



# KODENAVN KVALITET

En drøftelse av norske og danske tv-serier i lys av kriterier for kvalitetsserien

Andreas Iversen

Masteroppgave i Film- og fjernsynsvitenskap  
Høgskolen i Lillehammer.  
Våren 2010



# **KODENAVN KVALITET**

**En drøftelse av norske og danske tv-serier i lys av kriterier for  
kvalitetsserien**

Andreas Iversen  
Masteroppgave i film- og fjernsynsvitenskap  
Høgskolen i Lillehammer  
Våren 2010

## **Forord**

Denne masteroppgaven markerer for min del slutten på et femårig studium innenfor film- og fjernsynsvitenskap på Høgskolen i Lillehammer. At tema for denne oppgaven ble tv-serier, eller kvalitetsserier, kommer av en interesse som har blitt dyrket i disse årene på Lillehammer. Alle de store amerikanske kvalitetsserier ble konsumert etter tur, og disse seriene utviklet seg etter hvert til å bli mitt foretrukne studiefelt. Etter å ha tatt for meg amerikanske kvalitetsserier i min bacheloroppgave, har jeg denne gangen forsøkt å ta for meg dette begrepet om kvalitetsserier i forhold til norske og danske tv-serier.

Jeg vil takke Audun Engelstad for god veiledning på denne masteroppgaven. Der jeg skrev meg blind, ut på ville veier eller inn i blindgater ledet han meg kyndig inn på riktig spor igjen. Jeg vil takke Nicolai og Johnny for korrekturlesing. En spesiell takk sendes til Arne Berggren, Ivar Køhn, Thomas Seeberg Torjussen og Petter Wallace som alle stilte velvillig opp til intervju. Må også takke Trygve Allister Diesen, Hans Rossine og Eric Kress som alle var behjelpelig på e-post i forhold til spørsmål jeg hadde underveis i skriveprosessen. Til slutt vil jeg takke Stine for god støtte hele veien.

Oslo, 12.mai 2010

Andreas Iversen

## Kodenavn Kvalitet: Innhold

<b>Innledning og problemstilling</b> .....	6
<b>Metode og sammensetning</b> .....	8
<b>Kvalitetsserier – Et flyktig begrep</b> .....	12
<b>Kapittel 1. Hvordan løses gåten?</b> .....	18
<b>1.2 Krimserien som sjanger</b> .....	20
1.2.1 <i>Krimserienes sjangerform</i> .....	22
1.2.2 <i>Mer enn bare krimserier?</i> .....	26
<b>1.3 Sterke karakterer og flere handlingslinjer</b> .....	27
1.3.1 <i>Den dominerende hovedpersonen</i> .....	29
1.3.2 <i>Karakterensemblen</i> .....	33
1.3.3 <i>Plott og karakterer</i> .....	37
<b>1.4 Fremdrift og spenningstopper</b> .....	37
1.4.1 <i>Serie, føljetongen og miniserien</i> .....	38
1.4.2 <i>Enkeltepisodens struktur</i> .....	41
1.4.3 <i>Fremdrift</i> .....	44
<b>1.5. Oppsummering</b> .....	46
<b>Kapittel 2. Fjernsynets visuelle flaggskip</b> .....	48
<b>2.1 Innovativ bruk av kamera</b> .....	51
<b>2.2 Hurtig fortellerstil gjennom klipping</b> .....	56
<b>2.3 Et gjenkjennelig, stemningsfullt og troverdig univers</b> .....	58
<b>2.4. Et gjennomarbeidet lydbilde</b> .....	63
<b>2.5 Oppsummering</b> .....	67
<b>Kapittel 3 Den nordiske tv-seriens levevilkår</b> .....	69
<b>3.1 DR som Nordens tv-serielokomotiv</b> .....	70
3.1.1 <i>Fra Tv-teater til Lars Von Trier</i> .....	71
3.1.2 <i>Mer makt til forfatteren</i> .....	72
<b>3.2 Den norske drømmen om en Emmy</b> .....	74
3.2.1 <i>Norske tv-serier fra monopoltid til økt konkurranse</i> .....	75
3.2.2 <i>Den norske seriebransjens hårete mål</i> .....	77

3.2.3 <i>Var Emmy-målet mislykket?</i> .....	80
3.2.4 <i>Mer makt til forfatteren?</i> .....	82
<b>3.3 Den kostbare tv-serien</b> .....	87
3.3.1 <i>Miniserier og langserier</i> .....	91
<b>Konklusjon</b> .....	96
<b>Appendiks I: Robert J. Thompsons 12 kjennetegn for kvalitetsserien</b> .....	102
<b>Litteratur</b> .....	105

## **Innledning og problemstilling**

I 2004 satte den norske tv-bransjen seg et mål i samarbeid med Norsk Filmfond og Norsk Filmutvikling. De skulle bli nominert til en internasjonal Emmy for beste dramaserie innen 2007. Man så til Danmark som på denne tiden hadde vunnet Emmy prisen to år på rad. Dette er et land det er naturlig for Norge å sammenligne seg med når det kommer til dramaproduksjon, på bakgrunn av blant annet en del kulturelle likheter. Så om de kunne klare å vinne en internasjonal Emmy, hvorfor skulle ikke da Norge kunne klare det samme? Disse håpefulle forventningene ble ikke innfridd, og norske dramaserier har i skrivende stund fortsatt til gode å bli nominert til en Emmy. *Kodenavn Hunter* kom nærmest, men ble slått ut i semifinalen i 2007. Den danske serien *Forbrytelsen* ble derimot nominert dette året. *Forbrytelsen* stiller seg dermed inn i en rekke av danske serier som har blitt nominert til og vunnet Emmy. Siden 2002 har danske serier blitt nominert seks ganger (*Mordkommisjonen*, *Nikolaj og Julie*, *Krøniken*, *Ørnen*, *Forbrytelsen* og *Livvaktene*) og de har vunnet fire (*Mordkommisjonen* i 2002, *Nikolaj og Julie* i 2003, *Ørnen* i 2005 og *Livvaktene* i 2009).

Hvorfor klarer danskene å vinne så mange Emmy priser, mens norske serier ennå ikke har oppnådd dette målet? Er danskernes tv-serier så mye bedre enn de norske? Ut i fra antall priser kan det virker nettopp slik. Det er veldig påfallende at danske serier har blitt nominert og vunnet Emmy så mange ganger, mens de norske ikke har klart dette. Hva skyldes dette? De danske seriene har ofte blitt meget populære blant seerne i Danmark og i andre land, blant annet Norge. Flere av disse dramaseriene har også fått gode kritikker og blitt «snakkiser». Dette er noe få norske tv-serier har oppnådd, selv om enkelte av disse har hatt høye seertall blant annet. Mye tyder på at de norske tv-seriene ikke har vært på et høyt nok kvalitetsmessig nivå til at de har kunnet konkurrere med de danskene seriene om Emmy-prisen for beste dramaserie.

Målet med Emmy 2007 var, som navnet antyder, å vinne en Emmy, men det som var viktig for å klare å oppnå dette målet var å få opp kvaliteten på norske tv-serier. Om en norsk dramaserie hadde vunnet en Emmy så ville dette vært en bekreftelse på at det kvalitetsmessige nivå på de norske serier var blitt hevet. Rundt denne tiden hvor Emmy 2007 tredde i kraft så var det ikke bare danskene som produserte tv-serier av høy kvalitet. Spesielt amerikanske tv-seirer opplevde en gullperiode når det gjaldt fjernsynsdramatikk. Selv om USA i mange år har laget gode tv-serier av høy kvalitet, så kom det fra slutten av 90-tallet en rekke dramaserier som ble hyllet av kritikere og ansett for å ha en meget høy kvalitet. Med de amerikanske kabelselskapene i førersetet ble man servert dramaserier som *The Sopranos* (HBO, 1999-2007), *Six Feet Under* (HBO, 2001-2005), *Band of Brothers* (HBO, 2001), *Carnivale* (HBO,

2003-2005), *Dexter* (Showtime, 2006-), *Mad Men* (AMC, 2007-), *Deadwood* (HBO, 2004-2006), *Breaking Bad* (AMC, 2008-) og *The Wire* (HBO, 2002-2008). Men også de amerikanske reklamefinansierte kanalene produserte på denne tiden tv-serier av høy kvalitet, som *The West Wing* (NBC, 1999-2006), *24* (Fox, 2001-), *Lost* (ABC, 2004-) og *Heroes* (NBC, 2006-).

Dette medførte at Robert J. Thompsons begrep ”kvalitetsserier” fra 1996 fikk en ny relevans. Dette var et begrep som egentlig dukket opp først på 70-tallet, men som ble mer populært utover 80-tallet. Det Thompson gjorde var å finne noen kriterier for hva han mente kjennetegnet den amerikanske kvalitetsserien. Gjennom å ta for seg serier som *Hill Street Blues* (NBC, 1981-1987), *Twin Peaks* (ABC, 1990-1991), *NYPD Blue* (ABC, 1993-2005) og *Akuttene (ER)* (NBC, 1994-2009) utarbeidet han tolv punkter som ofte gikk igjen i disse kvalitetsseriene. På den måten forsøkte han å klassifisere kvalitetsserier som en sjangerkategori. I lys av alle de nye kvalitetsseriene som kom utover på 2000-tallet benyttet flere teoretikere og fjernsynsforskere seg av dette begrepet og Thompsons kriterier. Til tross for at det fortsatt er et noe betent begrep så er kvalitetsserier nå blitt en mer eller mindre akseptert betegnelse på enkelte tv-serier av høy kvalitet når det gjelder både det produksjonsmessige og innholdsmessige. Jeg skal komme mer innpå hva dette begrepet faktisk innebærer og hvordan jeg vil benytte meg av Thompson og enkelte av de andre teoretikerne litt senere.

Ut i fra egne observasjoner så kan det virke som at det kommer stadig flere tv-serier som innehar flere av kvalitetsseriens kjennetegn. Det er ikke bare fra USA det kommer tv-serier av en høy kvalitet, men også fra andre land, som Storbritannia og en del vestlige land. En større satsing på tv-serien i mange land, en bedre teknologi som gjør det mulig å produsere billigere på et kvalitetsmessig høyt nivå og et større samarbeid mellom film- og fjernsynsbransjen er noen av forklaringene på at så mange tv-serier i dag kan argumenteres for å være kvalitetsserier. Så selv om man kan argumentere for at serier fra 90-, 80- og til og med 70-tallet var kvalitetsserier, så er dette noe som har vokst seg stort opp gjennom 2000-tallet. Kvalitetsseriebegrepet er mer aktuelt i våre dager enn det noensinne har vært, og det har vokst seg stort og noe uoversiktlig som forskningsfelt, men det er så vidt meg bekjent ikke gjort noen forsøk på å identifisere kvalitetsserier i en nordisk sammenheng. Av den grunn mener jeg det ville vært interessant å forsøke meg på nettopp det.

For å være litt mer konkret så vil jeg i denne oppgaven ta for meg noen utvalgte danske og norske tv-serier og drøfte disse i forhold til begrepet kvalitetsserie. Målet med dette vil være å identifisere hva som kjennetegner en nordisk kvalitetsserie. Jeg vil benytte meg av

teori om begrepet kvalitetsserier, som er tuftet på amerikanske tv-serier. Ettersom de amerikanske tv-seriene produseres under andre produksjonsforhold enn det man har her i Norden, så vil jeg også ta med det kontekstuelle aspektet i min drøftelse. Gjennom disse innfallsvinklene håper jeg å identifisere det som kjennetegner en kvalitetsserie i en nordisk sammenheng.

Ut ifra dette har jeg definert min hovedproblemstilling på følgende måte: *Kan man med fokus på noen utvalgte tv-serier fra Norge og Danmark fra det siste tiåret påpeke en nordisk kvalitetsserie ut i fra innhold og visuelt uttrykk?*

Her vil jeg også legge til en underproblemstilling: *På hvilken måte legges det til rette for kreativ utfoldelse i produksjonsvilkårene for tv-serier i Norge og Danmark og hva har dette å si for kvalitetsseriebegrepet?*

### **Metode og sammensetning**

La meg ta for meg hovedproblemstillingen først. Jeg vil altså forsøke å fastslå om det er noe som kan karakteriseres som en kvalitetsserie innen norsk og dansk serieproduksjon. Jeg velger å definere disse inn under fellesbenevnelsen nordisk kvalitetsserie. Grunnen til det er at det er en del like forutsetninger i de nordiske landene i forhold til tv-serie produksjon. For eksempel er forskjellene på en dansk tv-serie produksjon mindre i forhold til svenske tv-serier enn de amerikanske. Men også når det gjelder andre ting som politisk styresett, befolkning osv., så har de nordiske landene en del fellestrekk. Det er noe homogent over de nordiske landene, noe som gjør at jeg mener dette nordisk kvalitetsserie begrepet egner seg, til tross for at jeg ikke kommer til å ta for meg noen tv-serier fra andre nordiske land enn Norge og Danmark. Dette er ikke fordi jeg mener at det kun er norske og danske serier som kan drøftes i forhold til kvalitetsseriebegrepet. Jeg utelukker ikke at andre nordisk land produseres tv-serier som kan anses som kvalitetsseirer i en nordisk målestokk. Jeg ser bort i fra disse grunnet et utvalg jeg har foretatt meg. Nettopp fordi den norske tv-bransjen satte seg som mål å vinne en Emmy pris, en pris danskene har vunnet flere ganger så vurderer jeg det dit hen at disse to er egnet for en komparativ drøftelse. Det ville ødelagt noe av fokuset i drøftelsen dersom jeg utvidet oppgaven med tv-serier fra andre nordiske land.



Jeg mener Norge og Danmark tilsynelatende har mange av de samme forutsetningene når det kommer til å produsere tv-serier. Rent befolkningsmessig og historisk ligner disse to nordiske landene på hverandre. Fjernsynets historiske utvikling har også mange paralleller. Allikevel virker det som om danskene lager tv-serier av høyere kvaliteten enn Norge. Gjennom å ta for meg noen utvalgte danske og norske tv-serier vil jeg se på om disse forskjellene er så store som overvekten av Emmy-priser til Danmark skulle tilsi. Med å se på produksjonsvilkårene vil jeg forsøke å si noe om forutsetningene for å produsere kvalitetsserier er så like som de tilsynelatende virker å være.

Videre sier jeg i problemstillingen at jeg vil se på norske og danske tv-serier. Jeg har til nå brukt begrepene tv-serier, dramaserier og serier. Men tv-serier er et omfattende begrep som egentlig innebærer alle episodiske fjernsynsprogrammer. Dramaserier er mer presist, men også det trenger en viss definering. Den type tv-serie eller dramaserie jeg fokuserer på i denne oppgaven er fiksjonsserier produsert for fjernsyn og et voksent publikum, som går over flere episoder med en varighet på 40-60 minutter pr episode. Jeg ser altså bort i fra fiksjonsserier produsert for barn, situasjonskomedier og såpeserier. De seriene jeg har valgt å se på i mitt forsøk på å besvare problemstillingen er alle innefor krimsjangeren. Krimserien regner jeg for en undersjanger av dramaserien. Grunnen til at jeg velger å ta for meg akkurat krimserien er basert på egen interesse for denne sjangeren, og fordi dette er en sjanger som har holdt seg populær i Norge og i Danmark over lang tid, og på basis av utvalget av krimserier man finner i min avgrensede tidsperiode i begge land. Det at flere av de danske seriene som har blitt nominert og vunnet Emmy, og det faktum at flere av de norske seriene som inngikk i Emmy-satsingen er krimserier er også en grunn til at jeg tar for meg denne sjangeren. Jeg vil komme nærmere inn på krimserien som en egen sjanger i mitt første kapittel.

Denne oppgaven vil bestå av tre større kapittel. De to første kapitlene vil ha form av en tekstanalyse, og det er i disse jeg først og fremst vil ta for meg oppgavens hovedproblemstilling. I det første av disse kapitlene vil jeg ta for meg de innholdsmessige aspektene i mine utvalgte serier. Det jeg legger i det innholdsmessige er elementer i disse seriene som går på sjangertrekk, karakterskildring, og dramaturgisk oppbygning og handlingslinjer i enkelte episoder og i serien som en helhet. I dette kapittelet har jeg valgt å ta for meg til sammen fire norske og danske tv-serier innefor krimsjangeren. De to norske seriene jeg vil ta for meg i dette kapittelet er *Svarte Penger*, *Hvite Løgner* (NRK, 2003) (Fra nå av omtalt som *SPHL*) og *Ran* (TV2, 2005), mens de danskene seriene er *Forbrytelsen* (DR, 2007) og *Ørnen* (DR, 2004-2006). Jeg vil komme mer inn på hva som ligger til grunn for mine utvalgte serier om litt.

I det andre kapittelet skal jeg ta for meg de utvalgte serienes visuelle uttrykk og verdier i forhold til kvalitetsserienes visuelle kjennetegn. Det visuelle uttrykket innebærer i dette kapittelet kamerabruken og redigering i seriene, hvordan man klarer å skildre seriens univers på en troverdig og/eller stilistisk måte, og jeg vil også se på de auditive stilistiske grepene, det vil si lyd og musikk som virkemiddel. I dette kapittelet vil jeg fortsatt ta for meg *Forbrytelsen* og *SPHL*. Jeg bytter derimot ut *Ørnen* og *Ran* med *Edderkoppen* (DR, 2000) og *Torpedo* (TV2, 2007) som analyseobjekt. I motsetning til det forrige kapittelet vil jeg i dette konsentrere meg om kun en enkelt episode fra hver av mine utvalgte serier. Det er den første episoden i de nevnte seriene som vil bli mitt fokus i dette kapittelet. Dette er episoden hvor seriens visuelle uttrykk blir etablert, og egner seg dermed godt for analyse. Gjennom kun å ha fokus på en episode vil jeg også kunne gå mer grundig inn i disse episodene.

Seriene jeg har valgt å ta for meg i de to kapitlene er tv-serier som passer inn i sjangeren jeg har valgt å ta for meg og de passer alle innefor min tidsavgrensing. Disse seriene er også etter min mening tv-serier som egner seg godt for den drøftelsen jeg skal foreta meg, fordi disse er etter min mening blant de mer kunstnerisk vellykkede tv-seriene som har kommet fra Norge og Danmark i denne perioden. Allikevel har jeg valgt bort noen tv-serier som *Mordkommissjonen* (DR, 2000-2004) og *Kodenavn Hunter* (NRK, 2007). Dette er fordi jeg mener disse ligner til en viss grad på henholdsvis *Ørnen* og *SPHL*, og fordi det ville blitt for omfattende å inkludere enda flere serier. Dette er rett og slett en vurdering jeg har tatt som forhåpentligvis ikke vil svekke min drøftelse. Jeg tar derimot for meg noen scener fra *Kodenavn Hunter* i kapittel to. I dette kapittelet nevner jeg også eksempler fra noen andre norske serier, men dette gjør jeg kun for å utdype min drøftelse i forbindelse med mine hovedtekster.

Noen serier tar jeg for meg kun i ett kapittel. Dette gjør at mitt utvalg blir noe større, og jeg mener noen av disse seriene egner seg for drøftelse i lys av enten det innholdsmessige eller det visuelle. For eksempel er *Torpedo* og *Edderkoppen* to tv-serier som helt tydelig har vektlagt det visuelle aspektet i større grad enn mange andre norske og danske tv-serier. Dette kan selvsagt være problematisk ettersom de da kanskje ikke kan anses som representative for den typiske norske og danske tv-serie. På den andre side så er det nettopp kvalitetsseriene i de to land jeg vil identifisere, og jeg velger derfor tv-serier som nettopp skiller seg litt fra en del andre tv-serier. Jeg velger samtidig å ta for meg *SPHL* og *Forbrytelsen* i begge kapitlene. Dette gjør jeg for å få en viss kontinuitet i min drøftelse. Disse to seriene vil dermed også bli belyst på en mer helhetlig måte, noe som gjør at jeg står bedre rustet til å karakterisere dem som nordiske kvalitetsserier eller ikke.

Jeg skal altså prøve å besvare min problemstilling gjennom å ta for meg hovedsakelig seks tv-serier. Jeg innser at dette utvalget vil gjøre det problematisk å komme med et definitivt svar på hva som kjennetegner en nordisk kvalitetsserie. Ideelt vil en slik definisjon krevet at jeg tok for meg flere tv-serier fra Norge og Danmark, fra forskjellige sjangere, og ikke minst at jeg tok med tv-serier fra andre nordiske landene. Det jeg derimot vil forsøke er å si noe om en nordisk kvalitetsserie gjennom en grundig drøftelse av disse utvalgte seriene. Innenfor oppgavens rammer så mener jeg at seks utvalgte tv-serier som mitt primære utvalg består av er et tilstrekkelig utvalg i forhold til å kunne foreta en grundig drøftelse av disse.

Der de to første kapitlene skal besvare om noen av mine utvalgte serier kan anses som en nordisk kvalitetsserie, så har kapittel tre som formål å si noe om de produksjonsmessige vilkårene ligger til rette for å produsere kvalitetsserier i Norge og Danmark. Jeg vil altså vende blikket opp fra tv-seriene for å se på konteksten disse har blitt til under. Det er i dette kapitlet jeg vil ta for meg oppgavens underproblemstilling. Her skifter jeg min metodiske tilnærming fra tekstanalyse til en mer historisk og institusjonell drøftelse. Det som her vil være interessant er hvordan de institusjoner som produserer, bestiller og finansierer tv-serier legger til rette for en kreativ utfoldelse. Hva har disse produksjonsvilkårene å si i forhold til kvaliteten på norske og danske tv-seriene? Selve drøftelsen vil ikke konsentrere seg om produksjonen av mine utvalgte tv-serier, men heller fokusere på de store linjene som preger produksjonen av alle dramaserier i Norge og Danmark.

Det historiske perspektivet her blir en kort redegjørelse av tv-seriens historie i de to landene. Dette blir ikke en grundig gjennomgang, men jeg vil heller forsøke å skissere opp utviklingen for tv-serien. Målet med dette er å forsøke å identifisere de viktige veiskillene for produksjonen av tv-serier som har funnet sted i de to landene gjennom å se på de store linjene i utviklingen til den norske og danske tv-serien. I forhold til Danmark vil jeg hovedsakelig fokusere på den danske tv-kanalen DR og deres dramaavdeling, selv om jeg vil komme litt inn på andre danske dramaproduserende institusjoner og danske tv-serier som er blitt vist på andre kanaler i min historiske drøftelse. Hovedfokuset i forhold til danske produksjonsvilkårene blir likevel på DR ettersom jeg føler denne er den mest interessante å se nærmere på, ettersom dette er kanalen som har produsert alle de danske seriene jeg tar for meg i denne oppgaven, og alle seriene som har blitt nominert og vunnet Emmy. Når jeg skal drøfte de norske produksjonsforholdene vil jeg derimot ikke kun ha fokus på én dramaproduserende institusjon, som for eksempel NRK eller NRK Drama. Jeg vil fokusere på det samlede miljøet som i Norge lager dramaserier eller er med på å finansiere og/eller bestille

inn norske tv-serier, fordi jeg vil ta utgangspunkt i Emmy 2007. Denne kampanjen ble i gang satt av personer utenfor tv-kanalene, og hadde som mål å heve kvaliteten og fokuset på tv-serier. Derfor fokuserer jeg på flere institusjoner når jeg tar for meg de norske produksjonsvilkårene, mens jeg kun fokuserer på én institusjon i forhold til Danmark.

