to convince the public. At the time of the film's TV broadcast (the end of 1989 and the beginning of 1990) the Polish audiences found themselves in the midst of the momentous historical change – the collapse of socialist regimes across Eastern Europe – which revealed the state as crumbling and weak, not even able to defend itself, let alone to be the administrator of justice on behalf of the society, it has effectively ceased to represent.

Krzysztof Piesiewicz – Polish intelligentsia and death penalty

Krzysztof Piesiewicz practiced as a lawyer before he became a script-writer for Kieślowski's films. In his autobiography Kieślowski remembers being introduced to Piesiewicz by their mutual friend, Hanna Krall, one of the leading investigative journalists in Poland writing for a very influential magazine, *Polityka*. Kieślowski was looking for contacts in the legal community because he was interested in making a documentary film about Polish courts. His encounter with Piesiewicz led to a working relationship which had a tremendous impact on the rest of his career (Stok 1993: 126)[4]. Krzysztof Piesiewicz was not an ordi-

4 Kieślowski and Piesiewicz collaborated on the following films: *Bez końca/No End* (1984), *Krótki film o zabijaniu/A Short Film About Killing* (1987), *Dekalog/The Decalogue* (1988), *Krótki film o miłości/A Short Film About Love* (1988), *Trois Couleurs, Blanc* (1993), *Trois Couleurs, Bleu* (1993) and *Trois Couleurs, Rouge* (1994).

nary lawyer because throughout his career he had been involved in the trials of various "enemies" of the socialist state, mostly members of the workers' union, Solidarity (Stok 1993: 126). After a brief period of legal existence, in 1980 Solidarity was banned after the Martial Law was introduced in Poland in December 1981[5]. A great number of high- and mid-ranking members of Solidarity were imprisoned and put on trials, and Piesiewicz became involved in defending them. He belonged to the Polish intelligentsia, which was working legally within the boundaries imposed by the regime, but remained committed to the cause of reforming the Polish state. By agreeing to defend the Solidarity members he was siding with the reformist cause for which the movement was standing and what came to be known as "the opposition". Piesiewicz was thus part of the social group which felt a deep sense of responsibility for the country they lived in, for the way it was run and wanted to "fix it". In this sense he resembles the young lawyer in *A Short Film About Killing* and the dead lawyer in *No End* who remains present in the world of the living after his own death in order to intervene in the world and change it for the better.

This desire to change the world through actions which are rooted in the moral code or a set of values was likely to be something which attracted Piesiewicz and Kieślowski to each other. Piesiewicz believed that "a human being has a great desire for the Absolute, for God. If this desire disappears completely, very bad things begin to happen. This idea can be found in every episode of the *Decalogue* series" (Piesiewicz 1990: 5). The lawyer in *A Short Film About Killing*, in many ways Piesiewicz's alter ego, confesses that he believes his work can change the system, and this belief is something which gives his life meaning. Piesiewicz explained that the beginning of his work as a script-writer coincided with a personal crisis of belief in the justice

5 The Martial law in Poland covers the period from December 13, 1981 to July 22, 1983 when the socialist government usurped special rights in order to curb and contain the outburst of civic activity associated with the Solidarity movement led by Lech Wałęsa. Apart from the widespread arrests and imprisonment of the Solidarity activists, the daily life of regular citizens became very difficult. There were violations on human rights, restrictions on movement and telephone and other forms of communication, and food rationing was introduced.

system which the state treated as an instrument of the Polish United Socialist Party and used to uphold the position of the working class and to advance its interests. He explained that "he began to write the scripts for the *Decalogue* series in 1983-1984, when a set of special laws were passed which turned the whole legal system into plasticine" (Piesiewicz 1990: 4). The whole of the *Decalogue* including *A Short Film About Killing* grows out of Piesiewicz's desillusionment with the instrumental treatment of the Polish legal system by the state.

As a documentary film-maker of the cinéma vérité type, Kieślowski had been committed to seeing film-making as a form of intervention and even provocation. The power of the camera had never been revealed to him in a more intense way than during his work on the documentary film on the Polish courts in the 1980s. He realised that the presence of the camera in the courtroom influenced the judges to pass more lenient rulings. In retrospect, he argued that none of these judges wanted to be recorded, and thus remembered, for giving out harsh sentences at the times when the dark shadow of the Martial Law was hanging over all Polish institutions (Stok 1993: 126). When it came to feature film-making, this idea of cinema as a voice in the public debate resulted in the engaged cinema whose ideal was close to the engaged literature advanced by the existentialists such as Jean-Paul Sartre. "Cinema of Moral Disquiet" was an existential type of cinema which emerged in Poland in the 1970s and whose main film-makers were Kieślowski, Krzysztof Zanussi and Andrzej Wajda. Piesiewicz describes moral convictions underpinning his work in the following way:

> My work is closely linked with norms. Natural law, ensuing from a certain order, not necessarily a religious one has always been close to my heart. "God" or "Logos" – one could use various terms to describe this reference point. The point is that without a higher order it is impossible to tell a difference between good and evil (Piesiewicz 1990: 5).

Piesiewicz and Kieślowski were quite ambivalent towards any form of organised religion. But they remained adamant that any society

must uphold a set of moral values guiding the actions of its members, which brought their thinking closer to French existentialism. It is this French type of existentialism, concerned with ethics and the place of the individual in the world from which God departed, or was exiled, which became another point of reference for Kieślowski and Piesiewicz when they embarked on the *Decalogue* project of which *A Short Film About Killing* was part. Their attitude coincided with that of some influential Polish legal experts, philosophers, ethicists and sociologists.

From the 1960s onwards many of them were involved in an extensive debate regarding ethics and modernity in the context of the socialist state. One of the leading thinkers among them was Maria Ossowska whose study, *Moral Norms*, was quoted by Piesiewicz as a key book for his generation of young intellectuals and professionals born and raised in the socialist Poland (Piesiewicz 1990b: 66). In the chapter on "Moral Norms Guarding Our Biological Existence", Ossowska argues against death penalty drawing on various aspects of Christian, classical and French existentialist (Albert Camus) ethics (Ossowska 1970: 22). According to Fijalkowski, the work of Ossowska and other thinkers, Marian Cieślak and Alicja Grześkowiak among others, was an attempt to criticize the sanctioning of death penalty in the Polish criminal law from the perspective of Marxist theory, which opposed the death penalty, and in terms of the requirements of a modern penal system, which rejected the idea of a death penalty as a deterrent against future crimes (2005: 152). In spite of their efforts the reform of the Criminal Code in 1969, the first one since the end of the WWII, retained the death penalty. But the critical attitudes towards the death penalty were widespread among Polish intellectuals including those closely linked with the Catholic Church, which opposed death penalty as part of its ethical doctrine, reemphasised after Karol Wojtyła became Pope John Paul II. Hence, In *A Short Film About Killing* Kieślowski and Piesiewicz were giving expression to the most powerful voices shaping the opinion of the country in the domain of morals and values. The young lawyer becomes to some degree a mouthpiece for the anti-death penalty stand among Polish intelligentsia. This is most powerfully expressed in

the prison cell scene when the lawyer and Jacek are urged on a couple of occasion to finish their meeting. When the officer comes back for the third time asking whether the lawyer is already done, he bursts out screaming that he will never be done.

The lawyer's conviction echoes Piesiewicz's own opinion given at the end of a 1984-1985 trial against the murders of a Catholic priest, Jerzy Popiełuszko. In this trial Piesiewicz was representing a driver of the priest, Waldemar Chrostowski, who managed to survive the assault launched at him and Popiełuszko. Even though Piesiewicz was appalled by the acts of the killers, he argued against death penalty for them:

> I would like to make a digression about yesterday's debate about the penalty in regard to the crime in question. The norm, whose social role is beyond any doubt as it serves the need for security, because it protects the good of the highest value, which is human life, this norm is "don't kill". We can express this norm in everyday terms: "don't kill", to voice a prohibition. However, we may also express it as an imperative to respect human life. From a logical point of view, it does not make much difference if we talk in terms of prohibition or imperatives but I am still obliged by this logic. Even in this particular matter, when I am on the side of the prosecution not the defence (1985: 18)[6].

Piesiewicz – the lawyer – and Piesiewicz – the script-writer – expressed the same attitudes towards the death penalty. But the link between Popiełuszko trial and the story of the film goes further. Arguably, Piesiewicz's experience during Popiełuszko trial, where he said that "he had lost many illusions [regarding the Polish justice system]" inspired some of the script of *A Short Film About Killing* (Piesiewicz 1990b: 67).

6 Piesiewicz quotes here directly from Ossowska's "Moral Norms Guarding Our Biological Existence" without providing any reference. This is understandable given the fact that he used it in a speech in the court of law.

A Short Film About Killing [of Jerzy Popiełuszko]

Jerzy Popiełuszko was a young priest who was invigilated by the Polish Secret Services in the early 1980s in order to gather material proving his anti-socialist and thus anti-Polish activities. He was supporting the imprisoned Solidarity members, and even more importantly from the Secret Services' perspective he was celebrating special masses called "Masses for the Motherland", which were fora for not only religious services but also for the outbursts of collective indignation against the socialist state in the post-Solidarity period. Secret Services were accusing Popiełuszko of preaching anti-state propaganda under the cover of religious sermons. He had become an object of various actions on the part of the Secret Services, for instance there were attempts to engage his car in a deadly car accident. In October 1984 he and his driver, Waldemar Chrostowski, were abducted when driving their car near Toruń in northern Poland. The officers of the Secret Services kidnapped them with the clear intentions of killing them and then drowning their bodies; in the trunk of the Secret Services' car there were two sacks filled with rocks. Prompted by Popiełuszko, Chrostowski jumped out of the car speeding at 100 km/h, survived and notified the police about what happened, while Popiełuszko was tortured to death and then drowned. It was thanks to Chrostowski's lucky escape that the Secret Services officers were captured and put on trial. This was very unusual because at the time across Poland there were numerous cases of abductions and disappearances of priests in particular for which nobody was ever prosecuted because the perpetrators remained unidentified.

Piesiewicz represented Chrostowski during the trial and lodged an accusation against Popiełuszko's murderers on Chrostowski's behalf. Hence at the very most *A Short Film About Killing* could be a fantasy about the killing of the taxi driver, Chrostowski, and the execution of his murderer; at the very least, it could be an inspiration for the story of the film in particular in regard to the way in which the murderer's motives are represented in it. Let's begin with the latter. In the film it never becomes clear why Jacek actually killed the taxi-driver. The tragic death of his youngest sister and the ensuing grief might have been as much of a reason as a kind of intrinsic and irresistible

drive to evil manifested in Jacek's actions in the hours leading to the murder; we remember him slowly pushing stones from the top of the bridge onto the cars passing underneath causing an accident, scaring the pigeons in spite of the explicit request of the elderly lady feeding them not to do so, and pushing a homosexual man in an immaculate white suit into a sewage in public toilets. The motivations of the murderer are complex but for the most part obscured and confusing, especially because the taxi driver, like Jacek, also commits many "small" evils in his daily life. We remember the taxi driver making a promise to give a ride for a man and a woman at the estates and then driving away on purpose without a word, or beeping at two poodles walked by their owner making them scared with one of them breaking from the leash and running away. The actions of Jacek and the taxi driver mystify the motivations behind the murder and make it into something inexplicable, which leaves us powerless in light of the crime's horror[7]. The film evokes a visceral, instinctive and irrational response to the crime in the audiences, which is echoed in the decision of the court to impose the death penalty – the only way to respond to murder is to kill. The defending lawyer cannot win this case in spite of presenting an excellent speech against the death penalty because the decision to commit Jacek to death is a gesture of justified revenge willed by all but the murderer and his defendant.

Much of the atmosphere of *A Short Film About Killing* echoes that of the Popiełuszko trial. Siegried Lammich who was present at the trial as a human rights watch remarked on the fact that the judge presiding over the trial conducted it in such a way that many of the background of the murder remained unexplained. He said:

> The efforts of the lawyers [including K. Piesiewicz] to clarify the circumstances leading to the murder were not always successful. For instance, the questions as to what impact the in-

7 Piesiewicz said that in 1979 he was defending a 19-year old man who killed three people. He wasn't able to understand how this man, who was caring for his mother and giving her all his wages, murdered somebody in a neighbouring town for a few pennies (Piesiewicz, 1990: 66).

> ternal relationships within the Secret Services had on arranging a kind of crime like Popiełuszko's murder remained unanswered. In the similar way the question as to who was the inspiration behind the murder itself was not answered either (1989: 22).

Little information was disclosed regarding the internal chain of command of the Secret Services and the ways in which the Secret Services agents were managed in relation to the abduction and murder of Popiełuszko. However, Lammich emphasises that in light of the evidence presented and the testimonies gathered during the investigation and presented at the trial there was no doubt that from the very beginning the Secret Services agents intended to kill Popiełuszko and anybody who was accompanying him at the time of the kidnapping (i.e. his driver W. Chrostowski) (1989: 32). Just like in *A Short Film About Killing*, the victim and the murder are known, as are the circumstances of the crime, its progress, and crime tools (we see the rope with which the taxi driver was killed on a number of occasions before the murder), the motives, however, remain obscured. While Kieślowski and Piesiewicz frame this impossibility of the knowledge of the motives, in psychoanalytic, hence modernist and scientific, or existential, thus philosophical and ethical terms, in the context of Popiełuszko trial – the main reasons were political. In the post-Solidarity Poland Secret Services remained largely outside the law and various crimes, including theft, abduction and murder, were covered up by the political leaders.

Lemmich also comments on the tensions surrounding the actual punishment for Popiełuszko's murderers. Much of the public opinion in Poland was in favour of the death penalty for the killers of the priest. The public opinion was motivated by the justified feeling of revenge and the desire for the Old Testimonial turn of justice, which embraced the principle of "an eye for an eye". And this is the outcome offered to the spectators of *A Short Film About Killing*. But during Popiełuszko trial both the judge and the lawyers were arguing against the death penalty. According to the Polish law the death penalty could only be imposed under two circumstances; firstly, if

the crime committed was considered particularly dangerous; secondly, if the perpetrator of crime was demoralised to such an extent that there was no hope for his/her successful resocialisation. In the case of Popiełuszko's murderers there was little doubt about the first condition, but more so in relation to the latter as all the Secret Services agents were high-ranking, decorated, had excellent references from their superiors, and had not been previously prosecuted. On their part the lawyers were following the Catholic Church teaching or their own moral convictions and were arguing against the death penalty (1986: 36).

In *A Short Film About Killing* we observe the evolution of the position of the young lawyer who finds it increasingly difficult to justify the death penalty on moral grounds. He admits that right after he graduated from the law school, he was convinced about the justice of the death penalty. But he was shaken in this conviction after his experience with Jacek. What we observe here is an effective recasting of the law of the Old Testament in terms of the existential ethics, which seemed to have been always closer to Piesiewicz's and Kieślowski's heart. It is the lawyer's change of heart in regard to the death penalty which makes the whole film into an indictment against it. What the film-makers argue against is measuring the value of a human being with the crime s/he committed. This existentialist film is a plea for the possibility of redemption which *apriori* excluded the capital punishment.

Death penalty and public opinion in Poland

The trial of Popiełuszko's murderers just like *A Short Film About Killing* shook the public opinion in Poland. The trial was widely covered in the press, and there were regular broadcasts from the courtroom on television and on the radio making the general public well aware of the progress of the proceedings. Lammich noted that the reports from the trial did cover it well for most part giving a sense of the overall atmosphere in the courtroom and the dynamics of the trial. The question we must try to answer is why the majority of the Poles, who were by and large Catholic, would welcome the death penalty for

Popiełuszko's killers. Shouldn't the Christian virtues of mercy and forgiveness incline them otherwise? Why weren't they able to take a higher moral ground followed by the defence lawyer and the filmmakers themselves? The desire for justice on the part of the Polish public and the recognition that the Secret Services are subject to the same laws as the rest of the country was certainly an important reason. Lammich also pointed out that Popiełuszko's trial was seen in Poland not just as a trial against the murderers of the priest but as a debate between the state and the Catholic Church regarding the role of the Church in the social life of Poland (1989: 5-6). In a sense then, many saw the murder of Popiełuszko as an attack on the Catholic Church itself and an attempt to curtail its activities. We know from Lemmich's account that the trial was "sensational" in part because "it revealed the work methods of the Secret Services, which were widely discussed in the courtroom and were damning for the state" (1989: 5). Usually, for the state "carrying out the punishment might reflect the recognition and respect of society's support of capital punishment, and ultimately reflect the real location of power in the relationship between the state and the citizen, with the society, as capital punishment is being carried out *for* society" (Sarat 2001: 23 in Fijalkowski 2005: 149). Paradoxically, in Popiełuszko's trial, the condemning of the accused to the death penalty would have been seen as an expression of the weakness of the state and the admission of the wrongdoing and corruption of the secret police apparatus. Everything had to be done in order to prevent the death penalty from being carried out in this particular case. Imposing the death penalty would have been the beginning of the end for the Polish socialist regime. It was the political concerns rather than some overriding sense of justice which decided the outcome of this particular trial. As Fijalkowski pointed this was a common practice in socialist regimes:

> The arbitrary use of punishment drove a further wedge between society and the imposed, ruling power, because of the lack of legitimacy in the authority of rule and in the enacted legal norms. (...) punishment, a part of the criminal justice

> process, was a political tool rather than part of penal policy considerations. Its arbitrary application was determined by the authorities as a "political tactic" (2005: 151).

In light of the above what is striking in *A Short Film About Killing* is a completely apolitical representation of the state apparatus and the action of its representatives, including the attitudes towards the death penalty. Just like the rest of the *Decalogue*, *A Short Film About Killing* was a highly abstracted, almost allegorical, treatment of everyday reality, which looked Polish, but was lacking in its crucial element, the pervasive sense of politicisation of every aspect of life there. The state, as it is represented in the film, does not seem to show any signs of its imminent collapse, which happened only one year within the film's release[8]. Rather, the state is represented here as a rational machine, very able and competent, which kills in the name of the society and supposedly in order to protect it. It is only the young lawyer who disagrees with the ruling of the court but even he cooperates with the penal system.

Given Piesiewicz's experience of the Polish justice system and the views of the Polish intelligentsia on death penalty, it is not surprising that the Piesiewicz-Kieślowski duo would present an argument against death penalty in their film. But the film-makers do not just stop at accusing the state justice system but they proceed to accuse the whole of the society for being compliant in the workings of the system. *A Short Film About Killing* brings to mind André Cayatte's film *Nous sommes tous des assassins/We're All Murderers* (1952) which lodges a similar accusation[9]. It is true that the Poles

8 It is significant that even in respect to the death penalty there was a moratorium on death penalty which came into existence in 1988. It was widely seen as the 'visible weakening' of the communist regime (Fijalkowski, 2005: 153) as the demand for the abolishing of death penalty was one of the demands of the opposition during the 1988 round table negotiations which resulted in the end of socialism in Poland.

9 The film was distributed in Poland at the time of its release and was seen as a reference point to *A Short Film About Killing*.

had been consistent in their support of death penalty[10]. But they did not approve of the way in which it was used by the socialist regime to achieve political aims. Thus, what did not ring true in the Kieślowski/Piesiewicz film was the idea that the wider public was supportive of the state actions. The socialist regime, especially in the Stalinist times, was using death penalty in order to get rid of the political enemies after show trials. These actions of the state were widely condemned after the death of Stalin and following Khrushchev's speech. Furthermore, the film was released in the aftermath of the Solidarity movement and at the time of the tightening of the fist of the state in the wake of the Martial Law. Generally the Polish society could be thus seen as mobilised *against* the state and not in support of it. The film's argument greatly simplifies the relationship between the Polish society and the state in the 1980s and ends up passing a very harsh judgement on the members of the society.

Conclusion

The accusatory tone of *A Short Film About Killing* was certainly among the reasons why the film did not attract many spectators neither in cinemas nor in front of the TV sets. The film was a call for a reform of the (socialist) state which was in the course of ceasing to exist in Poland. Importantly, this call was uttered at the time when historical justice in the form of the death penalty was directed at the socialist regime leaders of Romania, Nicolai and Elena Ceausescu, and broadcast on Polish TV at the same time as *A Short Film About Killing*. Even though the pictures of the killed dictator and his wife shocked the public opinion in Poland, the Poles remained sympathetic to the Romanian decision to challenge the state and its leaders, even if the means were very brutal. The particular historical circumstances of

10 Krajewski writes that "for the last 44 years the death penalty enjoyed broad support among the public in Poland [...]. During most of the communist period, about 60% of Poles favoured the death penalty. However, in the year 1964 a proportion of its supporters dropped to the record low of precisely 50%" (2009: 106). Krajewski's article also contains a very useful table of attitudes towards death penalty in Poland 1964-2007.

the socialist regimes, such as Poland, had impact not only on the way in which the death penalty was used (or not used as in the case of the Popiełuszko trial) by the state, but also on the attitudes of the public opinion towards the death penalty in these regimes. Piesiewicz and Kieślowski decided to ignore the historical aspect and thus failed to persuade their audiences at home to the immorality of death penalty; Krajewski pointed out that in Poland "even in the year 1989, the year of the collapse of the communist system, which was accompanied by an enormous eruption of social optimism and widespread belief in values of freedom and human rights, slightly higher proportion of respondents, namely 52%, were still favouring the death penalty!" (2009: 107). The greatest weakness of the film was that although universal in tone, it was also strangely ahistorical in the times of the most important historical change since the end of the WWII.