I forbindelse med drøftelsen omkring de norske produksjonsvilkårene kommer jeg til å benytte meg i stor grad av noen intervjuer jeg har foretatt meg. Dette er intervjuer av de to sentrale personene bak utforming av Emmy 2007, Ivar Kjøhn og Petter Wallace, og det er av serieskaperne Arne Berggren og Thomas Seeberg Torjussen. Dette er personer som har vært sentrale innenfor norsk dramasatsing og som har erfaring i forhold til produksjon av tv-serier for norsk fjernsyn. Jeg ser på disse som gode førstehåndskilder i forhold til å snakke om norske produksjonsforhold for tv-serier, ettersom de alle kjenner godt til disse. Jeg er samtidig klar over at det som blir sagt i slike intervjuer bærer et preg av en viss subjektiv oppfatning og informantens eget ståsted. Jeg kommer derfor til å benytte meg av sitater på en måte som underbygger min drøftelse, eller som et utgangspunkt for videre drøftelse.

### **Kvalitetsserier – Et flyktig begrep**

I denne oppgaven skal jeg altså forsøke å finne ut om man kan snakke om en nordisk kvalitetsserie i forhold til noen danske og norske tv-serier. Men hva er egentlig en kvalitetsserie? Hvilke kriterier ligger til grunn for en slik betegnelse? La meg først starte med selve begrepet, som har vært og fortsatt til en viss grad er et omstridt, spesielt innenfor akademien. Dette skyldes først og fremst konnotasjonene knyttet til ordet kvalitet. Det er jo slik at ”nesten enhver diskusjon som inneholder kvalitet ikke kan unnsnippe spørsmål om verdibedømmelse og personlig smak” (McCabe/Akass 2007: 2). Ordet kvalitet innebærer at man snakker om noe som på en eller annen måte er bedre enn noe annet, og kan derfor fort assosieres med en form for elitisme.

Det å komme med kvalitetsbedømmelser er noe som de fleste av oss gjør. Nesten daglig bruker de fleste av oss, og mediene, kvalitet som et beskrivende adjektiv i forhold til vurderinger omkring forskjellige ting, som for eksempel mote- eller bilmerker. Men det er mye lettere for mannen i gata å være sikker i sin verdibedømmelse enn hva det er for akademikere og forskere, fordi dette er noe som går på en subjektiv vurdering eller personlig smak. Dette blir problematisk for akademikere og forskere som gjerne vil ”oppretholde en følelse av at verdibedømmelse forlanger en form for objektivitet” (Nelson 2006a: 58). Det at de er ”klar over at personlige følelser og identitet spiller inn gjør at de noen ganger føler seg ukomfortable” (ibid.) med en slik verdibedømmelse. Problemet er altså at det er vanskelig å

vurdere noe som kvalitet og samtidig unnsnippe at en viss form for subjektiv smak og bedømmelse spiller inn.

For hva eller hvem, og på hvilket grunnlag, skal man avgjøre om noe er kvalitet? En kvalitetsbedømmelse er ikke noe som bare er personlig anliggende. For implisitt så er all bedømmelse av verdi, enten det er på tv-serier, kunst eller andre ting, noe som skjer i en bredere, offentlig forstand. Om en person bedømmer *The Sopranos* som en kvalitetsserie, så er det en personlig verdibedømmelse som ligger til grunn. Når det oppstår en felles «enighet» om at *The Sopranos* er en kvalitetsserie, så er det en bedømmelse som ikke lenger er personlig. For selv om også en felles bedømmelse har et element av en subjektiv vurdering, så “har en evaluering av et objekt eller praksis kun et godt grunnlag om det eksisterer en bredere enighet om dens verdi” (2006a: 68).

En verdibedømmelse og drøftelser rundt kvalitet kan også anses som et spørsmål om makt. For hvem bestemmer hva som er kvalitet? Hvem er det kvalitet for? Derfor er det viktig ikke å forsøke å skjule sitt eget ståsted. Det må ikke fremstå som at man forsøker å gi det rette og endelige svaret på hva som er kvalitet eller hva som er de rette verdiene i for eksempel en tv-serie. Om man drøfter kvalitet innefor academia så må man forsøke å etterstrebe en ”full, selvrefleksiv bevissthet om at de verdiene antas av en utdannet sosial fraksjon” (2006a: 66). Nøkkelordet her er altså å være selvrefleksiv når man snakker om en verdibedømmelse. Gjennom at man gjør bevisst på at man ikke kan fri seg helt fra en personlig bedømmelse og smak, så vil drøftelser omkring kvalitet, som i dette tilfelle er kvalitet i tv-serier, være gyldige og ha en viktig plass også innefor academia.

Det er altså viktig å være klar over konnotasjonene knyttet til begrepet kvalitetsserier, men det sier lite om hva som definerer kvalitetsserier eller hva som ligger i begrepet. En presis definisjon av begrepet har vært og er fortsatt noe flyktig. Men det var nettopp det Robert J. Thompson forsøkte å gjøre i sin bok *Television's Second Golden Age* fra 1996. I denne boken gikk han historisk til verks og så på noen amerikanske tv-serier fra 1981 og utover som han mente skilte seg ut gjennom at de var ”bedre, mer sofistikert, og mer kunstnerisk enn det typiske nettverkstilbudet” (Thompson 1996:12). Ut i fra dette kom han frem til tolv kjennetegn for det han mente utgjorde en amerikansk kvalitetsserie. Disse tolv kjennetegnene var altså et forsøk på å definere hva en kvalitetsserie er for noe.

Det Thompson oppnår med dette definisjonsforsøket er å klassifisere kvalitetsserier som en sjanger innenfor fjernsynet, ”komplett med sitt eget sett av formelle kjennetegn” (1996: 16). En annen forsker som har tatt for seg kvalitetsserier, Sarah Caldwell, mener at det å klassifisere en tv-serie som kvalitetsserie ”kan sammenlignes med at man er enige om at en

viss type film er en western” (Cardwell 2007: 21). Gjennom at en tv-serie betegnes som en kvalitetsserie på bakgrunn av noen formelle kjennetegn vil den personlige bedømmelsen komme i andre rekke. På den måten kan man argumentere for at en tv-serie er en kvalitetsserie uten at man nødvendigvis liker den selv. Det er en vurdering på basis av noen tekstlige egenskaper, ikke på basis av den subjektive opplevelsen av å se en gitt tv-serie. Så om man opplever den som kjedelig eller som god underholdning, så er det avgjørende hvorvidt serien innehar de formelle kjennetegnene for en kvalitetsserie eller ikke.

Det er slik jeg vil forholde meg til begrepet i denne oppgaven. Jeg skal nå ta for meg de av Thompsons kjennetegn på kvalitetsserien som jeg vil benytte meg av i mine drøftelser, og jeg vil også begrunne hvorfor jeg ikke vil ta for meg alle hans tolv punkter.<sup>1</sup> Det er altså hans kjennetegn på kvalitetsserien jeg vil ta utgangspunkt i, selv om jeg vil underbygge disse punktene med andre teoretikere som har tatt for seg kvalitetsseriebegrepet. I mitt første kapittel vil jeg ta for meg de innholdsmessige kjennetegnene ved kvalitetsserien og se på disse i forhold til mine utvalgte serier. Her vil jeg blant annet benytte meg av Thompsons fjerde kjennetegn for kvalitetsserien, som går på at kvalitetsserier som regel har et stort antall karakterer (Thompson 1996: 14). Dette er selvsagt ikke noe som er unikt for kvalitetsserier, mange såpeserier har også mange karakterer. Det som skiller kvalitetsserien fra andre tv-serier er hvordan disse karakterene fremstilles. Ofte har selv de mindre karakterene et særpreg i kvalitetsseriene. Det sjeldent man finner karakterer i disse seriene som kun har som funksjon å skape intriger eller som fremstår som endimensjonale stereotyper. Det at de har mange karakterer fører også til at man har mange handlingslinjer, som flettes inn i hverandre på en ofte intrikat og kompleks måte, som har medført at flere av de beste amerikanske kvalitetsseriene har blitt sammenlignet med store romaner. Den amerikanske kvalitetsserien *The Wire* har for eksempel blitt sammenlignet med Dickens romaner.<sup>2</sup>

I det første kapittelet vil jeg også ta for meg Thompsons sjettede kjennetegn som går på at kvalitetsserier har hukommelse (ibid.). Det vil si at handlingslinjer kan bli “glemt” i et par episoder, for så å dukke opp igjen den tredje. Karakterer som utvikler og forandrer seg, det at karakterene kan referere til tidligere hendelser fra serien osv. Her vil jeg også drøfte hvordan de norske og danske seriene passer i forhold til Thompsons syvende kjennetegn som går på hvordan kvalitetsserier ofte blander mange forskjellige sjangere, på en måte som gjør at de vanskelig lar seg klassifiseres under tradisjonelle sjangere (1996: 15). Gjennom å blande flere

---

<sup>1</sup> Se appendiks I for en kronologisk og ordrett gjengivelse av Thompsons 12 kjennetegn for kvalitetsserien

<sup>2</sup>Hentet fra Dagsavisen nettutgave 10.11.2007 ”Krimserien forfatterne elsker”

<http://www.dagsavisen.no/kultur/article320892.ece>

ulike sjangere, skaper de ofte dermed nye sjangere, eller er med på å fornye tradisjonelle sjangere.

I mitt andre kapittel vil jeg ta for meg kjennetegn ved kvalitetsserien som går på det visuelle og drøfte dette i forhold til mine utvalgte serier. Thompson andre kjennetegn går nettopp på dette, nemlig at kvalitetsserier har en flott visuell fasade (1996: 14). Disse seriene innehar visuelle verdier som gjør at de skiller seg ut fra mye annet på fjernsynet, gjennom en ”høyproduksjonsverdi, en mer filmaktig skuespillerstil og kinematografi” (Caldwell 1995:12). Kvalitetsserier blir ofte produsert av personer med bakgrunn utenfor fjernsynet. Dette er ofte personer fra filmmiljøene og merkes på kvalitetsseriens visuelle og estetiske verdier, som etterstreber spillefilmens visuelle uttrykk. I dette kapitlet vil jeg også se på Thompsons ellefte punkt som går på at kvalitetsserier etterstreber en ”realisme” (Thompson 1996: 15). Slik jeg oppfatter dette kjennetegnet så går dette blant annet på hvordan kvalitetsserier etterstreber en troverdighet i sitt visuelle uttrykk, som er med på å underbygge seriens univers.

I forhold til kapittel tre vil ta for meg hvordan de norske og danske tv-seriene produseres. Blant annet gjennom å se på produksjonsformen, som går litt på Thompsons åttende kjennetegn. Her skriver han at kvalitetsserier etterstreber litterære verdier og hviler tungt på manus (1996: 15). Disse tv-seriene har ofte en klar avsender, og et fokus på forfatteren og hans visjon. Det er hovedforfatteren, som i USA har en arbeidsrolle som også innebærer en produsentrolle, sin versjon alle jobber for å realisere. Flere forfattere har blitt trukket frem i forbindelse med de beste amerikanske kvalitetsseriene som fjernsynets svar på filmens auteur. Hvorvidt dette er en riktig fremstilling vil jeg ikke ta noe stilling til, men mange av serieskaperne krediteres suksessen dramaseriene sine oppnår. Det er mange eksempler på slike serieskaper i amerikansk fjernsyn som Steven Bochco (*Hill Street Blues*, *NYPD Blue*), David Kelly og hans mange serier, David Chase (*The Sopranos*), JJ Abrams (*Lost*), Alan Ball (*Six Feet Under*), David Milch (*Deadwood*), Aaron Sorkin (*The West Wing*) og David Simon (*The Wire*) for å nevne noen.

Jeg har til nå kun tatt for meg halvparten av Thompsons tolv kjennetegn for det han mener definerer kvalitetsserien. To av disse, hans første og tolvte punkt, vil ligge implisitt i min drøftelse, uten at jeg direkte kommer til å ta for meg disse. Det første punktet går på at kvalitetsseriene skiller seg ut fra resten av fjernsynslandskapet, mens det tolvte punktet går på at de seriene som innehar flere av disse kjennetegnene for kvalitetsserien ofte blir hyllet av kritikere og vinner diverse priser. Det at Thompsons kjennetegn for kvalitetsserien er basert på de amerikanske kvalitetsseriene så er det noen av hans punkter som rett og slett ikke passer

i forhold til en drøftelse av norske og danske tv-serier og produksjonsvilkår. Dette er punkter om Thompsons tredje kjennetegn, som går på at kvalitetsserier ofte tiltrekker seg en attraktiv, men nødvendigvis ikke så stor demografisk seergruppe, og hans fjerde punkt som går på at disse seriene ofte må kjempe mot profittjaktende tv-kanaler og lave seertall, er punkter som ikke gjelder i samme grad for de norske og danske tv-seriene.

Heller ikke hans tiende punkt som går på at kvalitetsserier fra USA ofte har en tematikk som preges av at de heller mot det kontroversielle, tar opp temaer som kan virke støtende og har fått betegnelsen ”liberalt fjernsyn” av Jane Feuer vil jeg ta for meg i drøftelsen av en nordisk kvalitetsserie (Thompson 1996). Jeg ser dermed bort i fra noen direkte drøftelse av tema, seergrupper og fjernsynskanelenes motstand som kjennetegner den amerikanske kvalitetsserien fordi disse ikke gjelder i samme grad for nordiske tv-serier av den grunn at markedsforholdene for tv-serier er betydelig mindre i Norge og Danmark enn det er i USA. Dermed har ikke norske og danske tv-serier råd til å legge til rette for de økonomiske rammene en kvalitetsserie krever når den ikke vil nå ut til et så bredt publikum som den ville gjort i et engelsktalende land. Det vil si at de fleste tv-seriene holder seg unna tematikk som kan føre til at man mister flere seergrupper. Man kan nok finne eksempler på norske og/eller danske tv-serier som har en slik tematikk, eller som har hatt få seere til tross for en kunstnerisk høy kvalitet, men generelt så mener jeg dette er noen punkter som gjelder i større grad for de amerikanske kvalitetsseriene.

Dette er grunnen for at jeg velger å spesifisere det som en nordisk kvalitetsserie, og ikke en kvalitetsserie generelt. Både fordi det er såpass ulike forutsetninger for å lage en tv-serie i Norden i forhold til USA og fordi enkelte begreper ikke gjelder i samme grad, så vurderer jeg det dit hen at det er hensiktsmessig å se på dette kvalitetsbegrepet i et nordisk perspektiv. En direkte sammenligning mellom USA og de nordiske forholdene ville både vært urettferdig og lite hensiktsmessig. Allikevel er det jo enkelte likheter mellom tv-serier som kommer fra Norge og tv-serier som kommer fra USA, og det er disse likhetene eller potensielle likhetene jeg vil konsentrere meg om. Det er kvalitetsserier i en nordisk målestokk jeg vil prøve å identifisere her, og ikke om en eller flere nordiske serier kan puttes i samme kategori som en amerikansk kvalitetsserie. Om man kan snakke om en nordisk kvalitetsserie og hva den eventuelt innebærer er det jeg vil forsøke å illustrere gjennom min videre drøftelse.

Årsaken til at jeg mener dette er relevant og viktig er fordi et godt tilbud på nasjonale dramaserier er noe som er viktig innenfor fjernsynet. Selv om man kan se de absolutt beste amerikanske kvalitetsseriene i Norge og i Danmark, både på fjernsynet og på DVD, så viser



det seg at ”fjernsynets publikum over hele verden foretrekker et lokalt produkt om de blir gitt valget” (Nelson 2006a: 68). Av den grunn er det viktig for norske og danske fjernsynskanaler å tilby tv-serier som en del av sin programpost. Samtidig er det viktig at man i disse etterstreber en høy kvalitet, som gjør dem til et godt alternativ i til de utenlandske tv-seriene. Disse skal være en motpol til mye av den lettere underholdningen som fjernsynet tilbyr, og bør derfor vektlegge en så høy kvalitet som lar seg produsere innefor de rammene som er tilgjengelige i den nasjonale fjernsynsbransjen. Av denne grunn mener jeg det er viktig og interessant å se på kvalitetsbegrepet i forhold til tv-serier fra mindre land som Norge og Danmark.

## Kapittel 1. Hvordan løses gåten?

“I nåtidens fjernsyn er det innlysende at seerens oppmerksomhet må gripes i de første førti sekundene og deretter holdt fast med en hurtiggående handling med en høy temperatur” (Nelson 2007a:38)

Hva er det som gjør at man blir hektet på en tv-serie? Hva er det som gjør at man får en nærmest kriblende følelse i kroppen etter å se mer når en episode er over? En tv-serie er i sin form serialisert. Uansett om det er en miniserie eller en føljetong så deles tv-seriene inn i et visst antall episoder. Disse episodene fordeles så utover på en gitt tv-kanals programflate. Episodene blir oftest sendt på et bestemt tidspunkt en dag i uken. I dag er det også mulig å følge tv-serier på DVD eller internett, noe som åpner opp for muligheten til at man kan se dem akkurat når det måtte passe en selv og slikt sett gir seerne litt mer frihet. Men dette forandrer derimot *ikke* tv-seriens fortellerform på noen måte. Den serialiserte, episodiske strukturen beholder tv-serien uansett om man ser den på fjernsyn eller på DVD. Det at tv-serien er delt opp i flere episoder er det som klart skiller den fra filmen og andre «klassiske» narrative tekster. Denne episodiske formen medfører at en tv-serie får stadige narrative pauser gjennom at episodene slutter uten at historien er ferdig fortalt (Hagedorn 1995). Dette er tv-seriens unike natur.

Utfordringen for en tv-serie blir dermed å holde på seerens interesse i det narrative oppbruddet. Den er avhengig av å selge seg selv til seeren på en slik måte at han eller hun vil ha mer ved den enkelte episodens slutt. Tv-serier må dermed gjøre seg underholdene, spennende og interessante nok til at seeren vil ha mer. Jeg vil altså se på elementer ved tv-seriens narrative form som går på hvordan den opprettholder seerens interesse fra episode til episode. Jeg vil drøfte disse narrative elementene opp mot mine utvalgte serier. Med narrative elementer mener jeg elementer som er viktige for at en tv-serie skal engasjere seeren. Slike narrative egenskaper gjelder for dramaserier generelt, men det er forskjeller på hvordan disse fremtrer i kvalitetsserier i forhold til såpeserier. For meg virker det som om kvalitetsserier benytter seg av disse på en langt mer kompleks og sofistikert måte, og ofte på en original og nyskapende måte.

Jeg vil se på hvordan disse narrative elementene fremstår i forhold til mine utvalgte serier. Det første jeg vil se på er tv-seriens sjanger i forhold til de norske og danske seriene. Sjanger skaper noen forventninger hos seerne om hvilken type historie man vil få servert, og ved å innfri og/eller bryte disse kan påvirke seerens opplevelse av tv-serien. Videre vil jeg se

på hvordan karakterene i disse seriene fremstilles og hvilken funksjon de har i forhold til plottet. Sist i dette kapittelet vil jeg se på de enkelte episoders narrative oppbygning, seriens helhet og hvilke krav den stiller til sine seere.

I forhold til min problemstilling hvor målet er å identifisere en nordisk kvalitetsserie kan det virke noe rart å snakke om hvordan man skaffer seg og holder på seere, ettersom tv-serier som betegnes som kvalitetsserier faktisk ofte sliter med å samle et stort publikum. I USA har fjernsynet tradisjonelt vært en kommersiell arena som lever av å selge sine programmer til annonsører. Dette innebærer at desto flere seere et fjernsynsprogram har, desto mer attraktivt blir det å sende reklame før, under og etter programmet for annonsørene. Dette inkluderer tv-serien, som har måttet forholde seg til den kommersielle delen av å sendes på reklamefinansiert fjernsyn. Dette gir seg utslag i hvordan tv-serien fremstår rent narrativt. Episoder bygges opp slik at det rett før en reklamepause oppstår en spennende situasjon som først får sin forløsning etter reklamepausen er over. Dette er en narrativ strategi som skal sikre at seeren eksempelvis ikke bruker for mye tid på å hente mat i kjøleskapet og lignende, eller at han bruker fjernkontrollen til å skifte kanal, noe reklamefinansierte tv-kanaler aller helst vil unngå. Selvsagt gjelder dette også for alle tv-kanaler, men spesielt for de reklamefinansierte.

Selv om denne situasjonen er mer eller mindre den samme innefor de kommersielle kanalene i USA i våre dager, så har fjernsynslandskapet der, som her til lands, forandret seg. Gjennom 1980-tallet spesielt kom det stadig flere nye kanaler, og dette førte til at de tre store kommersielle kanalene i USA (ABC, CBS og NBC) ikke lengre kunne holde på det store publikumet (Caldwell 1995). Inn på det amerikanske fjernsynsmarkedet kom betalingskanaler som HBO som kunne lage programmer som ikke tok hensyn til annonsører. Ut av dette nye fjernsynslandskapet kom det tv-serier som ikke lenger prøvde å nå absolutt alle. Man innrettet tv-serier nå mer inn mot de foretrukne demografiske gruppene. For de kommersielle kanalene ble det viktigere å nå ut til et kjøpesterkt publikum ettersom dette tiltrakk seg annonsører "som Mercedes-Benz" og de gikk dermed bort fra "ideen om 'minste felles multiplum' programmer" (Thompson 1996:67). På denne måten er det viktig for kvalitetsserier i amerikanske kommersielle kanaler å fenge «de rette» seerne. Det samme gjelder for tv-serier som sendes på betalingskanaler som HBO. Her er de avhengig av å nå den ønskede demografiske seergruppen, ikke av kommersielle hensyn, men av den grunn at betalingskanaler er avhengige av å selge abonnementer. Kanaler som HBO, AMC og Showtime lever av å selge sitt innhold til seeren, og etterstreber derfor å tilby seerne sine unike programmer av høy kvalitet.

Så selv om amerikanske kvalitetsserier kanskje ikke alltid har de største seertallene så er disse seriene like avhengige av å hekte «den rette» seeren. Hvordan de oppnår dette varierer, og jeg vil komme innpå flere tradisjonelle narrative strategier som tv-serier har benyttet seg av opp gjennom årene, og jeg vil komme innpå hvordan slike narrative strategier benyttes i kvalitetsserier i løpet av dette kapitlet. Poenget er at uansett om det er en «vanlig» tv-serie eller en kvalitetsserie så er de begge like avhengig av å klare å dra med seg seeren fra episode til episode. Dette skyldes tv-seriens serialiserte narrativ.

Men hva med Norden, gjelder det samme for en nordisk kvalitetsserie? For det første så vil ikke en nordisk tv-serie søke en demografisk attraktiv seergruppe, hvor risikoen for å støte bort andre seergrupper er stor. Til det er de høye kostnadene på en tv-serie for store i forhold til publikumspotensialet. Med et folketall på rundt fem millioner befinner Norge og Danmark seg i en helt annen liga enn det som er tilfellet med de reklamefinansierte tv-kanalene i USA som i teorien kan nå ut til en seermasse på omtrent 300 millioner om man ser det i forhold til innbygger tall, og da er ikke engang resten av verden tatt med i regnestykket, som man av vet følger flere av de amerikanske tv-programmene. Selv om flere av seriene jeg tar for meg sendes på kringkastingskanaler så er disse avhengig av å nå ut til et stort publikum for å rettferdiggjøre kostnadene av en tv-serie. Dette vil trolig speile seg i det man kan kalle en nordisk kvalitetsserie. Disse vil søke et bredest mulig publikum. For det andre er det nok på lik linje med amerikanske tv-serier forskjellige måter nordiske serier forsøker å fenge seeren, og dra ham/henne med fra episode til episode. Jeg vil dermed ikke forsøke å spekulere i hva slags publikum som disse seriene når ut til, eller legge noe vekt på seertallene. Mitt utgangspunkt vil være tekstene i seg selv. Jeg skal forsøke å identifisere hvordan fire forskjellige nordiske tv-serier benytter seg av narrative strategier som skal forsøke å fenge et stort publikum og holder på dem fra episode til episode. Hvilke strategier, i hvilken grad og til hvilken effekt er det som danner utgangspunktet for drøftelsen i dette kapitlet.

## **1.2 Krimserien som sjanger**

Det første jeg vil se på er sjanger og hvilken rolle sjanger spiller i seriene jeg tar for meg. Det er hovedsakelig to årsaker til at jeg mener dette er relevant å ta med her. For det første, så fungerer en sjangerbetegnelse som noe forlokkende for seeren, om det er en sjanger etter hans smak. Liker man krimserier vil man sannsynligvis sette seg ned og se den nye krimserien som går på fjernsynet. Som jeg skal komme mer innpå, så har man gjerne noen forventninger som knytter seg til akkurat denne spesifikke sjangeren. Man har noen forventninger om hva man

skal se. For det andre er det interessant å se på hvordan en serie forholder seg til sjangerkonvensjoner i forhold til kvalitetstempelet.

Seriene jeg tar for meg er krimserier, og dermed kommer jeg til å ta for meg krimsjangeren først og fremst. Kriteriene for hvordan krim ser ut og hvordan den tradisjonelt har sett ut kan være med på å danne et godt utgangspunkt for å undersøke og drøfte om krimseriene mine på noen måte fornyer sjangeren, eller om de passer inn under de tradisjonelle formene. Jeg vil komme innom hvorvidt de nordiske seriene blander inn andre sjangere slik mange amerikanske kvalitetsserier er kjent for å gjøre.

Sjanger kommer av det franske ordet genre og betyr «type» eller «art» (Creeber 2004). Studier av sjangere dreier seg i bred forstand om ”klassifikasjon av tekster på grunnlag av fellestrekk” (Larsen 1999:32). Klassen av verker ”defineres så å si av de trekkene verkene har til felles” (ibid). Det dreier seg altså om at man finner enkelte trekk ved ulike tekster som går igjen, og som dermed gjør at de kan puttes inn i en sjangerbenevnelse. Slike sjangere kan være en musikal eller western innenfor film, det kan være såpeopera eller situasjonskomedie innenfor fjernsyn. Det er sjeldent eller aldri slik at en tekst ikke kan kategoriseres innenfor en sjanger, men som jeg skal komme inn på senere kan en tekst ha elementer fra flere sjangere. Det er jo ofte slik at filmer og kanskje spesielt fjernsynsprogrammer fremstår som hybrider av flere sjangere.

Peter Larsen betegner sjanger som film og fjernsyns industriens merkelapper. Dette begrunner han med at sjanger blir benyttet ”internt til å forklare investorer og medarbeidere hva slags produkt man har tenkt å produsere” (1999:33), og som han nevner videre er sjanger nyttig for å gi publikum en forventning om hva det er de skal se. De fleste publikummere har noen forventninger når de skal se en viss type sjanger, som er myntet på tidligere erfaringer. Man kan dermed se på sjangerbetegnelsen som ”et løfte om *en spesiell type produkt*” (1999:34). Om teksten ikke svarer til publikums forventninger vil de ofte føle seg skuffet og lurt. Det må altså være samsvar mellom produksjonssidens betegnelse av sjanger og publikums forventninger. På den måten kan man snakke om sjangere som ”en slags kontrakt mellom industrien og tilskuerne, eller mer generelt mellom avsender og mottaker” (1999:34).

En sjangerbasert tekst har ofte blitt omtalt med skepsis av kritikere som mener at ”den formelmessige narrative strukturen på en eller annen måte fremkaller en altfor fabrikkert og manipulativ tekst” (Creeber 2004:78). Men på den andre siden så er det ofte det gjenkjennbare ved sjangerne som gjør en sjangertekst attraktiv for publikum. Mye av gleden ved å se en sjangerfilm eller fjernsynsprogram er ”å vite og forvente den type formel den vil følge” (2004:79). En sjanger vil uansett også fornye og forandre seg over årene, sjangere kan ikke

karakteriseres som ”strukturelt entydig og statisk, men som et uttrykk for flytende prosesser i forholdet mellom medie/tekst-institusjoner, avsender, publikum og den kulturelle kontekst som disse befinner seg i” (Bondebjerg 1993:170). Forandringene i sjangerne kommer ofte som et naturlig resultat av en utvikling over tid, de ”kan betraktes som tids- og situasjonsbestemte måter å snakke om (deler av) verden på [...] de representerer visse perspektiv, bestemte typer forsøk på å gripe og gi mening til sosiale fenomener og forhold, ut fra bestemte synsvinkler” (Gripsrud 1995: 219).

Forandringer innen sjangeren kan dermed komme som en naturlig del av tiden og forholdene som teksten blir produsert under. Sjangerfornyelse kan også være et bevisst valg fra produsentens side, hvor man bryter enkelte av publikums forventinger til en sjanger, eller på andre måter leker litt med sjangerkonvensjoner med den intensjon å skape en god opplevelse for publikum. Men dette kan fort gi en motsatt effekt. For eksempel vil en krimserie som fokuserer på etterforskningen av et drap og hvor dette drapet ikke blir løst være ”snakk om sjangerfornyelse, men sannsynligvis også om voldsomt utilfredse seere” (Agger 2005: 357).

Sjangertekster er aldri helt like hverandre, men det er enkelte trekk som nærmest må være på plass for at de skal kategoriseres innenfor en bestemt sjanger. En sjanger er først en sjanger ”når et tilstrekkelig (men ukjente) antall personer har oppfattet at et sett tekster har vesentlige felles kjennetegn og gitt dem en felles betegnelse” (Gripsrud 1995: 216). Men disse betegnelse kan noen ganger være litt uklare, og enkelte tekster kan ha flere kjennetegn enn andre. Krimsjangeren er en sjanger som ikke bare har mange kjennetegn, men som også har mange betegnelser. En tv-serie som betegnes som en krim ett sted kan bli betegnet som detektivserie, politiserie, actionserie eller thriller et annet sted. Slik jeg ser det rommer krimserien alle disse andre betegnelse. Det vil si at mange thrillerserier som regel like gjerne kan omtales som krimserier.

### 1.2.1 Krimserienes sjangerform

Det finnes fortsatt tradisjonelle krimserier med en genial og romantisert detektiv som resonnerer seg frem til morderen, som for eksempel *Poirot*. Men slike krimserier er nok mer eller mindre en foreldet form innen krimsjangeren og ”virker å være en døende rase” (Creeber 2001:23). De krimseriene som blir lagt merke til i våre dager er ofte de som på en eller annen måte er med på å fornye sjangeren. *The Sopranos* og *The Wire* er eksempler på to amerikanske kvalitetsserier som har vært med på å bringe noe nytt til krimsjangeren. Det å fornye sjangeren kan være et kvalitetstegn, men kvalitetsserier må ikke nødvendigvis gjøre

dette. En godt fortalt og velprodusert krimserie kan være en kvalitetsserie, selv om den ikke nødvendigvis er med på å fornye sjangeren. De fire seriene jeg tar for meg har alle fått tilknyttet en «sjangermerkelapp» som er gitt av produsentene. Ut i fra beskrivelsen på DVDene har alle fire fått sjangerbetegnelsen thriller. *Forbrytelsen* blir også betegnet som et tv-drama, mens *SPHL* i tillegg kalles en «TV-serie». Det jeg vil se på i denne delen er hvorvidt disse fire seriene på noen måte bringer noe nytt til sjangerformen, eller om de plasserer seg innenfor krimmens tradisjonelle sjangerformer.

Tradisjonelt når man snakker om en krimserie så forventer man en gåte som vil bli presentert for oss helt i begynnelsen av historien. Denne gåten er ofte en alvorlig forbrytelse, mest vanlig et mord. Det som så følger er en etterforskning, med enten en politimann eller en detektiv, som skal løse gåten. Gjennom at etterforskeren finner spor, mistenkte og møter hindringer holdes spenningen oppe, men serien ”vil få en endelig (for)løsning ved fortellingens slutt” (Engelstad 2004:57). Det skjer da det avsløres hvem som er forbryteren, og det endelige oppgjøret med ham (enten i form av hans arrest eller død). Denne beskrivelsen passer tilsynelatende veldig godt med *Forbrytelsen*, hvor premisset for serien er etterforskningen av drapet på Nanna Birk Larsen.

Det finnes flere varianter av denne formen. Det kan være en serie med enkeltstående episoder (jeg vil komme mer inn på ulike serieformer senere i oppgaven) hvor man følger den briljante etterforskeren som løser en ny sak uke etter uke, som til en viss grad kan passe til *Ørnen*, eller at oppklaringen foregår over en rekke episoder, som i *Forbrytelsen*. Fascinasjonen i disse seriene ligger først og fremst i hvordan etterforskeren(e) resonnerer seg frem til hvem som har begått forbrytelsen. Gunhild Agger kaller denne typen oppklaring for *gåteformen* (Agger 2005:357).

Tzvetan Todorov skrev at fascinasjon med gåteformen først og fremst er at den vekker en nysgjerrighet hos seeren. Vi presenteres for et mysterium som skal løses. Det er her snakk om en fortellerform som går fra virkning til årsak, ”fra og med en viss virkning (et lik og noen indisier) må man finne årsaken (den skyldige og det som har drevet ham til den kriminelle handlingen)” (Todorov 1995:208). Den kriminelle handlingen tilhører det de russiske formalistene kalte *fabelen*. Fabelen er den kronologiske, årsak - virkning kjeden av begivenheter som skjer innenfor en viss tidsramme og romlig arena. Innen krimfortellinger med gåteformen skal man gjenskape fabelen, ettersom historien om etterforskningen er en søken etter den skjulte historien om forbrytelsen. Ved slutten av en slik krimfortelling skal ”alle historiens begivenheter kunne bli plassert inn i et separat mønster av tid, rom og kausalitet” (Bordwell 1985:49).

Det er i susjetten, som er mer kjent som plottet, at fabelen presenteres. Hvordan susjetten setter sammen fabelen er avgjørende for hvordan seeren «løser» gåten. Det vi får av opplysninger i susjetten ”skjer i små, nøye utmålte porsjoner, hvor mottakeren hele tiden søker å finne ut av spørsmålet: hvem får vite hva av hvem – når og hvorfor?” (Agger 2005:358). Seeren søker på samme måte som etterforskeren å finne forbryteren, og på samme måte som etterforskeren finner spor og ledetråder underveis vil seeren få servert informasjon underveis i seriens gang. Nettopp fordi krimsjangeren innbyr til en tilskuerdeltakelse kan være en av hovedårsakene til at denne sjangeren har holdt seg så populær i mange år.

Den andre tradisjonelle formen innenfor krimsjangeren er *suspense-formen*. Gunhild Agger mener at man finner denne formen i krimserier ”hvor forholdet mellom forbrytelse og oppklaring utfolder seg i et langt mer intrikat forløp; her understrekes spenningen typisk, og plottet tvistes gang på gang” (ibid.). Tzvetan Todorov har derimot en annen definisjon av suspense-formen, og ut i fra hans sjangerinndeling passer Aggers definisjon av suspense-formen bedre inn i hans tredje form, nemlig thrilleren, som jeg snart vil komme til. I Todorovs definisjon av krimfortellinger med suspense-formen så har ikke disse et mysterium. Publikums interesse ved disse krimfortellingene blir holdt ved like på en annen måte enn i gåteformen. I suspense-formen er det som navnet tilsier den nervepirrende spenningen som fenger seerens interesse, ”her går man fra årsak til virkning” (Todorov 1995: 208).

Dette kan være i form av at noen legger planer for en kriminell handling, som da er årsaken. Det blir vist for oss hvem disse er og hva de planlegger og hvorfor de vil utføre den kriminelle handlingen. Deretter følger man veien mot utførelsen av denne kriminelle handlingen og alle de eventuelle hindringer og vanskeligheter som oppstår underveis (virkningen). Det er spenningen knyttet rundt de forventningene vi har til hva som vil komme til å skje som holder seerens interesse oppe. Disse krimfortellingene hviler mer på action enn de med gåteformen.

Denne beskrivelsen passer godt til de to norske tv-seriene. I *Ran* følger vi en gjeng med ranere som planlegger det store kuppet som vil gjøre dem så rike at de kan «pensjonere» seg. Spenningen i denne serien knyttes til om de lykkes med å gjennomføre ranet. *SPHL* handler om en politimann som roter seg inn i den kriminelle verden og gjennom dette selv begår kriminelle handlinger. Interessen i denne serien knytter seg først og fremst til hvilke konsekvenser hovedpersonen Sverre Fjelds handlinger vil få for ham og de rundt ham.

Den tredje typen krimfortelling identifiserer Todorov som en blanding av gåteformen og suspense-formen. Han kaller denne krimformen for thrilleren. Måten denne formen blander de to andre på er gjennom at den bevarer mysteriet ”og dens to historier, både den fortidige og



den nåværende, men nekter å redusere den andre til en enkel avsløring av sannheten” (1995:212). Her er interessen todelt, den er rettet mot det som har hendt (mordet), og mot det som skjer videre i fortellingen. ”Disse to formene for interesse er forenet her, det er nysgjerrigheten etter å få vite hvordan de allerede oppståtte hendelsene skal forklares, men også spenningen: Hva kommer til å skje med hovedpersonene?” (1995:212). I thrilleren er ikke hovedpersonene usårbare, slik de ofte er i krimseriene med gåteformen. De kan selv bli offer eller mistenkt, samtidig som de er etterforskeren. Gåten i thrilleren har en annen funksjon enn i krimfortellinger med gåteformen: ”Den er for det meste et utgangspunkt, fordi hovedinteressen ligger i den andre historien, den som utspiller seg i øyeblikket” (ibid.).

Ut i fra denne beskrivelsen passer de to danske seriene *Ørnen* og *Forbrytelsen* bedre inn i her. Begge er strukturert etter gåteformen, men gjennom noen eksempler skal jeg vise at det er mer til disse seriene som gjør at de passer bedre inn under thrillerformen. I *Ørnen* følger vi en politienhet i København som tar for seg internasjonal kriminalitet. Sakene blir som regel oppklart over en episode eller to, og fascinasjonen ligger i hvordan etterforskerne jobber og finner frem til gjerningsmannen. Samtidig følger sakene hverandre gjennom at de på en eller annen måte henger sammen, eller at rester av en gammel sak ligger i bakgrunnen under oppklaringen av en ny sak.

Et eksempel på dette er drapsetterforskningen av en norsk forretningskvinne i København i episode 3. Etterforskningen leder dem til Norge, hvor etterforsker Hallgrim Ørn Hallgrimson ved en tilfeldighet møter på den russiske skurken Sergej som de har jaget i seriens to første episoder. Etersom Hallgrim har hatt vanskeligheter for å skille syner og virkelighet og ikke klarer å finne Sergej avskriver han det for å være innbilning fra hans side. Etterforskningen av mordet på den norske kvinnen fortsetter og blir oppklart, men mot slutten av episoden finner de ut at Sergej faktisk var i Norge og at han har drept en dansk kvinne som var i vitnebeskyttelsesprogrammet.

Etterforskningen i denne serien følger et langt mer intrikat forløp enn ved vanlige krimserier innen gåteformen. Denne serien omhandler internasjonal kriminalitet som har kommet til Norden, og historiene om etterforskningene speiler noe av kompleksiteten ved denne nye grenseoverskridende kriminaliteten. Her er det forgreninger til mange land, og oppklaring av en sak viser seg ofte bare å lede dem direkte over i en ny sak. I flere av episodene foregår flere etterforskninger parallelt også. Samtidig er ikke etterforskerne immune mot farer, som for eksempel da Nazim ble skutt etter under en undercoveroperasjon eller da Hallgrim blir knivstukket etter at den albanske mafiaen har satt en pris på hans liv.

Det samme er tilfellet for *Forbrytelsen*. Hele premisset på denne serien bygger på oppklaringen av et mord som skjer helt i starten av serien. Ut i fra dette kan man si at denne krimserien passer inn under gåteformen. Vi følger etterforskerne som skal finne frem til gjerningsmannen, og vi som seere vet i mer eller mindre grad like mye som etterforskerne gjør. Man kan si at en stor del av fascinasjonen ved denne serien ligger i hvordan gåten løses. Mordet på den unge jenta Nanna Birk Larsen danner grunnlaget for hele serien som består av 20 episoder. Det er ikke før i en av de siste episodene at det avsløres hvem morderen er. Det vil si at det går 19 episoder før vi (og etterforskerne) får vite hvem morderen er. Etterforskerne Sarah Lund og Jan Meyer kommer stadig over nye spor som sender dem etter mistenkte. Men så dukker det opp nye opplysninger og nye spor som gjør at det dukker opp nye mistenkte. Plottet tvistes gang på gang. På denne måten kan man si at serien passer godt inn under thrillerformen.

### 1.2.2. Mer enn bare krimserier?

Veldig mange av de amerikanske kvalitetsseriene blander sjangere, og på den måten gjør det vanskelig å putte dem inn under en spesifikk sjanger. Flere av dem er sjangerhybrider og kan sies å fornye sjangeren eller i det minste strekke sjangerens grenser. Men finner man også spor etter andre sjangere i mine utvalgte serier? Kan man gå så langt som å kalle noen av disse for sjangerhybrider? I alle mine utvalgte serier finner man elementer fra dramaet, eller melodramaet. I *Ørnen* har man en kjærlighetshistorie mellom Hallgrim og Marie, Hallgrims privatliv med hans familie og hans indre konflikt og problemer. Vi får også innblikk i noen av de andre karakterenes privatliv. Det samme gjelder for *SPHL* hvor det brukes mye tid på trekantdramaet i Sverres privatliv, som for eksempel konflikten rundt omsorgen for Trudes datter som er sentral i flere episoder. I denne serien hører også mye av etterforskerens privatliv til selve krimhandlingen ettersom hans kriminelle handlinger er et mer eller mindre direkte resultat av Sverres forelskelse i den belastede Trude. *Rans* første episode har stort fokus på drama gjennom å vise oppveksthistorien til ranerne. Her får vi et innblikk i hvordan kameratskapet mellom ranerne startet og vi blir presentert for to av hovedkarakterenes problemfylte forhold til sine fedre. I de neste episodene er det mye fokus på kjærlighetshistorien mellom hovedpersonen Anders og alenemoren Rikke.

Det at man får innblikk i karakterenes privatliv innenfor krimsjangeren er blitt veldig vanlig og er nærmest for en konvensjon å regne. Krimserier som blir laget i dag har ofte flere handlingslinjer, hvor etterforskningen bare er en av disse. De andre kan være konflikter mellom politifolkene på jobb eller det kan være etterforskernes privatliv. Den amerikanske

politiserien *Hill Street Blues* (1981) hentet elementer fra såpeoperaen, som for eksempel å benytte seg av flere handlingslinjer, og de fokuserte på dramaet i politifolkenes liv. På denne tiden var ikke dette gjort før, og dette er en av grunnene til at denne serien i dag står som et landmerke innenfor tv-serier i fjernsynshistorien (Thompson 1996). I dag derimot er det nesten forventet at man i en krimserie har elementer av drama fra karakterenes privatliv. Jeg vil komme mer innpå handlingslinjer og karakterskildring senere, men tar det med her for å illustrere at denne blandingen mellom krimhandlingen og det melodramatiske med innblikk i karakterenes privatliv, som man finner i de tre overnevnte seriene, ikke kan sees på som sjangerfornyende trekk.

Jeg har ikke nevnt *Forbrytelsen*, men også denne serien blander krim og dramaelementer. Det er derimot måten dette blir gjort på som gjør at jeg mener den er litt mer interessant å drøfte i forhold til sjangerfornyelse enn de tre andre. Dette er fordi man i denne serien knytter alle dramaelementene så tett opp til krimelementet. Dramaet som utspiller seg i *Forbrytelsen* kommer som en konsekvens av mordet på Nanna helt i starten, og karakterenes handlinger kommer som en følge av denne. De blir fanget inn i en situasjon de ikke kan kontrollere. Mens etterforskningen representerer krimdelen, så har skildringen av familien Birk Larsen som sørger over tapet av datteren og borgermesterkandidat Hartmanns valgkamp form av å være rent drama. Men disse tre skildringene blir knyttet sammen gjennom at de alle er sugd inn i krimdelen. Man får også innblikk i etterforskeren Sarah Lunds privatliv, som på lik linje med de andre karakterene er preget av konsekvensene hennes involvering i mordsaken får for hennes sønn, mor og kjæreste. På denne måten kan *Forbrytelsen* virke sjangerfornyende, ikke på grunn av at den blander krim og drama, men for den måten serien blander de to sjangerne sammen på.

### **1.3 Sterke karakterer og flere handlingslinjer**

Grunnen til at jeg tar for meg karakterer og handlingslinjer sammen er fordi de er nært knyttet til hverandre. De kommer nærmest som konsekvens av hverandre på den måten at en karakters historie og dens konflikter er en handlingslinje, og det er ikke noen handlingslinjer uten minst en av karakterene. Derfor er det vanskelig å drøfte disse separat uten å komme litt innom den andre. Flere av teoretikerne som skriver om kvalitetsserier legger også mye vekt på karakterer og handlingslinjer. Målet her vil være å drøfte teorien omkring disse to aspektene i forhold til mine utvalgte serier. Jeg kommer til å legge hovedvekten av drøftelser på to av seriene, *Forbrytelsen* og *SPHL*. Dette for at drøftelsen skal bli mer inngående og oversiktlig.

Kvalitetsserier har som regel ”et stort ensemble av karakterer som man følger” (Thompson 1996:14) og som en konsekvens av dette har de mange handlingslinjer for å få plass til alle disse. Bruken av karakterensemble og mange handlingslinjer er ikke noe som dukket opp først i kvalitetsserier, denne narrative strategien kan spores ”tilbake til såpeoperaen, som har brukt denne strategien i lang tid” (Thompson 2003:55-56). Dette er på ingen måte noe som er unikt for kvalitetsserien. Det er derimot måten kvalitetsserier benytter seg av denne strategien som gjør at den skiller seg fra måten såpeoperaen gjør det. I kvalitetsserier finner man ofte en mer “kompleks sammenveving av mange forskjellige handlingslinjer som går over mange episoder” (Thompson 1996:70). Der hvor karakterer i såpeoperaer bytter elskere og partnere, blir trukket inn i én skandale etter en annen, hvor de skaper sin rikdom, mister den og skaper den på ny, så er karakterenes utvikling begrenset. Kvalitetsserier derimot, bruker ofte sin serialiserte form på en måte som ligner mer romanen, gjennom at karakterer virkelig vokser, forandrer og utvikler seg over tid. Vi kan se hvordan handlinger i serien virkelig har en varig konsekvens for enkelte karakterers utforming og utvikling. Kvalitetsserier er ofte også mye mindre seervennlige enn såpeoperaen (Thompson 1996). Karakterer og handlingslinjene skiller seg dermed fra såpeoperaen gjennom at de er mer komplekse og bedre utviklet.