References

Beryt, Z., "Kieślowski jest przeciw", *Gazeta Poznańska*, no. 123, 27th May, pp. 11-12, 1988.

Fijalkowski, A., "Capital Punishment in Poland. An Aspect of the "Cultural Life" of Death Penalty Discourse", in Sarat, A. and Boulanger, C. (eds.), *The Cultural Lives of Capital Punishment. Comparative Perspective*, Stanford University Press: Stanford, 2005.

Lammich, S., *Proces przeciwko zabójcom ks. Jerzego Popiełuszki. Relacja obserwatora i dokumenty,* Polonia Book Fund Ltd.: London, 1989.

Kieślowski, K., "Dekalog czyli o potrzebie moralnych zasad", *Antena,* no. 48, pp. 1 and 15, 1989.

Krajewski, K., "Punitive Attitudes in Poland – the Development in the Last Years", *European Journal on Criminal Policy and Research,* vol. 15, no. 1-2, pp. 103-120, 2009.

Ossowska, M., *Moral norms, a tentative systematization,* I. Gulkowska (trans), North-Holland Publishing Co.: Amsterdam & Oxford, 1980.

Ostrowska, D., "Cinema in Ten TV Episodes: *Dekalog* by Krzysztof Kieślowski", *Critical Studies in Television,* vol. 4, issue 2, Autumn 2009, pp. 89-97, 2009.

Piesiewicz, K., "Coś nadchodzi. Rozmowa z Krzysztofem Piesiewiczem scenarzystą "Dekalogu" (rozmawiała Bożena Janicka)", *Film*, no. 6, February, pp. 4-5, 1990a.

Piesiewicz, K., "Dekalog jako prowokacja. Rozmowa z Krzysztofem Piesiewiczem (rozmawiał Tadeusz Sobolewski)", *Odra,* no. 1, January, pp. 66-69, 1990b.

Piesiewicz, K. et al., *Przemówienia oskarżycieli posiłkowych mec. Wende, Piesiewicza, Grabińskiego, Olszewskiego w procesie toruńskim oraz ich repliki na przemówienia prokuratora i obrońców*, Szyszko Collection, Polish samizdat publication, 1985.

Seidler, B., "Nie zabijaj!", *Życie Literackie*, no. 18, 8th May, pp. 1 and 13, 1988.

Stok, D., *Kieślowski on Kieślowski*, Faber & Faber: London, 1993.

Włast Matuszak, R., "Piąte przykazanie", *Za i przeciw*, no. 33, 14th August 1988, p. 19, 1988.

Bent Sørensen has a PhD in American Literature and Culture from Aalborg University, where he is Associate Professor of English. He teaches 20th and 21st century American literature, cultural studies and theory, and various writing classes in the interdisciplinary Department of Language and Culture.

Bent Sørensen

Jonathan Lethem's *Motherless Brooklyn*

Tourette's Syndrome and the Postmodern Condition, or Detecting Jewishness

Introduction

One of the most versatile young Jewish novelists working in America today is Jonathan Lethem. His trademark is the juggling of various genres in one novel: hardboiled detective fiction, the western, science fiction, and more conventional autobiographical fiction can all be fused together in surprising combinations. Lethem is part of a generation of Jewish writers, also encompassing Michael Chabon and Jonathan Safran Foer, who are conversant with the history and practice of American popular culture from comic books, via radio, film and TV, to music. These authors use a variety of cultural texts in their novels to create a marked dialogism and a polyphonic intertextuality with mainstream culture as well as subcultural texts.

In the case of Lethem's novel *Motherless Brooklyn* (1999), the intertexts are primarily detective fictions in all media ranging from pulp novels and comic books to radio, TV and movie detective stories. What further marks this novel as a thoroughly original contribution to the detective genre is Lethem's use of Tourette's Syndrome as a master metaphor for postmodern American society, and for the problems inherent in finding or constructing a stable identity in such conditions.

The protagonist, Lionel Essrog, suffers from Tourette's syndrome, which in many ways disqualifies him from being a good detective (echolalia and other compulsions make it hard for him to work un-

dercover), but in other ways makes him a unique detective (his compulsive attention to detail is, for instance, a great help). He is also an orphan, who suddenly finds himself without a mentor, when his adopted father figure is murdered in a rather gruesome fashion.

This paper focuses on Lionel's discovery of self and the transition he experiences from having defined himself exclusively in terms of his syndrome and his status as orphan, towards discovering a possible belonging in a Jewish identity. Encoded in Lionel's last name, "Essrog", is a kernel of kabalistic, symbolic meaning, which Lionel remains unaware of, but which the reader is invited to detect and develop, as Lionel himself grows more and more confident as a tic'ing, Tourettic detective.

In order to understand Lethem's narrative strategies we must establish at least two contexts. The first traces a general cultural symptomology regarding the status of disorder as carrier of a potential for mapping and understanding a traumatic contemporary world. The second is a more conventional literary context, charting the mongrelization of literary genres in postmodern literature. It is exactly via these two contexts it becomes possible to situate Lethem's novel as a lens through which we can focus on the conditions for identity construction in the 21st century.

Symptomology of the postmodern condition

Disorder – both in narrative and of narrative – is omni-present today, and trauma and syndromes proliferate: Tourette's has become a trope for the whole post-modern condition... Amnesia is more widespread than in living memory... Attention Deficiency Disorder adds up... These disorders and their names are more familiar to us than ever before, and the terminology of trauma and symptomology no longer belongs to a narrow professional (medical or therapeutic) register. We are disorder-, syndrome- and trauma-aware like never before. This greater awareness and label dissemination indicate that a popularisation of trauma terminology has taken place, and that these labels have entered a wider cultural field. The reason for this could be that we now like to mirror ourselves in the various offerings of avail-

able trauma images, trying on trauma for size. This is also reflected in the increasing number of popular culture treatments in various media of psychological disabilities, whether it be in books, TV or films (portraits of sufferers of mental disorders are always potential Oscar-winner material for movie actors).

The late 1990s and early 2000s have especially brought us numerous portraits of Tourette's sufferers. A search on Amazon.com reveals no less than 1,327 books with references to the word Tourette in them, many of them offering personal testimonies about living, and presumably coping with the syndrome. This number alone seems to suggest, not only that the syndrome is widely known and discussed in the general public, but also that a certain voyeuristic interest has developed, since it is hardly possible that all these books are only read by relatives of Tourette's patients or the patients themselves. That voyeurism is playing a part in the popularisation of Tourette's could be said to be substantiated by the fact that several TV shows and feature films have had Tourette's sufferers as protagonists in the same period (for instance several episodes of *Ally McBeal* (fourth season, 2000-2001), and movies such as *Niagara, Niagara* (1998)). There are also other instances of the dissemination of the label in the pop culture realm, and among these we may note the existence of punk bands such as *Tourette's Lautrec* and *Pussy Tourette*, both names which inscribe themselves in the tradition of subcultural *bricolage*, a practice where negative or stigmatic labels are embraced, both for their (outgroup) shock value and for their (in-group) semiotic value in signalling cool deviance.

What interests us particularly here, though, is the growing number of semi-fictional and fictional treatments of Tourette's. Books bordering on the fictional can be found in the semi-documentary and very popular work of Oliver Sachs. One of his books (*The Man Who Mistook His Wife for a Hat* (1985)) bears the revealing subtitle "Clinical Tales", thus using a telling mixture of archetextual or generic markers to place the book squarely between fact and fiction. Sachs's books have also inspired several TV documentaries. Fully fictional treatments are, however, rarer to find, but another Amazon search turns up the existence of a keyword category in their databases, called "To-

urette syndrome; Fiction". The set of entries in this database currently consists of 5, and I list the titles and years of publication as evidence of the period in which the dissemination has reached the field of popular fiction: Peter Lefcourt *The Woody* (1998), Daniel Hecht *Skull Session* (1998), Gwyn Hyman Rubio *Icy Sparks* (1998), Marcia Byalick *Quit It* (2002). Of the four titles I have mentioned here, one is a thriller, one a political satire, and the two female-authored books are tales of girls growing up in rural America. Tourette's syndrome thus seems to have wandered effortlessly into the pop cultural realm, and to be particularly effective for light entertainment purposes.

But even the field of detective fiction (which used to be the epistemological genre par excellence) has become infected with representations of this particularly ontologically unstable disorder. Postmodern detective novels have become increasingly common in the last twenty years (particularly pastiches of the hard-boiled sub-genre), but Jonathan Lethem's *Motherless Brooklyn* is a strikingly fresh contribution to that emergent sub-genre, and in its treatment of identity issues even points beyond the postmodern narrative form. Lethem's novel is, indeed, both a pastiche of, and a substantial addition to the hard-boiled tradition. This duality is evident in the occurrence of metageneric comments on the detective tradition, such as: "Have you ever felt in the course of reading a detective novel, a guilty thrill of relief at having a character murdered before he can step onto the page and burden you with his actual existence? Detective stories have too many characters anyway. And characters mentioned early on but never sighted, just lingering offstage, take on an awful portentous quality. Better to have them gone" (Lethem 1999: 119).

The postmodern detective novel

Theorists such as Stefano Tani (*The Doomed Detective*, 1984) have charted the shift towards the postmodern version of the detective novel. Characteristic of this move are the following features: Rather than complete epistemological satisfaction at the end of the reading of a detective story, the reader is offered only conditional closure, or worse, complete lack thereof (reversing one of the fundamental elements in

the reading protocol of the conventional detective story, namely that the crime must be solved to the reader's satisfaction); rather than a trustworthy protagonist (whether a professional or an enthusiastic amateur) the text features a reluctant or problematic detective, who stumbles or bumbles through the process of attempting to solve the crime (this reverses the fixed point of detective fiction, traditionally revolving around the central figure of the detective, labelled by another critic (Marty Roth) as "the constant character", and ultimately the *sine qua non* of detective fiction); rather than a decodable ethics of the fiction with an ultimate re-establishing of the distinction between good and evil, the postmodern detective fiction thrives on projecting a relativist ethos, where good and evil are presented as contingent and situationally variable (reversing the traditional structure of detective and other quest fiction: familiar–unfamiliar–familiar, or home–out–home, or order–chaos–order).

In many ways the American hardboiled detective tradition from the 1930s onward has already pre-empted these developments, which Tani labels emergent postmodern features. The final postmodern turn is perhaps therefore best located as being the presence of a meta-level, which, among other reader effects, entails a constant foregrounding of the very reading process, for instance by allusions to the reading situation, the textuality, or book status of the story which the reader might otherwise become so engrossed in as to forget that he or she is reading events, not participating in them (this foregrounding is, of course, a form of *Verfremdung*-effect). Such focus on the reading process can also involve breaking away from the traditional, rather strict, adherence to the principle of linearity of the detective plot, progressing as a motion from unsolved crime, towards solution via the means of a detection process. The traditional reading effect in this linear scheme is suspense, created through anticipation, but also deferral of the solution (mistakes in detection, and the laying out of false clues are common devices in this process). In postmodern detective fiction, the ending/solution can be anticipated or even given away prematurely, nullified, or parodied. Finally the meta-level can be projected in a less obtrusive fashion by use of noticeable intertextuality, such as references to previous detectives in literature and other media.

The presence of such fictional antecedents of course also paves the way for the postmodern detective writer to use parody of the styles of these detectives, both in act and *ecriture*.

The Tourettic detective, or a poetics of Tourette's

The Tourettic detective is in many ways a perfect postmodern detective. Not a professional sleuth by a long shot, the Tourettic detective is unable to master many of the basic techniques of the profession of urban, hardboiled detection. Tailing or discrete shadowing is impossible due to his tics and echolalia symptoms. Womanizing in order to gain information about suspects (and in order to bolster the detective's ego/manhood – these two activities are synonymous for many hardboiled detectives) is not feasible because of the stigmata of Tourette's symptoms often being misinterpreted as freakishness (cf. Lionel's nickname "The Human Freakshow") or imbecility. Violence and coercion is not even a possible strategy, thanks to the erratic behaviour of the Tourettic body, more likely to throw away a gun than to wield it with any form of accuracy. Take this bumbling detective type, and set him lose in a confusing world such as New York City at the end of the 20th century, and the ensuing interpretation of this world through the lens of his Tourettic mind sets the scene for a non-epistemological devolution of the crime in question: clues become indistinguishable from his own symptoms; the disorder infects the sequentiality and causality of events, and leads to order becoming contingent and at best temporary; ultimately, to the Tourette's sufferer, the whole of New York, from its subway system to its social hierarchies, resembles a Tourettic body, always in motion, never going anywhere with teleological certainty. In such a world good and evil are extremely relativistic, locally negotiated and situated states, always in slippage and flux. When appearances are deceptive and remain so, all you are ultimately left with are just that: appearances without depth, surfaces without profound meaning.

In his groundbreaking article, "The Poetics of Tourette Syndrome: Language, Neurobiology, and Poetry", Ronald Schleifer (2001) argues that there exists a connection between poetic diction and utterance

and the phonic tics, echolalia and coprolalia typical of the TS sufferer. He points to the connection between orality and performance found both in poetic practice and Tourettic expression. Further he argues convincingly that much of the fascination of poetry is linked to rhythmic phenomena and partially conflicting urges towards repetition and variation, all of which may stem from a bodily origin, common to the poet, the listener/reader of poetry and the TS sufferer. This bodily origin may refer back to the oldest portions of the brain, thought to govern exactly such functions as pertain to motor activity and basic instincts and drives, but which also may possess a language capability, which in poets as well as TS patients can occasionally override the more sophisticated regions of the brain and emerge as improvised, shocking, punning, Spoonerist, or obscene language. Schleifer suggests that a figure such as T.S. Eliot might be said to embody all these qualities in his use of poetic language, and further remarks – half-jokingly one might hope – that the T.S. in T.S. Eliot has a more than incidental similarity with the TS of Tourette's Syndrome.

Schleifer also offers a few passing comments on Lethem's novel and he is particularly incisive in his analysis of Lionel's penchant for word play. The perhaps most illustrative word game of Lionel's is his ability to transform names into nicknames ("Leshawn Montrose" can thus become permutated via "Shefawn Mongoose" and "Lefthand Moonprose" to "Fuckyou Roseprawn" (47)) which can be extremely telling of the character of the person behind the name. Lionel refers to this ability as Tourette's muse (15), indicating that Lethem and Schleifer are on the same page at least. The Spoonerist facet of TS functions particularly well with Lionel's own name, ("Lionel, my name. Frank and the Minna Men pronounced it to rhyme with *vinyl*. Lionel Essrog. *Line-all.* Liable Guesscog. Final Escrow. Ironic Pissclam. And so on." (7)). As we shall presently see, there is here a clue to the reader to take particular note of the potential meanings of Lionel's moniker, which may hide more than the "verbal taffy" (7) he himself compares it to.

Neither Schleifer nor other critics have noted the interplay between Tourettic language on the character/narrator level (i.e. language which in the fictional world is produced by Lionel) and paratextual language such as chapter titles (obviously produced by the author

without being filtered through a narrator). The chapter titles of *Motherless Brooklyn* all consist of two words, and many read like fragments of larger syntactical units ("Walks Into", "Formerly Known"). Others are punning and laden with double meaning ("Bad Cookies" and "Auto Body"). At least one would qualify in Schleifer's sense of the poetic power of a Tourettic utterance: "Interrogation Eyes", but then that particular phrase would not be out of place in any hardboiled detective novel. My point here is that this stratum of language in the novel is highlighted by the poetic genius arranging the apparently chaotic utterances of Lionel TS Essrog, and this posits Lethem and not Lionel as the parallel entity to Eliot. Thus Lethem, who is not a TS sufferer, has presumably exercised more than just his reptilian brain to produce and arrange the poetic/Tourettic language both Schleifer and I rightfully admire.

Essrog and Kabbalah

What Lethem does with the image of the Tourettic detective is very much in line with a portrait of the postmodern condition, such as the one we find in Paul Auster's *New York Trilogy* of the 1980s. However, Lethem subtly manipulates our impression of Lionel and drops clues that Lionel is unable to process, but which we as readers begin to see as a line of development that potentially promises a future for Lionel which is less chaotic than his previous life has been. It becomes possible to believe that the crisis moment for Lionel has somehow spurred him on to building a more stable form of identity than he has previously had. While he, through his childhood and young adulthood, has seen himself exclusively in terms of lacks and deficiencies: orphaned, and Tourettic – he now works through the trauma of losing his substitute parent (Minna) and surrogate family (The Minna Men), and finds himself not entirely without success with the opposite sex, and not completely without clues as to not only his origin, but also a possible belonging in another set than the all-male, street-smart (or street-dumb, depending on whether one sees The Minna Men as a "brain-trust" or a "butt-trust", as Minna himself vacillates between doing) environ of epistemologi-

cally unstable and ethically indeterminate group of criminals/detectives he has grown up among.

The reader early on becomes privy to Lionel's last name, Essrog, and we hear about Lionel's vague attempts to find a real family of that name which he might belong to or originate from. Lionel calls up all the Essrogs in the Brooklyn phone book, but never speaks to any of the Essrogs answering the phone. These unsuccessful communication attempts are never interpreted any further by Lionel, who never wonders what kind of people these Essrogs might be, but the reader cannot resist being a better detective than Lionel in this area. Using a more wide-ranging equivalent of the Brooklyn phone book, namely the Yahoo search engine, the reader quickly uncovers the presence of real Essrogs, both in Brooklyn and outside, including 7 matches in U.S. Federal Census Records (1790-1930), and 4 matches in Birth, Marriage & Death Records. These Essrogs are quite unambiguously Jewish, and in fact about 50 of the by now roughly 800 hits for "Essrog" (most of which are of course for Lethem's character), lead to a Baltimore Rabbi named Seymour Essrog. Further investigation into the origin and meaning of the name "Essrog" leads to the Jewish ritual for the celebration for the fall harvest festival of Sukkoth, in which the essrog (the more frequent spelling is "esrog" with a single "s", or even more commonly "etrog") features prominently. It thus seems that Lethem has laid out a trail of clues (including a reference to the Golem of Prague, and a significant Jewish joke about the persistence of Jewish mothers – Minna's and by implication Lionel's favourite joke, and one which helps Lionel solve part of Minna's murder), which the reader can follow to trace a potential identity trajectory for Lionel that can somewhat stabilize his past and set him on a more meaningful future path as well.

The qualities of the esrog fruit (of the citron family, and considered especially difficult to grow) also bears upon a potential characterization device used by Lethem to clue the reader in to Lionel's true nature. On Sukkoth four herbs must be bound together, and waved about to ensure blessing. In Kabbalah "the beautiful fruit" (Leviticus 23:40), as the esrog is known, represents a person with both wisdom (Torah learning) and good deeds. The presence of such a person

is crucial for the Sukkoth to be effective, and he should be placed next to a person with neither good deeds nor Torah learning, represented in the "Lulav" by the Aravah (willow) which has neither taste nor smell. Another way of looking at the "Lulav" is mentioned in *Sefer Bahir*, a kabbalistic work almost 2,000 years old. It describes the four species as four parts of a human, with the esrog representing the heart or the seat of our emotions. When again contrasted with the Aravah or willow, which represents the lips, or speech, we see that the kabbalistic reading of Lionel we are invited to engage in, once we have this cultural competence, pictures Lionel as the direct opposite of a freak whose mouth is controlling his personality at the expense of his intelligence and emotions.

In the novel this reading is possibly sustained by an otherwise inexplicable scene towards the end (in a chapter entitled "Good Sandwiches"), where Lionel expresses a previously unknown craving for kosher kebab, singling out one of the food franchises at JFK airport ("Mushy's, run by a family of Israelis" (310)) as his new favourite restaurant. This progression from his previous favourite food, White Castle burgers, to kosher kebab could be a teasing final clue to the reader, that the Tourettic detective is about to come home, at least culinarily speaking.

Concluding remarks: Beyond the postmodern condition?

As we have seen, Lethem functions as a demiurge in the postmodern world of overly intricate networks and harshly impoverished signal/noise ratio he has created, not just for Lionel, but also for his readers. An elaborate game is being played with us. Lionel believes he knows the ground rules, since after all he (as apparently Lethem himself has) has read every detective fiction in the Brooklyn Library, but still he has peculiar blind spots and never follows up on some of the identity clues Lethem has planted in the text. If the reader forgets about the apparent case which needs solving (the murder of Minna) and instead sets out to work on the far more interesting case of Lionel Essrog, there are certain rewards to be harvested. The reader

reaches a form of closure along with Lionel at having followed some clues to their logical conclusion, and the temptation is of course to feel that one has reached a very pat solution to some of the riddles in the text, while at the same time every layer of language games in the novel shout out to us that words, meanings and riddles are malleable instances of "verbal taffy".