Når man snakker om at en karakter i en tv-serie, eller film for den saks skyld, er godt utviklet eller kompleks menes det ”at karakteren er en samling av flere forskjellige karaktertrekk” (Bordwell/Thompson 2004:72). Slike karaktertrekk kan være holdninger, preferanser, psykologiske drivkrefter, detaljer på klær og utseende, og andre spesifikke kvaliteter. Naturligvis vil det alltid være slik at det er enkelte karakterer som fremstår mer komplekse enn andre. Dette er ofte de karakterene som man følger mest, de som kan kalles seriens hovedkarakterer. Men i en kvalitetsserie lar man sjeldent en karakter forbli endimensjonal. På en eller annen måte har de fleste karakterene man møter en form for utvikling eller en form for motsetning som gjør at de føles mer ekte, og at de ikke bare er der som en utløser for å drive historien fremover, slike karakterer kan fremstå som stereotyper.

Det at flere karakterer kan fremstilles som flerdimensjonale skyldes tv-seriens natur. Den serialiserte formen skaper mer rom for å tegne velutviklede og komplekse karakterer ettersom dette ofte skjer over lang tid og mange episoder. I forhold til filmen har tv-serien luksusen av å ha tiden på sin side. Der en film må kutte ned og forenkle for å få plass i rammen på to timer kan en serie tillate seg å bruke mye mer tid på hver enkelt karakter. Dette fører til at selv de mindre karakterene kan utstyres med opptil flere karaktertrekk, og dette er noe kvalitetsseriene ofte vet å benytte seg av.

Som jeg nevnte så finner man som regel mange handlingslinjer i de tv-seriene som har mange karakterer. Dette er fordi man følger karakterer i mange forskjellige situasjoner. Denne formen er døpt "flexinarrativ" av Robin Nelson (Nelson 1997: 24), men fornes her til linjedramaturgi (Engelstad 2004). Linjedramaturgi innebærer at det klippes mellom forskjellige karakterer og hendelser. Dette gjøres ofte i et høyt tempo. Dette fører til at seriene kan gjøre seg mer attraktive for publikum på den måten at skulle en handlingslinje være av mindre interesse klippes det fort over til en ny. "Dagens seriers høye tempo og temperatur blir oppnådd gjennom den kjappe klippingen mellom flere handlingslinjer" (Nelson 2007a:32). Dette er også med på å skape mer komplekse og «tette» historier. Dette er fordi linjedramaturgi "gir inntrykket av å plassere veldig mange hendelser inn i et relativt kort tidsspenn" (Thompson 2003: 57). Jeg ønsker ikke her å telle antall handlingslinjer i hver serie, men heller drøfte hvordan handlingslinjer og karakterskildring spiller sammen og utfyller hverandre for å skape en mest mulig interessant historie. Handlingslinjer vil også inngå i den delen som omhandler den narrative strukturen til tv-seriene.

### 1.3.1 Den dominerende hovedpersonen

Skal en tv-serie lykkes med engasjere oss som seere kan en viktig strategi være å skape interessante karakterer. Om serien lykkes med det vil seeren bry seg om hva som skjer med karakteren, og det blir en viktig faktor for at seeren vil se neste episode. Dette vil seeren gjøre fordi han vil vite hvordan det går med karakteren videre. Interessante karakterer vil minske behovet for spenningstopper og cliffhangere for å få publikum med videre uke etter uke. Veldig mange av de største amerikanske kvalitetsseriene har hvilt mer på at karakterene skal dra med seg seeren fremfor at plottet gjør det. Både *The Sopranos* og *Mad Men*, to av de viktigste amerikanske kvalitetsseriene de seneste årene, er eksempler på serier hvor det først og fremst er sterke karakterer som gjør at seeren vil se neste episode. Disse seriene er derimot ikke bygget opp på spenningen rundt en kriminell handling slik som krimserier ofte er. Allikevel er det viktig for at en serie skal kunne kategoriseres som kvalitetsserier at de har karakterer som er troverdige og engasjerende. Dette innebærer for eksempel at en karakter ikke fremstår endimensjonal eller karikert, eller har en for bratt utviklingskurve.

Både i *SPHL* og i *Forbrytelsen* har man en det man kan kalle en hovedperson. Dette er karakterer som figurer i flere scener enn noen av de andre karakterene, og på den måten er det de vi som seere blir mest «kjent» med. Hvordan disse hovedkarakterene fremstår kan, som nevnt, være en viktig faktor i seerens valg om å se neste episode eller ikke. Gjennom sitt format har disse seriene den luksusen at de slipper å introdusere karakterene på nytt i hver

episode. Man følger disse karakterene over flere episoder og over en lengre tidsperiode, noe som gjør at man får et forhold til dem. For tv-serier er det ”først og fremst gjensynet med en rolleperson eller et bestemt miljø som er det viktigste og hvordan livets strabaser og gleder blir taklet der” (Engelstad 2004:46).

Samme som med sjangeren så er det en glede over noe gjenkjennelig som skaper appellen hos publikum. Umberto Eco har sammenlignet den serialiserte karakteren med ”gjensynet med en gammel venn” (Gripsrud 1995:225). Men om en karakter skal oppnå en slik appell hos seeren må han/hun inneha kvaliteter som gjør at man vil følge denne karakteren. Fortsetter jeg med Ecos allegori om ”gjensynet med en gammel venn” så må det være noe med karakterene som gjør at vi liker å tilbringe tid sammen med dem. Man nærmest inviterer disse karakterene hjem til seg uke etter uke, og dermed er ”idealet at karakterene i størst mulig grad passer inn hjemme i stua til tv-publikumet” (Engelstad 2004:46).

Som jeg var inne på under sjangerdelen så fokuserer begge disse seriene på privatlivet til karakterene. Både Sverre Fjeld (Trond Espen Seim) og Sarah Lund (Sofie Gråbøl) sliter med det man kan kalle allmenne problemer. I den første episoden av *SPHL* får vi vite at den nyutdannede politimannen Sverre innehar evnen til å tenke selv, gjennom et par situasjoner hvor han overprøver sin overordnedes ordre og gjør «det rette». Vi får også vite at han skal gifte seg med Randi, og de to ser ut til å ha et bunnsolid forhold, ved at de blant annet forteller hverandre alt. Det kommer frem at Sverre er politimann også på hjemmebane gjennom at han nekter å ha smuglersprit i bryllupet. Det er derimot en hendelse som forandrer Sverre. Etter å ha kjørt hennes baby til legevakten får Sverre gradvis mer og mer kontakt med sin nabo Trude. Etter at Sverre er involvert i en politijakt hvor Trudes narkomane ektemann blir drept oppsøker han henne igjen, selv om han skjønner hun er involvert i et belastet miljø. Kontakten skyldes nok først at han vil hjelpe henne, men etter hvert merker vi at han forelsker seg i henne.

Måten Sverre forandrer seg på er at han nå ikke lengre forteller Randi alt, og gjennom at han bryter loven når han beslutter seg for å hjelpe Trude ut av narkogjelden hun har arvet av sin avdøde mann. Sverre møter opp i full uniform på Gardermoen og eskorterer Trude gjennom tollene med kokain. Som en konsekvens av dette vikles Sverre stadig mer inn i vanskeligheter. Den kriminelle Joakim Berntsen har fått tak i overvåkningsvideoen fra tollene og presser Sverre til å samarbeide med ham. Da Trude også blir arrestert for å ha smuglet inn kokain, blir Sverre mer presset. Så allerede i løpet av første episode har det blitt etablert en utvikling hos Sverre. Han har gått fra å være den lovlydige politimannen og den gode kjæresten til å bryte loven for en dame han er i ferd med å forelske seg i.

Ettersom serien skrider frem blir Sverre mer manipulativ, sint og villig til å lyve for å holde sitt forhold til Trude skjult og for å unngå å bli arrestert for sin rolle i smuglingen. Gjennom at han spiller kortene riktig, unngår han å bli tatt og tvert i mot stiger i gradene til etterforsker på rekord tid. Som etterforsker har han fortsatt et samarbeid med Berntsen, som fortsatt har overvåkningsvideoen, på den måten at han er Berntsens kilde i politiet og at Sverre får informasjon som fører til at han har en svært høy oppklaringsprosent. Men alt går ikke som planlagt da Sverre vil ut av Berntsens planlagte pengetransport ran. Sverre dreper Berntsen, men klarer å skjule det for alle utenom Trude.

Det som derimot får Sverre til å gi opp dette dobbeltlivet er da hans gamle overordnede Arne, som nå jobber med pengetransport, og hans sønn blir utsatt for dette ranet. Ranet går ikke som planlagt og sønnen til Arne, Roald, blir drept. Sverre kommer til stedet, og holder Roald i armene mens han dør. Etter dette melder Sverre seg for politiet og dermed ender siste episode i denne serien. Vi antar at dette var et tegn på at Sverre ville legge alle kortene på bordet, og innrømme både drapet og smuglingen og sitt samarbeid med Berntsen. Han innser med dette at han har gjort mange feil som har medført mye skade på personer rundt ham. Sverre lærer sin lekse til slutt.

I første episode av *Forbrytelsen* møter vi Sarah Lund hjemme i det hun er klar til å flytte med sin samboer til Sverige og ta fatt på den siste dagen på jobben som etterforsker i politiet i København. Tidlig blir hun etablert som en svært dyktig etterforsker med en god intuisjon og teft. Hun befinner seg i en mannsdominert verden, og opptrer deretter. Hun viser sjeldent følelser og kan fremstå som hard og tøff. Men der hun viser seg som en god etterforsker er hun ikke like flink på hjemmebane. Hun behersker ikke sitt privatliv ettersom drapssaken blir hennes første prioritet og etterforskningen strekker ut i tid. Som konsekvens av dette utsetter hun flyttingen til Sverige og forholdet til kjæresten Bengt tar slutt, hun mister kontakten med sønnen, som flytter til sin far og til slutt flytter også moren, som har passet på sønnen og hjemmet.

Ettersom episodene og etterforskningen strekker ut blir Sarah mer og mer besatt av å finne gjerningsmannen. Hun sover ikke og tenker kun på saken. Hennes besettelse blir delvis forklart av mordets brutale natur, men allikevel får man også følelsen at det er dette hun lever for. Det er etterforskning av drap hun er god på, og når hun føler at hun ikke får det til blir hun bare mer besatt. Hun lar seg ikke stoppe av at hun mister alle i sitt privatliv, at hun blir tatt som gissel, at hennes partner blir drept, eller at hun blir fratatt sitt politiskilt. Hun viser seg som menneskelig gjennom at hun gjør feil og ikke behersker kombinasjonen av jobb og privatliv. Men i motsetning til Sverre så kan man ikke si at Sarah lærer sin lekse. Dette henger

også med at mye av den motstanden hun har møtt føler vi som seere at har vært urettferdig. Når hun da har brutt loven eller ikke fulgt ordre, så har hun alltid gjort det «rette» i seernes øyne. Hun får muligheten til å unnlate visse ting i sin rapport og på den måten kun få en smekk på handa, så takker hun nei og blir med det sannsynligvis degradert eller sparket fra politiet.

Men man kan tydelig se noen likheter mellom de to som jeg har valgt å kalle hovedpersonene i disse seriene. Både Sverre og Sarah jobber i politiet, ”besitter enkelte hverdagslige karakteregenskaper og strever med allmenne problemer” (Engelstad 2004:46). Begge to gjennomgår en utvikling i løpet av serienes gang, på den måten at de begge blir mørkere karakterer. Dette er noe som egentlig ikke er altfor vanlig når det gjelder tv-serier fordi en forandring tilsier at når forandringen har skjedd så mister man noe av interessen. ”Industrielle restriksjoner gjennom fjernsynets form kan motarbeide vesentlig karakter utvikling, og heller gi forrett til et uavklart spill på et element mot et annet” (Nelson 2007a:28). Det som derimot gjør at begge disse seriene kan skildre en karakterutvikling hos sine protagonister er fordi begge disse tv-seriene har et begrenset antall episoder.

I forhold til antall episoder har utviklingen til Sarah en progresjon som følger hele denne tv-seriens gang. Det er ikke før i de siste episodene at Sarah virkelig har brent alle bruer. Sverres utvikling skjer noe kjappere, samtidig som *SPHL* har færre episoder enn *Forbrytelsen*. Denne noe kjappere utviklingen hos Sverre kan også forklares med de to serienes forskjellige narrative form. Ettersom *Forbrytelsen* er det man kan kalle en ensembleorientert dramaserie, hvor det er flere historier og karakterer det fokuseres på, så har den ”en langsommere progresjon enn de historiene som bygger seg opp rundt en dominerende hovedperson” (Engelstad 2004: 51). *SPHL* er en tv-serie med en slik klar hovedperson. I denne serien er det helt klart Sverres historie som er hovedfokuset, og vi følger ham i så godt som alle scener. I løpet av seriens første episode er Sverre med i alle scenene. Dermed avhenger denne serien mer av denne karakteren og hans dilemmaer enn *Forbrytelsen* gjør av Sarah. Ettersom *Forbrytelsen* er en ensembleorientert tv-serie kunne man like godt argumentert for at Theis Birk Larsen (Bjarne Henriksen) eller Troels Hartmann (Lars Mikkelsen) er denne seriens hovedperson. Allikevel er Sarah en like godt utviklet karakter som Sverre. Dette leder meg over på de andre karakterene som man møter i disse to seriene.



### 1.3.2 Karakterensemblet

Som nevnt er *Forbrytelsen* en ensembleorientert tv-serie, mens *SPHL* har en klar hovedperson. Robin Nelson sier at ”i ethvert sterkt drama så er det relasjonene mellom sterke karakterer som skaper den sentrifugale kraften” (Nelson 2007a: 101). Det vil si at karakterene og deres egenskaper er ofte kilde og drivkraften til drama som oppstår i serien. Det er derimot viktig å presisere at en tv-serie ikke blir noen kvalitetsserie bare fordi den har mange karakterer. Uansett om man har mange karakterer eller noen få handler det om hvordan disse blir fremstilt og hvordan de opptrer i forhold til hverandre. Det jeg vil drøfte videre her er hvordan de andre karakterer blir fremstilt og hvordan de opptrer i relasjon med hverandre.

Jeg kaller ikke *Forbrytelsen* en ensembleorientert tv-serie fordi den har så mange flere karakterer enn *SPHL*, men fordi man følger flere karakterer på en helt annen måte enn i *SPHL*. I *SPHL* er det Sverre Fjeld som vi nesten utelukkende følger. Han er den klare hovedpersonen. Kun enkelte scener i løpet av hele denne serien utspiller seg uten at Sverre figurerer i dem. Dette gir seg også utslag i hvordan karakterene rundt ham blir fremstilt. Deres rolle er først og fremst å skape konflikt for Sverre, og de blir ikke utforsket annet enn i relasjon med Sverre. Dermed forblir mange av dem relativt endimensjonale og kan fremstå som typer mer enn troverdige, godt utviklede karakterer.

En av disse er hans forlovede Randi. Hun blir presentert som den gode, sunne bondepiken som setter pris på tradisjonelle familieverdier. Disse egenskapene hos Randi er med på å skape konflikten da Sverre innleder et forhold til Trude og da Randi overtar ansvaret for datteren til Trude mens hun sitter i fengsel. Hun representerer kontrasten til Trude. Sverres overkommanderende Arne fremstår som en bitter og fordomsfull politimann. Hans personlighet danner dermed grunnlaget for konflikter med Sverre, som ser ting annerledes og tenker selv. Joachim Berntsen er skurken, og fremstår som sleip mer enn brutal. Han er villig til å bruke det han har på Sverre for å få ham til å samarbeide. Det er forholdet mellom disse to som utløser Sverres mørkeste sider. Det at Berntsen går over til å bli lovlydig, «hvit» forretningsmann i løpet av serien gir ikke karakteren noe mer dybde.

Den siste karakteren av særlig betydning i *SPHL* er Trude. Hun er, slik jeg ser det, den mest interessante karakteren i denne serien og den som er mest velutviklet om man ser bort i fra Sverre. Trude har egenskaper som kan minne litt om den klassiske femme fatale, kjent fra film noir. Hun er en kvinne som forfører Sverre, og som viser seg å være potensielt veldig farlig for ham, både gjennom deres seksuelle forhold og gjennom Sverres involvering i smuglingen. Dermed kan Trude både ødelegge hans karriere i politiet og hans forhold til Randi. Man sitter med følelsen at man ikke vet helt hva Trude er i stand til å gjøre om hun

ikke får viljen sin. Derimot virker det ikke som hun gjør dette med overlegg, hun er ikke kalkulerende og beregnende slik en femme fatale ofte er. Trude virker å være mer ustabil, med voldsomme humørsvingninger. Hun blir også kuert av Sverre gjennom at hun velger å ta straffen for smuglingen aleine mot at Sverre venter på henne den dagen hun slipper ut. Det som gjør Trude til en interessant karakter er det faktum at vi ikke helt vet hvor vi har henne eller hva hun er i stand til å gjøre (i alle fall i seriens første fire episoder).

I *Forbrytelsen* følger man hovedsakelig tre historier. Disse er politiet og deres etterforskning, det er valgkampen til Troels Hartmann og det er familien Birk Larsen. I tillegg har man historien om Sarah Lund og hennes privatliv, og mindre historier, som for eksempel historien om med den mistenkte læreren Rama. Som jeg har vært inne på henger disse historiene sammen gjennom drapet på Nanna, og alle karakterene blir berørt og involvert i denne saken. Det som er interessant med denne ensembleformen er hvordan det gradvis avdekker mer og mer informasjon om karakterene. Grunnen til at det skjer gradvis er at det klippes mer mellom disse tre hovedhandlingslinjene, og at man dermed får en tregere progresjon i de forskjellige karakterens historie som er med på å holde oss som seere interessert over lengre tid.

I formelpregede tv-serier, som krimserier ofte faller inn under, så blir ofte karaktertrekk understrekket gang på gang. Dette blir gjort for å skape en klarhet i historien (Nelson 2007a). I en krimserie hvor man skal løse en gåte av et eller annet slag dreier det seg om å finne den ansvarlige. Ofte er den ansvarlige en av karakterene man blir presentert for. Denne karakteren vil når han blir avslørt som den ansvarlige vise seg å være mer eller noe annet enn det fortellingen ga uttrykk for at han/hun skulle være. Akkurat dette har *Forbrytelsen* vært flink til å benytte seg av og de bruker denne strategien på flere av sine karakterer. Det jeg mener med dette er at flere av karakterene blir utstyrt med en eller flere hemmeligheter som blir avdekket i løpet av seriens gang.

Denne strategien kan være med på å trigge en nysgjerrighet hos seeren. På en måte passer dette godt inn i krimsjangerens kjennetegn med å distribuere viten i små, nøye utmålte porsjoner som skal både trigge mer nysgjerrighet hos seeren og gjøre ham litt klokere (Agger 2005). Det er også ofte nettopp gjennom etterforskningen av drapet at de andre karakterenes bakgrunn og hemmeligheter kommer frem. Dette medfører at potensielt enhver karakter i denne serien er en mistenkt, og det er gjennom å avsløre disse hemmelighetene at etterforskerne og seeren kan finne ut hvem morderen er. Samtidig er denne strategien med på å skape karakterer som blir mer interessante ettersom de stadig tillegges nye egenskaper og karaktertrekk.

Et godt eksempel på en slik karakter er Theis Birk Larsen. Han er arbeidsklassesmannen som driver sitt eget flyttebyrå og har en familie med kone, en datter og to sønner. Da hans datter blir funnet drept blir han den sørgende far. Men det er mer til Theis enn dette. I fjerde episode får vi innblikk i Theis' fortid da han oppsøker en restauranteier ved navn Karim, men denne Karim er trolig mer enn bare en restauranteier. Mest sannsynlig er han også en gangster. Karim og Theis er gamle bekjente og Theis må forholde seg noe ufrivillig til ham gjennom at de skal utsette den planlagte flyttingen etter drapet på Nanna. Da Karim sier til Theis at han aldri lenger hilser på ham på gata, svarer Theis ”og det er det kanskje en grunn til”. Men det er ikke før i episode seks at vi får vite at Theis var mistenkt for å banke en narkohandler til døde tjue år tilbake i tid. Det ble aldri reist noen sak mot Theis den gang. Denne avsløringen av hans voldelige bakgrunn kommer samtidig med at Theis har fått vite av Vagn at læreren Rama er politiets hovedmistenkte for drapet på hans datter. Theis tilbyr Rama å kjøre ham hjem. Denne avsløringen av Theis bakgrunn får den effekten at den bygger opp en spenning, ettersom episoden slutter med at Theis kjører Rama, uten å si et ord. Dermed spør vi oss om Theis skal ta loven i egne hender og hevne sin datter gjennom å utøve vold mot Rama, ettersom vi nå har fått bekreftet at Theis har gjort slikt tidligere. Her går altså Theis fra å være et indirekte offer for vold til å bli en potensiell utøver av vold.

På denne måten viser det seg at Theis hemmelighet tjener spenningen i serien, samtidig som den er med på å tegne en mer kompleks karakter. For å fortsette med Theis så viser han også noen sider ved seg som bryter med det inntrykket vi har fått av ham. Da Theis i slutten av første episode kommer til åstedet hvor politiet har funnet Nannas lik, viser han følelser gjennom at han blir sint. I de neste episodene takler han sorgen over tapet av sin datter på en tilsynelatende rolig måte. Det er ingen tvil om at han er lei seg, men han viser sjeldent de helt store følelsene. Dette er i tråd med hans fremtoning som tilsier at han ikke skal vise følelser utad. Han skal være den sterke, mens kona Pernille er den som gråter og lager scener. Dermed oppleves det nærmest som et brudd med hans personlighet da han faktisk braser sammen i gråt etter at han har vært og sett Nanna i kisten i episode fem. Han svinger inn på en bensinstasjon og sier til Pernille at han skal kjøpe litt spylevæske, men går i stedet inn på toalettet og der gråter Theis for første gang ordentlig over sin drepte datter. Men i og med at han skjuler det for alle andre virker det ikke som noe brudd, denne scenen er bare med på å forsterke Theis som en realistisk og troverdig karakter. Han viser at under det tøffe ytre så er han like sårbar som alle oss andre.

Det er heller ikke bare Theis som fremstår som en karakter med mange skjulte sider og uventede reaksjonsformer i denne serien. Borgermesterkandidat Troels Hartmann blir etter

hvert mistenkt for drapet på Nanna fordi det er mye som peker mot ham og han har ikke noe alibi. Han nekter å si hvor han har vært og gjennom dette forsterkes ytterligere både politiets og seerens mistanke mot ham. Det viser seg da til slutt at han ville ikke si hvor han var den kvelden ettersom han forsøkte å ta sitt eget liv. Pernille er den sørgende mor, og hennes sorgprosess utspilles og utforskeres i stor grad. Hun går stadig mer i oppløsning i sin besettelse etter å finne svaret på hva som skjedde med hennes datter. Hennes destruktive sorgprosess kulminerer med at hun sjekker opp en mann på en hotellbar og tar ham med opp på rommet. Der flipper hun helt ut og er helt katatonisk da Vagn henter henne. Først da hun får vite at politiet har tatt det de tror er gjerningsmannen klarer hun å komme ut av det. Og ikke minst viser drapsofferet Nanna seg å ha mange skjulte sider som dukker opp gjennom etterforskningen av hennes død, med blant annet et skjult forhold til en gift politiker, hemmelig jobb og planer om å flytte til utlandet med sin barndomskjæreste.

Få karakterer som har betydning for historien i *Forbrytelsen* forblir endimensjonale, de fleste er utstyrt med en fortid som kommer til overflaten i løpet av seriens gang. En fortid som utfolder seg i takt med etterforskningen, og som hele veien er med på å opprettholde spenningen samtidig som den tegner noen interessante, flerdimensjonale karakterer. Min påstand er at det er den ensembleorienterte formen som tillater *Forbrytelsen* å fremstille så mange karakterer som velutviklede og komplekse. *SPHL* har valgt å fokusere på en dominerende hovedperson og dermed er det ikke så mye rom for de andre karakterene å vise seg fra andre sider enn når de er med Sverre. Det hadde for eksempel vært muligheter i denne serien å følge Arne i hans privatliv slik at vi fikk sett litt mer hvorfor han klager så mye på økonomien og kona og sønnen. Eller man kunne fulgt Joachim Berntsen i andre situasjoner enn når han møter Sverre. Sjansene kunne dermed vært større for at disse karakterene på den måten hadde fremstått som mer velutviklede og komplekse karakterer. For der begge seriene har en hovedkarakter som man gjerne følger ettersom de begge utvikler seg til å bli mørkere av natur, så er det på informasjonstettheten når det kommer til de andre karakterene at *Forbrytelsen* skiller seg markant fra *SPHL*. ”Inntrykket av tetthet og realisme har også vært en faktor i påstanden fra enkelte kritikere at introduksjonen av slike serier har markert et steg opp i kvalitet i forhold til andre type programmer” (Thompson 2003: 57). Så her viser *Forbrytelsen* seg å ha flere og større likheter med den amerikanske kvalitetsserien enn det vi kan se i *SPHL*. Selv om *SPHL* har en interessant hovedperson, så avhenger historiens interesse kun av det som skjer med ham, mens *Forbrytelsen* har langt flere karakterer utstyrt med hemmeligheter og flere sider, som i løpet av seriens gang kommer til syne. Dette gir

seriens karakterer en større kompleksitet som holder oss som seere interessert og nysgjerrige hele veien.

### 1.3.3 *Plott og karakterer*

Som nevnt så forblir sjeldent viktige karakterer i kvalitetsserier typer som kun er med for å utløse en handling. Et av kjennetegnene på kvalitetsserien har vært en ”tilnærming til en mer kompleks karakterisering enn det man ofte fant i tidlige fjernsynsprogram” (Newcomb 2007: 563). Men det finnes selvfølgelig unntak. Disse unntakene gjelder som regel for de kvalitetsseriene hvor det er plottet som er det viktigste fremfor relasjonene mellom karakterene og deres egenskaper. Eller for å si det på en annen måte, så er det mer plottet som styrer relasjonene mellom karakterene, og deres egenskaper er der for å tjene plottet. Plottet i tv-serier “avhenger av en sterk kjede av hendelser, årsak og effekt skapt av karakterer og motivert av disse karakterenes egenskaper og mål” (Thompson 2003: 37). Ofte er det i serier som baserer seg på spenning at plottet blir satt i førersetet.

Krimserier kan absolutt regnes som slike serier. Det er mordsaken som skal løses, eller det er ranet som skal utføres som er hovedfokus, og målet er å skape en spenning rundt dette. Det betyr derimot ikke at karakterene ikke er viktige, men plottet og hensynet til spenningen går foran. Det er først og fremst hva som hender med karakterene som er det interessante, og ikke så mye karakterene i seg selv. Ofte kan man finne godt utviklede karakterer i disse seriene, og disse er gjerne en av seriens hovedpersoner, men mange karakterer forblir rimelig endimensjonale gjennom at deres egenskaper og mål kun er til stede for å tjene plottet. De kan bli fremstilt som «typer», i form av skurken, strippet for nyanser, som er tvers igjennom skurk. Grunnen til at karakterer forblir typer i slike serier er fordi tempoet i serien ville blitt betraktelig senket om alle karakterene skulle broderes ut. Senkingen av tempoet ville sannsynligvis ført til at mange ville opplevd serien som kjedelig ettersom dens fremdrift og spenningen som disse seriene er bygget opp under ville stoppet opp.

## **1.4 Fremdrift og spenningstopper**

Jeg skal her snakke om tv-serienes fremdrift, akter og spenningskurver. Teoretikere som skriver om og identifiserer kvalitetsseriens kjennetegn legger sjeldent alt for stor vekt på disse elementene når de omtaler de forskjellige seriene. Dette er rett og slett fordi det er såpass vanlig å benytte seg av spenningstopper og cliffhanger i tv-serien at det er ikke snakk om noe som er unikt for kvalitetsserien. Grunnen til at jeg tar det med når jeg her forsøker å

identifisere en nordisk kvalitetsserie er at jeg mener det innefor krimsjangeren er veldig viktig å beherske den serialiserte narrative strukturen. Om en nordisk tv-serie fortelles på en god måte så kan dette i seg selv være et kvalitetstrekk og sjansene for at seeren vil like serien er dermed større. Klarer man ikke strukturere episodene på en god måte, og/eller fremdriften i historien stopper litt opp eller sporer av er det lett at man oppnår motsatt effekt hos seeren. Poenget mitt er at for en nordisk krimserie kan det sees på som et kvalitetstegn om man strukturer seriene på en slik måte at man oppnår en spenning fra en episode til den neste og ikke minst frem mot den store finalen, enten i form av avsløringen av morderen eller utførelsen av det store kuppet.

#### 1.4.1 *Serie, føljetongen og miniserien*

Før jeg kan snakke om hvordan historien fortelles må jeg avklare hva slags type historie det er snakk om. Jeg har foreløpig omtalt mine utvalgte tekster som tv-serier eller krimserier. Jeg har vært litt innpå noe av dette, men vurderer det dit hen at det er relevant å avklare noen begreper på en ordentlig måte i og med at jeg skal snakke om strukturen i historien i disse tv-seriene, samtidig som dette er relevant for kvalitetsbegrepet. For det er forskjell på tv-serier, selv de tv-seriene som jeg har valgt å ta for meg. Ja, de er alle delt opp i episoder på rundt 45 minutter til en time, og ingen av dem er en evigvarende tv-serie. Men serienes form som helhet skiller de norske seriene fra de fleste danske seriene. De norske seriene jeg tar for meg er det man kan kalle en miniserie, mens de danske seriene har litt forskjellige former. De danske tv-seriene som jeg tar for meg er enten en blanding av det man kaller serie (series) og føljetongen (serial). Kun *Edderkoppen* er en miniserie i den klassiske forstand. Dette kan jeg begrunne ved å se på miniserien, føljetongen og seriens kjennetegn.

Tradisjonelt er føljetongen (innenfor fjernsynet) en tv-serie som er ”presentert i et antall separate deler som både kan og ikke kan ende med en konklusjon” (Mazdon 2005:9). Man kan skille mellom den kontinuerende føljetongen som kan gå i det uendelige, og den begrensede eller «lukkede» føljetongen, som ”har et fast og begrenset antall episoder som [...] er intendert til å oppnå en form for avslutning (uansett hvor løstsittende) i den siste episoden” (Creeber 2001: 35). Det er den sistnevnte formen som er interessant i forbindelse med de seriene jeg tar for meg, derfor er det den jeg vil referere til når jeg snakker om føljetongen. I disse seriene med en slik narrativ form henger hver episode sammen. Den er ofte bygget opp rundt spenningsbuer som strekker seg over ”et meget langt tidsperspektiv” (Larsen 1999: 45). Disse spenningsbuene er en del av tv-serienes handlingslinjer. Innenfor disse eller på tvers av disse handlingslinjene danner det seg spenningsbuer, eller

spenningskurver. Føljetongserier slutter gjerne på toppen av en slik spenningsbue ”med en «cliffhanger» – engelskmennenes ord for en situasjon hvor karakterene er i fare eller mye står på spill. ”En del av serialiseringens appell ligger i dens evne til å skape «åpne» fremfor «lukkede» narrative former” (Creeber 2004: 4) og det er nettopp slike «åpne» former føljetongen innbyr til. ”Føljetongens fortelling er i prinsippet uforutsigbar: Den kan gå i alle tenkelige retninger, løfte hovedpersonene til tindene, styrte dem i avgrunnen” (Larsen 1999: 46).

Dette skiller den fra serien som har en mer formelmessig fortelling, hvor man nærmest vet hva som vil skje på forhånd. Serien er først og fremst kjennetegnet gjennom at hver episode er avsluttende, og det gjennomgående er hovedkarakterene og/eller settingen. I serien strekker ikke handlingen seg over til neste episode, men kan ” betraktes som en spillefilm i miniformat, med proporsjonalt balanserte handlingsblokker” (Engelstad 2004:67). Handlingen i hver episode er som regel en variasjon av tidligere episoder, gjerne i form av konflikter som oppstår mellom karakterene på ulike måter. Episodene er bygget opp rundt en ”*kort spenningsbue* og kommer frem til poenget før episoden er forbi” (Larsen 1999:46). En krim med serieformen presenterer gjerne en forbrytelse på begynnelsen av hver episode, og det er den samme, gjennomgående etterforskeren som i løpet av hver episode løser saken og finner den skyldige. ”Det viktige blir altså ikke *hva* som er poenget, men *hvordan* vi kommer frem til poenget” (ibid.). Så selv om hver episode er en ”lukket enhet kan serien fortsette i det uendelige” (ibid.) ettersom den ikke har noen egentlig slutt. Denne formen for tv-serie har ikke samme fordel som føljetongen gjennom å dra med seg seeren videre i form av overgripende handlingslinjer, men beror mer på å lage såpass gode enkeltstående episoder at seeren på den måten vil se mer.

I dagens tv-serier, spesielt i kvalitetsserier, finner man ofte en hybrid av disse formene. Serien og føljetongen har tilsynelatende fusjonert, ofte også med elementer fra former som for eksempel såpeoperaen (Creeber 2004). Dette kan sees i sammenheng med kvalitetsbegrepet, hvor man i flere av tv-seriene som omtales som kvalitetsserier kan finne elementer av disse formene. Som Lucy Mazdon sier det så er ”de tradisjonelle forskjellene mellom serie og føljetong formen blitt brutt sammen av nåtidens programmer” (Mazdon 2005:9). Dette er ikke noe som er veldig nytt, men sees ofte i forbindelse med kvalitetsseriene som dukket opp rundt 1980-tallet (Thompson 1996). I *Ørnen* har enkelte episoder avsluttende historier, som ofte knytter seg til en kriminalsak. Samtidig viser det seg under etterforskningen av de enkelte sakene, at røttene går dypere enn ved den enkelte saks oppklaring. På den måten får ofte seriene en cliffhanger gjennom at det dukker opp en spenningstråd som man må se neste

episode for å finne ut av. Men *Ørnen* har også episoder hvor etterforskningen av en sak strekker seg over flere episoder. Den har også handlingslinjer som ligger i bakgrunn, uavklart, mens de etterforsker en ny sak. Karakterskildringen i *Ørnen* har føljetongens form.

*Ørnens* narrative form ligner dermed på mange områder på den man finner i mange av de amerikanske kvalitetsseriene. Flere av disse har en narrativ struktur hvor en eller to av de mange handlingslinjene får sin forløsning innefor rammen av en enkelt episode, mens andre handlingslinjer går over flere episoder (Thompson 2003). Det er også slik at enkelte handlingslinjer blir ”forlatt halvveis utviklet, underutviklet eller ofte uløst”(Creeber 2004:5), noe Creeber mener at om brukt i krimsjangeren gir den en følelse av realisme. Dette er fordi denne sjangeren etter hans mening nærmest har latt det gå stolthet i å oppnå en narrativ konklusjon. Det som linjedramaturgiens mange handlingslinjer har medført er en stor grad av narrativ uklarhet og tematisk tvetydighet, som spesielt kvalitetsseriene har omfavnet. (Creeber 2004).

Miniserien har mange likheter med føljetongens form, ”den består bare av et begrenset antall episoder som leder progressivt mot en konklusjon” (2004: 9) og ”handlingsforløpet er mer enhetlig, og at slutten kan overskues” (Engelstad 2004:71). Dette er veldig likt min beskrivelse av føljetongen, men det som først og fremst skiller dem er at miniserien maks kan ha 10 episoder, mens den vanligvis ligger et sted mellom 4 og 8 episoder. Alt over 10 episoder, og over flere sesonger, er en føljetong. Det sies også at miniserien ligger et sted mellom føljetongen og spillefilmen i sitt omfang. Skulle man måle en miniserie i forhold til en spillefilm ville en klassisk miniserie i tid tilsvare et sted mellom 2-6 spillefilmer. Dette gir miniserien anledning til å fordype seg mer i sidehistorier og karakterskildring. Miniserien har altså en ”avsluttet handlingsstruktur som samtidig gir rom for fordypning gjennom parallelle handlingslinjer og små sidehistorier” (2004:59).

Ut i fra dette vil jeg kunne si at både *SPHL* og *Ran* er miniserier ettersom de består av henholdsvis 8 og 4 episoder. *Ørnen* som jeg har vært inne på er en blanding av føljetong og serie, mens *Forbrytelsen* mer er en klassisk «lukket» føljetong serie med sine 20 episoder. Selv om både *SPHL* og *Forbrytelsen* har handlingslinjer som avsluttes, så inneholder ingen av disse seriene episoder med en ren seriestruktur. Jeg vil i denne oppgavens siste kapittel snakke mer om hvorfor man finner miniserieformen oftere i norske enn danske serier, men i denne anledning ville jeg kun avklare tv-seriens forskjellige former før jeg begir meg ut på hvordan disse seriene er narrativt strukturert.



#### 1.4.2 Enkeltepisodens struktur

Hvordan hver enkelt episode er narrativt strukturert er viktig for hvorvidt seeren vil se neste episode eller ikke. Ser man til de amerikanske seriene og hvordan episodene struktureres der kommer det frem at disse er bygget opp rundt reklameavbrekk. ”Med omtrentlig femten minutters intervaller, er det typisk en reklamepause” (Thompson 2003: 42) på reklamefinansierte kanaler. Det tv-serier dermed har gjort er å bygge opp seriene rundt disse reklamepausene. I de timeslange seriene blir episodene dermed delt opp i fire såkalte akter, hvor hver akt skal ende på en spenningstopp. Dette skal sørge for at seeren blir sittende gjennom reklamepausen og ikke skifter kanal i frykt for ikke å få med seg hva som skjer etter pausen er over. ”Jo sterkere akten slutter desto større blir «hooken» (2003: 42). I føljetongserien legges det også inn en spenningstopp på slutten av episodene, en såkalt cliffhanger. Dette er en velprøvd strategi som brukes ofte ettersom den ser ut til å fungere. Det er også derfor man finner denne oppbygningen av episoder i serier som sendes på reklamefrie kanaler. Selv om aktenes struktur er noe mer fleksibel i serier sendt på en reklamefri kanal så ”blir (de) ikke forkastet eller radikalt forandret” (2003: 51)

Dersom vi ser på første episode av *Ran* og *Ørnen* kan vi i begge seriene skimte en oppdeling i fire akter, men i *Ran* er det få av disse aktene som ender på en spenningstopp. Den første akten i *Ran* ender med at den unge vestkantsgutten Anders har invitert sine nye venner fra østkanten på en fest og gjengen stjeler en verdifull vase fra festen som de forsøker å selge. Dette er starten på en kriminell karriere for vennegjengen, men det er ingen spesiell spenning knyttet til denne akten. I slutten av akt to møter vi vennegjengen som voksne i det de utfører et væpnet ran på en profesjonell måte. Kontrasten til den spede starten med tyveri av vaser fra hjemmefest er stor. Samtidig er det en spenning knyttet til hvordan dette ranet vil gå. Akt tre avsluttes med at gjengen er samlet for å feire bursdagen til Ole. Her er det først og fremst vennskapet mellom gjengen som understrekes fremfor noen form for spenning. Derimot ender episoden med en svært handlingsmettet sekvens hvor Ole ved et uhell skyter seg selv da de driver skuddtrening på et sandtak. De kjører ham selv til sykehuset ettersom de frykter at om de ringer sykebil vil politiet bli involvert og de ville måtte forklare hvor de har alle våpnene fra. Episoden ender med at legen forteller gjengen som sitter på ventestua på sykehuset at Ole er død.

Den første episoden av *Ørnen* starter som alle andre episodene i denne serien med en sekvens på rundt 6-7 minutter som bygger opp premisset for episoden. Sekvensen ender på en spenningstopp og deretter klippes det rett til seriens intro. I denne episoden får vi vite at en sikkerhetsvakt på flyplassen er funnet drept, og hans pistol er tatt. Sekvensen ender med at vi

får vite at noen har ringt inn en trussel hvor de har sagt ”Jihad”. Denne sekvensen skjer såpass tidlig i episode at den neppe kan kalles en akt, men derimot en prolog hvor serien ”introduserer forbrytelsen allerede i åpningssekvensen (for å gi) seeren en forsmak på hva som kan forventes, samtidig som det knytter seg en rekke uavklarte – og med det engasjerende – spørsmål til selve handlingen” (Engelstad 2004: 76).

Dette er et fortellermessig grep som benyttes for å gripe seerens oppmerksomhet fra første stund. Ettersom første episode av en serie ofte bærer preg av å introdusere mye nytt for seeren risikerer den å bli omstendelig og seeren kan fort miste interessen. Introduserer man en spenning allerede i starten kjøper man seg litt tålmodighet fra seerens side, som deretter er mer mottakelig for mindre actionfylte sekvenser. Å starte med en prolog skjer ofte i krimserier, hvor det som regel er seriens forbrytelse som blir introdusert tidlig. Man finner en lignende strategi i *Ran*, hvor man i starten av første episode ser de tre hovedpersonene sitte i en bil, klare til å begå et væpnet ran. I *Forbrytelsen* starter serien med en ung pike som løper halvnaken rundt i skogen på natten, mens hun blir jaget av en ukjent mann. *SPHL* har også en actionfylt sekvens helt i starten av første episode, hvor Sverre kjører Trude og hennes syke baby til legevakten mot sin overordnede vilje.

Den første akten i *Ørnen* ender med at deltateamet jakter på drapsmannen og finner en såret transportarbeider, mens andre akt ender med at Hallgrim avblåser en storming av flyet som de to hovedmistenkte med pistolen befinner seg på. Tredje akt ender etter at Hallgrim har gått om bord i flyet og overtalt de to mistenkte med pistolen til å overgi seg, mens den egentlige morderen ligger klar med en rifle med kikkertsikte og observerer hele situasjonen. Episoden og fjerde akt ender med at Hallgrim og en kollega tar opp jakten på drapsmannen som har iscenesatt hele flykapringen som en avledningsmanøver for å fri Russlands mest ettersøkte mann som befant seg på flyplassen under bevoktning. Hver akt i denne episoden er bygget opp rundt spenningstopper, i tillegg til at det er innlagt andre små spenningstopper underveis i de forskjellige aktene. Det er en mye mer som skjer i denne episoden enn i den første episoden av *Ran*. Her er det mange karakterer og handlingslinjer som interagerer som ”gir historien inntrykk av betydelig tetthet og «livaktighet»” (Thompson 2003: 57). *Ørnen* makter å fange seerens interesse tidlig, og holde den oppe gjennom å tilby spenningstopper gjennom hele episoden. Denne episoden har en relativ kompleks narrativ form gjennom at hele flykapringsscenarioet viser seg kun å være en avledningsmanøver for en befrielse av en ettersøkt russisk gangster. Episoden inneholder også drama som kun indirekte angår selve etterforskningen, som at Hallgrim får beskjed om at hans mor døde da hun fikk vite at han ikke kunne komme for å besøke henne på Island der hun lå på sitt dødsleie.

Det er spenningstoppen på slutten av episodene i disse føljetongene, eller hybridene mellom føljetong og serie, som er de viktigste for at seeren skal bli ”oppmuntret til å vende tilbake for mer” (Ndalianis 2005:85). Om ikke tv-serien har mistet seeren underveis i episoden så er det mest sannsynlig slutten som avgjør om han vil se neste ukes episode. Det er her tv-serier ofte benytter seg av en cliff-hanger. Hvordan en cliff-hanger ser ut kan variere litt, men oftest er det i form av en avbrytelse av en sekvens på det mest spennende punktet. Det kan også være i form av at et uavklart spørsmål, en gåte eller en hindring som dukker opp og som virker umulig å forsere. Uansett hvilke form en cliff-hanger har så er krever den at man må se neste episode for å se utgangen av situasjonen (Engelstad 2004). Spørsmålet er dermed om seeren vil se mer. Dette avhenger selvsagt av om seeren bryr seg om hva som skjer videre. Selv den beste cliff-hanger vil slite med å dra med seg seeren videre om det som har blitt vist i forkant ikke har engasjert. Derimot kan en god cliff-hanger skape en lyst til å se mer av en serie som til å begynne med ikke var så interessant.

Både *Ran* og *Ørnen* ender den første episoden med en cliff-hanger. I *Ran* er det altså Oles død som er episodens cliff-hanger. I og med at spørsmålet omkring Ole vil overleve eller ikke allerede er besvart, så kan man ikke si at den slutter på det mest spennende punktet. Derimot er denne avslutningen av episoden med på å få seeren til å stille seg noen spørsmål om hva som nå vil skje videre i denne serien. Vil Oles død ha konsekvenser for «det store kuppet» som de skal gjennomføre? Vil det gå utover vennskapet mellom de gjenværende i gjengen? Vil de få problemer med politiet? Første episode av *Ørnen* avsluttes med at Hallgrim tar jobben som leder for etterretningsgruppen som skal jobbe med internasjonal kriminalitet og setter i gang jakten på de to russerne som har drept tre danske politimenn. Heller ikke her er det snakk om å avbryte en spenningstopp, derimot om å bygge opp en ny spenning. De setter opp premisset for hva som skal skje i neste episode og man må se neste episode for å finne ut om de klarer å fange disse to forbryterne.

Av de overnevnte seriene mener jeg at *Forbrytelsen* benytter seg av denne strategien på den mest interessante måten. Denne serien avsluttes stort sett alltid med en klassisk cliff-hanger. Sammen med musikken som øker følelsen av spenning, kryssklippes det mellom de tre hovedhistoriene og alle karakterene som er involvert i serien på dette tidspunktet. Dermed viser *Forbrytelsen* oss hva som står på spill, og minner oss om hvorfor vi vil se neste episode. Det er ikke bare fordi Sarah og Meyer jakter en mistenkt, men også fordi vi vil følge skjebnen til Troels og familien Birk Larsen. Denne formen for avslutning kan også gi oss et nytt syn på en karakter.