The Jewish hypothesis may therefore not be the final solution to the riddle of Lionel's TS and problematic being in the world (there is of course also more to identity than food), and indeed there cannot be but transitory and temporary solutions to any of the postmodern identity games played in Lethem's fictions, but should Lionel want to go back to being a detective at some point, there are sequel potentials being hinted at – if only he wakes up and smells the kebab.

References

Auster, Paul, *The New York Trilogy*, Faber & Faber: London, 1985, 1986 og 1987.

Brown, Kate E. and Kushner, Howard I., "Eruptive voices: Coprolalia, malediction, and the poetics of cursing", in *New Literary History*, Vol. 32, Summer, 2001.

Byalick, Marcia, *Quit It*, Delacorte Press: London, 2002.

Hecht, Daniel, *Skull Session*, Penguin USA: New York, 1998.

King James Bible, Tophi Books: London, 1994.

Leckman, James F. and Cohen, Donald J, *Tourette's Syndrome: Tics, Obsessions, Compulsions, Developmental Psychopathology and Clinical Care*, Wiley: New York, 1999.

Lefcourt, Peter, *The Woody*, Simon & Schuster: New York, 1998.

Lethem, Jonathan, *Motherless Brooklyn*, Faber & Faber: London, 2000.

Miller, James, "The Voice in Tourette Syndrome", in *New Literary History*, Vol. 32, Summer, 2001.

Roth, Marty, *Foul and Fair Play: Reading Genre in Classic Detective Fiction*, University of Georgia Press: Athens, 1985.

Rubio, Gwyn Hyman, *Icy Sparks*, Penguin USA: New York, 1998.

Sachs, Oliver, *The Man Who Mistook His Wife for a Hat*, Picador: London, 1985.

Schleifer, Ronald, "The Poetics of Tourette syndrome: Language, Neurobiology, and Poetry", in *New Literary History*, Vol. 32, Summer, 2001.

Sefer Bahir (translated as *Bahir* by Aryeh Kaplan), Red Wheel/Weiser, 1990.

Tani, Stefano, *The Doomed Detective: The Contribution of the Detective Novel to Postmodern American and Italian Fiction*, Southern Illinois University Press: Carbondale, Il., 1984.

Jens Kirk, ph.d., er lektor i engelsk litteratur og kultur ved Institut for Sprog og Kultur, Aalborg Universitet, hvor han forsker og underviser i især britisk litteratur og litterær kultur på og uden for internettet.

Jens Kirk

Crime and Philosophy

Tibor Fischer's *The Thought Gang*

Introduction

The titles favoured by British novelist and short story writer Tibor Fisher (b. 1958) offer a useful point of introduction to his oeuvre. They have a decidedly defamiliarising effect. *Under the Frog* (1992) baffles us unless we know that it is an idiomatic expression translated from the Hungarian. *The Collector Collector* (1997) bemuses us as meaningless echolalia. Most readers are taken slightly aback by the title of his collections of short stories, *Don't Read This Book if You're Stupid* (1999). *Voyage to the End of the Room* (2003) strikes us as odd by yoking together nouns that denote spatial extension and limitation. Similarly, *Good to be God* (2008) appears anomalous, perhaps because it jars with our conception of divine benevolence, i.e. God's disposition to *do* good. *The Thought Gang* (1994) is no exception to Fischer's taste for defamiliarisation. The somewhat unusual title of the novel constitutes a first indication of the making strange and replacement of familiar conventions that is the novel's main objective. The title suggests a concern with the relationship of two entities or activities that we usually consider unrelated. On the one hand, it deals with thinking, philosophy and ideas. On the other, it concerns crime, transgression, and misdemeanour. Thinking involves contemplation and reflection, often on your own, but the intensely private activity of thinking is undertaken for the public good. Gangs, on the other hand, are associated with action and, more over, with actions of violence

that do not benefit the community, but serve private ends. Gangsters are public enemies. What gangs and philosophers have in common is detection. The former are objects of detection, the latter subjects. Certainly, the title also challenges literary conventions by evoking two kinds of generically different fiction. On the one hand, the novel of ideas, e.g. Huxley's *Point Counter Point*, and, on the other, a completely different genre, the gangster novel, e.g. William R. Burnett's *Little Caesar*, Armitage Trail's *Scarface*, or Mario Puzo's *Godfather* delineating the criminal acts involved in the rise and fall of a public enemy number one.

Fischer's concern with making strange divides public opinion between admiration and disappointment. On the one hand, he is a best-selling and award winning novelist with five novels and a collection of short stories under his belt. On the other, readers are displeased by what they regard as his failure to live up to the promise of his first novel. For instance, in a profile for the British Council website (contemporarywriters.com), Sean Mathews, while recognizing the exceptional accomplishment of *Under the Frog* and celebrating its "[…] profound emotional and political issues […]", concludes that Fischer's subsequent work is marred by "[...] the sense of an author either marking time, or subject to a narrowing of his moral imagination to a space of libidinous, laddish whimsy" (Matthews 2002). Sean Matthew's critique of Fisher's post debut work as indicative of a lewd, immature, and shallow imagination speaks volubly of Mathews' own ideas of the point of literature, first and foremost. Matthew's assumption that literature must emanate from a deep moral imagination, that it must address weighty issues of the personal and political spheres, is indicative of his belief in the existence of what F.R. Leavis named The Great Tradition and a public sphere where these issues can be rationally discussed and evaluated. In short, he is not far from expounding what Terry Eagleton has identified as "[…] the official ethical and political doctrine" (2005: 337) of the British literary field, i.e. liberal humanism. While I agree that Fischer's work departs from the British literary mainstream, I'm reluctant to hold that against him. His project is simply a different one, I think, one that focuses on the production of defamiliarising effects.

Crime, its perpetration and detection, forms the raw material and structural and representational principles not just of crime fiction, but of literary fiction as well. Drawing upon the work of Tzvetan Todorov (1977) and Peter Brooks (1984) and, particularly, the concepts of *fabula* and *sjuzhet*, Laura Marcus calls the literature of detection "paradigmatic of literary narrative itself" (Marcus 2003: 245). Moreover, D.A. Miller argues in his study of the nineteenth century novel's systematic participation in a veritable culture of policing that "[w]henever the novel censures policing power, it has already reinvented it, in *the very practice of novelistic representation*" (Miller 2006: 555). Examples of literary fiction, nevertheless, often show an interest in subverting the conventions of narrative associated with crime fiction. Marcus mentions Paul Auster's *The New York Trilogy* (1990) as an important example of this tradition of "the metaphysical detective story" (Marcus 2003: 258, 254). This predilection for subverting the key conventions of crime narratives is also apparent in examples that show a keen interest in the figure of the criminal. Tom Stoppard, *The Real Inspector Hound* (1968), parodies the country house murder mystery made famous by Agatha Christie and celebrates the villain's capability of successfully manipulating the conventions of the genre to his own ends. Famously, Puckeridge succeeds erotically as well as professionally as he kills off the second and first string critics at his newspaper. Martin Amis, *London Fields*, on the other hand, attempts to subvert representational principles by outlining the life of a cheat, Keith Talent, who is completely immersed in conventions he doesn't understand. Tibor Fischer's novel *The Thought Gang* belongs to the latter category of novels that focus on criminals in its attempt to challenge and replace particular narrative conventions associated with crime ficiton.

In the following, I begin by examining the markedly achronological plot of *The Thought Gang* in order to track down the story of the narrator-protagonist, Eddie Coffin. Roughly speaking, the plot combines two sets of events in his life. The first group of events concerns Eddie's experiences before his departure for France. These cover several decades of his life. The second cluster of episodes outlines his experiences in France and covers three or four months. The two col-

lections of events are narrated in two distinct ways. In the telling of the latter, events progress chronologically and follow upon each other in time. The former consists of flashbacks and digressions and are told in the opposite manner. Here the narration regresses further and further in time as events continue to precede each other. However, my attempts at subjecting the novel to an analysis of the plot in terms of progressive, regressive, and digressive structures do not yield very much meaning and significance to Eddie's basic life story. Very little is gained by attempts at hounding down meaning and detecting truth. It appears that the novel departs from the preconception that narrative ought to assign meaning and value to events that extend in time. Therefore I attempt a different reading of the novel, a reading that tries to focus on the clues it contains concerning investigation in its many shapes and forms. In this reading I demonstrate how the novel not only demolishes the conventions of narrative, but opts for a new model inspired by the genre of the lexicon, a model that also calls for a new understanding of reading.

Tracking Down Eddie (1)

The Thought Gang delineates the adventures of the eponymous bank robbers. Eddie Coffin, a fat, fiftyish Cambridge philosopher with a six figure world ranking, specializing in the Ionians, escapes to the south of France with the substantial proceeds from years of successfully embezzling a research foundation, intending to go out in style by eating and drinking himself to death. However, his illegally accumulated funds incinerate in a freakish car accident where, moreover, he is "[…] ejaculated through the windscreen, reborn from the automotive womb" (Fischer 1999: 23). Penniless, homeless, and with only the clothes he is wearing, he begins a new life – a life of crime and philosophy – with one-eyed, one-armed, and one-legged Hubert, who has spent most of his life in prison for armed robbery.

Together they tour the south of France on a spree of armed robberies. Their criminal careers are characterised by notions that contradict the received ideas of successful crime. For instance, after their first job they invent the oxymoronic getaway lunch in a first-class fish

restaurant situated just around the corner from the bank. Moreover, they go public after their first job. They supply the police and the press with their photographs and names, christening themselves the Thought Gang since they're "[…] advised by a distinguished philosopher on how to rob banks without any risk of getting caught" (83). In the banks they distribute T-shirts and badges with statements like "My Sense Data have met the Thought Gang" and "I rob therefore I am" (147). Each job is loosely based on a specific philosophical school. Here, for instance, is the dialogue that inaugurates the third bank job, the Socratic one:

> "So, Hubert, what are you proposing?"
> "I am proposing that we find some honest jobs."
> "What, Hubert, would be the motive for this?"
> "To earn money."
> "Do you think it likely that you, an unskilled, unschooled wreck, and me an unskilled, overschooled wreck could obtain posts that pay reasonably, or indeed, unreasonably?"
> "I doubt it very much."
> "And would it not be more efficacious to walk over to this nearby bank and strip them of their lucre? For is not money an indispensable aid in achieving the highest good, namely a life of contemplation?" (86-87)

Dialogues such as the above is the trademark of the Thought Gang. They act out the close relationship between crime and philosophy – a relationship that Eddie sums up towards the end of the novel, "[i]t occurs to me that a skilled thief, like a skilled thinker, has to know what has value, and what can be carried off" (257).

The Thought Gang take the counter intuitive principle of public crime to an extreme when they announce the intention of robbing five banks on a specified day in Montpellier (184-193). And most spectacularly, Eddie and Hubert announce as their last job the design to rob a specific bank on a specific day. A design they carry out successfully according to the "Coffin Method" (267) upon which the Thought Gang dissolves and retires peacefully.

Two other characters play important parts in the Thought Gang story. Jocelyne, a thirty-five year old assistant bank manageress in the first bank they rob, who has "that look" (46) becomes Eddie's lover and their helper, divulging information she has learnt from the police, particularly the Corsican, their antagonist, a devotee of Jocelyn and a "hot cop" and "an anti-gang expert" (88) brought in after their Socratic robbery to bring the Thought Gang to justice.

Tracking Down Eddie (2)

So far my sketch of the adventures of the Thought Gang does justice to what is merely an aspect of the story of *The Thought Gang*. While the novel does outline a series of events involving the fates of Eddie, Hubert, Joycelyne and the Corsican during a period of three or four months, the discourse is markedly achronological, consisting of innumerable digressions and flashbacks that not only depart from the Bonnie-and-Clyde-like story, but sometimes usurp it completely by taking centre stage.

The digression and flashbacks, generally speaking, follow a principle of reverse chronology. The further we progress in the adventures of the Thought Gang, the further the discursive detours regress. Thus, the discourse presents us, more or less, with a reversed chronological outline of Eddie's life from his present state as a criminal on the run to his past, i.e. his life as a middle-aged Cambridge don, his youth as an up an coming scholar (e.g. 194-196, 214-217), and his childhood surrounded by his parents and, in particular, his grandfather (e.g. 274-81).

The notion that the regression of events is going to unearth a primal scene that will enlighten and explain all subsequent events is both hinted at and problematised, for instance, by the headings, "Where my life went wrong 1.1." (142), "Where my life went wrong ?.?" (287) and "Where my life went wrong 1000.1" (293). While Eddie does seem to single out his failure to form a permanent relationship with a girl called Zoe, the love of his life (294-295), the regressive process, as indicated by the figures is more or less interminable. Moreover, other events are regarded as equally significant and appear to have similar

sway over him. For instance, he describes his acquisition of Liddell and Scott's Greek-English Lexicon as the "[b]est purchase ever" and "[w]orst purchase ever" (99) since his intense fondness of the Lexicon became the foundation of his career as a Cambridge philosopher.

So, in a fairly conventional manner by simultaneously narrating events that progress and regress in time, the strikingly achronological discourse produces a key point in the narrative where the culmination of both sequences of events coincide. However, narrative conventions are also undercut. It is also suggested that this primal scene is merely one in an endless series of primal scenes. Moreover, the end of the discourse, which coincides with the end of the Thought Gang, i.e. their ultimate bank robbery, is clearly also the beginning of something else. This is suggested by the title of the last section, "Things to do" (307). Therefore, it would be premature to conclude that *The Thought Gang* concerns how Eddie became a failed philosopher and a successful gangster because of a tragic end to a love affair and a devotion to the Lexicon. Our efforts at tracking down the key to Eddie's life, while successful, does not really yield the kind of understanding we've been hoping for in a traditional narrative.

A similar mismatch between the work we invest and the outcome we get is present in the characters. *The Thought Gang* is not concerned with realistic characterisation. The novel does not offer realistic and psychologically compelling portrayals of people involved in crime. The characters are evidently constructions. This is most clearly stated in the character of Hubert who literally relies heavily on artificial components for his formation: hearing aid, artificial arm, artificial leg, etc. (42). Likewise, Jocelyn and the Corsican draw a great deal upon stereotypes. The former is type cast as the sexually experienced woman. The latter draws heavily, if ironically, on the idea of the charismatic detective.

Investigating Investigation

That the novel isn't concerned with a conventional narrative of detectives, criminals and philosophers is apparent from the levels of story and character, then. To understand what the novel is really about, we

have to return to the beginning of the discourse and the curious piece of roundabout advice offered there:

> The only advice I can offer, should you wake up vertiginously in a strange flat, with a thoroughly installed hangover, without any of your clothing, without any recollection of how you got there, with the police sledgehammering down the door to the accompaniment of excited dogs, while you are surrounded by bales of lavishly-produced magazines featuring children in adult acts, the only advice I can offer is to try be good-humoured and polite. (1)

Explicitly, the advice is directed at the narratee and concerns situations where, much to his surprise, he finds himself an object of investigation. The narrator-protagonist suggests several reasons for behaving politely in situations such as the above. First of all, politeness ought to be a general principle of any encounter. Secondly, behaving civilly is certain to baffle the law, making them think they've made a mistake (2). Thirdly, since you can't predict the outcome of situations of mistaken identity and wrongful arrest like the above anyway, you might as well be cheerful and friendly. Thus, the situation turns out to be beneficial for Eddie Coffin. He is convinced that he only got tenure because he "became known in wider academic circles as "isn't he the one who was found in an East-End flat with a few hundred grand's worth of kiddy pics?" (5). And, freakishly, it was as a tenured lecturer that he was presented with the opportunity of embarking upon a criminal career as embezzler of research funds.

However, since it is highly unlikely that people will ever find themselves in such uncomfortable circumstances and since the effects seem to defy any notion of causality and probability, the advice is hardly useful if we take it at face value. Instead, I propose that we read the paragraph allegorically as offering instructions that concerns the subjects and objects of acts of investigation in general. Police, philosophers, and readers are among the subjects of investigation present in the novel. Crime, criminals, women, reality, and books exemplify some of the objects of investigation. In the following, I examine aspects of ju-

ridical, philosophical, and textual investigation in scenarios that deal with policing, philosophising, and reading. This allegorical reading is also suggested by the odd linguistic nature of the advice. The fact that it is presented in a very roundabout way foregrounds the narratee as a subject of investigation. Here the advice seems much more to the point. In the face of discursive circumlocution, digression, parenthesis, and detour the text advocates tolerance, endurance, and patience. Though it isn't much of an end, you'll get there eventually, the paragraph intimates.

As a rule acts of investigation are inconclusive and uncertain for three reasons. Either investigators are incompetent, or the objects of investigation are elusive and obscure, or we are dealing with a combination of the two.

Subjects of Investigation

The novel abounds in investigators who are portrayed as hopelessly incompetent. In the beginning of the novel, the police impatiently jump to the wrong conclusions or completely fail to put two and two together. Thus, detection misfires as the police show up at a crime scene and arrest Eddie as their suspect because of his proximity to the evidence, i.e. they make the mistake of interpreting contiguity as a sign of guilt. Further, detection continues to miscarry as the police refuse to believe the true explanations offered by their suspect. They respond "hugely unconvinced" (2) as he states his name, Eddie Coffin, and his occupation, philosopher (4); and they greet his repeated assurances that he doesn't know anything about the crimes they accuse him of "with considerable and much practised derision" as if his confessions of innocence "is a code, a slang, a camouflaged way of saying: prove it" (4-5). Similarly, from the very beginning the level of the telling constitutes a scenario of failed detection. As Eddie Coffin "laboriously writes out this" (6), he is sitting in an airport about to flee to France and the charges of embezzlement that have rightfully been raised against him. However, the police fail to show up and arrest him.

Increasingly, the narrative focuses on scenarios of failed and abortive detection. In connection with the first bank job (47 ff), the narrator-

protagonist observes that "[t]he police were slow" (48). Moreover, considering their late arrival Eddie reflects that "The police were making up for their earlier absence by a lot of presence, standing around, looking serious, talking into radios and acting as if they had important things to consider and do" (50). The inefficiency of the police is emphasized, moreover, as the Thought Gang is able to "waltz" through them and even interview them at the scene of the crime in order to establish how much, or how little rather, they know (50). After their third successful bank job in less than a week, the police decides to bring in a "hot cop" (88), an "anti-gang expert", a "Corsican" in order to bring the Thought Gang to justice. The Corsican detective becomes the centre of ridicule for Eddie and Hubert. In response to his pushy erotic designs on Joycelyne, "The long dick of the law" (89-90), and his attempts at hunting them down, they, among other things, demolish his apartment (141).

Apart from detectives, philosophers are presented as embarrassingly unsuccessful at their job. Like the representatives of the law, they are fond of announcing prematurely that their inquiries are coming to a triumphant end. In particular, Eddie singles out Diderot, Kant, and Rutherford for their flamboyant and erroneous conclusions that, respectively, mathematical science, astronomy, and Newtonian physics were in their finishing stages (148-49).

Successful investigation does happen. For instance, parallel to the failure of the police to nail the Thought Gang runs a story delineating Eddie and Hubert's time consuming, highly systematic, yet frustrated attempts at catching, shooting, or poisoning a rat that eats their favourite goat cheeses and truffle pâtés (61, 64, 90-91). Eventually, however, Eddie does catch the rat by employing "the ancient trap form, baited, with a long length of string" (95). Similarly, a flashback inserted between the accounts of fruitless detection of robbers and rats outlines how one of Eddie's editor succeeds in tracking down Eddie by playing the oldest trick in the book. After eight years of receiving large advances from his publishing company, and after years of disappointing his editor by failing completely to blacken a single page and to show up for meetings, she suggests they meet for a drink. She kidnaps him and incarcerates him on a small island

at the outskirts of civilisation in order to force him to write out the book (72-81).

But often successful detection is a matter of pure chance. Thus, the Thought Gang is only known by the police because Hubert decides to spill the beans to the papers. Similarly, the murderer and rapist who Gérard, a philosopher and friend of Eddie's, spends twenty years in failing to track down (166-171), a project that ruins his life personally and professionally, is identified on his deathbed only because he confesses. Moreover, his declaration of responsibility is not the result of a guilty conscience, "No, it was great. You should try it sometime" (171), he is on record for saying. Rather than guilt, his confession stems from his desire for an audience or a witness to his crime since "there's little value in a successful crime if people don't know about it" (170).

In contrast to juridical and philosophical investigation, reading is figured neither as a success or a failure, but as interminable. In particular Eddie singles out Gérard's reading practices when he encounters him as a young man:

> The things that impressed me were his genius in talking the clothes off females and his unremitting reading. He had read everything that wasn't self-confessed crap, and he always carried books of remarkable worth that I had never heard of in French, German and English, and he always carried at least one spare, just in case he ran out of book, or if he judged that the book he was perusing didn't deserve his consciousness (155).

Reading Gérard style, an endless activity with almost infinitely renewable resources, is the novel's positive model of detection. That *The Thought Gang* tries to become an object of unlimited textual detection rather than merely a conventional narrative is apparent from some of the objects of investigation it presents.