Et godt eksempel på dette finner vi i slutten av avsnitt 10. Sarah har blitt tatt av saken, men fortsetter sin etterforskning på egenhånd. Hun finner ut at Hartmann og hans parti har en representasjonsleilighet og sjekker nøkkelen som ble funnet på Nanna opp mot denne. Samtidig sjekker Meyer en overvåkingsvideo fra parkeringskjelleren på Rådhuset av en person som kjører mordbilen. Sarah finner ut at nøkkelen passer til Hartmanns leilighet, da hun får en telefon fra Meyer som sier at han vet hvem det er som kjørte mordbilen. Men før han får sagt hvem, så sier Sarah at det er Troels Hartmann. Deretter får vi se leiligheten som bærer preg av kamp. Dermed slutter episoden på en klassisk spenningstopp, men den påfølgende kryssklippingen tilfører en ekstra dimensjon. Uten annen lyd enn musikken som underbygger spenningen ser vi Troels som taler i en partilederdebat. Ettersom han nå er «avslørt» som morderen virker synet av ham skremmende der han står i et dunkelt, blått lys og gestikulerer høyt over de andre. Vi ser bilder fra overvåkingsvideoen som viser at det er Troels som kjørte bilen og vi ser inne i representasjonsleiligheten. I tillegg ser vi Pernille Birk-Larsen som stirrer tomt ut i luften, som en påminnelse om konsekvensene mordet på Nanna har hatt.

#### 1.4.3 *Fremdrift*

Det viktigste for en krimføljetong er hvordan gåten håndteres over flere episoder. Gåten danner rammen gjennom at man tidlig introduseres for den og serien avslutter med dens løsning. I *Forbrytelsen* er det ”Hvem drepte Nanna Birk Larsen?” som utgjør seriens gåte. I *Ran* er det ikke direkte noen gåte, men en spenning som knytter seg til om ranerne klarer å gjennomføre «det store kuppet». Når disse spørsmålene blir besvart regner vi med at tv-serien har nådd sin konklusjon. Men ”ettersom publikum forventer et slikt handlingsforløp, har de mye av oppmerksomheten rettet mot slutten nesten fra begynnelsen av, og underveis prøver de å foregripe handlingen ved å fremsette en rekke antakelser om hva som allerede har skjedd, eller hva som kommer til å skje” (Engelstad 2004:57). Det vil si at en utfordring som krimføljetongen står ovenfor er å opprettholde seerens interesse mellom introduksjonen av gåten eller spenningspremisset og dens forløsning. Ettersom det ligger i føljetongens natur å utsette sin avslutning, kan det gå flere uker og mange timer med historiefortelling før denne løsningen finner sted. Å kombinere denne narrative formen med en intens krimfortelling har dermed sine utfordringer. Hvordan løser mine utvalgte serier denne narrative utfordringen?

Ettersom *Ørnens* krimgåter ofte løses på et sted mellom en til tre episoder, har denne mer en seriestructur på sine krimgåter. Selv om løsningen på en krimgåte ofte utløser en ny gåte som har en sammenheng med den de akkurat løste, så starter dette bare en ny

etterforskning hvor spenningen knytter seg til en ny gåte. *Ørnens* føljetongstruktur ligger mer i karakterskildringene fremfor i krimdramaet. I de tre andre seriene er det derimot kun én gåte/ett spenningspremiss som spenningen knyttes opp til, og som strekker seg ut over alle seriens episoder. Det er *Ran* og *Forbrytelsen* som jeg vil ta en nærmere kikk på for å se hvordan disse bygger opp seriens spenning frem mot forløsningen. Men også her er det viktig å presisere ulikheter som først og fremst ligger i de tre tv-serienes omfang. Utfordringen til *Forbrytelsen* er større i forhold til å holde seeren interesse oppe ettersom denne serien består av tjue en-times episoder, i forhold til *Ran* med sine fire en-times episoder.

*Ran* består altså av fire episoder på rundt 45-50 minutter hver. I den første episoden ser man en gjeng som utfører et væpnet ran, vi ser dem når de var unge og på den måten får vite litt om hvordan de startet som kriminelle. Episoden bruker også mye tid på å understreke hvor gode venner alle ranerne er, og at de har vært venner siden de var ungdommer. Det er ikke før mot slutten av første episode at seriens spenningspremiss presenteres. Da bestemmer de seg for å rane tellersentralen. Dette er brekket som skal gjøre dem så rike at de kan pensjonere seg, og som vil forekomme i siste episode. I de to mellomste episodene følger vi planleggingen av dette ranet. Episode to inneholder også et mindre ran. Dette, pluss at en iherdig politimann som stadig er etter dem, er med på å bygge opp spenningen mot det siste store ranet. På den andre side fylles mye av tiden opp i disse to episodene med sidehistorier som ikke direkte har noe med seriens hovedhistorie å gjøre. Det er dramatisk som går mer på karakterenes private liv og miljø. Dette er typisk for tv-serien hvor ”oppmerksomheten kan fordeles mellom flere karakterer og sidehistorier, og på den måten la fokuset på den bakenforliggende hovedkonflikten porsjoneres ut gjennom flere episoder” (Engelstad 2004:52).

*Forbrytelsens* utsettelse av løsningen er det som utgjør historiens spenning. Med en gang denne gåten blir besvart vil seriens narrative spenningspremiss forsvinne. På denne måten ble denne tv-serien stilt ovenfor et dilemma som mange serialiserte historier har møtt på. For “gjennom å utsette klimakset i det uendelige er det en stor sjans for at seerne ville bli utålmodige; ved å la historien spille seg ut løper serien risikoen av å miste sin eksistensberettigelse” (Thompson 1996: 116). Da ikke morderen ble avslørt etter den første sesongen (bestående av de ti første episodene) så risikerte serien at mange ville føle seg snytt for løsningen. Det gikk ytterligere ni episoder før morderen ble avslørt. Så hva gjorde da *Forbrytelsen* for å holde seerens interesse oppe gjennom alle disse episodene? Når det gjelder seriens hovedhistorie fikk man flere ganger følelsen av at politiet nå hadde tatt morderen, ettersom alle spor og beviser pekte mot denne personen. Men for det første kunne man anta at

om en person ble tatt inn av politiet i episode 10 eller 13 så ville serien risikert å ha mistet sin narrative nerve gjennom å avsløre morderen med så mange gjenstående episoder. Som oftest viste det seg dermed at sporene var villedende, og nye avsløringer viste at de ikke hadde tatt den rette personen.

Serien er bygget opp rundt mange større og mindre spenningstopper i alle episodene, men selve spenningen rundt seriens hovedgåte tar 19 episoder før den får sin forløsning. I mellomtiden blir man tatt med på mange villspor og blindveier, som er med på å opprettholde spenningen. Samtidig som man også i denne serien selvfølgelig sper på hovedhandlingslinjen med flere sidehistorier. Disse sidehistoriene har hele veien en tendens til å bli vevet inn i hovedhistorien og dermed føles alle handlingslinjene mer enhetlige. Man får en følelse av at serien ikke tar med sidehistorier som ikke betyr noe for hovedplottet. I etterkant kan den vise seg ikke å ha vært av betydning for hovedhandlingslinjen, men tjener den narrative nerven og spenningen når den kun er med for å villedde. Serien har minimalt med scener som føles overflødige, alle er med for enten å vise konsekvensene av drapet for de pårørende eller tjene plottet rundt etterforskningen. Det er i tråd med Robin Nelsons påstand om at tv-serier har tilegnet seg et mer filmatisk forteller språk hvor det ”klippes hurtig mellom de forskjellige handlingslinjene, og mindre viktige hendelser klippes bort for å gi plass til de betydningsfulle” (Engelstad 2004:94). Dermed føles hver episode mer tettpakket med informasjon og spenningstopper, og tempoet og spenningen virker sterkere. Kombinert med en veldig god avrundning av hvert avsnitt oppnår *Forbrytelsen* å skape en atmosfære som gjør at vi aksepterer at løsningen på spørsmålet om ”Hvem drepte Nanna Birk Larsen?” drøyer i mange episoder.

## 1.5. Oppsummering

I dette kapittelet har jeg tatt for meg noen tradisjonelle narrative elementer i forhold til dramaserien. Dette er narrative egenskaper som man kan finne i såpeserien og i kvalitetsserien, men det er måten disse benytter seg av disse narrative elementene som skiller dem. Det er altså ikke vesensforskjeller mellom kvalitetsseriens narrative struktur og andre tv-serier. Derimot kjennetegnes kvalitetsserien ved at den gjør det tradisjonelle på en bedre måte enn for eksempel såpeserien. De har mer substans, er originale og komplekse i sin narrative form.

Av den grunn har jeg tatt for meg mine utvalgte danske og norske serier og sett på hvordan disse benytter seg av narrative elementer som sjanger, karakterskildring, handlingslinjer, fremdrift og struktur. Ut i disse drøftelsene kan det se ut til at de danske

seriene *Ørnen* og *Forbrytelsen* legger seg tettere opp i mot de amerikanske kvalitetsseriene. Disse seriene følger langt flere karakterer som fremstår som interessante, blant annet gjennom at de har en fortid som gradvis kommer frem i lyset. Disse har også en narrativ struktur hvor flere handlingslinjer flettes sammen, som gir et inntrykk av en større kompleksitet i fortellingen. Begge disse danske seriene bygger opp en spenning som holder seg over flere episoder, både gjennom plott og i forhold til karakterer.

Den narrative strukturen i de norske seriene har ikke den samme dybden og kompleksiteten. *SPHL* er en historie som hviler veldig på en person, og har av den grunn egentlig kun en handlingslinje. Dette er en solid historie, men den gir ikke noe inntrykk av en kompleks narrativ på samme måte som de danske seriene. *Ran* er også en serie som har en klar narrativ vei mot spenningspremissets forløsning i siste episode. Det at serien legger opp til den store finalen så tidlig i serien gjør at man som seer har rettet oppmerksomheten mot slutten, og dermed føles de episodene som er mellom første episode og de siste noe strukket ut. Disse episodene har på ingen måte samme kompleksitet og tetthet som for eksempel *Ørnen* sine episoder har. Jeg vil komme tilbake til noe av dette i min konklusjon.

## 2. Fjernsynets visuelle flaggskip

Fjernsynslandskapet de siste 10 årene har vært preget av stadig større fokus på seertall, fremveksten av reality-tv og nye digitale plattformer. Dette er også tiåret hvor det kom flere interessante, nyskapende tv-serier enn noen gang tidligere, spesielt fra USA. Selv om begrepet kvalitetsserier stammer fra 90-tallet, så var det først rundt år 2000 at Thompsons begrep virkelig ble relevant. Med HBO seriene (*Sopranos*, *The Wire* og *Six Feet Under* mfl.) i spissen, kom det ut et stort antall amerikanske tv-serier som ikke bare har fortalt gode historier, men som i tillegg var visuelt overlegne mye annet på fjernsynet. Disse kvalitetsseriene har på mange måter gått en helt annen retning enn fjernsynet generelt. Man kan argumentere for at både kvalitetsserier og reality-tv begge har en serialisert form og på den måten har en likhet, men visuelt og innholdsmessig står de to fjernsynsprogrammene som symboler på fjernsynets polarisering.

Ser man til amerikanske kvalitetsserier så ser man fort at det legges stor vekt på det visuelle. Så godt som alle kvalitetsseriene som har kommet de siste ti årene fra USA har det til felles at de ser estetisk bra ut, og tv-seriers visuelle uttrykk har blitt et viktig argument i debatten omkring kvalitetsserier. Det visuelle er viktigere og prioritert mer i dagens tv-serier enn noen gang tidligere, og kommer som et resultat av flere faktorer, som teknologi, større produksjonsverdier, konkurranse mellom kanaler, og en tilnærming til Hollywood-filmen. Denne prioriteringen av kvalitetsseriens visuelle uttrykk har medført at de klart skiller seg fra mer konvensjonelle tv-serier. Enkelte kvalitetsserier har også fått kvalitetsstempleet hovedsakelig på grunn av seriens visuelle uttrykk mer enn det innholdsmessige, som for eksempel serier som *CSI*. Noe av den samme utviklingen kan man se i nordiske tv-serier, hvor enkelte tv-seriers visuelle uttrykk skiller dem fra de mer tradisjonelle tv-seriene.

Jeg vil i dette kapitlet ta tak i noen av de visuelle kjennetegnene ved amerikanske kvalitetsserier identifisert av teoretikere som Robin Nelson og Sarah Cardwell mfl. og sette dem opp mot noen nordiske tv-serier. Kvalitetsserier er, som jeg var inne på innledningsvis i oppgaven, et vanskelig begrep. Hvordan man skal avgjøre om noe er kvalitet, eller hvorvidt noe er bedre eller mer verdt enn noe annet, slik begrepet antyder, er rett og slett fryktlig vanskelig å avgjøre på en ren objektiv måte. Dette er nok en av grunnene til at de teoretikerne som skriver om kvalitetsserier legger såpass stor vekt på de visuelle aspektene i serier de omtaler som kvalitet. I tradisjonelle tv-serier og kvalitetsserier finner man ofte mange like innholdsmessige elementer som jeg var inne på i forrige kapittel. Som jeg argumenterte for



tidligere så er det forskjell på hvordan såpeoperaen og kvalitetsserier benytter seg av linjedramaturgi, men i begge finner man nettopp linjedramaturgi. Dermed er det kanskje mindre problematisk om kvaliteten på en tv-serie ”bedømmes på vilkår av estetiske og produksjons verdier som er hensiktsmessige” (Nelson 2007b:47) i forhold til tv-serien. Horace Newcomb skriver at ”forestillingen om «kvalitet» kan komme fra kritisk hyllest, som hviler på en bedømmelse av spesifikke estetiske trekk” (Newcomb 2007:573). Det første man merker seg når man ser på en kvalitetsserie er jo hvordan den visuelt skiller seg ut fra veldig mye annet som blir sendt på fjernsynet.

Når da teoretikerne vender fokuset fra det innholdsmessige for å argumentere sin sak så er det som ofte går igjen at kvalitetsserier som regel har en hurtig fortellerstil, at de gir ”inntrykk av at den visuelle stilen er skapt ut i fra nøye overveid, til og med innovativ bruk av kamera og klipping, og en følelse av en auditiv stil skapt gjennom skjønnsom bruk av passende, til og med original musikk” (Cardwell 2007: 26) og ”en tendens mot produksjonsverdier som streber etter dybde, kompleksitet og visuell interesse som tradisjonelt forbindes med kinofilmen” (Nelson 2007a: 112). Her blir kvalitet “omtalt som et sett med konvensjoner og stilistiske kjennetegn” (Cardwell 2007: 24) uten at det blir utbrodert noe dypere hva som menes med disse forskjellige visuelle kjennetegnene. Det brukes stort sett generelle termer som kan romme mye.

Grunnen for denne generelle beskrivelsen av kvalitetsseriers visuelle uttrykk er at det ikke er snakk om en enkel, enhetlig visuell stil. Ser man for eksempel på kvalitetsserier som *Mad Men*, *Lost* og *True Blood* (HBO, 2008-) så har de alle en ulik visuell stil. Det er derimot noen visuelle kjennetegn som ofte går igjen, men som har forskjellig uttrykk fra kvalitetsserie til kvalitetsserie. Nesten alle har et flott visuelt utseende, og veldig mange har tilnærmet seg filmens visuelle språk. Denne utviklingen innenfor dramaseriers visuelle uttrykk har gjort det relevant å vurdere å analysere dem på bakgrunn av deres visuelle estetikk, som tidligere var forbeholdt kinofilmene. ”I en tid hvor stil er mye mer viktig enn tidligere har den estetiske verdien til fjernsynsfiksjoner ikke bare økt seernytelsen, men også tillatt en arena for kritisk debatt som tidligere ikke ville ha gitt mye mening” (Nelson 2007b: 48).

Jeg vil ikke foreta meg en grundig visuell analyse av alle mine utvalgte serier, men heller plukke ut enkelte eksempler og fokusere på noen aspekter ved dem som er relevante i forhold til kvalitetsserier. Jeg vil forsøke å ta for meg disse noe vage beskrivelsene av kvalitetsseriers visuelle uttrykk og gjøre dem litt mer spesifikke gjennom å drøfte dem opp mot mine eksempler. Drøftelsen vil jeg dele inn i fire deler som tar for seg ulike visuelle aspekter. En slik oppdeling vil være hensiktsmessig i forhold til analysen jeg vil foreta meg,

samtidig som det er mer på å skape en forhåpentligvis ryddigere og helhetlig tekst. De visuelle aspektene som jeg velger å vie egne deler til er kamerabruk, klipping, setting og det auditive. I første delen om kamerabruk vil fokuset hovedsakelig ligge på hvordan mine utvalgte tekster bruker kamerainnstillinger og vinkler for å utfordre det tradisjonelle tv-språket. I den andre delen vil jeg se på hvordan disse seriene benytter seg av klipping i forhold til amerikanske kvalitetsserier og mer tradisjonelle tv-serier. Når det gjelder settingen vil den delen fokusere på hvordan kulisser, lys og farge er med på å skape et lett gjenkjennelig og troverdig univers hvor handlingen utspiller seg. I den siste delen vil jeg fokusere på hvilken rolle musikken og lyden spiller i disse seriene i forhold det auditive i amerikanske kvalitetsserier. Jeg vil hele veien drøfte mine utvalgte serier opp mot kvalitetsseriens visuelle kjennetegn, men også i forhold til det mer typiske visuelle uttrykket i man kjenner fra tv-serier. Forhåpentligvis kan jeg på den måten få et visst bilde av hvor på skalaen mine utvalgte serier kan la seg plassere.

Samtidig er det viktig å nevne at det er grenser for hvor annerledes det visuelle uttrykket varierer fra tv-serier til tv-serie. Jeg vil komme med eksemplene fra de utvalgte seriene som ikke nødvendigvis går igjen gjennom hele serien. Noen eksempler på interessante visuelle grep kan være mer unntaket fra den generelle visuelle stilen, hvor man kanskje ser det kun en gang i løpet av serien eller par ganger i hver episode. Det er viktig å ha i minne her at ”jo lengre vekk en tv-serie kommer fra en velkjent estetikk med en realistisk gjengivelse av verden, jo mer daler seertallet” (Nordstrøm 2004: 145). Derfor holder de aller fleste serier seg til en viss grad innenfor en konvensjonell visuell ramme som seerne er vant med. Det er derimot de visuelle aspektene som supplerer eller tilfører noe nytt til tv-seriens etablerte visuelle stil som først og fremst er interessant for min del.

Mine utvalgte tekster i dette kapittelet vil hovedsakelig være én enkel episode fra fire nordiske serier. Disse kan suppleres med eksempler fra andre episoder i de samme seriene, og med eksempler fra andre nordiske og amerikanske serier der det føles nødvendig, men hovedfokuset vil ligge i de fire episodene. Jeg kan dermed gå grundigere inn i hver tekst, ettersom omfanget ikke blir for stort. Episodene som vil bli lagt til grunn er den første episoden i hver serie. Begrunnelsen for å ta for meg akkurat den første episoden i alle fire seriene er for å gjøre utvalget likt for hver serie. For det andre så er det i den første episoden at en tv-series visuelle uttrykk blir til. Ettersom det ofte er flere forskjellige regissører som lager en tv-serie så er det i den første episoden at seriens visuelle mal blir skapt. På den måten sikres det at serien beholder sitt egenartede visuelle uttrykk uansett hvilke regissører som lager en episode i serien. Den første episoden må også være visuelt appellerende for seeren,

slik at seriens visuelle uttrykk kan være en medvirkende årsak til at seeren vil følge med videre.

*Forbrytelsen* og *SPHL* vil fortsatt fungere som mine analyseobjekter, men jeg velger å bytte ut *Ørnen* og *Ran* med *Edderkoppen* og *Torpedo*. Jeg beholder de to førstnevnte for ikke å miste kontinuitet og for å kunne belyse flere aspekter ved disse seriene. Grunnen til at jeg velger å ta for meg to nye serier er fordi jeg mener utvalget må være litt større for å ha en viss gyldighet i mitt forsøk på å besvare min problemstilling. Jeg velger ut *Edderkoppen* og *Torpedo* fremfor mer allmenn kjente danske og norske serier som *Mordkommissjonen* og *Kodenavn Hunter*, fordi disse to er relativt like i sitt format, ettersom begge er miniserier. I tillegg er begge to tv-serier hvor det visuelle vektlegges i høy grad. Dermed har de en likhet som gjør at jeg mener de to egner seg bedre for en komparativ analyse enn hva enkelte av de andre tv-seriene jeg kunne tatt for meg har.

## **2.1 Innovativ bruk av kamera**

Først vil jeg komme inn på hvordan disse fire nordiske seriene benytter seg av kamera for å skape sitt visuelle uttrykk. Et av kjennetegnene ved amerikanske kvalitetsserier er, i følge Cardwell, den innovative bruken av kamera. Hva innebærer det? Slik jeg forstår det så menes det her at man bryter med den tradisjonelle måten kamera har blitt benyttet på i tv-serier. Den tradisjonelle måten tv-serier har blitt skutt på er gjennom en utstrakt bruk av nærbilder, hvor dialogen i stor grad har blitt vektlagt. En av grunnene for dette er at visningsformatet tradisjonelt ikke har egnet seg for store bilder, men heller bestått av en serie nærbilder klippet sammen for å ”gi oss et inntrykk av den større helheten” (Engelstad 2004: 99). Litt flåsete sagt så har de store bildene tilhørt filmen, mens nærbildene er fjernsynets kjennetegn. Dette skillet stammer fra det faktum at filmen vises på et stort lerret, mens fjernsynsapparatets bilde er mye mindre. Kamera har ofte også vært statisk, filmet i et studio. Men det tradisjonelle tv-språket er og har blitt utfordret. Bildeformatet er ”endret for å gi tv-serien et mer filmatisk look” (Nordstrøm 2004: 159) hvor de i dag vises i 16:9 i stedet for fjernsynets standard 4:3 format. Den statiske, nærbilde baserte filmingen er den rake motsetningen til kamerabruken man finner i kvalitetsserier. Kvalitetsserier har sett mer til filmens måte å fortelle historier visuelt enn sine forgjengere innen fjernsynet. Men hvor ligger da *Torpedo*, *Forbrytelsen*, *SPHL* og *Edderkoppen* på denne skalaen? Bryter disse seriene med den tradisjonelle kamerabruken i tv-serier? Om det er tilfellet, hvordan er det de bryter med det tradisjonelle, og hvor ofte?

”Det har alltid vært en tendens innenfor den britiske og amerikanske industrien å vurdere filmen høyere enn fjernsynet” (Nelson 2007b: 39), og dette utsagnet må sies å kunne gjelde for den nordiske industrien også. Hvorvidt dette er en riktig vurdering av de to formatene eller ikke vil jeg ikke begi meg ut på her. Det som derimot er sikkert er at film og fjernsyn har nærmet seg hverandre på flere måter. Et av kjennetegnene ved de amerikanske kvalitetsseriene er at de ofte ”er produsert av personer av estetisk slektskap utenfor fjernsynets felt” (Fricker 2007: 14). Det vil si at personer fra filmbransjen inviteres over til fjernsynet for å lage tv-serier, og det er mye mer vanlig og akseptert å bevege seg mellom de to mediene for filmskapere. Dette har medført at det har skjedd mye med bilder, grafikk og fortellertempo.