Objects of Investigation

Objects of investigation in *The Thought Gang* are strange and fuzzy, constantly eluding the investigator. For instance, the past. That the

past is beyond our grasp is made apparent by the example of the Ionians, Eddie Coffin's object of scholarly research and his field of expertise. While the Ionians constitute a fairly small field of study, the fact that they're only accessible in heavily fragmented form and/or through secondary sources make them gloriously opaque. Eddie Coffin particularly calls attention to the founding philosophical text in our culture, a fragment by Anaximander quoted by and commented on by Simplicius, "a classic kernel of philosophy" (198), according to Eddie, which, nevertheless, is "overlooked by those who rave about the clarity of Zeus's boys:" It goes, "…as necessary; for they do right and give reparation to each other for their wrongs according to the order of time" (198). Not only are we dealing with a syntactical fragment, semantically we're on very thin ice as well. Who are "they", for instance? And what are they doing when they "do right"? etc. etc. Obscurity, to Eddie, is a decidedly positive value since, "It allows others to insert their ideas and preoccupations into your work; this is a biz where people love to pull rabbits out of your hat. If you're too clear it makes it a take it or leave it proposition. Be interpretation-friendly" (199).

Eddie's proposal of interpretation-friendliness extends to objects existing in the present. They tend to act in ways that cannot be predicted. For instance, Soviet gunships on active duty in Afghanistan veer away just when you think they are going to massacre you and the group of Mujahidin you're stuck with (176). And, of course, as an object of investigation, the Thought Gang actively flee the police, hide from them, and refuse to do their job for them. Similarly, as an object of investigation, Fischer has designed *The Thought Gang* as a text that the reader has a hard time pinning down. For instance, the situation of its narration is mysterious. Apparently it is narrated on the run, taking its point of departure in an airport's departure area (6). Moreover, the discourse consists of numerous different and clearly demarcated sections with headlines involving numbered or otherwise continued sequences as if it were an ongoing process rather than a fixed and stable object, for instance, "Still Montpellier" (65), "Still Montpellier" (66), "Still Montpellier" (72).

In this manner, *The Thought Gang* unmistakably departs from the principles we associate with conventional crime fiction and their uses

in literary fiction. But the novel doesn't just belittle the hand-me-downs of narrative conventions, it also sketches out another model of narrative. To understand this principle we have to turn to the novel's beginning *again*, more particularly, to the epigraph consisting of an entry and a definition from *Liddell and Scott's Greek-English Lexicon*: "ἴδιωται – one's own countrymen." *Liddell and Scott's Greek-English Lexicon* is related to an early event in Eddie's life of eluding and achieving discovery. At the age of thirteen Eddie buys Liddell and Scott's Intermediate Greek-English Lexicon.

> When I had received the Lexicon, I had only acquired the rudiments of Greek. But I ran home with the book and stayed up late taking it in. I would cram my clothes by the foot of the door so my parents couldn't detect the light from my reading into the morning. I felt I was getting something you couldn't get anywhere else and which hardly anyone else knew about. One word would lead to another. A semantic circle. I couldn't stop. I used to sit in school thinking – great, I can go home soon and hit the Lexicon (99).

Reading the Lexicon here is both the object of his parents' failed detection and the subject of discovery. It functions, I suggest, as a *mise en abyme*. It's the best image that the novel contains of its own discourse. The *Lexicon* supplies definitions for each of its entries – a definition that provides closure to the entry by outlining its boundaries of meaning. However, at the moment of closure, each entry is followed by another one, and another one, etc. Each word leads to another in a circle of entry and definition, signifier and signified. The order of the words is conventional. The entries in any lexicon are ordered alphabetically, of course. I.e. the sequence is meaningless, but is constituted by small circles of meaning, signs, units of signifiers and signifieds. The novel, then, appears to picture itself as a lexicon containing a sequence of entries followed in no meaningful manner by other entries. Each entry forms a closed unit by itself – an opening and an end, a beginning and a conclusion, a signifier and a signified.

While this image of the text has a distinctly poststructuralist flavour and is reminiscent of Barthes' galaxy of signifiers, Derrida's negation of an outside text, and similar critiques of the sign, some important differences are apparent. Poststructuralists generally critique the concept of sign that we are familiar with from Saussure. In particular they deconstruct the notion that the sign forms a tightly knit unit of a signifier and a signified. Conceptualizing the novel as lexicon seems to problematise this critique. The lexicon suspends the notion that a definition is merely another piece of language in supplying an explanation of the unfamiliar in a familiar way. In contrast to an English –- English dictionary, for instance, where each entry consists of a word and its definition, and where the latter consists of words that function as entries with definitions and so on ad infinitum, a Greek – English lexicon supplies us with entries the definitions of which cannot be located as entries elsewhere in the lexicon. Ultimately, *The Thought Gang* wants to be read as a series of distinct entries rather than a series of chronological events that add up to very little.

Conclusion

In putting together Coffin's life story, the reader has to become quite a detective. But the reader, like the police and the philosophers mentioned in the novel, detects with very little success. While the reader may succeed in putting together the chronological, yet insanely improbable, sequence of events, little knowledge or meaning, if any, results from that effort. The images of reading and readers of conventional narrative provided by the novel are not unlike those of detecting and detectives in the opening paragraph of the novel. Excitedly readers are sledgehammering down the doors of storied meaning of Fischer's novel, discovering what appears to be highly significant signs tellingly juxtaposed to each other. But reading as detection, while possible, doesn't lead us anywhere interesting, and we must realise that meaning, if there is any, resides elsewhere. What Peter Brooks has called "the anticipation of retrospection" (Brooks 1992: 23) is undermined, although it is not abandoned completely. The character of the Corsican is an ironic image of the reader enthralled by the desire

to reach the end and see meaning unveiled. Instead of, or as a supplement to, the traditional narrative model of reading as detection, the novel advocates an idea of reading associated with a lexicon. Consisting of entries on many levels, the novel celebrates this genre: The reader enters the novel through an epigraph that is literally an entry in the *Lexicon*. Moreover, the use of sections with titles intimates that it consists of a sequence of entries, for instance, "The Past 1.1." (Fischer 1999: 1), "Unsatisfactory floors of the East End" (2), and it certainly deals with entries, for instance, the police sledgehammering down the door (1), Hubert entering without knocking as Eddie is entering Joycelyne (59), and Hubert producing a gun "the infallible door-opening utensil, the bandit's PhD" (130). Thus Tibor's novel consists of serially arranged circles of meaning, each rich on circumlocution, detours, and an outspoken fondness of the words beginning with the letter "z" that challenge the traditional narrative model of crime fiction.

References

Amis, Martin, *London Fields*. Penguin: London, 1990.

Auster, Paul, *The New York Trilogy*. Penguin: London, 1990.

Brooks, Peter, *Reading for the Plot*, Harvard University Press: Cambridge and London, 1992.

Eagleton, Terry, *The English Novel: An Introduction*, Blackwell: Oxford, 2005.

Fischer, Tibor, *Under the Frog*. Vintage: London, 1993.

Fischer, Tibor, *The Collector Collector*. Vintage: London, 1997.

Fischer, Tibor, *The Thought Gang*, Vintage: London, 1999.

Fischer, Tibor, *Don't Read This Book If You're Stupid*, Vintage: London, 2000.

Fischer, Tibor, *Voyage to the End of the Room*, Vintage: London, 2003.

Fischer, Tibor, *Good to be God*, Alma Books: Richmond, 2008.

Marcus, Laure, "Detection and Literary Fiction", in Priestman, Martin (ed.), *The Cambridge Companion to Crime Fiction*, Cambridge University Press: Cambridge, 2003.

Matthews, Sean, "Tibor Fischer", http://www.contemporarywriters.com/authors/?p=auth35, [last accessed November 9, 2009], 2002.

Miller, David. A., "Chapter One: The Novel and the Police", in Hale, Dorothy J. (ed.), *The Novel: An Anthology of Criticism and Theory 1900-2000*, Blackwell: Oxford, 2006.

Stoppard, Tom, *The Real Inspector Hound*, in Abrams, M.H. (ed.), *The Norton Anthology of English Literature*, Vol. 2., Seventh Edition, W.W. Norton and Company: New York, 2000.

Todorov, Tzvetan, *Poetics of Prose*, Cornell University Press: New York, 1977.

Anne Gjelsvik, professor i filmvitenskap ved Institutt for kunst- og medievitenskap, NTNU, Trondheim. Hun har forsket på film og fjernsynsfiksjon, amerikansk populærkultur og forholdet mellom film, samfunn og verdier. Hun har skrevet bøker om vold i film og filmkritikk.

Anne Gjelsvik

The Wire

og krimfortellingens nye serialitet

> Greggs: Fighting the war on crime, one brutality case at the time.
> Carver: Girl, you can't call this shit a war.
> Herc: Why not?
> Carver: Wars end.
> *The Wire:* Episode 1, sesong 1.

> "It's the greatest ever cop show that isn't actually a cop show."
> Julian Wilde, *Guardian*.

Å se HBOs *The Wire* på DVD gjør fjernsynsseing til en ny opplevelse. Serien utfordrer flere forestillinger om hvordan fjernsynsfortellinger kan fortelles, hvordan vi som seere kan se fjernsyn, og ikke minst gir den fortellingen om kriminaliteten, gjerningsmennene, ofrene og etterforskerne nye stemmer.

The Wire er en moderne amerikansk fjernsynsserie som har mer til felles med en føljetongfortelling fra Charles Dickens, enn en hurtig løst drapsgåte i *CSI*. Opphavsmannen David Simon har selv beskrevet serien som en visuell roman og en gresk tragedie, noe som både indikerer hvor inspirasjonskildene og ambisjonsnivået befinner seg (Rothkirck 2007, Wilde 2007). Kritikere har fulgt opp med beskrivel-

ser av serien som "den mest ambisiøse fjernsynsserien noensinne", som "en russisk roman", "Dickens for fjernsyn", "Balzac i Baltimore" og som "verdens beste fjernsynsserie"(Duckert 2008, Wilde 2007). Mest dekkende er kanskje stikkordene panoramisk, provoserende og politisk om et postindustrielt Amerika i forfall (Sheehan og Sweeney 2009).

Serien starter in medias res på scenen for nok et nattlig drap, på et gatehjørne i Baltimore, USA. Offeret, "Snotboogie", er drept etter at han, slik han hadde for vane hver gang gjengmedlemmene spilte terninger ("rollin bones"), i bakgatene på fredagskveldene, prøvde å stikke av med pengepotten ("He used to grab the money and run"). Politietterforskeren Jimmy McNulty (Dominic West) undres over hvorfor motspillerne lot den kleptomane spilleren gjøre dette uke etter uke: "If Snotboogie always stole the money, why'd you let him play?" Kameraten og øyenvitne til hendelsen svarer kun med en lakonisk replikk, som fungerer som en metakommentar til seriens tematikk: "Got to. This is America man." Serien er et portrett av alle spillerne i dette spillet som er livet på gatene i Baltimore, og et bilde på USAs mørke side hvor drømmer ikke oppfylles.

The Wire er, om ikke et direkte et brudd med, en radikal variant av amerikansk fjernsynsfiksjon slik vi kjenner den fra kommersielt fjernsyn. Målet med serien har vært å komme tettere på virkeligheten enn det Hollywood og de tradisjonelle fjernsynsskaperne vanligvis gjør (Sheehan og Sweeney 2007). Innholdsmessig er serien mer realistisk og autentisk enn andre samtidige krimserier som *CSI*, *24* eller *Without a Trace*, og med en langt mørkere tone og mer radikal kritikk av det amerikanske samfunnet, dets institusjoner og samfunnsstrukturer enn vi er vant med å se innenfor populærkulturen. Realismen etableres blant annet ved hjelp av en omfattende bruk av utendørs opptak fra Baltimore, og byen er så sentral at den kan betegnes som seriens viktigste karakter. Karakterene i serien er delvis basert på virkelige personer, både fra politietaten, byens politikere og virkelige kriminelle.

Hver av de fem sesongene gir en ulik versjon av og et ulikt perspektiv på det amerikanske samfunnets "war on drugs", eller som serieskaperen David Simon beskriver det, krigen mot den amerikan-

ske underklassen (Hornby 2007). Serien er radikal med hensyn til framstillingen av klasse og rase, og ingen serier har noensinne hatt et så stort afroamerikansk ensemble (Kinder 2008/9, Williams 2008/9). Flere skuespillere er rekruttert fra Baltimore, og blant annet skuespilleren Felicia Pearson ("Snoop") har med sin drapsdom en bakgrunn som ligger skremmende nære virkeligheten serien beskriver.

I denne artikkelen vil jeg diskutere hvordan HBO, David Simon og teamet rundt serien, har skapt nytt terreng for kriminalfortellingen og endret hvordan den amerikanske fjernsynsserien kan se og høres ut. Jeg vil hevde at serien i særlig grad er nyvinnende på grunn av sin særegne fortellerstruktur, som både blander og bryter med de tradisjonelle serieformatene vi kjenner fra amerikansk fjernsynsproduksjon. Jeg vil i det videre beskrive noen av særtrekkene ved serien, det store formatet, de mange plotlinjene og det omfattende persongalleriet, og drøfte på hvilke måter disse grepene bidrar til at serieskaperne kan komme dypere inn til kriminalitetens kjerne enn det den tradisjonelle "who dunnit"-dramaturgien muliggjør. Et av mine poenger vil være at de særegne trekkene ikke bare gjør serien til "godt fjernsyn", men at det skapes en form for serialitet som faktisk er bedre egne til å sees sammenhengende på DVD enn i ukentlige fjernsynsutsendelser.

Fjernsynet er i stor grad et auditivt medium, selvom dette aspektet ofte underfokuseres er dialogen eller "snakket" et sentralt virkemiddel (ikke minst i såpeserien). I *The Wire* anvendes talen og dialogen, på en – for fjernsynsserien radikal og ny måte. Jeg vil kort drøfte hvordan anvendelsen av ulike sosiale taleformer, ikke bare bidrar til autensitet og stil, men til at nye stemmer bokstavlig talt kommer til syne.

Når dette skrives har serien ennå ikke vært vist på fjernsyn i Danmark og jeg vil derfor i det videre tilstrebe å trekke opp noen av de viktigste linjene uten å røpe handlingens gang for nye seere.

Bakgrunn

The Wire (2002-2008) er en av de mest anerkjente fiksjonsseriene til den prestisjetunge kabel- og satelittkanalen HBO. Serien nådde aldri samme popularitet som flaggskipene *The Sopranos* (David Chase,

1999-2007) og *Six Feet Under* (Alan Ball, 2001-2005), eller Alan Balls nye suksess *True Blood* (2008-). Serien har imidlertid fått mye oppmerksomhet, en stor skare dedikerte fans, og et relativt stort DVD-salg, ikke minst internasjonalt. Samtidig er serien blant de mest kritikerroste fjernsynsseriene i amerikansk fjernsynshistorie, selv om den aldri nådde opp i den amerikanske fjernsynsbransjens egen kåring, Emmy[1].

HBO (Home Box Office Inc) har gjennom tidene skapt fjernsynshistorie flere ganger. Kanalen startet som et kabelnettverk så tidlig som i 1971. Ved å tilby nye filmer til abonnenter, bidro HBO og andre kabelkanaler til en ny måte å organisere fjernsynstilbudet på, nemlig å selge innhold til seere i stedet for å selge seere til sponsorene. HBO representerte slik et alternativ til de dominerende nasjonale fjernsynsnettverkenes (ABC, NBC, CBS) oligopoli. HBO gikk fra å være en av mange aktører i dette nye markedet til å bli et sentralt selskap, og det store spranget kom i 1976 hvor kanalen i løpet av et år gikk fra 15.000 til 600.000 abonnenter, og i 1983 hadde stasjonen nådd 13 millioner kunder (Edgerton 2008).

Ved å kombinere satellitt og kabelsendinger var selskapet innovativt når det gjelder distribusjon, men det er særlig når det gjelder innholdsutvikling at kanalen har tjent sitt rykte som en nyvinnende kvalitetskanal. Den reklamefrie HBO har siden 1980-tallet bygget opp et merkevarenavn gjennom en sterk satsning på serier, dokumentarfilm, sammen med en langt større kreativt frihet for produsenter og regissører enn vanlig i amerikansk fjernsyn, og har med det også blitt en verdig konkurrent til Hollywoods fjernsynsfilmer og serier. Merkevaren fanges gjennom slagordet "It's Not TV, it's HBO". I dag er ikke HBO bare fjernsyn og det er fristende å si: "Det er ikke tv – det er dvd!" Internasjonalt har DVD-salget, med signaturserier som *The Sopranos* og *Six Feet Under*, blitt en viktig distribusjonsform og inntektskilde. Som bosatt i Norge ser jeg selv ytterst sjelden HBO-serier på fjernsyn, jeg ser dem på DVD. *The Wire* kom sent på norsk fjernsyn

1 Emmy deles ut av The Academy of Television Arts and Sciences (ATAS). *The Wire* (ved David Simon, Ed Burns og David Pelecano) har vært nominert to ganger, for manus .

(i november 2007), lenge etter at "buzzen" om serien hadde ført mange seere til DVD-versjoner eller nettnedlasting, og da ble serien sendt på den minste av NRKs kanaler (NRK3) utenfor beste sendetid.

HBO's slagord om å vise noe annet enn det man ellers ser på tv, er etter min mening særlig dekkende for *The Wire.* Helena Sheehan og Sheamus Sweeney hevder i en god oversiktsartikkel at serien representerer et stor skritt i evolusjonen av krimgenren, gjennom å flytte kompleksitet opp et nivå (Sheehan og Sweeney 2009). Eller om man heller vil følge det retoriske potensialet i seriens kjenningsmelodi, Tom Waits' sang "Way down in the hole"; serien graver dypere enn krimserier før den. HBO betraktet opprinnelige serien som "a standard cop show", men den har av kritikere faktisk blitt beskrevet som "a direct assault against the cop show, – the most venerable of TV genre" (Rose 2008: 82).

En slik serie kommer selvsagt ikke fra intet, og *The Wire* står f.eks. i gjeld til serier som *The West Wing* (Aaron Sorkin, 1999-2006) når det gjelder å ta opp politiske prosesser og aktuell samfunnstematikk. Den ligner den lange føljetongen *The Sopranos* (David Chase, 1999-2007) når det gjelder tematikken kriminalitet og korrupsjon, amoralske karakterer og utfordrende innhold og språk, men også gjennom bruken av mange karakterer og intriger. Når det gjelder kriminalserier står *The Wire* i en tradisjon, med forbilder som NBC's *Hill Street Blues* (Steven Boccho, 1981-1987) og ikke minst *Homicide*: *A Life on the Streets* (Paul Attansio, 1993-1999), sistnevnte basert på Simons bok og manus.

Begge de to siste seriene bidro til en utvikling av krimserien som Gunhild Agger har beskrevet som en komplisering og fornyelse av genren. Disse seriene bidro til en genrehybridisering og utviklingen av multi-plotfortellinger med vekt på andre stemmer enn etterforskernes og en fortelling med flere lange handlingstråder (Agger 2005: 359, Thompson 2003). Alt sammen trekk vi finner igjen og videreutviklet i *The Wire*. For å finne serier som *The Wire* ligner i innhold og stil må vi altså se bakover i tid, for særlig sett opp mot samtidig kriminalfortellinger i amerikansk fjernsyn er bruddet med disse serienes hurtige framdrift og løsningsorienterte dramaturgi påtagelig.

Serien er imidlertid ulik sine forbilder på flere måter. Til forskjell fra *Hill Street Blues* begrenses ikke karaktergalleriet til politi og kri-

minelle, i sesong fire er f.eks. de viktigste karakterene barn og lærere, og i sesong to er de havnearbeidere og fagforeningsmenn. I motsetning til *Hill Street Blues* er det dessuten ikke politimennenes arbeid eller privatliv som er det sentrale, det er kriminaliteten og korrupsjonen som del av samfunnsforholdene.

Opphavsmannen David Simons bakgrunn utenfor fjernsynsbransjen har nok bidratt til den utypiske utformingen av serien. Simon arbeidet som journalist i *Baltimore Sun* i tolv år, før han gjennom et år fulgte drapsetterforskeres arbeid for å kunne skrive boken *Homicide. A Year on the Killing Street* (1991). Sammen med Ed Burns, som er en av de omskrevne politimennene i boken, skrev han en ny bok, basert på research blant narkomane på gatehjørnene i Baltimore, *The Corner* (1997), som senere ble en miniserie på HBO. De to opphavsmennenes nærhet til stoffet og relative distanse til fjernsynsproduksjon har gitt oss en karakter som tysteren Bubbles (Andre Royo), den varmest portretterte narkomanen i fjernsynshistorien, men også en serie som bryter med flere av krimseriens klisjeer.