Det samme skjedde i Danmark hvor ”TV-Drama (DRs dramaavdeling) begynte å invitere filmens verden inn for å produsere tv-serier på filmens premisser. Filminstruktører avløste producere og iscenesettere, filmfotografen avløste kameramenn, og filmklippere avløste redigeringsteknikere” (Nordstrøm 2004: 144). Den samme utviklingen har begynt å skje i Norge, noe *Torpedo* er et godt eksempel på. Både regissør Trygve Allister Diesen og filmfotograf Harald Gunnar Paalgard har tidligere og i ettertid jobbet med film. Første episode av den danske serien *Edderkoppen* er regissert av Ole Christian Madsen og med Jørgen Johansson på foto. Begge disse har vekslet mellom å lage tv-serier og film. Hvordan gir det faktisk at begge disse seriene er laget av personer fra filmmiljøet seg til utslag i seriens visuelle uttrykk, med fokus på kamerabruken? Har kamerabruken i disse seriene et filmatisk uttrykk, eller har de et «typisk» fjernsynsuttrykk?

Det første man legger merke til ved kamera bruken i *Torpedo* er at de her benytter seg av et håndholdt kamera, som vil si at det er bevegelig og urolig. Dette er et velkjent grep innenfor fjernsynsdramatikk, som blant andre amerikanske kvalitetsserier som *The Shield* (FX, 2002-2008) og *Homicide: Life on the Street* (NBC, 1993-1999) har benyttet seg av tidligere. Bruken av bevegelig kamera skaper en ”realistisk og «live-tv»-aktig reportasjestil” (2004: 145), og i *Torpedo* er denne stilen kombinert med en hurtig klippestil med på å understreke den kaotiske, kriminelle verdenen som hovedpersonen Terje opererer i. Kamera gir inntrykk av å henge med hovedpersonen og gir en fornemmelse av tempo. Det bevegelige kamera er også med på å underbygge nervøsiteten, og lar oss som tilskuer aldri få hvile. På denne måten er kamerabruken effektivt med på å underbygge tonen i serien.

I *Edderkoppen* benyttes ikke kamera på samme måte som i *Torpedo* for å skape dramatikk og spenning. Her finner man ikke noe bruk av urolig, håndholdt kamera. Samtidig er *Edderkoppen* på samme måte som *Torpedo* en thriller, og her finner man også eksempler på hvordan kamerabruken kan benyttes for å formidle spenning og dramatikk. Her benytter de

seg blant annet av hurtig zoom inn på ansiktet til hovedpersonen, som for eksempel i en scene hvor journalisten Bjarne har infiltrert svartebørsen. Her blir han oppdaget, det zoomes hurtig inn på ham. Deretter prøver han å flykte, en flukt som skjer i slow motion. Dette er et eksempel på den frie og lekende kamerabruken som man finner i denne serien.

Andre eksempler på dette er de skjeve og ekstreme kameravinklene som seriene benytter seg av. I *Edderkoppen* finner man skarpe kameravinkler flere steder i løpet av første episode, som for eksempel kontorlandskapet på avisen Social-Demokraten hvor hovedpersonen Bjarne jobber. Her filmes det i en total rett ovenfra, i et såkalt fugleperspektiv eller toppskudd, som så klippes sammen med mer konvensjonelle kameravinkler. *Edderkoppen* er en tv-serie som rent sjangermessig kan kalles en film noir, en kriminalsjanger kjent for blant annet sin bruk av skarpe vinkler (Silver & Ursini 2004). Slike toppskudd ble i den klassiske film noir filmen ofte benyttet for å skape en følelse av ”ustabilitet, stirrende ned en trapp over et skrøpelig rekkverk eller ut av et skyskrapervindu ned på gaten langt nedenfor” (2004: 16). Kameravinklene er på den måten sjangermessig begrunnet, samtidig plasserer den *Edderkoppen* tettere opp mot filmens visuelle språk. Serien etterstreber et filmatisk uttrykk, noe som var helt bevisst fra skapernes side. Fotografen Jørgen Johansson forteller at de bevisst brukte toppskuddene for å utfordre de inngrodde konvensjonene om hva tv-språket kunne være (Nordstrøm 2004).

Disse toppskuddene hvor karakterer og steder blir filmet i fugleperspektiv gir bildet ”litt karakter av overvåkningsfoto” (2004: 161-62). Før jeg går inn på flere eksempler fra *Torpedo* og *Edderkoppen*, vil jeg også nevne et eksempel fra *SPHL* hvor de benytter seg av denne visuelle strategien. Dette er scenen hvor Sverre drar til Gardermoen for å hjelpe Trude smugle narkotika gjennom tollene. Denne scenen filmes på en slik måte at den det virker som om noen følger Sverre. Kamera filmer ovenfra og ned, og da Sverre har kommet gjennom tollene og gått ut med Trude, tilter kamera opp fra sitt fugleperspektiv og avslører at Sverre har blitt iaktatt av skurken Joachim Berntsen. Dette er en form for kamerabruk som i denne serien ikke er normen. Det at de derimot benytter en slik kamerabruk er med på å tilføre serien et mer filmatisk uttrykk.

I *Torpedo* finner man også kameravinkler som man kanskje ikke alltid har vært vant med å se i tv-serier. Her brukes det kran hvor man går fra bakkeplan til et fugleperspektiv. Her finner man også filming i froskeperspektiv, det vil si nedenfra og oppover. En actionfylt scene som utspiller seg i første episode blir løst rent visuelt gjennom å benytte seg av et slikt undervinklet kamera. Atle, finansmann i gjeld til Cedimir, blir med Terje og Sebastian i bilen for å gjøre opp gjelden. Atle åpner døren på bilen mens de kjører på motorveien og hopper ut.

Han blir påkjørt av en buss. Alt filmes undervinklet. Selv om øyeblikket hvor Atle ligger på motorveien mens en buss er i ferd med å kjøre på ham bakfra er spilt inn på blue-screen, så skapes illusjonen mye av det undervinklede kamera. Vi får ikke se øyeblikket hvor bussen treffer Atle, det klippes til Terje som lener seg ut av bilen og følger med. Også Terje blir filmet nedenfra, og hans reaksjon sammen med lydsporet og det forrige klippet skaper illusjonen av at Atle blir truffet av bussen.

Disse noe spesielle kameravinklene er ikke dominerende verken i *Torpedo* eller *Edderkoppen*. Men de er med på å gi tv-serien en estetikk som gjør at de skiller seg fra enkelte andre tv-serier. Det dominerende utsnittet i begge seriene er halvnær og nærbilder. Det man derimot kan merke seg er at det klippes meget hurtig i begge seriene mellom mange forskjellige kameravinkler i hver enkelt scene. Alt fra nærbilder, til halvnærbilder av karakterene som snakker, til to-kamera skuddet med to eller flere karakterer i bildet samtidig, til disse totalbildene.

Et eksempel på en slik scene finner man ganske tidlig i første episode av *Edderkoppen*, hvor Bjarne befinner seg på en pub. Kamera sveiper over lokalet, hvor diverse lyssky individer holder sted. Det vises nærbilde av en sigarett som tennes, kamera tilter opp og vi ser øynene til hovedpersonen Bjarne. Det klippes så mellom forskjellige personer i lokalet, og Bjarne, som tydelig iakttar det som skjer. Slik klippes det en stund, helt til Væsel kommer inn og setter seg ved siden av Bjarne i baren. Da klippes det til et fugleperspektiv, hvor man betrakter de to ovenfra, samtidig som man får se personene i puben i bakgrunn. Denne klippestilen, blandet med de mange, veloverveide kamerainnstillingene er dermed med på å skape en visuell stil i disse to seriene som skiller dem fra flere andre mer konvensjonelle tv-serier.

Man kan også finne andre eksempler på hvordan kamerabruken er med på å gi *Edderkoppen* et visuelt uttrykk som tyder på forbilder fra filmen. Etersom Bjarne avslører mer om svartebørsens aktiviteter og organisering så får vi som seere vite fire ganger i løpet av første episode hva han har kommet frem til gjennom bruk av point of view. Her inntar kamera Bjarnes posisjon foran skrivemaskinen, hvor det følger hva som blir skrevet på arket. Det dette medfører er at det fortelles visuelt, ved hjelp av en kamerasposisjon, hva Bjarne har kommet frem til i sine undersøkelser, fremfor at de benytter seg av dialog for å forklare det. Igjen er dette mer et supplement til de mer tradisjonelle nærbildene med dialog mellom karakterene. Men disse visuelle grepene tilfører det tradisjonelle tv-språket noe nytt.

Det finnes altså eksempler på hvordan kamerabruken i mine utvalgte serier tilstreber et mer filmatisk uttrykk, som kvalitetsserier er kjent for. Derimot er dette nok mer fremtredende

i *Edderkoppen* og *Torpedo*, enn *Forbrytelsen* og *SPHL*. En forklaring på dette kommer av antall episoder. Der de to førstnevnte består av henholdsvis 6 og 4 episoder, er de to andre på 20 og 8 episoder. Dermed kan *Edderkoppen* og *Torpedo* bruke mer tid på hver enkelt scene enn hva *Forbrytelsen* og *SPHL* kan. Denne ekstra tiden kan benyttes til å skyte en scene i flere vinkler, om man har ressurser til det. En annen forklaring som jeg har vært inne på er at det er personer fra filmmiljøet som har laget *Edderkoppen* og *Torpedo*, mens *SPHL* spesielt i all hovedsak er laget av personer med bakgrunn fra fjernsynet. Både regissør Jarl Emsell Larsen og fotograf Arne Borsheim har stort sett jobbet med tv-serier. Dette preger nok denne seriens visuelle uttrykk, som heller mer mot den tradisjonelle tv-serien. *Forbrytelsen* har derimot et ganske så filmatisk visuelt uttrykk. Her finner man ekstreme vinkler som fugleperspektiv og scener som er skutt i mange forskjellige vinkler. Ser man på regissøren Birger Larsen og fotografen Eric Kress sine arbeid ser vi at begge har vekslet mellom å jobbe med tv-serier og film. Dette, sammen med et større budsjett (kommer mer inn på dette i siste kapittel), kan forklare hvorfor *Forbrytelsen* ser ut til å inneha et mer filmatisk visuelt uttrykk enn *SPHL*.

Det som derimot *Edderkoppen*, *Torpedo* og *SPHL* har til felles er at de alle har et bilde som skiller dem fra filmens og amerikanske kvalitetsserier. Det er ikke glatte bilder, som man er vant til fra filmen og kvalitetsserier, men et mer kornete bilde, eller et typisk fjernsynsbilde. Dette skyldes nok hovedsakelig teknologien, eller kamerautstyret som benyttes i produksjonen. På det tidspunktet hvor *Edderkoppen* og *SPHL* ble spilt inn var det ”ikke vanlig å skyte drama for tv på film” (Engelstad 2004: 104). Dette har endret seg de seneste årene, og *Torpedo* var en av de første norske tv-seriene som ble skutt på 16 mm digital film.<sup>3</sup> Til tross for det har ikke bildet i denne serien den glatte overflaten som enkelte av de amerikanske kvalitetsseriene. Dette kan kanskje tyde på at det noe kornete billedet i *Torpedo* kan være et bevisst valg fra skaperens side. *Forbrytelsen* er den serien som rent billedmessig har det mest filmaktige utseende. Billedkvaliteten i denne serien kommer av at den er skutt på HD video.<sup>4</sup> Det er det samme formatet som de fleste NRK-produserte tv-serier blir skutt på i dag. Her er vi inne på produksjonsverdier, som også antall kamerainnstillinger og vinkler er knyttet til. Dette vil jeg komme mer tilbake til i kapittel 3.

---

<sup>3</sup> E-mail korrespondanse med Trygve Allister Diesen, 14-15. januar 2010

<sup>4</sup> E-mail korrespondanse med Eric Kress (foto på *Forbrytelsen*, episode 1-3), 3. februar 2010

## 2.2 Hurtig fortellerstil gjennom klipping

Som jeg har vært inne på tidligere så er et av kvalitetsseriens kjennetegn den hurtige fortellerstilen, oppnådd gjennom blant annet klippingen. Kvalitetsserier bruker klipping på en innovativ måte som bryter med klippestilen man er kjent med fra mer tradisjonelle tv-serier. En av disse innovative måtene å klippe på er blant annet denne hurtige klippingen. Man klipper hurtig mellom flere kameravinkler, og skaper på den måten en dynamisk fortellerstil. Finner man eksempler på slik klipperytme i mine utvalgte serier, eller holder de seg til en mer tradisjonell klippestil? Kan man også finne andre eksempel på hvordan klipping forekommer i noen av disse seriene som gjør at de skiller seg ut fra en del andre tv-serier? Jeg skal her fokusere på hvilken type klipping man finner i disse tv-seriene og til hvilken effekt klippingen brukes.

Det som går igjen i alle fire seriene er at de alle har en sømløs klipping, noe som vil si ”at seerne ikke (legger) merke til klippingen, fordi den (er) logisk og (følger) reglene for film- og tv-estetikk” (Nordstrøm 2004: 174). I alle seriene finner man det man kan kalle en tradisjonell klippestil, hvor man klipper ”fra et etableringsbilde til en serie nær- og halvnære bilder” (Engelstad 2004: 109). Det som går igjen i alle fire seriene er hvordan tempoet i klippingen ofte går opp i scener som skal være dramatiske, mens tempoet blir skrudd ned i mindre dramatiske scener. Men jeg skal prøve å vise gjennom noen eksempler fra *Forbrytelsen* så kan man finne en hurtig klippestil i mindre dramatiske scener også, men først skal jeg ta for meg et eksempel på hvordan tempoet i klippingen øker i takt med dramatikken.

I slutten av første episode av *Forbrytelsen* finner politiet en bil i vannet, samtidig som Theis er på vei ut for å høre om politiet har funnet ut noe om hans datter. Man skjønner at det sannsynligvis er datteren Nanna som ligger i bilen som heises opp fra vannet. Sarah og politiet finner henne drept i bilens bagasjerom, Theis prøver å komme seg bort til åstedet, Sarah kommer bort til ham og bekrefter at det er hans datter de har funnet. Theis reagerer med sinne og fortvilelse, mens kona, som overhører det hele over telefonen, brister i gråt. Jan Meyer kommer så med noen opplysninger om bilen, som er registrert til politikeren Troels Hartmans kontor. Her avsluttes episoden gjennom en montasjeklipping mellom funnstedet, Nanna, Theis, Pernille, Troels og til sist Sarah. Hele denne scenen bygger opp til et stort klimaks, og klipperytmen øker i tempo jo nærmere man kommer avsløringen. På den måten er den hurtige klippingen med på å øke dramatikken, samtidig som den effektivt får formidlet alle de involverte og gir en fornemmelse av hva det er som står på spill.

Når det er sagt så brukes også en hurtig klipping hvor det veksles mellom flere forskjellige kamerainnstillinger i enkelte scener som ikke er så dramatiske i *Forbrytelsen*. I



den første scenen politikerens Troels figurerer i kommer han inn på Rådhuset. Her blir han møtt av sin betrodde assistent som gir ham en oppdatering på valgkampen og hans dag. En scene fra et miljø som mange kan oppleve som kjedelig, som baserer seg i all hovedsak på dialog, blir her gjort mer spennende og dramatisk gjennom klippingen. De går i trapper og ganger mens de snakker til hverandre. Det klippes hurtig mellom nærbilder av de to, oversiktsbilde, kamera som følger dem og kamera som ligger i forkant av dem. På den måten klarer *Forbrytelsen* å skape fornemmelse av tempo og spenning i en scene der man i en mer tradisjonell tv-serie kanskje ville benyttet seg av talking heads, og dermed risikert at seeren ville opplevd scenen som kjedelig.

I *Torpedo* kan man finne et eksempel på en klippestil, som innefor tv-serien er et relativt innovativt grep. Her benytter de seg av split-screen, som er et visuelt grep som kanskje er mest kjent fra den amerikanske tv-serien *24*. Split-screen innebærer rett og slett at det deles opp i to eller flere skjermer i samme bilde. Hver av disse skjermene er scener som utspiller seg som regel samtidig rent tidsmessig, men på forskjellige steder. I *Torpedo* brukes split-screen hver gang Terje snakker med noen på telefon. Bilde deler seg i to skjermer, hvor vi ser Terje i den ene og den personen som han prater med i den andre.

Et slikt visuelt grep er med på å øke tempoet og spenningen i serien. Den skaper en «umiddelbarhet», hvor man er på to plasser i samme bilde. I *Torpedo* brukes ikke split-screen på samme måte som i *24*, hvor dens funksjon først og fremst er ”å minne seeren om utviklingen i de enkelte hovedhandlingslinjene” (Engelstad 2004: 102). I *24* er det fire skjermer i samme bilde som viser hva det er som står på spill ”med den dominerende innvirkningen av å øke den dramatiske spenningen” (Nelson 2007a: 125). Bruken av split-screen i *Torpedo* har ikke den samme effekten, men er dramaturgisk begrunnet med at man får se det Terje hører. Det *Torpedo* derimot oppnår gjennom denne bruken, i tillegg til en fornemmelse av tempo, er en økt visuell verdi. Historisk er split-screen noe som ikke har vært veldig utbredt, verken i filmen eller tv-serier, som ”delvis forklares med teknologiske vanskeligheter, som tid og kostnader i prosessen med å lage dem før den digitale teknologien gjorde sitt inntog” (ibid). Det er nå blitt mer vanlig ettersom den digitale teknologien har gjort det både billigere og kjappere. Samtidig er split-screen mer utbredt i fjernsynet enn på film. Dette er jo ”et virkemiddel som først og fremst er kjent fra nyhets-, sports, og underholdningsprogrammer, og i mindre grad i dramaproduksjon” (Engelstad 2004: 102).

En grunn til at split-screen ikke benyttes mer i tv-serier og film kan være risikoen for å bli oppfattet som avantgardistisk, eller å bryte illusjonen. Man bryter med den sømløse klippingen, og står i fare for å dra seeren ut av illusjonen om at det de ser er «ekte». Dette var

grunnen til at *Mordkommissjonen* droppet å bruke split-screen (Nordstrøm 2004). Men ettersom *Torpedo* er produsert etter at norske tv-seere har blitt introdusert for dette visuelle grepet i *24*, så var ikke risikoen ved å bruke split-screen særlig stor. Samtidig så var ikke *Torpedo* den første norske tv-serien som benyttet seg av split-screen. Dette er brukt tidligere i både *Blind Gudinne* (TV2, 1997) og *Deadline Torp* (NRK, 2005). Spesielt i den sistnevnte, en NRK-produsert tv-serie bestående av to episoder, brukes dette visuelle fortellergrepet på en relativt lik måte som i *Torpedo*. Men med unntak av split-screen, så holder alle disse seriene seg til en relativt tradisjonell og usynlig klippestil som holder seg innenfor relativt utprøvde og sikre rammer. Det som skiller de er hvor hurtig klipperytme dem har og hvor mange forskjellige kameravinkler det klippes mellom i hver enkelt scene. Men også dette varierer innenfor de enkelte episodene.

### **2.3 Et gjenkjennelig, stemningsfullt og troverdig univers**

En tv-series visuelle konsept innebærer ikke bare seriens kamerabruk eller hvordan den klippes sammen. Det innebærer også hvordan det som filmes, det som figurerer i bildet ser ut, som lyssetting, fargevalg, settinger og opptakssteder. Ideelt sett skal seriens visuelle uttrykk sørge for at den skiller seg ”ut fra alt annet på tv og dermed være gjenkjennelig for seeren, uansett hvem som har regissert det gjeldende avsnittet” (Nordstrøm 2004: 148). Det jeg vil se på i denne delen er hvilken rolle settingen spiller i disse seriene i det å skape et unikt univers. Med setting så mener jeg her kulisser, locations, lyssetting og farger. Hvordan er disse elementene med på å gi oss en fornemmelse av et gjennomført visuelt uttrykk, et uttrykk som gjør at man tror på det som figurerer i bildet, et uttrykk som gir den ønskede og passende stemningen og som gjør at vi gjenkjenner serien med en gang den går på skjermen? Jeg vil forsøke å drøfte om kulisser, locations, lyssetting og fargetoner er med på å underbygge og tjene historien som formidles. Klarer disse seriene å skape en troverdighet, en gjenkjennbarhet og en passende stemning i forhold til historien?

I kvalitetsserier legges det ned mye arbeid i at settinger hvor handlingen utspiller seg både skal virke troverdig og realistisk på den ene siden, men også at det skal være stilisert og se bra ut. Sjeldent figurerer noe tilfeldig i bildet. Handlingen i både *SPHL* og *Forbrytelsen* har noen likheter i hvor det er de utspiller seg. For eksempel er politistasjonen sentral i begge seriene. Politistasjonen i *SPHL* tilstreber etter alt å dømme en autentisitet. Et kontorlandskap som har en noe platt belysning, hvor møblene, lamper og andre elementer i bildet kan virke noe tilfeldig plassert. Politistasjonen i *SPHL* blir dermed ordinær og pregløs. Politistasjonen i *Forbrytelsen* har et mer stilisert preg. Her er det gamle tredører, med et nettaktig mønster på

seg, lyssettingen er mer skarp og kontrastfylt, som gjør at karakterene beveger seg inn og ut av skygger. Hvor realistisk denne politistasjonen er i forhold til den ekte politistasjonen i København har jeg ikke noe grunnlag for å uttale meg om, men det stiliserte går ikke på bekostning av troverdigheten. Politistasjonen i *Forbrytelsen* får et mer unikt utseende enn den man finner i *SPHL*. Den forseggjorte settingen i *Forbrytelsen* utstråler på den måten høyere produksjonsverdier enn den norske serien.

Dette kan vi også dra videre i form av troverdigheten rundt de institusjonene de skildrer i disse to seriene. I *SPHL* virker politiets rutiner og språket troverdig, politiuniformer og politibilene er ekte, eller helt like de politiet brukte på den tiden serien ble spilt inn. Allikevel kan statister og karakterer som jobber i politiet i denne serien oppfattes som lite troverdige, fordi deres oppførsel bryter med enkelte forventninger vi har til hvordan politi ser ut og oppfører seg. De fleste seere har ikke kjennskap til det virkelige politiet, men kjenner dette miljøet først og fremst gjennom film og fjernsyn. Dermed har man opparbeidet seg noen forventninger, som *SPHL* til en viss grad ikke klarer å innfri.

I *Forbrytelsen* er etterforskerne kledd i sivil og de kjører i sivilbiler. Her blir det først og fremst gjennom hva etterforskerne foretar seg og hvordan de går frem at det skapes troverdighet. I første episode har man en leteaksjon ute i sumpen etter Nanna. Dette er en scene som skildrer en stor mobilisering, og selv om det er Sarah og hennes kollega Jan Meyer som er i fokus, så svermer det med statister i bakgrunnen. Man tror på denne leteaksjonen, og alle de menneskene som er involvert, fordi den innfrir forventninger man har til hvordan en slik aksjon ville sett ut. Den er både stor i skala, med masse mennesker involvert og deres oppførsel virker troverdig og dermed ikke forstyrrende for Meyer og Sarahs etterforskning i forgrunnen. I tillegg bruker *Forbrytelsen* crawltekster, som amerikanske serier som *The X-Files* var kjent for å benytte seg av, for å skape en troverdighet rundt etterforskningen. Crawltekster er grafikk i bilde som virker å være ”autentisk politispråk og stedfester handlingens tid og sted” (Nordstrøm 2004: 151). Crawlteksten gir et inntrykk av å være en politirapport med dokumentarisk presisjon.