Serieform

Først og fremst skiller serien seg fra andre samtidige krimsserier ved at ting tar tid. Her er det ingen raske løsninger basert på intelligente enkeltindividers gylne øyeblikk av klarsyn eller teft, som hos Agatha Christie, eller raske løsninger basert på moderne teknologi, det være seg DNA-tester eller søk i data-arkiver som gir umiddelbare treff på de ansvarlige, som i CSI. Her er det ingen pcer, men maskinskrevne rapporter om uvilllige vitner som lyver, lange lister med uløste drapssaker skrevet i rødt på stasjonens whiteboard, og lange byråkratiske prosedyrer for å sette opp en avlyttning av mistenkte narkopushere. Seriens tittel peker direkte tilbake på det siste, kjernen i fortellingen er knyttet til etterforskningen av narkotikamiljøet i Baltimore, hvor en avlytting (”wire-tap”) står sentralt. Samtidig foldes fortellingen om narkotikakapitalisten Avon Barksdales (Wood Harris) og hans dynasti ut som en fortelling hvor trådene og linjene går til alle samfunnets bestanddeler, fra politietterforskere og politikere til barna som henger på gatehjørnene.

Seriens hovedintrige starter med en rettssak der den unge narkodealeren D'Angelo Barksdale (Larry Gilliard Jr.) blir frikjent fra et drap han har begått, fordi onkelen Avon har bestukket hovedvitnet i saken. En etterforskning av Barksdale settes opp som et samarbeid mellom narkotika- og draspsavsnittene, ikke uten motvilje og byråkratiske hindringer fra politietatens maktelite. Det er karakteristisk for seriens lave framdrift og beskrivelse av et tungrodd system og politiets inkompetanse at det først er 30 minutter ut i tredje episode at etterforskerne kan sies å gjøre noe som helst framskritt i saken, ved at de faktisk får tak i avlyttingsutstyr og et bilde av den hovedmistenkte. Krimfabelen er ikke det viktige, og selv om etterforskningen er i sentrum, er det først og fremst vanskelighetene med å løse, ikke gåten, men problemene som er kjernespørsmålet i serien. Seriens fortellerstruktur henger slik tett sammen med tematikken, kriminaliteten er del av et komplisert nettverk som ikke kan nøstes opp av en protagonist, i løpet av en episode, eller en sesong.

Til tross for en lav narrativ framdrift er ikke seriens narrasjon enkel å følge, blant annet fordi serien ikke forblir trofast mot denne hovedintrigen, og fordi den heller ikke har en eller flere hovedpersoner som vi følger hele tiden. Dersom serien har en hovedperson er det politimannen Jimmy McNulty, som sammen med etterforskerne Daniels (Lance Reddick) og Greggs (Sonja Sohn) er blant de få politifolkene vi får kunnskap om privatlivet til, men også han er bare en av mange brikker i spillet.

The Wire har flere unike trekk i forhold til fortellerstrukturene vi kjenner fra dagens amerikanske fjernsyn. Serien består av fem sesonger, på totalt 60 episoder (de første fire sesongene hadde 13 episoder hver, den siste 10 episoder). Antall episoder er med andre ord færre enn de fleste amerikanske seriene i dag, som gjerne ligger på 22-25 episoder per sesong[2]. Færre episoder gir en strammere fortelling innenfor en sesong, men lengden gjør også serien meget godt egnet for DVD-boksformatet. At serien er produsert for kabel gjør selvsagt

2 Jf for eksempel *Friends* (1994-2004, NBC), *Everybody loves Raymond* (1996-2005, CBS), *Desperate Housewives* (2004-) Sesong fire av *Desperate Housewives* har bare 17 episodes men det er på grunn av Writers Guild of America streik i 2007.

at den også har en annen rytme enn serier med reklamepauser. I versjonen som distribueres på europeiske skjermer og på DVD mangler serien dessuten den tradisjonelle oppsummerende åpningen av typen "previously on 24" ved episodenes start[3].

Den første episoden i sesong en introduserer settingen, tematikken og de viktigste karakterene innenfor politiavdelingene og gjengmiljøet i Baltimore. Etableringen av karakterene gjøres også på en krevende måte, f.eks. er det flere av de sentrale karakterene som ikke omtales ved navn de første gangene vi møter dem. Vi må faktisk se flere episoder for å vite hvem de er og hvem som blir viktige. Den sentrale karakteren Omar Little (Michael K.Williams) introduseres først i tredje episode, og første gang vi ser ham bare helt i forbifarten. Sesong to flytter fortellingen bort fra nabolaget rundt narkotikatrafikken, "the corners" og "the projects" som ble etablert i første sesong, til Baltimores dødende havn. En rekke karakterer som publikum har engasjert seg i blir slik utelatt eller mindre viktige (for så å dukke opp igjen i senere sesonger). Hovedintrigen i sesong to er en helt annen enn i den første, nemlig forholdet mellom fagforeningen på havna og internasjonal smugling og trafficking, men med forgreininger til lokal kriminalitet. Dette skiftet av handling, setting og sentrale karakterer er utfordrende for tilskuerens lojalitet for serien, men gjør det også vanskeligere å henge med på de ulike trådene i fortellingen, de ulike karakterene og deres relasjoner.

Spennet i serien er med andre ord svært omfattende, både med hensyn til de viktigste settingene og mest sentrale karakterene: Den første sesongen beskriver "the corners" og dealerne, de avhengige og politietterforskerne som følger dem. I sesong to er det havnen, fagforeningen og kriminalitetens internasjonale forgreininger som er fokus. I sesong tre forflytter vi oss til rådhuset og politikerne. Sesong fire følger særlig skolen, barna og lærerne. I siste sesong er det media ved avisen og journalistene som er hovedtema, samtidig som serien som helhet viser hvordan disse nivåene henger sammen. Noen handlingstråder og karakterer går gjennom hele serien, mens noen

3 Så vidt jeg kan finne ut ble slike recaps brukt på HBO's amerikanske utsendelser.

slippes allerede i sesong tre, og viktige karakterer dør underveis. Det betyr at man må se hele serien for å få en helhet, mens sesongene hver for seg danner et tematisk fokus som delvis, men bare delvis, avrundes ved sesongslutt. Det mest særegne ved serien er at hver sesong har et klart fokus; politiet og den lokale narkotikaproblematikken, havnen og internasjonal kriminalitet, politikken, skolen og barnas utvikling, og til sist media, samtidig som hovedfortellingen viser hvordan alt utgjør et hele.

Serien følger i motsetning til serier som *Lost* eller *24* som skrives og utvikles forløpende avhengig av popularitet, en fastlagt plan, hvor både omfang, lengde og handlingsgang er bestemt tidlig i produksjonsprosessen, noe som tillater en form for "pay-off som de andre seriene mangler. Den *Gudfaren*-lignende maktkampen mellom gangsterlederen Avon Barksdale og hans høyre hånd Stringer Bell (Idris Elba) ligger som en undertekst i første sesong, men blir et dramatisk høydepunkt i sesong tre. Og når drapsetterforskeren McNulty blir spurt tidlig i sesong en, hvor han helst ikke vil jobbe svarer han: "The boat", det vil si havnepatruljen, og denne tilsynelatende uvesentlige kommentaren viser seg å være et hint om hvor han havner i den neste sesongen.

Episodene har hverken noe klimaks, lukning eller løsning på intriger eller delintriger, men avrundes gjerne i en kontemplativt stemning, gjerne knyttet til en av de mange karakterenes følelsesmessige tilstand. Slutten på sesongene består av montasjer med en rekke karakterer og er en oppsummering av typen "livet går videre". Seriens aller siste bilde er oversiktsbilde av Baltimore. Følgelig har serien heller aldri noen "cliff hangers". Når *Hills Street Blues* startet opp forsøkte man seg med en fortelling uten episodiske avrundinger, men måtte endre dette fordi det var for krevende for den tilfeldige seer (Thompson 2003: 55). Og mens en annen hybridserie som *Ally McBeal* kombinerte en kontinuerende serialitet med avsluttende rettsaksdramaer i hver episode, avviker *The Wire* også fra denne i dag vanlige blandingsformen (Gjelsvik 2003).

Serien ligner heller ikke på noen av de eldre prototypiske serieformatene innenfor den amerikanske tradisjonen, og lengst står serien fra den vanlige episodiske serien med gjentagende, avsluttende epi-

soder. På mange måter ligner den en miniserie, eller en kort føljetong, slik vi særlig kjenner dem fra BBC-tradisjonen, men mens en klassisk BBC miniserie gjerne har en seks episoder og ikke dekker en hel sesong, er *The Wires* format nærmere en lang føljetong ("long closed serial"). Antall handlingstråder og karakterer er imidlertid mer omfattende enn det som er vanlig for føljetongen, og på denne måten ligner serien såpeoperaens med dens store persongalleri og innviklede handlingstråder. Og selv om serien er en avsluttet fortelling, gir den tidvis noe av den samme følelsen som såpeoperaen, nemlig at vi ser noe som er en "never-ending-story", at etterforskningen ikke vil gi svar eller at rettferdigheten ikke vil skje. Som etterforskeren Carver så presist beskriver det i seriens første episode, "the war on drugs" har ingen slutt.

Multiprotagonistfortellinger er i dag blitt vanlig i film, ikke minst fra Hollywood, med fjernsyn er muligheten for et stort persongalleri enda større (Mann 2010). Seriens karaktergalleri er likevel usedvanlig stort og variert, og selv når man kun teller opp karakterene som spiller en avgjørende rolle for handlingens gang, vil man nå opp i minst 43 karakterer. Til sammenligning hadde *Hill Street Blues* 17 faste karakterer i sine siste sesonger (Thompson 2003: 55).

På grunn av både multiprotagonistfortellingen og bruddet med den episodiske strukturen kan det være fruktbart å sammenligne seriens struktur med romanen, særlig den tradisjonelle lange føljetongen. I likhet med flere, f.eks. den engelske forfatteren Nick Hornby, gir det mening for meg å sammenligne *The Wire* med Charles Dickens, kanskje særlig hans *Bleak House* (Hornby 2007, Duckert 2008, Buli 2008). *Bleak House* er en 800 siders roman lagt til Victoria-tidens London som omhandler en never-ending rettsak –"Jarndyce and Jarndyce" – og betydningen saken har for et stort persongalleri på minst 46 sentrale karakterer (Eidsvåg 2008)[4]. *Bleak House* og *The Wire* har også tematiske fellestrekk, begge er radikale kritikker av samfunnsinstitusjoner, i første rekke det juridiske systemet som portretteres som en institusjon som ikke kan fylle

4 Som i likhet med flere av Dickens romaner ble den publisert som føljetonger, fordelt på 20 månedlige utgivelser.

sine funksjon, og i begge fortellingene utspiller handlingen seg i ulike sosiale settinger og lag.

Stemmene

Det viktigste fellestrekket mellom *Bleak House* og *The Wire* er den sentrale betydningen ulike dialekter, eller sosiale språkvariasjoner, har i fortellingen og som vi med Bakhtin kan beskrive som heteroglossia, eller flerstemthet (Bakhtin 1982, 1986). Mens Dickens nettopp er en av Bakhtins forbilledlige eksempler på romanens mulighet til å være flerstemmig, vil jeg framholde *The Wire* som et vellykket eksempel på at noe lignende er mulig i et audiovisuelt uttrykk. Mest direkte kommer flerstemtheten til uttrykk gjennom de fem ulike tittelsekvensene. Sekvensene følger samme mal, men bildene i montasjen og stemmene som tolker Tom Waits's sang er nye og ulike for hver sesong. Tittelsekvensene reflekterer slik hvordan hver sesong slipper nye perspektiv eller stemmer til[5]. Når sesong tre følger politikerne i White Hall og sesong fire skolebarna, er det nye perspektiv og bokstavlig talt nye språkformer eller stemmer som kommer til uttrykk.

I tråd med *The Wires* eget språk er det fristende å beskrive de ulike språkformene som å ha "one's own code", hvor "Broken Black English Vernacular "fra Baltimores gater blandes med politiet og politikernes språk (Hanson 2008, Grue 2008). Den regionale og klassebestemte sosiolekten har egne bøyningsformer for verb og substantiv, men alle gruppene har sine egne gruppespråk som det også tar tid å komme inn i, som langernes "gel caps, re-ups og five-o's " (Grue 2008). For å kunne forstå gatespråket de avlytter må etterforskerne faktisk hyre inn en kvinne som kan tolke "street language" for dem. De ulike språkene kan skape uklarheter og misforståelse for så vel karakterene i serien som for tilskuere, og selv engelskspråklige seere vil kunne oppdage at de er avhengige av, eller foretrekker å bruke tekstfunksjonen på DVDen for å henge med.

5 Tittelsangen synges av følgende artister sesong 1:The Blind Boys of Alabama, 2: Tom Waits 3: The Neville Brothers, 4: DoMaJ, 5: Steve Earle

The Wire kan analyseres ved hjelp av Bakhtin for å få grep på hvordan serien uttrykker noe sosiale og ideologiske stemmer[6]. Den omfattende anvendelsen av sosiale talemåter, fra gatespråk til politikertale, kan nemlig fruktbart sammenlignes med det Bakhtin i *Discourse in the Novel* beskriver som et kjennetegn ved romanen:

> "[The] internal stratification of any single national language into social dialects, characteristic group behaviour, professional jargons, generic languages, languages of generations, and age groups, tendentious languages, languages of the authorities, of various circles and of passing fashions, languages that serve the specific socio-political purposes of the day, even the hour… (Bakhtin 1982: 262ff).

Et slikt mangfold av stemmer eller talemåter finner vi altså i *The Wire*, og denne formen for flerstemthet er sentral for å synliggjøre sammenhengene og motsetningen mellom de ulike sosiale aktørene i fortellingen. Og om *The Wire* ikke kan beskrives som en polyfonisk fortelling i "ægte forstand", slik vi finner det hos Dostojevskij, vil jeg likevel hevde at vi finner former for flerstemmighet i serien som speiler de kvalitetene Bakhtin fant i romanformen (Bruhn 2005: 58-80). For Bakhtin vil romanens diskurs alltid artikulere et syn på verden, og som bestanddel i romanen vil de ulike stemmene ikke bare representere ulike nøytrale taleformer, men en potensiell sentrifugal kraft mot det bestående. Ved å fornye genren, strekke grensene for fortellerformen og la mange stemmer komme til orde blir *The Wire* etter min mening også i sum en radikal ytring.

For å oppsummere denne korte diskusjonen av *The Wires* karakteristikas og fortellerstruktur, vil jeg hevde at selv om serien må sies å være en relativ krevende seeropplevelse, er den til gjengjeld – for den dedikerte seer – desto mer tilfredsstillende, nettopp på grunn av sin detaljerte og sammenvevde struktur. Og fordi den, med det vi kan

6 Perspektiver på anvendelsen av Bakhtin i forbindelse med *The Wire* vil bli videreutviklet i en senere artikkel, men jeg vil gjerne benytte anledningen til å takke Gunhild Agger for inspirasjon til å starte å arbeide med Bakhtins teorier, få år tilbake i tid.

kalle et Bakhtinsk ideal, portretterer verden på en måte som yter sannheten rettferdighet, gjennom å presentere virkeligheten fra flere perspektiv (Bruhn 2005: 77). For Bakhtin kan ikke sannheten representeres i en monologisk fortelling, verden er ikke en lukket eller ferdig enhet som sees fra et perspektiv. Sett fra mitt perspektiv representerer *The Wire* en estetisk og etisk enhet i fortellingen, som er målet for god kunst og det nærmeste vi kommer et egnet portrett av verden og sannheten, nettopp gjennom sin flerstemmighet.

Bakhtin anvendte også en rekke auditive metaforer å synliggjøre viktigheten av det muntlige, av å tale og av å lytte noe som er sentralt for opplevelsen av *The Wire* (Bruhn & Lundquist 1998). Som den norske kritikeren Jan Buli poengterer i en omtale av serien "Å lytte til god dialog er å bli bedre kjent med verden" (Grue 2008). *The Wire* krever oppmerksomhet fra sine seere, eller skal jeg si lyttere, for å kunne oppfatte serienes hele meningsinnhold. Når Gunhild Agger framhever det grenseoverskridende, det følelsesmessige og intellektuelt utfordrende som viktige attraksjoner ved krimserien (Agger 2005: 357), er det vanskelig å se for seg en serie som lykkes bedre, og som etterlater seerne bedre opplyst om den mørke delen av verden.

Litteratur

Agger, G., *Dansk tv-drama. Arvesølv og underholdning.* Forlaget Samfundslitteratur: Frederiksberg, 2005.

Alvarez, R, *The Wire. Truth be Told*, Canongate Books: Edinburg, 2009.

Bakhtin, M, *The Dialogic Imagination*, University of Texas Press: Austin, 1982.

Bakhtin, M., *Problems of Dostoevsky's Poetics*, University of Minnesota Press: Minneapolis & London, 1984.

Bakhtin, M., *Speech Genres and Other Late Essays*, University of Texas Press: Austin, 1986.

Bruhn, J., *Romanen tænker. M.M. Bachtins romanteorier*, Multivers Academic: København, 2005.

Bruhn, J. & Lundquist, J., "Introduction", i Bruhn J. & Lundquist, J. (red.), *The Novelness of Bakhtin*, Museum Tusculanums Press: København, 2001.

Butler, J.G., *Televison. Critical Methods and Applications*, Lawrence Erlbaum: London, 2002.

Duckert, H., "Dickens for vår tid", *Dagbladet* http://www.dagbladet.no/kultur/2008/05/09/534821.html, 2008 [senest 26.11.09].

Edgerton, G.R., "A Brief History of HBO", i Edgerton, Gary R. & Jones, J.P., *The Essential HBO Reader*, University Press of Kentucky: Lexington, 2008.

Edgerton, G.R. & Jones, J.P., *The Essential HBO Reader*, University Press of Kentucky: Lexington, 2008.

Eidsvåg, M., "Charles Dickens "Bleak House", essay, Trondheim katedralskole, 2008.

Gjelsvik, A., "Ally McBeal og den intelektuelle dansen", i Gjelsvik, A. og Iversen, G. (red.), *Blikkfang, Fjernsyn, form og estetikk,* Universitetsforlaget: Oslo, 2003.

Grue, J., "Språklig suksess"; *Dagbladet*, January 16th, http://www.dagbladet.no/tekstarkiv/artikkel.php?id=5001080034446&tag=item&words=wire, [senest 21.3.2008], 2008.

Hanson, C., "A Man Must Have a Code: The Many Languages of *The Wire*", paper på Society of Cinema and Medias Studies: Philadelphia. 2008.

Hornby, N., "David Simon", *The Believer,* http://www.believermag.com/issues/200708/?read=interview_simon [senest 26.11.09], august 2007.

Kinder, M., "Re-witing Baltimore, The Emotive Power of Systemics, Seriality and the City", i *Film Quarterly,* vol. 62, No. 2, 2008-2009.

Price, R., "Introduction", i Simon, D. (1991, 2006) *Homicide. A Year at the Streets,* Canongate Books: Edinburgh, 2006.

Rothkirch, I., "What Drugs have not Destroyed, the War on Them Has". *Salon.com*, http://dir.salon.com/story/ent/tv/int/2002/06/29/simon/index.html [senest 26.11.09], 2002.

Rose, B.G., "*The Wire*", i Edgerton, G. R. & Jeffrey, P. J., *The Essential HBO Reader*, University Press of Kentucky: Lexington, 2008.

Sheean, H. og Sweeney, S.,"The Wire and the world: narrative and metanarrative", i *Jump Cut. A Review of Contemporary Media*. 24.08.2009.

Simon, D., *Homicide. A Year at the Streets,* Canongate Books: Edinburgh, 2006.

Thompson, Kristin, *Storytelling in film and television,* Harvard University Press: Cambridge, 2003.

T**raister**, R., "The best TV show of all time". Salon.com, http://www.salon.com/ent/tv/feature/2007/09/15/best_show. [senest 07.03.2009], 2007.

Wilde, J., "The Wire is unmissable television", i *Guardian,* http://www.guardian.co.uk/culture/tvandradioblog/2007/jul/21/thewireisunmissabletelevis [senest 26.11.2009], 23.09.2009.

Williams, J., "The Lost Boys of Baltimore: Beauty and Desire in the Hood" i *Film Quarterly*, Vol. 62, No. 2, 2008-2009.

Martin Knakkergaard er ph.d. i musikvidenskab. Hovedredaktør af Gads Musikleksikon (2003 og 2005). I sit arbejde og sin forskning beskæftiger han sig især med musik og teknologi samt musik og medier. I de senere år omhandler hans forskning i stigende grad også fundamentale musikvidenskabelige spørgsmål.

Martin Knakkergaard

Watching the Detectives

371

Musik i audiovisuelle medier er i flere henseender med til at etablere og institutionalisere associative koblinger mellem det farlige og det forførende, mellem frygt og lyst, kriminalitet og seksualitet osv. Dele af navnlig populærmusikkens sammensatte udtrykskatalog fungerer som ladede markører med næsten kliche-lignende prominens. Det gælder den drævende tenorsaxofon, der ofte indrammer og akkompagnerer detektivheltens refleksive voice-over og som synekdokisk både kan signalere cigaretrøg, ugidelighed, netstrømper, natteliv, sex, kriminalitet, vold og meget mere; den lidt spagfærdige twang-guitar, der kan bringe både uhygge og komik, mystik og banalitet, fortid og fremtid – men vist aldrig samtid; samt en lang række idiomer og gestalter hentet fra symfoniorkestrets repertoirer og effekter: sweep'et i trækbasunerne, der understreger den elegante actionhelts dramatiske og vilde omgivelser; de høje violin-tremoli, der skærende gennem marv og ben, illuderer rædsel og smerte; og trinvise legato-figurer i dybe registre, der listende fremhæver utrygheden, det farefulde og den uundgåelige gru.

Artiklen stiller ind på signaturtemaerne til to af det seneste kvarte århundredes mest populære britiske detektivserier *A Touch of Frost* og *Inspector Morse* og søger at afdække, hvordan dele af disse temaers musikalske struktur kan "læses" som specifik semiotisk kodning og konkret kontekstualisering.

Indledning

Tv-dramaet er ligesom stort set alle andre moderne medieformer, der benytter sig af levende billeder, i almindelighed helt afhængig af tilstedeværelsen af lyd og musik, og der er for så vidt ingen tvivl om, at lydsiden i audiovisuelle artefakter er med til at vitalisere billedsiden (se f.eks. Have 2007). Men musiks og lyds betydning for det audiovisuelle artefakt rækker længere end som så. Vitaliseringen handler ikke blot om præsens, temporalisering og substans, men også om kodningsprocesser og betydningsproduktion i det dialektiske samspil mellem forskellige udtryksformer: "Bildet fyller musikken med mening, og musikken fyller bildet med mening" (Bjørkvold 1996: 57).

Musikalske udtryks menings- og betydningsmæssige implikationer respektive associative ladning kan imidlertid ikke anskues uafhængig af musikkens kontekst. I sig selv er det ikke meningsfuldt at tale om noget specifikt betydningsindhold – nogen denotation – i musik, selvom det er oplagt, at musik betyder noget, såvel socialt og kulturelt som for det enkelte individ. Hvad den kan betyde, er bestemt af især tid, sted og anvendelse og i høj grad også af tilskuernes oplevelses- og livssituation, deres kulturelle og sociale baggrund. Det centrale er, at musik får betydning igennem dens brug, og hvordan den omsættes eller afkodes er fuldstændig afhængig af tilskuerens forudsætninger og situation.

Musik i betydningen lyd organiseret af mennesker med henblik på at blive oplevet som sådan må altid bedømmes og forstås, ud fra hvilken kontekstualisering den er underkastet. Hvad der således konstituerer og operationaliserer denne medbetydende kontekst, er ikke kun bestemt i kraft af musikkens samspil med andre medier – tekst, drama, billeder, film osv. – og i hvilken form og med hvilket formål den optræder, men også og i mindst lige så høj grad af, i hvilken situation musikken formidles og opleves. Kontekst bestemmes derved på såvel afsender- som modtagerside, og den kvalificeres af, hvilken kommunikationsform, der er tale om, af participanternes erfaringsverden og kulturelle tilhørsforhold, samt af i hvilken situation og hvor den finder sted.

I sig selv indebærer musik ikke betydningsmæssige implikationer, der rækker længere end til fysiske og psykofysiske informationer, der

knytter sig til bevægelse, tempo, klang, tæthed, kurvatur, volume og lignende. Informationer som disse spiller ofte en central rolle i audiovisuelle artefakter. De kan samlet forbindes med fundamentale gestiske kvaliteter og har oplevelsesmæssigt især kropslig og følelsesmæssig indvirkning. Selvom organiseringen af disse informationer indebærer en syntaktisk bestemmelse, hvorigennem musik er underdelt i strukturelle enheder – mønstre som motiver, figurer, fraser, perioder, samklange, formled og lignende – der medfører, at den kan opleves som følger eller kæder af enheder eller tegn, der fremtræder æstetisk kohærente og i den forstand i sig selv som meningsfulde, er det først gennem kontekstualisering, at musik kan opnå egentlig semantisk og pragmatisk relevans.

I audiovisuelle medier er en række af de forhold og elementer, der kontekstualiserer musikken, givet. Ud over den direkte indflydelse som narrativ, dialog og billeder øver, gælder dette en række situationsbestemte forhold, der knytter sig til det fysiske medie i sig selv, til mediets lokalisering og i en vis udstrækning også til den sociale situation, det medierede produkt opleves i. Bortset fra enkelte generelle vilkår lades disse sidstnævnte imidlertid ude af betragtning i nærværende sammenhæng.

I det følgende spørges der ikke til musikalske udtryksformers tilstedeværelse i audiovisuelle sammenhæng i videre forstand, men specifikt til brugen af signaturtemaer i tv-serier. Som sådan foretages en summarisk bestemmelse af signaturtemaets musikalske kategori, og der spørges til signaturtemaets gestaltning i henhold til betydningsdiskurser, der er såvel værk- og genreinterne som eksterne.

Musik som signatur

Signaturtemaet indtager på mange måder en helt særlig position. Ligesom det gælder for de fleste tv-serier og andre mere eller mindre regelmæssigt tilbagevendende tv-udsendelsesformer – nyheds- og aktualitetsprogrammer, ugemagasiner, features osv. – synes signaturtemaet også i detektivserier at fungere som en udsendelsesreminder – og ofte også som terminator. På samme måde som Hjem-Is-bilens klokke markerer en tilbagevendende begivenhed, signale-

rer signaturtemaet – efterhånden som serien er etableret som serie – en på forhånd kendt form og for så vidt også et afgrænset menings- og indholdsunivers, en særlig diskurs. Det udløser opmærksomhed, forventning og handling – individuel, social eller ligefrem kulturel – og fungerer som transformer eller passage, der både kan trække iagttageren ind i tv-mediets og seriens univers eller lede denne væk fra eller frem mod de udsendelser, der omkranser serien. Signaturtemaet fungerer dermed som afgrænsning og markør både inden for og uden for mediet. For så vidt er signaturtemaet på denne måde i sig selv en del af hverdagen – det forudsigelige liv og dets egenartede tryghed – idet det signalerer den tilbagevendende og måske længe ventede begivenheds komme (Knakkergaard 2009). Signaturtemaet kan hermed siges at opfylde formål, der ligger uden for seriens egne rammer og indhold, idet det dels signalerer en hverdagsbegivenhed, dels indskriver og markerer sig i en kontekst, som mediet og dets udsendelsesflade beskriver. Det skal derfor kunne selvstændiggøre sig og stå frem i en vilkårlig mediemæssig kontekst, og i en vis forstand løfter teamet herved også serien ud af mediet, det eksternaliserer serien.

Selvom materiale og elementer fra signaturtemaer ofte høres "genbrugt" i og under en series enkelte episoder og således kan fungere som "egentlig" filmmusikalsk underlægning, udgør temaerne en særlig kategori, der orienterer sig såvel internt som eksternt i forhold til serien. I og med at det står tydeligere frem end andre musikalske virkemidler i audiovisuelle medier, skal signaturtemaet kunne stå alene, uafhængigt af serien. Yderligere må det forventes, at signaturtemaer i lighed med f.eks. jingler i tv-reklamer typisk er komponeret – eller udvalgt – med henblik på, at der kan opnås en eller anden form for betydningsmæssig relation, et link (Graakjær 2009), til seriens dramatiske indhold og univers, og temaerne skal som sådan være med til at kvalificere og identificere serien, igen både internt og eksternt (Knakkergaard 2009).

På baggrund af disse antagelser søger de analytiske gennemgange af signaturtemaerne til henholdsvis *A Touch of Frost* og *Inspector Morse* nedenfor dels – på et relativt groft plan – at kortlægge, hvilke musikalske udtryksformer de gør brug af – hvordan de er skruet sammen

– og hvilken musikalsk gestaltning, der herved står frem, dels at bestemme, hvilke genremæssige og musikalsk stilistiske implikationer der er i spil; begge dele med henblik på at indkredse, hvilken betydningsproduktion den musikalske iklædning kan give anledning til.

A Touch of Frost

Barbara Thomspons trægt drævende saxofonspil har siden den første episode af den succesfulde engelske detektivserie *A Touch of Frost* (1992-2009)[1] tonesat de indledende sekunder af seriens titelsekvens med en nærmest modvilligt opadstræbende melodisk linje. Sekvensens billedside, der helt er holdt i sort-hvid, er i seriens levetid ændret i flere omgange, men gennem de senere år ses hen over saxofonlinjen en række sceneudpluk og klip – fortrinsvis af Jack Frost, der spilles af den folkekære engelske skuespiller David Jason – hentet fra forskellige episoder. Overgangen mellem de forskellige klip lægger sig til diskrete snit i musikkens indre formning, og lydsiden kulminerer første gang, hvor et markant og dybt klingende keyboard sætter ind, samtidig med at et offers hoved i et klip slapt falder til ro mod venstre, da det berøres af en pulsefterprøvende hånd. Idet Frost i det efterfølgende klip bevæger sig hen imod en gitterlåge for at lukke denne, får musikken fast tempo – markeret af marchlignende lilletrommefigurer – og der intoneres samtidig et mørkt og dramatisk elektronisk klangbillede. Et øjeblik senere – umiddelbart efter at have smilet til kameraet – forlader Frost skærmen mod højre, mens et energisk og fremdrivende saxofonløb sætter ind ledende op til den tempofaste udfoldelse af seriens egentlige tema i fuldt ensemble, sammenfaldende med at billedsiden skifter til optagelser fra den aktuelle episode. Dramaet er i gang. Sidstnævnte skifte beskriver samtidig en bevægelse fra en, i hvert fald på overfladen, overvejende jazzmusikalsk forankring til en mere rockmusikalsk, men dette sker ikke uformidlet og heller ikke uden, at der bladres yderligere i referencekataloget.

Umiddelbart er det Barbara Thompsons og Jon Hisemans kompositions åbenbare referencer til jazzmusik, der står stærkest frem. Sa-

1 *A Touch of Frost*-serien afsluttedes i 2009 efter mere end 40 episoder.

xofonen og dens egenartede klang beskriver en nærmest ikonisk relation til jazz. Thomspons karakteristisk dovne lidt nølende frasering ikke blot understreger dette forhold, men synes at knytte direkte tråde til både swing-jazzens balladetradition og dens ofte afslappede og tilbagelænede udtryk og til den senere smooth-jazz. Produktionen af saxofonen, dvs. den måde hvorpå den er optaget og bearbejdet i indspilningsstudiet, knytter sig imidlertid til helt andre stilarter og modarbejder som sådan referencen til jazz. Der arbejdes med lang rumklangs- og ekkoeffekt, som leder tanken hen på lyd og klang i store tomme rum som katedraler og sportshaller. Denne produktionsform er helt atypisk for jazzproduktioner, men anvendes ikke sjældent inden for rockmusik og i så fald gerne i forbindelse med produktioner med mere eller mindre dokumenterede narrativer og dramatiske implikationer. Hvor produktionen af jazz typisk vil tilstræbe at indfange og gengive karakteristiske forhold, der er forbundet med situation og optagelokalitet, som f.eks. akustik, kommunikation mellem musikere, publikum, atmosfære og stemning, indgår lydproduktionen, og det virtuelle rum der skabes her, typisk som en selvstændig komponent i det æstetiske udryk, der arbejdes med inden for det rockmusikalske felt. Selve produktionen er eller bliver her ofte til en del af det kunstneriske arbejde på linje med komposition, arrangement, instrumentation, udførelse osv. og rockproduktionen – og det fonogram, den formidles i – fremstår derfor typisk som det egentlige værk i væsentlig højere grad, end det normalt er tilfældet for jazz.

I det konkrete tilfælde er betydningsproduktionen således allerede på dette plan sammensat og kompleks. Men jazzelementet beskriver i sig selv yderligere en veletableret og kendt reference, idet jazz helt fra de tidligste tonefilm hyppigt har været anvendt i film. Det gælder især i film, som omhandler situationer og historier, der udspiller sig i byens rum, ganske ofte med fokus på værtshus- og natteliv, kriminalitet, sex og individuelle – ofte sociale og eksistentielle – kriser. Der er i denne form en åbenbar relation til film noir-genren og til f.eks. dens portrættering af en hovedpersons – ikke sjældent den hårdkogte helts – ensomme oplevelser og sentimentale refleksioner i den urbane modernitet. Signaturtemaet refererer derfor også til en strikt filmmusikalsk diskurs og netop denne brug af de beskrevne idiomer

er langt fra uden fortilfælde inden for detektivfilmgenren. Den genfindes f.eks. i signaturtemaerne til andre tv-serier som *Mike Hammer* (1982-1987, signaturtema *Harlem Nocturne* af Earle Hagen) og *Philip Marlowe, Private Eye* (1984-1986, signaturtema *Marlowe's Theme* af David Shire) og har ifølge Tagg & Clarida (2003) været anvendt med henblik på at konnotere "subcultural behaviour, associated with the sort of people that were presumed to frequent – and later depicted on TV as actually frequenting – [...] dives, joints, clubs and bars" (Tagg 2003: 571)[2].

Selve den musikalske gestus i *A Touch of Frost*s signaturtema, musikkens bevægelse og udfoldelse, som her specifikt er knyttet til den i begyndelsen altdominerende saxofonstemmes linje og udførelse, spiller som allerede antydet en central rolle for musikkens bidrag til det audiovisuelle udryk. Den drævende langsommelighed, hvormed de første fire takter udføres, høres mest af alt som en modvillig opvågnen, og det er ikke vanskeligt at forbinde den med den forhåbningsløses møde med endnu en dag – eller nat – selvom der ikke behøver at være tale om nogen tilstræbt allusion fra musikernes side.

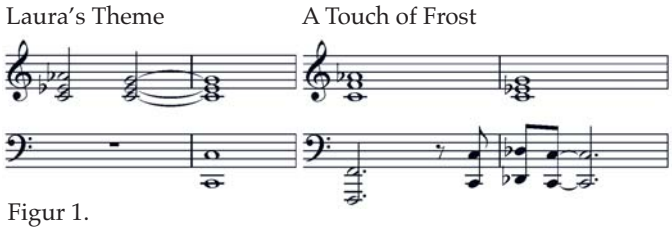
Det musikalske "indhold", dvs. de strukturelle, intramusikalske forhold, der kan beskrives ved hjælp af musikteoretiske begreber og forståelsesformer, frembyder en række kendetegn, som i flere henseender direkte forstærker de indtryk, som produktion og udførelse giver.

---

2 Ved hjælp af lignende virkemidler og udtryksform opnås samme dovne, natlige og lidt dystre stemning i musik uden umiddelbar tilknytning til filmiske eller andre medier, måske bortset fra tekst, men netop med det nævnte filmiske univers som åbenbar konnotation. Det gælder fx Jennifer Warnes' indspilning af Leonard Cohens *Famous Blue Raincoat* på fonogrammet af samme navn (1987). Dette nummer indledes med en stort set tilsvarende opadstræbende tenorsaxofon – dog hurtigt ledsaget af en frit formet kontrabas – henover et udvalg af a-mols toner med nonen som toptone (a | b' | c' | e' | b' | a'), hvad der også her fremkalder en sentimental, søgende og let klagende karakter. Samme udtryksform er i øvrigt med til at understrege det selvplageriske, beklagende og mørke i Stings *Moon Over Bourbon Street* (1984). Det er således muligt at tale om, at musik, der ikke specifikt er knyttet til film, kan referere til betydningsindhold, der er opstået inden for filmiske diskurser.

Saxofonens åbning danner en opadstræbende bevægelse igennem, hvad der i første omgang opleves som et pentatont udvalg af d-mols-toner, men falder til ro på en f-mol-akkord, der viser sig at være et forudhold til c-mol (se nedenfor). Der forekommer i forløbet ikke en eneste durakkord, og klemt inde mellem saxofonens indledende soloparti og den egentlige temaeksposition gemmer sig, hvad der lyder som en næsten direkte reference til en af den moderne populærkulturs markante produktioner såvel klanglig som strukturel.

Det keyboard, der som nævnt ovenfor høres første gang, idet den dødes hoved falder til siden (0:19), udfører den dybtklingende f-mol, i det der inden for musikteorien kaldes anden omvending, dvs. at akkordens kvint, c, er nederst, mens dens terts, as, er øverst, og mellem disse er grundtonen, f. Denne akkord videreføres til en c-mol-akkord – som kort efter viser sig at være stykkets hovedtoneart – og en musikteoretisk tolkning af dette forhold er, at f-mol i virkeligheden er et forudhold for c-mol, dvs. et musikalsk suspense og som sådan et meget udbredt virkemiddel i megen tonal musik på tværs af genrer, stilarter og historiske epoker. I den konkrete sammenhæng er dette forhold særdeles effektfuldt. Det fungerer som en betoning, der trækker billederne af det døde offer frem og medvirker til at understrege situationens alvor. Serien er ikke udelukkende noget lystspil. Men det har en anden og for de fleste af seriens publikum formentlig ubemærket virkning: Stedets ildevarslende, nærmest truende effekt er allerede etableret som specifik kodning, idet det både strukturelt og æstetisk ikke blot minder om, men næsten direkte modsvarer den markante åbning af "Laura's Theme" i Angelo Badalamentis musiklægning af *Twin Peaks*-serien. *Twin Peaks* blev sendt første gang i 1990-1991, altså året før den første episode af *A Touch of Frost*, og kunne derfor være i frisk om end uerkendt erindring hos såvel publikum som måske også producenter. Klangligt er de to forekomster stort set identiske – bortset fra at synthesizeren hos Badalamenti har en mindre markant ansats – og tempo er hos begge ca. 60 BPM. Tonalt og til dels strukturelt er det imidlertid også næsten nøjagtig det samme, der sker. Det er samme oktav, samme bundtone og samme toptone, og den eneste forskel er,

at der hos Badalamenti i stedet for et f er et es i midten. Musikteoretisk indebærer dette, at der her blot er forudhold for den ene tone, as for g, mens den anden, es, ikke er forudholdt (Figur 1).

Figur 1.

Dette "Twin Peaks-sted" fungerer som en slags tankestreg, der adskiller den svævende saxofonindledning fra den egentlige temaeksposition som med et energisk løb op til temaets begyndelsestone sættes i gang af saxofonen. Det musikalske udtryk er fra nu af fuldstændig holdt inden for det rockmusikalske idiom, og også saxofonen og dens klang kan lige så godt høres som del af en pop- eller rockmusikalsk diskurs som af en jazzmusikalsk.

Musikkens – og billedernes – reference til film noir-genren og dens "underworld of crime, vice and murder... [which] frequently lies behind the respectable world of bourgeois order and propriety. It is a world of duplicity and dissimulation ..." (Walker 1978: 10) er for så vidt paradoksal: Frost kan ikke siges at høre til blandt kriminelle, udstødte eller søgende intellektuelle sjæle. Tværtimod fremstår han som den indignerede småborger, der nok er parat til at bøje reglerne i retfærdighedens navn, men som ikke tilhører nogen specifik subkultur eller stigmatiseret social gruppering. Flere af de sager, han beskæftiger sig med, udspiller sig dog ikke sjældent – og heller ikke overraskende – i socialt belastede miljøer præget af vold, misbrug, svigt og kriminalitet, og der er på den måde alligevel en forbindelse.

Det rockmusikalske islæt synes at kunne tjene mindst to formål. For det første signalerer det et element af fortættet energi, fremdrift og action, og mætter herved billedsiden med spænding og kompleksitet, men for det andet og nok så vigtigt er temaet i tonefald, opbygning og produktion aftegnet, så det uden videre lader sig ind-

skrive i en veletableret og aktuel rockmusikalsk diskurs, jf. f.eks. Gerry Raffertys *Baker Street* (1978) og Moonjams *Sarai* (1993).

Endelig er der det referentielle gys, der sikrer, at også tidens forkærlighed for mystik og det uforklarlige har sin plads i Frosts verden.

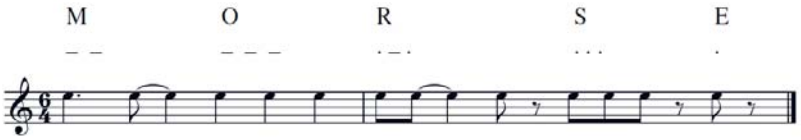
Inspector Morse

Signaturtemaet til en anden britisk detektivserie, *Inspector Morse*[3], refererer til helt andre musikalske traditioner, først og fremmest til musik af britiske komponister som Elgar, Vaughan Williams og Holst og dermed til den særlige engelske tone, som kendetegner en betydelig del af disse komponisters værk. Dette er langtfra usædvanligt for britiske tv-serier og film, og inden for kriminal- og detektivgenrerne træffes samme udtryksform f.eks. i serier som *Midsomer Murders* og *Miss Marble*[4] ligesom den hyppigt anvendes i serier og film, der har sædeskildring, familiesagaer og lignende som omdrejningspunkt, det gælder f.eks. *Brideshead Revisited* (1981). I forhold til temaet til *A Touch of Frost* kommunikerer musikken andre værdier og forståelsesrammer. Det er ikke signaler om det urbane, om Weltschmerz og undergang, der her sættes i spil og tone. I stedet synes musikken at slå et slag for tradition, dannelse og for klassiske – vestlige – værdier; for det gamle, sikre og velkendte.

Også produktionen støtter disse forhold. Signaturtemaet er indspillet og produceret, så det umiddelbart klinger, som var det spillet og optaget i en koncertsal. Der er tydeligvis arbejdet med lydkildernes indbyrdes relationer både med hensyn til volume og klang, men dette arbejde overskrider ikke de grænser, som et lille århundredes produktionspraksis og æstetik har afsat for, hvordan koncertsalens klang/ideal søges overført til fonogram. Der er noget tilforladeligt og trygt ved den musikalske iscenesættelse og omsætning. Der er også noget

3 Inspector Morse-serien, der havde John Thaw i titelrollen og Kevin Whately som hans tro væbner Lewis, omfatter i alt 33 episoder indspillet i perioden 1987-2000.

4 Dette gælder dog ikke Ron Goodwins 1960er-glade *Murder She Says*, der blev brugt i de film, hvor Margareth Rutherford spillede Miss Marple (1961-65).

umiddelbart tilforladeligt i det forhold, at temaet har direkte relation til seriens titel og hovedperson, i og med at det indledes og ledsages af navnet MORSE udført i morsekode i musikalsk tilnærmet form (Figur 2):

Figur 2. Rytmisk og tonalt orgelpunkt i signaturtemaets A-stykke. Tempo 132.

Temaets komponist, Barrington Pheloung, har på denne måde valgt at arbejde med eller har måske ligefrem taget udgangspunkt i det gamle kompositoriske konstruktionsprincip eller kunstgreb kaldet chifrering, hvor normalt bogstaverne fra f.eks. et navn, oftest komponistens eget, er indlejret som toner, f.eks. b-a-c-h, i det temastof, der arbejdes med[5]. Det må imidlertid anses som usædvanligt, at der på grund af "omvejen" omkring morsealfabetet for så vidt er tale om dobbeltchifrering, ligesom det er usædvanligt, at fremgangsmåden i konsekvens heraf udelukkende anvendes i forhold til den rytmiske udformning og ikke til organisering af tonehøjder. Det er interessant, at Pheloungs konstruktive brug af morsemotivet også fører til, at temaet opnår en karakteristisk uregelmæssig underdeling af rytmen, der forhindrer, at kompositionens tredelte metrum, dets taktart, står tydeligt frem. I modsætning til temaets B- og C-stykker er der i det indledende A-stykke ingen prægnant valsefornemmelse i spil. Den uregelmæssige underdeling – og musikalske tænkning – går igen i A-stykke-temaets melodiske linjes rytmiske implikationer. Linjen synes umiddelbart enkel og sangbar, men er alligevel vanskelig at genkalde sig og synge med på. De betoningsforhold, der fremkommer af den rytmiske underdeling, vanskeliggør tilegnelsen, idet linjens ni takter i stedet for at lægge sig tæt til 6/4 – og dens implicitte tredeling (3+3) – falder i slaggrupper på følgende måde: 4+5+3+6+6 | 4+5+3+3+3+3+3+3+3 (anden halvdel er en 6/4-takt længere). Som

5 Se fx Gads Musikleksikon (2003).

lytter oplever man, at der arbejdes med skiftende og sådan set også skæve taktarter, hvad Pheloung imidlertid slet ikke gør. Musikken er på sikker grund, men vi føler, at den glider eller changerer, forsigtigt prøvende sig frem.

Temaet udføres i A-stykket af spansk guitar, som foruden af det rytmiserede orgelpunkt (Figut 2), udført i synthesizer (registreret som signallyden af en telegrafnøgle) og violiner, akkompagneres af en knipset kontrabas samt af akkordklange i træblæsere og strygere. Det er en betydningsmæssig kompleks størrelse, der opleves: Den spanske guitar knytter sig i både klang og udførelse til den klassiske tradition, hvor den fortrinsvis peger på renæssancens og barokkens udtryksformer. Strygerne refererer for så vidt også til klassisk musik, men det er langtfra noget entydigt forhold, slet ikke når de som her danner et enkelt akkordunderlag sammensat af udholdte toner; strygere anvendes på denne måde overalt inden for populærmusikken, fra slageren til heavy-metal. Den knipsede kontrabas – gulvbassen – beskriver ligeledes et populærmusikalsk idiom, frem for noget et jazzmusikalsk, mens synthesizeren og dens telegraflyd mest af alt får karakter af et konkret musikalsk element, et sample, selvom instrumentet og dets klange overvejende forbindes med populærmusik.

Det er i B-stykket, at den engelske tone og elan står uforstyrret frem. Temaet er her bygget op omkring et i allerhøjeste grad sangbart og signifikant motiv stadig udført i klassisk guitar, som dog her dobles og næsten overdøves af strygere. Det flyder og bugter sig af sted og synes at symbolisere Old England meget på samme måde, som temaerne til de ovenfor nævnte serier *Brideshead Revisited* og *Miss Marble* gør. I modsætning til A-stykket, som B-stykket ganske vist forekommer at vokse frem af, er pulsen tydelig, og der er ingen tvivl om den underliggende tredelte taktart. Musikken aftegnes enkel og umiddelbar uden A-stykkets underfundige slør og mangel på rytmisk transparens. At det forholder sig på denne måde er ganske paradoksalt, for den klanglige tæthed er i B-stykket større og mere kompakt end i A-stykket. Det er ganske enkelt selve den musikalske struktur, der er mere ligefrem og velkendt, som noget tidligere hørt.

Musikken forlener på den ene side serien og ikke mindst dens hovedperson med klassiske dyder og værdier, men den skaber også uro og suspense gennem A-stykkets komplekse komposition og det forhold, det indgår i til resten af kompositionen. Der kan således tales om, at musikken konstituerer et flertydigt nærmest dialektisk rum, der polariserer et implicit modsætningsforhold i en kohærent, dynamisk struktur.

Afrunding

Hvor signaturtemaet til *A Touch of Frost* primært knytter sig til etablerede populærmusikalske former, indskriver temaet til *Inspector Morse* – sammen med stort set al anden musik i serien inklusive dens udstrakte brug af diegetisk musik – sig i en mere rendyrket filmmusikalsk tradition. De trækker hver for sig på givne, etablerede praksisser. Det er imidlertid påfaldende, at begge temaer opviser en flertydighed, en dualisme, der åbner for en indre modsætning eller dialektik. De udvikles begge fra det usikre og tendentielt ubestemte, det søgende og måske ligefrem rådvilde, til et plan, der kan fremtræde velkendt og fortroligt. På denne måde synes signaturerne isoleret at beskrive en musikalsk-strukturel parallel til tv-krimiens dramatiske format og opbygning: Der er en problemstilling, der skal løses, og som bliver det. I sig selv bygger temaerne som sådan storformalt på et hævdvundet konstruktivt princip i den vestlige musik: den stadige vekslen mellem spænding og afspænding, antecedent og consequent, dominant og tonika osv. Men i begge temaer er der også – i de ubestemte dele – klare tegn, som den trænede tilskuer uden vanskelighed kan tyde. Frost-temaets A-stykke placerer, med sine åbenbare referencer til film noir, serien i en veletableret tradition, hvor det fortrinsvis er forestillinger om samfundets skyggeside, om utryghed og det forpinte, der kaldes frem, og heri – i dette velkendte – kan der også findes tryghed. Tilsvarende udløser Morse-temaets A-stykke forestillinger om det kultiverede og dannede, om overklasse og prestige, gennem dets brug af ahistoriske kunstmusikalske idiomer både strukturelt og klangligt, og der er et dynamisk, progressivt aspekt, en stræben, i den måde, som A-stykket prøvende vokser sig frem mod

og forløses i det cantabile B-stykke, der er med til at fastholde forestillingen om noget helstøbt og sammenhængende, som trods alt stadig er intakt[6]. Frost-temaets B-stykke har ikke denne den afdramatiserende forløsnings kvalitet. Det er ikke i denne forstand nostalgisk, men derimod har det, i og med at det betjener sig af samtidige populærmusikalske udtryksformer, et skær af realisme og aktualitet.

Titlen på denne artikel stammer fra Elvis Costellos sang af samme navn fra 1977. Dette nummer har umiddelbart ingen af de kendetegn, som er behandlet i eksemplerne ovenfor, selvom det gennem sit tilbagevende riff, der udføres i twang-guitar, knytter åbenlyse tråde til detektivfilm som Peter Gunn (1958-) og Mission Impossible (1966-) og tekstligt berører nogle af de forhold, som detektivseriegenren lever højt på: identifikation og fascination, forhold som musikken og signaturtemaerne styrker.

6 Ikke overraskende er det også Barrington Pheloung, der har skrevet signaturmusikken til Lewis, efterfølgeren til Inspector Morse-serien.

Litteratur

Bjørkvold, Jon-Roar, *Fra Akropolis til Hollywood, Filmmusikken i retorikkens lys*, Freidig Forlag: Trondheim, 1996.

Bonde, Lars Ole, *Musik og Menneske. Introduktion til musikpsykologi*, Forlaget Samfundslitteratur: Frederiksberg, 2009.

Chion, Michel, *Audio-Vision: Sound on Screen*, Columbia University Press: New York, 1994.

Clarke, Eric F., *Ways of Listening. An Ecological Approach to the Perception of Musical Meaning*, Oxford University Press: New York, 2005.

Cook, Nicholas, *Analysing Musical Multimedia*, Oxford University Press: Oxford, 1998.

Donnelly, Kevin J., *The Spectre of Sound: Music in Film and Television*, BFI (British Film Institute): London, 2005.

Graakjær, Nicolai, "Music in TV Commercials", i Jantzen, Christian & Graakjær, Nicolai, *Music in Advertising.* Aalborg Universitetsforlag: Aalborg, 2009.

Have, Iben, *Baggrundsmusik og baggrundsfølelser – underlægningsmusik i audiovisuelle medier*, i *Psyke & Logos. Musik og psykologi*, Bonde, Lars Ole et al. (red.), Dansk Psykologisk Forlag: København, 2007.

Knakkergaard, Martin, "The Musical Ready-Made. On the Ontology of Music and Musical Structures in Film", i Jantzen, Christian & Graakjær, Nicolai, *Music in Advertising.* Aalborg Universitetsforlag: Aalborg, 2009.

Tagg, Philip & Clarida, Bob, *Ten Little Tittle Tunes. Towards a Musicology of the Mass Media*, The Mass Media Music Scholar's Press: New York and Montreal, 2003.

Tagg, Philip, *KOJAK. Fifty Seconds of Television Music. Towards the Analysis of Affect in Popular Music*, Akademisk Avhandling: Göteborg, 1979.

Walker, Michael, "Film Noir: Introduction", i Cameron, I. (red.), *The Movie Book of Film Noir,* Studio Vista: Londo, 1994.

Jørgen Riber Christensen er lektor i digital æstetik ved Aalborg Universitet. Cand.mag. et phil.: engelsk, kunsthistorie, film- og medievidenskab. Interesser er medier, medieproduktion, kunst, digital æstetik, britisk og amerikansk litteratur og kulturteori.

Jørgen Riber Christensen

Conan Doyle's "The Adventuɾe of the Six Napoleons"

and the Mechanical Reproduction of the Sherlock Holmes Formula

Abstract

Three points are made in this article about Sir Arthur Conan Doyle and his production of the Sherlock Holmes canon. The first point concerns the contextualization of the Sherlock Holmes stories within the issues raised by the progress and modernity in the historical period of their production and reception. Here the article concludes that Doyle was able to provide his readers with a narrative containment of the insecurity caused by modernity and progress.

The second point is about Conan Doyle's own artistic ambitions as a writer. His doubts about the artistic value of his popular, formulaic and repetitive Sherlock Holmes stories were so serious that he with the help of Professor Moriarty murdered Holmes at the Reichenbach Falls in "The Adventure of the Final problem" (1893), so that he himself could concentrate on his artistic ambitions to write historical novels.

The third and final point is a continuation of the first two. Based on a reading of "The Adventure of the Six Napoleons" (1904) in the light of Walter Benjamin's essay "The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction", the article concludes that Doyle actually came to terms with the formulaic and repetitive detective genre, so that he brought Sherlock Holmes back to life in "The Adventure of the Empty House" (1903). Benjamin's essay has been chosen as the approach to the analysis of "The Adventure of the Six Napoleons" as this case foregrounds the serial (re)production of works of art at

the same time as it combines it with textual production and the art and craft of the writer.

Between Victorianism and Modernism

It can be difficult to call Conan Doyle either a Victorian writer or a modern one, yet he is not a literary modernist. With a backward-looking awareness though, we may wonder why Conan Doyle did not become a literary modernist. A chronological survey, however, may explain his position between the two poles of Victorian realism and Modernist experimenting prose or poetry. Doyle lived from 1859 to 1930, and the publication period of his Sherlock Holmes stories and novels goes from 1887 with *A Study in Scarlet* to 1927 with *The Casebook of Sherlock Holmes*. In 1922 T.S. Eliot published *The Waste Land*, and the same year Joyce published *Ulysses*, both landmarks of European Modernism. However, Doyle's literary production had peaked already in 1902 when he published *The Hound of the Baskervilles*, and in 1922 he was 63 years old and an established writer and public figure. Yet Doyle and his chief literary figure Sherlock Holmes were not outdated, and even though Doyle never became a literary modernist, it is modernity with its progress and changes which runs through most of his pro-

Billeder tilgængelige
i trykt udgave.

Conan Doyle on a ROC motorcycle at Undershaw, 1905 (Photographer unknown). Here Doyle embraces modernity and its new technologies, and in a letter to his mother Mary Doyle (September 28, 1891) he told her about his type-writer and his new tandem tricycle, just as he in the same year bought photographic equipment.

duction as the main theme, or rather it is the encounter with modernity that is his most important theme: Darwinism, urban or metropolitan life, imperialism, new gender roles, transport, science and technology. In this respect Doyle is modern, and even more so as modern scientific methods are an integral part of Sherlock Holmes' rational and positivist detective method, though as we shall see they are quite complex.

Sherlock Holmes and the Formula

In a review from 1904 of *The Novels of Sir Arthur Conan Doyle* Andrew Lang writes: "But the adventures of Sherlock are too brief to permit much study of character. The thing becomes a formula, and we can imagine little variation, unless Sherlock falls in love, or Watson detects him blackmailing a bishop" (Orel: 233), and practically all of the fifty-six short stories and four novels share the same narrative structure. The point of departure is that a victim of a crime or one suspecting a crime consults Sherlock Holmes and Dr. Watson in Baker Street 221B. The consultation often mercifully interrupts Holmes' boredom and ennui, and he makes surprisingly detailed deductions from the client's appearance, narrative and the exhibits he has brought along. The client seems mistrustful, and Dr. Watson also attempts to deduce something, but without any luck. In his autobiography Doyle describes this part of the formula: "He shows his powers by what the South Americans now call *Sherlockholmitos*, which means clever little deductions, which often have nothing to do with the matter in hand, but impress the reader with a general sense of power. The same is gained by his offhand allusion to other cases" (Doyle 2007: 91). A quiet period now follows during which Holmes reflects upon the case and lays plans. He may consult one of his many monographs, e.g. "Upon the Distinction Between the Ashes of the Various Tobaccos", but this sedate step in the formula is followed by one of active investigation when Sherlock Holmes and Dr. Watson visit the scene of the crime. An additional crime may follow the first one, and Holmes may put on a disguise that fools even Dr. Watson. The investigation sometimes includes excursions into the underworld of London and in a few cases

even railroad travels outside London. At the end of the investigation there is the stake-out when Holmes and Dr. Watson set a trap for or they lie in wait for the criminal. Holmes may have told Dr. Watson to bring along his service revolver to the stake-out, and the criminal turns up and is caught, though Holmes may decide to let him go. After the arrest everybody else than Sherlock Holmes now demonstrates their incompetence, when Dr. Watson and the police guess erroneously about possible solutions; but they are soon brought to right when Sherlock Holmes presents his brilliant explanation. This part of the formula may overshadow the actual arrest of the criminal and his subsequent punishment.

Just as the narrative structure is formulaic and stereotypical, so are the characters, e.g. the slow-witted, but arrogant policeman, the mysterious foreign nobleman, ex-colonials, and by and large only male characters with the exception of Holmes' housekeeper Mrs. Hudson. The geography of the cases is often simply an excursion from Baker Street.

Though the narrative structure is based on crime, it follows this movement: disharmony – conflict – harmony, and as such it may be expressed in brief as Reassurance after all! With this stable and strictly controlled formulaic pattern the question is where do the narrative drive and its dynamics come from? The answer may well be that just below the surface of the formula there is the complex and unpredictable disharmony of modernity with its societal and cultural changes. In the Sherlock Holmes canon, modernity is very much present as a factor of fear: Holmes' arch-enemy Professor Moriarty is the representative of organized crime, which is also active in "The Case of the Six Napoleons", and as such Moriarty may be read as a symbol of monopoly capitalism threatening the liberalism of the Victorian Period. The glory of the Empire has backfired so that London is represented as its cesspool, and this metropolis of modernity has in itself become a crime scene. The woman question of the period is reflected with subtlety as the canon almost exclusively deals with male gender roles, so that women are almost negated. The Sherlock Holmes character itself presents a contradictory attitude to modernity. As a consulting detective upholding law and order and sometimes serving

the government, nobility and royalty he is allied with the established classes. On the other hand, he lives the life of a metropolitan bohemian and as such he is outside the class structure in the same way as an early modernist artist was. In particular Sherlock Holmes' detective methods are contradictory and ambivalent in relation to modernity. On the one hand they are scientific and positivist based on empirical studies and the testing of hypotheses, but even this certainty based on science is on the other hand disrupted by his virtuoso performances that correspond to Charles Sanders Peirce's (1839-1914) pragmatism, especially abduction, which can be defined as *inspired* deduction, a method which is scientifically incomprehensible. This ambivalent nature of Holmes' relation to modernity is also reflected in his coolly rational deductions that sometimes ignore conventional morality. This detachment of his detective methods may be regarded as a parallel to the estrangement of literary modernism, and as such one of the few concessions Conan Doyle has made to this cultural movement.

Modernity in these many guises is certainly present in the Sherlock Holmes universe, and though modernity takes on specific forms as described above, modernity is a general ontological cause of fear and angst. It is in this respect that the formulaic Sherlock Holmes stories are appealing to their readership. They are able to offer the readers a narrative containment of modernity. It is the formula that invariably reassures the readers that the world can be brought back to harmony, and this it does without relying on an escapist negation or repression of modernity. Conan Doyle has in other words managed the art of writing about the complex ontology of modernity in a popular form.

Two Literary Deaths

In private letters and also in his autobiography Conan Doyle expressed a strong fatigue with his repetitive work of writing Sherlock Holmes cases, and he longed for more demanding and more artistic tasks:

> It was still the Sherlock Holmes stories for which the public clamoured, and these from time to time I endeavoured to sup-

> ply. At last, after I had done two series of them I saw that I was in danger of having my hand forced, and of being entirely identified with what I regarded as a lower stratum of literary achievement. Therefore, as a sign of resolution, I determined to end the life of my hero (Doyle 2007: 83ff).

In 1893 using Professor Moriarty, who was invented for this purpose, as his instrument Conan Doyle in "The Adventure of The Final Problem" did away with his creation. He wrote to his mother in April 1893: "I am in the middle of the last Holmes story, after which the gentleman vanishes, never never to reappear. I am weary of his name"

Billeder tilgængelige i trykt udgave.

Print in *The Illustrated London News* in 1865 vol. xlvii, p. 420 after drawing by J.M.W. Turner. In *Memories and Adventures An Autobiography* Doyle wrote: "We walked down the Lauterbrunnen Valley. I saw there the wonderful falls of Reichenbach, a terrible place, and one that I thought would make a worthy tomb for poor Sherlock, even if I buried my banking account along with him" (Doyle 2007: 84).

(Doyle 2008: 319). However, another writer, Dr. Watson, is not so relieved, when he is writing "The Adventure of The Final Problem": "IT IS with a heavy heart that I take up my pen to write these the last words in which I shall ever record the singular gifts by which my friend Mr. Sherlock Holmes was distinguished" (Doyle 1986: 415). This split between the author and the author persona is significant when we consider Doyle's position in cultural history between the Late Victorian Period and 20th-century Modernism, but let us first compare the death of Sherlock Holmes with an equally famous literary death, the death of Little Nell in Charles Dickens' *The Old Curiosity Shop* (1840-41). The Victorian attitude to death was shared between readers and writer alike. Dickens himself reacted as strongly as his readership to the death of one of his characters. Charles Dickens' closest friend and biographer John Forster describes the effects of writing the two chapters of Nell's death on Dickens, and he quotes from their correspondence in which Dickens wrote:

> I went to bed last night utterly dispirited and done up. All night I have been pursued by the child; and this morning I am unrefreshed and miserable. I don't know what to do with myself… … I am the wretchedest of the wretched. It cast the most horrible shadow upon me, and it is as much as I can do to keep moving at all… Nobody will miss her like I shall. It is such a very painful thing to me, that I really cannot express my sorrow. Old wounds bleed afresh when I only think of the way of doing it (Forster, Vol. 1: 138-139).

In his *Dickens* biography (335-338), also Peter Ackroyd recounts how Dickens walked the streets at night, yet the thematic necessity made it unavoidable that Little Nell had to die. Dickens told his friends: "I am breaking my heart over this story, and I cannot bear to finish it… I am slowly murdering that poor child, and grow wretched over it. It wrings my heart. Yet it must be… I am for the first time being nearly dead with work – and grief for the loss of my child."

The Mid-Victorian Dickens is at one with his text, his characters and his audience, and in the writing process he shares the audience's

reaction in their reading process. The Late Victorian and Edwardian Doyle is detached from his text, his character and his audience. In this respect Doyle shows literary modernist tendencies in so far as he is not a mouthpiece of his age as the Mid-Victorian writers were. We begin to see the move towards the estranged and bohemian modernist artist, who belonged nowhere, and who had no direct didactic societal function. Yet, in the case of Conan Doyle this is only a tendency. Doyle was not allowed his detachment and modernist stance. The readers of *The Strand Magazine* were indignant and protested, and one correspondent wrote to Doyle after having read "The Final Problem": "You brute!" The editor of the magazine George Newness told his shareholders that Holmes' death was "a dreadful event" as the circulation of the magazine suffered (Pound: 45).

It was not until October 1903 that Sherlock Holmes was resurrected in "The Adventure of the Empty House". One of these reasons for this was financial as Doyle was offered $45,000 for thirteen Sherlock Holmes stories, irrespective of length, by *Collier's Weekly* in America, and to this Doyle could add his fee from *The Strand Magazine* in Britain. He wrote to his mother: "I have done no short Sherlock Holmes Stories for seven or eight years, and I don't see why I should not have another go at them and earn three times as much money as I can by any other work" (Doyle 2008: 512). In comparison: Doyle was paid thirty guineas for each story in the first series in *The Strand Magazine*, and fifty guineas for each of the second series.

"The Adventure of the Six Napoleons", which was published half a year later, may be read as Doyle's coming to terms with his formulaic and serial production of the Sherlock Holmes stories, and thus this case embeds Doyle's development as a writer from "The Adventure of the Final Problem" to "The Adventure of the Empty House". Though Doyle let his serial hero plunge into the deeps of the Reichenbach Falls in "The Adventure of the Final problem" (1893), he did not let his Sherlock Holmes production lie entirely dormant before Holmes was resurrected in 1903. Towards the end of 1897 he wrote a play called *Sherlock Holmes*, and in 1902 he published *The Hound of the Baskervilles*, the action of which was set before Holmes' death.

The Adventure of the Six Napoleons

"The Adventure of the Six Napoleons" was first published in *The Strand Magazine*, May 1904[1]. The narrative structure of this case follows the formula, yet the initial consultation is not with an actual victim of a crime, but with Inspector Lestrade, who comes for help as a seemingly insane criminal is stealing and smashing plaster casts of Napoleon I. The burglaries are followed by murder outside a journalist's, Mr. Horace Harker, home. Holmes and Dr. Watson's investigation takes them to Gelder and Co., the factory in Stepney where the busts were cast. Here the production process of the busts is explained in a surprisingly detailed way, and hundreds of casts had been taken from a marble copy of Devine's head of Napoleon. According to the factory's German owner "Their wholesale price was six shillings, but the retailer would get twelve or more" (Doyle 1904: 489). In the pocket of the murdered man Holmes had found a photograph. "It represented an alert, sharp-featured simian man with thick eyebrows, and a very peculiar projection of the lower part of the face like the muzzle of a baboon" (Doyle 1904: 487), and the factory owner recognizes the man on the photograph as an Italian, Beppo, who once worked for him, but was arrested for knifing another Italian. Beppo had just completed a one-year sentence for this crime. In the

1 The story has been adapted once for film and once for television. Roy William Neill's film *The Pearl of Death* (Universal Studios) from 1944 with Basil Rathbone and Nigel Bruce employs film noir style with a femme fatale (Naomi Drake) added to the plot. The original Beppo has been divided into two characters: A Professor Moriarty-like master criminal, (Giles Conover) and his degenerate and gorilla-like henchman, the Hoxton Creeper. The Napoleon busts have been retained, and litters of broken crockery are used as a red herring to conceal the broken plaster; but the original discourse about the craft of writing has been boiled down to Nigel Bruce 's Dr. Watson clowning with newspaper clippings and glue.

The episode in the Granada Sherlock Holmes television "The Six Napoleon" directed by David Carson with Jeremy Brett and Edward Hardwicke is from 1986. The Italian and Mafia elements of the original story have been expanded; stylistically reminiscent of Coppola's Godfather films, and the Napoleon busts have been made prominent and conspicuous in the episode. All in all, this adaptation is faithful to the original story.

meantime Lestrade has identified the murdered man, who was a hired killer working for international, organized crime as he was a member of the Mafia. He was apparently killed himself while trying to murder Beppo. Holmes had established that the smashed busts belonged to a batch of six, and by following the way of these through various retailers Holmes arranged a stake-out where he expected the next burglary to be, and Beppo was duly apprehended there just as he had smashed another plaster bust of Napoleon to pieces. Inspector Lestrade was dismissive about the importance of the busts, and Holmes invited him to the presentation of his solution to the mystery: "If you will come round once more to my rooms at six o'clock to-morrow I think I shall be able to show you that even now you have not grasped the entire meaning of this business, which presents some features which make it absolutely original in the history of crime" (Doyle 1904: 493). Before Holmes revealed the criminal plot, a Mr. Sandeford of Reading brought the last plaster copy of the bust to Baker Street 221B, and Sherlock Holmes bought it from him for the sum of ten pounds and made him sign a document that transferred all possible rights in the bust to him. When Mr. Sandeford had left, Holmes smashed the bust into fragments, and it was revealed that it contained the famous black pearl of the Borgias. The pearl had been stolen by Beppo's sister, who was a chambermaid, and being hunted, Beppo had hidden it inside one of six busts that were drying at the factory. He had then sought out these busts, which had been sold to different customers, one by one to retrieve the costly pearl.

The Mechanical Reproduction of the Formula

Beneath the criminal plot of "The Adventure of the Six Napoleons" there run two interrelated discourses. The first about the serial production of the plaster casts and their manufacture, wholesale distribution and retail distribution is crucial to the plot[2]. Doyle fore-

2 In *The Secret Marriage of Sherlock Holmes and Other Eccentric Readings* Michael Atkinson touches upon this aspect of the case and then proceeds to read it in the light of Friedrich Nietzsche's nihilism (Atkinson: 154).

grounds this discourse as can be read from these passages from the case:

> The possession of this trifling bust was worth more, in the eyes of this strange criminal, than a human life (Doyle 1904: 487).

> A reference to his books showed that hundreds of casts had been taken from a marble copy of Devine's head of Napoleon (Doyle 1904: 489).

> The cast was taken in two moulds from each side of the face, and then these two profiles of plaster of Paris were joined together to make the complete bust. The work was usually done by Italians, in the room we were in. When finished, the busts were put on a table in the passage to dry, and afterwards stored (Doyle 190: 489).

> "We have seen both the retailers and also the wholesale manufacturers. I can trace each of the busts now from the beginning" (Doyle 1904: 491).

This quite concrete discourse also contains the more abstract level of the relationship between the original work of art and its reproductions or copies and their respective values.

The other discourse deals with textual production and the craft of the writer, and one of the characters, the journalist Horace Harker is only the victim of burglary, but through his profession he nevertheless comments repeatedly at a metalevel about the case as a story or a text and the production of it, e.g.:

> "It's an extraordinary thing," said he, "that all my life I have been collecting other people's news, and now that a real piece of news has come my own way I am so confused and bothered that I can't put two words together. If I had come in here as a journalist, I should have interviewed myself and had two columns in every evening paper. As it is, I am giving away

> valuable copy by telling my story over and over to a string of different people, and I can make no use of it myself (Doyle 1904: 485ff).
>
> The disconsolate journalist had seated himself at a writing-table. "I must try and make something of it," said he, "though I have no doubt that the first editions of the evening papers are out already with full details. It's like my luck! You remember when the stand fell at Doncaster? Well, I was the only journalist in the stand, and my journal the only one that had no account of it, for I was too shaken to write it. And now I'll be too late with a murder done on my own doorstep.
>
> As we left the room, we heard his pen travelling shrilly over the foolscap (Doyle 1904: 487).

And there is much more. Holmes' in-house writer Watson is duplicated by the journalist, and also Holmes himself comments on the story-telling and textual aspect of his detection: "I reflect that some of my most classic cases have had the least promising commencement" (Doyle 1904: 485) It is as if it is Doyle expresses himself through Jonathan Harker about his own use of the formula and serial production of Sherlock Holmes cases: "As it is, I am giving away valuable copy by telling my story over and over to a string of different people, and I can make no use of it myself", and the distinction between the production of the Sherlock Holmes stories as literature and as journalism has been levelled out.

The two discourses about the original work of art and its reproductions and about the craft of the writer are merged in the concept of the original and unique work of art where both the plaster busts and the formulaic Sherlock Holmes stories fall short. They are not original. The busts are only mass-produced copies, and the Sherlock Holmes stories are merely repetitions of a formula. The seminal text about the relationship between original and reproduction is Walter Benjamin's essay from 1935 "The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction", and it will be employed here to illuminate the parallel

between the criminal plot of "The Adventure of the Six Napoleons" and Conan Doyle's reproduction of the Sherlock Holmes formula. I seek in this way to calibrate Benjamin's concept of mechanical mass-reproduction with the formulaic production of literature for the mass market, where Conan Doyle was an innovative entrepreneur with his distribution channel of the *Strand Magazine*. Also I intend to use Benjamin's essay to connect the two distinct discourses in "The Adventure of the Six Napoleons" about the reproductions of the Napoleon busts and about the writing or production of texts.

In his essay from 1935, Benjamin traces the historical development of the technologies that have enabled the reproductions of works of art from ancient Greek founding and stamping through medieval woodcuts and more recent printing techniques and modern lithography, photography and film. The advantages of mechanical reproduction are that it can bring out more than is available in the original in perception, as when a photograph can be enlarged or when a film can slow down motion. Yet, first of all mechanical reproduction of the work of art means accessibility, and as such there is an ideological and democratic value attached to the technologies, many more people can see the reproduction than they could the original.

Benjamin points out that even the most perfect reproduction lacks in its presence in time and space. The copy does not embed the provenance of the original and the history with its traces of age that it has gone through:

> One might encompass the eliminated element within the concept of the aura, and go on to say: what withers in the age of the technological reproducibility of the work of art is the latter's aura. The process is symptomatic; its significance extends far beyond the realm of art. It might be stated as a general formula that the technology of reproduction detaches the reproduced object from the sphere of tradition. By replicating the work many times over, it substitutes a mass existence for a unique existence. And in permitting the reproduction to reach the recipient in his or her own situation, it actualizes that which is reproduced. These two processes lead to a massive

> upheaval in the domain of objects handed down from the past – a shattering of tradition… (Benjamin 1974: 255)[3].

This demolition of cathartic aura and this "shattering of tradition" are part of the cultural movement of Modernism, and Benjamin situates it to the time around 1900. The literary modernist discussion about originality and about the artist's and the work of art's place in tradition is related to Benjamin's examination of the effects of mechanical reproduction. In his "Tradition and the Individual Talent" from 1919 (Eliot in Leitch: 1092-1098), T.S. Eliot defends literary tradition when he discusses the relationship between artistic originality and the writer's re-use of a culture's literary tradition and history. Eliot attacks the concept of the isolated and original poetic genius, and he does not find that "novelty is better than repetition" (1093). The fact that Eliot finds it necessary to argue in favour of literary tradition may in this way be related to Benjamin's claim that the material conditions of artistic production, and in particular artistic distribution or reproduction, have disrupted the work of art's connection to tradition: "The technology of reproduction detaches the reproduced object from the sphere of tradition."

In "The Adventure of the Six Napoleons" Conan Doyle foreshadows this modernist discourse, and viewed internally in Doyle's own literary production it is significant that it is busts of Napoleon I that are smashed. Doyle's ambition to leave the serially produced and formula-ridden Sherlock Holmes behind and turn to original works of historical fiction is not embraced in this case. His historical fiction

3 Man kann, was hier ausfällt, im Begriff der Aura zusammenfassen und sagen: was im Zeitalter der technischen Reproduzierbarkeit des Kunstwerks verkümmert, das ist seine Aura. Der Vorgang ist symptomatisch; seine Bedeutung weist über den Bereich der Kunst hinaus. Die Reproduktionstechnik, so ließe sich allgemein formulieren, löst das Reproduzierte aus dem Bereich der Tradition ab. Indem sie die Reproduktion vervielfältigt, setzt sie an die Stelle seines einmaligen Vorkommens sein massenweises. Und indem sie der Reproduktion erlaubt, dem Aufnehmenden in seiner jeweiligen Situation entgegenzukommen, aktualisiert sie das reproduzierte. Diese beiden Prozesse führen zu einer gewaltigen Erschütterung des Tradierten… (Benjamin, 1974: 477)

included Regency romances, *The White Company* (1891) and among his most successful historical novels there are the popular Brigadier Gerard tales, set in the time of the Napoleonic Wars. The first of these tales was written in 1894. Doyle wrote: "For three years I lived among Napoleonic literature, with some hope that by soaking and resoaking myself in it I might at last write some worthy book which would reproduce some of the glamour of that extraordinary and fascinating epoch" (Carr: 91). When it is busts of Napoleon that are broken in the Sherlock Holmes story, it is a subtle and an almost ironic comment on this part of his historical fiction.

Beppo in "The Adventure of the Six Napoleons" had hidden the stolen pearl of the Borgias in this way: "Six plaster casts of Napoleon were drying in the passage. One of them was still soft. In an instant, Beppo, a skilful workman, made a small hole in the wet plaster, dropped in the pearl, and with a few touches covered over the aperture once more" (Doyle 1904: 495), and it is from here that Holmes had retrieved it. With regard to the production of the busts there is this movement: A marble copy is made of the original bust in marble of Napoleon I by Devine. From this copy hundreds of plaster casts or replicas are made, and into one of these Beppo inserts "the famous black pearl of the Borgias". In other words, from a copy of the original and unique work of art copies are mechanically produced, yet inside one of these serially reproduced copies there is the unique and original, and irreproducible, work of art that has even got its history and provenance intact. The message can be condensed into a statement about recognizing the hidden value of serially produced literature, i.e. Doyle's formulaic Sherlock Holmes cases.

Conan Doyle managed to reach a compromise between his artistic ambitions about original historical fiction and the public demand for more serialised reproductions of the Sherlock Holmes formula in "The Adventure of the Six Napoleons". Modernity, mass (re)production and the mass market of literary or journalist products are accepted and even utilized in the plot: "The press, Watson, is a most valuable institution if you only know how to use it" (Doyle 1904: 490). Holmes used the press to solve the case, and he used photography forensically ("the snap-shot from a small camera" of Beppo). Walter Benjamin

wrote this about photography: "…The unique significance of Atget, who around 1900, took photographs of deserted Paris streets. It has justly been said that he photographed them like scenes of crime. A crime scene, too, is deserted; it is photographed for the purpose of establishing evidence" (Benjamin 1974: 258)[4]. Again we can see that Holmes relates to modernity and its technological progress and that he embraces this part of modernity in his scientific method of detection. We can also see that Doyle in "The Adventure of the Six Napoleons" accepted his role as a popular writer for the modern mass media.

Conan Doyle's formula for the Sherlock Holmes stories did after all contain an element of originality. The Sherlock Holmes formula is in itself original. This formula allowed the reader the familiarity of a serial without necessarily having to read each episode or instalment, as Doyle invented a new fictional character and he used this character in a new fictional form, which was the connected series of illustrated and finished short stories to be published in a popular magazine.

The discourses about mechanical reproduction and the craft of the writer in "The Adventure of the Six Napoleons" run parallel to its criminal plot, and their scope goes beyond the story in two ways. The first reaches outward towards the audience of the Sherlock Holmes stories. The repetitive Sherlock Holmes formula with its reproduction of the same narrative structure is neither artistic nor innovative or original, but it circumscribes the modern, technological, metropolitan world with its ambivalent attitude to progress with a strict narrative pattern that affords its readers reassurance in their reception of the stories. The second extends inward to the author of the Sherlock Holmes canon. The discourse about the mechanical reproduction of the Napoleon busts in Benjamin's sense of the term is combined with the writerly discourse in a way that recognizes and

4 die unvergleichliche Bedeutung von Atget, der die Pariser Strassen um neunzehnhundert in menschenleeren Aspekten fest-hielt. Sehr mit Recht hat man von ihm gesagt, dass er sie aufnahm wie einen Tatort. Auch der Tatort ist menschenleer. Seine Auf-nahme erfolgt der Indizien wegen. (Benjamin 1974: 485)

appreciates the value of the part of Doyle's work that is formulaic, and as such "The Adventure of the Six Napoleons" documents a turning-point in Arthur Conan Doyle's career as a writer between "The Adventure of the Final Problem" and the "Adventure of the Empty House".

References

Ackroyd, Peter, *Dickens*, Vintage: London 1999.

Atkinson, Michael, The Secret Marriage of Sherlock Holmes and Other Eccentric Readings, The University of Michigan Press: Ann Arbor, 1998.

Benjamin, Walter, Gesammelte Schriften, Suhrkamp: Frankfurt am Main, 1974: "Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit", Band I, 2, pp. 471-508, 1935.

Benjamin, Walter, Selected Writings, Vol. 4, Harvard University Press: Cambridge Mass., 2003.

Campbell, Mark, Sherlock Holmes, Pocket Essentials: Harpenden, 2001.

Carr, John Dickson, The Life of Sir Arthur Conan Doyle, Harper and Brothers: New York, 1949.

Carson, David, "The Six Napoleons" (TV production), Granada 1986.

Cawelti, John G., Adventure, Mystery, and Romance Formula Stories as Art and Popular Culture, The University of Chicago Press: Chicago, 1976.

Coley, Noel G. and Hall, Vance M.D. (eds.), Darwin to Einstein Primary Sources on Science and Belief, The Open University Press: Burnt Mill, 1980.

Doyle, Arthur Conan, "The Adventure of the Six Napoleons" in The Strand Magazine, Vol. xxvii, No. 161: London, May 1904.

Doyle, Sir Arthur Conan, Memories and Adventures An Autobiography, Wordsworth Literary Lives: Ware Hertfordshire, 2007.

Doyle, Arthur Conan, Lellenberg, Jon, Stashower, Daniel and Foley, Charles (eds.), A Life in Letters, Harper: London, 2008.

Doyle, Arthur Conan, The Complete Illustrated Sherlock Holmes, Omega Books: Ware Hertfordshire, 1986.

Forster, John (ed.), Andrew Lang, The Life of Dickens, 2 vols., Chapman and Hall: London 1872-1874.

Green, Richard Lancelyn and Gibson, John Michael, A Bibliography of A. Conan Doyle, Hudson House: Boston, 2000.

Greenslade, William, Degeneration, Culture and the Novel, Cambridge University Press: Cambrigde, 1994.

Hardwick, Michael, The Complete Guide to Sherlock Holmes, Weidenfeld and Nicholson: London, 1986.
Jay, Mike and Neve, Michael (eds.), 1900: A Fin-de-Siècle Reader, Penguin: Harmondsworth, 1999.
Leitch, Vincent B. (ed.), The Norton Anthology Theory and Criticism, Norton: New York, 2001.
Neill, Roy William, The Pearl of Death (film), Universal Studios, 1944.
Orel, Harold (ed.), Critical Essays on Sir Arthur Conan Doyle, G.K. Hall & Co.: New York, 1992.
Pound, Reginald, The Strand Magazine 1891-1950, Heinemann: London, 1966.
Scaggs, John, Crime Fiction, Routledge: London, 2005.
Weller, Philip with Christopher Roden, The Life and Times of Sherlock Holmes, Crescent Books: New York, 1992.

Tabula gratulatoria

Lise Kristine Bæk
Unni From
Peter Allingham
Jørgen Bang
Jørgen Riber Christensen
Per Jauert
Kirsten Drotner
Martin Knakkegaard
Aase Graae-Michelsen
Frands Mortensen
Anne Gjelsvik
Kim Schrøder
Dorota Ostrowska
Henrik Scherning
Steen Christiansen
Klaus Bohnen
Anne Grethe J. Pedersen
Anders Horsbøl
Tine Schytte
Kim Toft Hansen
Lotte Dam
Karen Klitgaard Povlsen
Tove A. Rasmussen
Ulrik Lehrmann
Peter Stein Larsen
Pirkko Raudaskoski

Sune Agger
Edvin Vestergaard Kau
Bent Sørensen
Inger Lassen
Anne Jerslev
Torben Vestergaard
Mette Jellesen
Jens Kirk
Kjetil Sandvik
Katrine Højlund Bræmer
Ib Bondebjerg
Anker Gemzøe
Jeanne Strunck
Ernst-Ulrich Pinkert
Klaus Bruhn Jensen
Peter Kirkegaard
Casper Tybjerg
Louise Mønster
Leif Søndergaard
Anke Piekut
Anne Marit Waade
Per Krogh Hansen
Kirsten Bach Larsen