Her vil jeg dra inn et eksempel fra en annen norsk tv-serie, *Kodenavn Hunter*, som er laget av samme person som sto bak *SPHL*. Denne serien starter med en veldig actionfylt scene, hvor en fangetransport blir angrepet og det oppstår skuddveksling. Denne scenen er filmet med blant annet toppskudd fra både kran og helikopter, og klipperytmen er kjapp og scenene til dels spektakulære. Dette tyder på at det er brukt mye ressurser på scenen. Allikevel er dette er scene som helt klart etterstreber actionsekvenser man er vant med å se fra amerikanske spennings serier og filmer, og vi som seere vil automatisk og kanskje

underbevisst sammenligne denne scenen fra *Kodenavn Hunter* med disse. Personene i bildet og hva de foretar seg virker ikke troverdig, og eksplosjonen av fangetransportbilen ser for eksempel ikke ut slik vi er vant med at en eksplosjon i amerikanske action produksjoner ser ut. Det er kanskje en noe urettferdig sammenligning, men ettersom scener som denne fra *Kodenavn Hunter* så til de grader etterstreber det man er vant med fra amerikanske actionserier og filmer, så vil denne sammenligningen nærmest skje automatisk. Så sammenlignet med disse når ikke denne scenen opp og mister noe av sin troverdighet.

Seriens ”generelle design på settingen kan forme hvordan vi oppfatter historien” (Bordwell & Thompson 2004: 181). I *Torpedo* er hovedpersonen Terje en torpedo som vandrer rundt i Oslos underverden. Historien har et mørkt uttrykk som står i stil med miljøet de skildrer. De fleste innendørs scenene og mange som utspiller seg utendørs har en dunkel lyssetting, eller er direkte mørke. Her er det en underverden bestående av Balkan-mafiaens tilholdssteder, det er finanskontorer og villahusene til finansfolk som er innblandet i denne verdenen. Handlingen skildrer et miljø med masse penger, men setting klarer bare delvis å underbygge dette miljøet. Kontoret til finansmannen Gard, som er en mellommann mellom Terje og Cedomir, er filmet i nærbilde. Det som figurer i bildet kan skape en troverdighet rundt denne karakteren som en finansmann med kontorer på Aker Brygge, men det er det vi ikke får se som gjør at troverdigheten svekkes. Vi får aldri noe større innblikk i kontorlandskapet. Har han noen ansatte som jobber for seg, eller en sekretær? Hva jobber han med når han ikke opptrer som en mellommann? Han virker sjeldent opptatt, slik man kanskje har noen forventninger om at en som driver med storfinans ville vært. Et annet eksempel er leiligheten til Terje. Den virker å ha nye og dyre møbler og kunst, men kan også gi inntrykk av disse er tilfeldig plassert. Leiligheten kan nesten gi inntrykk av å være dekorert for opptak, og virker ikke troverdig som et sted hvor det bor en småbarnsfamilie. Samtidig kjører Terje rundt i en relativt ny og dyr bil som indikerer at han tjener relativt godt med penger på sitt lysskye arbeid. Der noen av settingene i *Torpedo* er med på å skape en troverdighet rundt miljøet historien utspiller seg i, er andre mindre troverdige.

*Edderkoppen* er den eneste av seriene som skildrer en annen tidsepoke. Handlingen i denne serien utspiller seg i 1949. Settingen har som formål å skape en troverdighet om at handlingen utspiller seg i denne tidsperioden. Alt som figurer i bilde i *Edderkoppen* virker å være tidsriktig og på den måten tror vi at vi befinner oss i København fire år etter andre verdenskrig. Bildene er fylt med detaljer, som gamle møbler og andre ting, samtidig som fokuset hele veien er på fortellingen. Kulissene er der for å tjene historien, og det er tydelig at

de ikke skal stjele oppmerksomheten fra den. Settingen og kulissene gir et inntrykk av en gjennomført stil, som igjen tyder på høye produksjonsverdier.

Samtidig er settingen i *Edderkoppen* også veldig stilisert. Her skildres København som en by som ”skulle ligne en by i oppløsning, en by uten styring” (Nordstrøm 2004: 188-89). Karakterene er kledd opp for å ligne karakterer fra film noir, her finner man regnvåte gater og de allerede nevnte vinklene. Kontorlandskapet på avisen Social-Demokraten er stappfull med detaljer som gamle skrivermaskiner og ikke minst papir. Det er papirbunker på pultene, og papir som flyter rundt på gulvet. Papir finner man også ute, som når Bjarne er på vei inn i motehuset Oxford House, hvor det blåser papirer rundt i gatene. Serien har et ekspressivt uttrykk som gir en rendyrket genrefortelling, et uttrykk som også skaper ”et stilisert og tegneserieaktig univers” (2004: 161). Troverdigheten ligger altså både i hvordan elementene i bildet er tidsriktige og detaljerte, samtidig som den er tro mot film noir sjangeren den etterstreber.

Alle seriene har en tematikk og en handling som omhandler kriminalitet på en eller annen måte. Dette gjenspeiler seg i hvordan serien er lyssatt og hvilke fargetoner som går igjen. I større eller mindre grad er de fire serienes ”lysetting mer fokusert i henhold til den spesifikke visuelle stilen som det siktes til, i motsetning til generelt studio lysetting som har en tendens til å flate ut uttrykk i ansikt og omgivelser” (Nelson 2007a: 116). Her benytter man seg sjeldent av tre-punkts lysetting, hvor lyskildene har til hensikt å flate ut konturer og gi en jevnt opplyst scene (Creeber 2006).

”Måten en bestemt scene er lyssatt kan ofte tilføye noe til stemningen eller stilen i et fjernsynsprogram” (Creeber 2006: 40). Som jeg har vært inne på så utspiller handlingen i *Torpedo* seg for det meste i et kriminelt miljø, og gjennom å bruke en dunkel lysetting i bestemte scener er dette med på å skape en mørk og dyster stemning som står i stil med handlingen. Her finner man scener hvor de bevisst bruker skygger for å skape en ønsket effekt, som i en scene i første episode hvor Terje avhører Atle, finansmannen som skylder penger til gangsteren Cedomir. I denne scenen sitter Terje vendt mot Atle. Atle sitt ansikt er godt opplyst, mens Terje blir dekket i skygge, og man ser nærmest bare silhuetten av ham. Gjennom å benytte seg av lysere og mørkere områder innenfor rammen kan det ”hjelp til med å skape en samlet komposisjon av hvert enkelt skudd og på den måten lede vår oppmerksomhet til visse objekter og handling” (Bordwell & Thompson 2004: 191). Gjennom å ha lyset på Atle som her er offeret ser vi tydelig hans ansiktsuttrykk som viser at han er redd og at han har blitt forslått. Terje derimot virker truende og skummel der han sitter innsvøpt i skygger.

På samme måte som i *Torpedo* brukes det mye kontraster og skygger i *Edderkoppen*. I denne serien er lyssettingen i tråd med film noir tradisjonene, hvor ”lys og skygge spiller mot hverandre” (Silver & Ursini 2004: 16) for å skape ”sterke kontraster og skarpere, mørkere skygger” (Bordwell & Thompson 2004: 196) som gir mørke og mystiske scener. Et eksempel på en slik lyssetting i *Edderkoppen* ser vi i en scene med Væsel og Bjarne som snakker sammen ute på gaten før de skal inn på en fest hos gangsteren Hjalmar. Her er begge to nesten dekket i mørke og halvt oppslukt av skygger så kun deler av ansiktet er opplyst. Slik bruk av skygge finner man også i *Forbrytelsen*, spesielt i scenene inne på Rådhuset og politistasjonen. Til en viss grad finner man det også i *SPHL*, uten at kontrastene her blir så store. Selv om scenene utspiller seg i mørket så er det sjeldent at man finner kontraster som i de tre andre.

Det som derimot er interessant med *SPHLs* lyssetting er hvordan den er med på å skape bestemte føringer på hvordan vi oppfatter karakterer og steder. Her spiller lyssettingen en viktig rolle, spesielt i å underbygge kontrastene i livet til hovedpersonen Sverre. Han jobber på Stovner politistasjon og har en hybel der, men han skal gifte seg med barndomskjæresten på Elverum. Hvordan disse to stedene bevisst skildres på to så opplagt forskjellige måter er ikke tilfeldig. Det er på Stovner all elendigheten finner sted, her er det kriminalitet og omsorgssvikt. Vårt inntrykk av dette stedet blir ytterligere farget av lyssettingen, det er ofte fremstilt på kveldstid eller natt, og fremstår dermed som et mørkt og farlig sted. Kontrasten til Stovner møter vi i første episode da Sverre drar til hjem til Elverum. Her kommer han til et idyllisk, bonderomantisk sted badet i sollys.

På samme måte finner man eksempler på hvordan karakterene på de to stedene på samme måte blir kontrastert gjennom hvordan de lyssettes. Trekantdramaet som er sentralt i serien utspiller seg mellom Randi, som bor på Elverum, Trude, som bor på Stovner, og Sverre som bor begge stedene. Gjennom handling og dialog fremstilles Randi som en omsorgsfull og snill dame, som stiller opp for Sverre uansett og som innehar tradisjonelle familieverdier. Dette inntrykket forsterkes av hvordan hun lyssettes. De første scenene hvor vi introduseres for henne fremstilles hun i et nesten påtakelig sterkt sollys, først i en brudebutikk i Oslo, senere i et like sterkt sollys inne i stua på Elverum. Lyssettingen og den lekne måten hun oppfører seg, som at hun spiller en «practical joke» på Sverre i brudebutikken, er stemningssignaler som bidrar til å gi oss som seer et positivt inntrykk av denne karakteren. Som den rake motsetningen til den kjernesunne bondejenta Randi har vi Trude. Hun fremstilles stort sett i et dunkelt lys i første episode, som sammen med hennes oppførsel og omgangskrets gir oss et mindre positivt inntrykk av henne. Det at lyssettingen legger føringer

på hvordan vi som seere skal oppfatte karakterer og steder kan virke overforklarende, men samtidig viser det at man har lagt ned mye arbeid i hvordan serien skal lyssettes.

I tillegg til lyssettingen kan også farge-tonene i serien være med på å bygge opp under den ønskede stemningen. I alle fire seriene jeg tar for meg bruker de farge-toner som stemningskaper, men også for å skape et gjenkjennelig univers. Det ”at man er konsekvent omkring fargevalg, har betydning for ensartetheten i en serie” (Nordstrøm 2004: 151). I *Forbrytelsen* for eksempel er det blå-grønne farge-toner som går igjen i bildet, og er med på å gi serien ”et avdempet og alvorlig uttrykk, som matcher tematikken” (ibid.). Samtidig brukes det også andre farger i denne serien, som de gul-grønne farge-tonene i hjemmet til Birk Larsen. I første scenen hjemme hos Pernille og Theis Birk Larsen nyter de idyllen sammen i et godt opplyst kjøkken, med varme farge-toner. Dette skal vise seg å være den siste lykkelige stunden mellom de to, ettersom de fortsatt er uvitende om tragedien som er i ferd med å ramme dem. I denne scenen klippes det til et bilde av deres datter Nanna, som tydelig viser at denne lykkelige scenen vil bli deres siste på en lang stund. Dette gjør tragedien større for oss som seere, ettersom vi har blitt presentert for den lykkelige Birk Larsen familien er i ferd med å miste.

Farger som skaper et avdempet og alvorlig uttrykk går også igjen i de to norske seriene. Dette er et naturlig fargevalg med tanke på serienes tematikk. Den dominerende fargen i *SPHL* er blå, som spesielt kommer til uttrykk i scenene som utspiller seg om kvelden og natten. Fargene i *Torpedo* er veldig like fargene som dominerer i *Forbrytelsen*. De grønne-blå fargene underbygger tematikken og gir serien et kaldt og mørkt uttrykk. I *Edderkoppen* finner man farger som er med på å gi følelsen av «gamle dager». Her finner man en bruk av sepia toner i fargene, som forbindes med nostalgi, og legger til ytterligere et visuelt lag som er med på å overbevise oss som seere om at vi befinner oss i København fire år etter frigjøringen fra tyskerne.

#### **2.4. Et gjennomarbeidet lydbilde**

Den foregående delen har tatt for seg visuelle elementer som er med å skape en tv-series unike uttrykk og dens stemning. Her unnlot jeg et av de absolutt viktigste elementene, nemlig det audiovisuelle. Det audiovisuelle er bruken av musikk og lyd sammen med bildet. Gjennom å akkompagnere bildene med musikk og lyd har man muligheten til å forsterke det visuelle uttrykket. Det å ha et godt gjennomarbeidet lydbilde har blitt viktigere i tv-serier enn hva det tradisjonelt har vært. Når det gjelder en series lydbilde i kvalitetsserier så finner man, på samme måte som mye av det visuelle uttrykket, en tilnærming mot kinofilmen. Gjennom å

hente inn elementer fra både filmen og fra fjernsynet finner man ofte et gjennomarbeidet og til tider komplekst lydbilde i kvalitetsserier. Men hvilken rolle spiller musikk og lyd inn i mine utvalgte serier? Finner man på noen måte et innovativt lydbilde i disse seriene, eller holder de seg til et tradisjonelt fjernsynslydbilde?

I dag finner man ofte en utstrakt bruk av musikk innefor tv-drama, noe som ”er et relativt nytt fenomen, delvis utløst av ønske om å appellere til et yngre marked” (Nelson 2007a: 118). Med teateret som tv-seriens forgjenger, strebet tidlig fjernsyn etter en naturalisme hvor dialogen var sentral og all lyd diegetisk. Det er ikke lenger slik at lydsporet må komme som en naturlig kilde innefor rammen, for eksempel med radioen som kilde til musikken vi hører. I veldig mange av dagens tv-serier, spesielt amerikanske, finner man en ekstensiv bruk av populær musikk. Ofte påvirkes klipperytmen og fortellingen av musikken som benyttes i en stil som tydelig er påvirket av MTV. Musikken er også med på å underbygge stemningen og tidvis med på å kommentere karakterenes sinnsstemning og handlingen. Robin Nelson mener at når kvalitetsserier som *The Sopranos* med sine høye produksjonsverdier og flotte visuelle stil ”settes sammen til med en rekke poplåter [...] blir tv-drama en form som kan konkurrere med kinofilmen” (Nelson 2006b: 84).

Man kan altså si at bruken av popmusikk er noe som går igjen i flere av de amerikanske kvalitetsseriene. Her skiller mine utvalgte serier seg fra de amerikanske tv-seriene. Jeg sier ikke her at dette er avgjørende kjennetegn ved kvalitetsserier. Det kan finnes eksempler på amerikanske kvalitetsserier som ikke benytter seg av popmusikk, og man kan finne tradisjonelle tv-serier som gjør det. Det man derimot finner i mine utvalgte serier en ekstensiv bruk av originalskrevet musikk, som først og fremst ”er et viktig redskap til at skape stemning og styre seernes følelser og forventninger underveis” (Nordstrøm 2004: 178).

Musikken man finner i alle fire seriene er såkalt filmmusikk, det vil si musikk som er spesielt skrevet for å underbygge den ønskede stemningen i forskjellige scener. Dette er en relativt konvensjonell bruk av musikk i tv-serier, som man også finner i veldig mange amerikanske kvalitetsserier. Her brukes det ”fremtredende musikk til å understreke det emosjonelle” (Bignell 2007: 168), som dramatisk musikk som akkompagnerer spennende og dramatiske scener og lystigere musikk for å indikere idyll og lykke. Ofte finner man at karakterer eller situasjoner har en egen musikk, som for eksempel i *Forbrytelsen* hvor familien Birk-Larsen, Sarah Lund og avslutningen har hver sin unike musikk. Hver av disse er med på å understreke en bestemt, ønsket følelse. Der musikken som brukes i skildringen av Birk-Larsen familien er med på å underbygge sorgen de føler over å ha mistet sin datter, er musikken i avslutningen med på å indikere en spenning og dermed tjene seriens cliffhanger.



I *Edderkoppen* bruker man også slik filmmusikk, men her suppleres også lydbildet av diegetisk musikk fra tidsepoken. Et eksempel på dette i første episode er da Bjarne sniker seg inn på en fest arrangert av svartebørgangsteren Hjalmar. På denne festen spilles det jazzmusikk som er tidsriktig for epoken, samtidig som bruken av akkurat denne musikken forbindes med film noir sjangeren. Det spilles også tidsriktig fransk musikk helt i starten av episoden da Bjarne sitter på en pub og iakttar svartebørsens kunder.

Man kan også finne eksempler i disse seriene på hvordan lyd også kan være med på å bygge opp en stemning. Som på slutten av første episode av *Torpedo* hvor Terje har oppdaget at det sannsynligvis er noen som har brutt seg inn i hans leilighet. Da han lister seg rundt i den dunkle leiligheten med pistolen i hånden forsterkes spenningen av hjerteslag på lydsporet som kombineres med spennende filmmusikk.

Jeg har til nå fokusert på musikkbruken, men hva med andre lydelementer? Tradisjonelt har man i tv-serier hatt et lydbilde som er preget av dialog. Det har vært en tendens til å la dialogen forklare alt som skjer i tv-serien, fremfor å la det visuelle fortelle det. Dette skaper en tydelighet i fortellingen, som grenser til overforklarende. *SPHL* er en serie som vektlegger dialogen i stor grad gjennom bruk av talking heads. Det vil si at karakterene forteller hverandre, og oss som seere, hva det er som skjer, i et nært og halvnært billedutsnitt, hvor det klippes frem og tilbake mellom samtalepartnerne. Det er sjeldent at serien lar det visuelle fortelle hva som foregår, selv om man kan finne enkelte eksempler hvor kamera dveler på ansiktet til Sverre. Her er det hans ansiktsuttrykk som skal fortelle hva som skjer og hva han føler. Disse scenene følges ofte opp eller kommer som en følge av en dialog hvor det er forklart hva det er som står på spill og vi har en anelse om hva Sverre tenker på.

Det å la karakterer fortelle hverandre gjennom dialog det som skjer i en tv-serie, fremfor å formidle det kun ved hjelp av det visuelle, kommer fra fjernsynets plass i våre daglige liv. Undersøkelser har vist at selv om fjernsynet står på, så er det rundt en trededel av seerne som faktisk ikke ser på fjernsynet i det hele tatt, men driver med andre aktiviteter som husarbeid, lesing, hobbyer osv (Altman 1987). Fjernsynet har tilpasset seg denne konkurransen fra omgivelsen gjennom å gjøre det mulig å kunne følge med på fjernsynet uten å se på fjernsynet. Dette har de først og fremst gjort gjennom å benytte seg av lyd som signaliserer når det er noe viktig som skjer på skjermen. Spesielt opplagt er dette når det gjelder fotballkamper og nyhetsinnslag, hvor det signaliseres gjennom lydnivå og vignett hva det er som skjer på fjernsynet. Men man kan finne noe av den samme bruken av lyd i dramaserier, til tross for at disse ligner mer på filmen enn mye annet som sendes på fjernsynet, ettersom de verken har en programleder eller er filmet foran et publikum. I

dramaserier finner man heller karakterer som kommenterer og drøfter seg i mellom alt det viktige som skjer og har skjedd. Dramaserier bruker også ofte musikk for å indikere at nå er det spennende, eller for å si til seeren at nå skjer det noe viktig og at man må legge fra seg det man holder på med og følge med på skjermen.

Dette er basert på en artikkel av Robert Altman fra 1987, og kan sies å gjelde for tradisjonelle tv-serier. Min påstand derimot er at kvalitetsserier til en viss grad er mer kompromissløse. Disse seriene gjør det ikke like lett for publikum drive med andre ting og samtidig få med seg det som skjer på fjernsynet. Disse krever mer at man gjør som man gjør når man ser en film, man må legge vekk alt annet man holder på med, ellers så klarer man ikke få med seg handlingen. Ja, man finner indikatorer på at nå skjer det noe viktig, eller at nå er det spennende, oftest gjennom musikk. Men kvalitetsserier bruker sjeldent eller aldri karakterer som interne publikum hvor de ”konstruerer nesten alle viktige scener slik at de forsyner et passende vitne eller to til å reagere umiddelbart til enhver viktig handling” (Altman 1987: 577). Min påstand er dermed at kvalitetsserier ikke bruker dialog for å forklare alt som skjer, og at de på den måten stiller høyere krav til seerne sine. I stedet bruker de ofte det visuelle for å formidle hva det er som skjer. Lyden er fortsatt viktig i slike scener, gjennom at de skal indikere at man som ser nå må følge med.

Jeg skal nå bruke to nærmest identiske eksempler fra *Forbrytelsen* og *Edderkoppen* på hvordan lyden og det visuelle kan benyttes sammen for å skape en scene som gjør at seeren må følge med for å få med seg hva som skjer. Når Sarah får en fornemmelse i *Forbrytelsen* i forbindelse med etterforskningen så senkes lyden rundt henne, som om hun går inn i en transe, og vi får et nærbilde av henne. Det klippes så til hva hun ser på, som i første episode er et skogholt, et bilde av Nanna og en sykkelvei. Her er kamerabruken og redigeringen, sammen med musikk som er med på å skape effekten av at hun får en fornemmelse. Kamera er heller ikke bare dvelende, her brukes det zoom og mange forskjellige kameravinkler som klippes hurtig sammen. En av disse kameravinklene er et ekstremt nærbilde av øyet til Sarah som flakker frem og tilbake, som på den måten viser hvordan hjernen hennes jobber med å finne ut hva som har skjedd. Det *Forbrytelsen* oppnår gjennom dette visuelle fortellergrepet er å forsterke historiens verbale lag, og får seeren på den måten ” helt frem på kanten av stolen og tenker: Hva var nå dette?” (Nordstrøm 2004: 160).

Noe av det samme finner man et eksempel på i første episode av *Edderkoppen*. Her står Bjarne midt i et travelt kontormiljø på Social-Demokraten da han hører at telefonen inne hos kriminaljournalist Wissing ringer. Da Bjarne blir klar over at det er Wissings telefon som ringer får han en fornemmelse om at dette er en telefon som kan være viktig for hans story om

svartebørsen. All lyd fra kontoret rundt ham forsvinner, det eneste man hører er telefonen som ringer mens han står og vurderer om han skal svare på den eller ikke. Gjennom å fjerne all diegetisk lyd rundt Bjarne, utenom ringingen og musikken, skapes det en intens spenning. Da Bjarne svarer viste det seg at det faktisk var en telefon som førte han videre i hans undersøkelse av svartebørsen. Dermed har Bjarne i likhet med *Forbrytelsens* Sarah Lund en god teft og fornemmelse, som begge seriene også klarer å skildre på en interessant og god måte til oss som seere. Brukt på en slik måte kan det visuelle effektivt benyttes for å holde seeren interessert i selve historien og karakterene. Det er med på å vekke nysgjerrigheten hos seeren, fremfor at alt fortelles gjennom dialog og dermed risikerer å bli for overforklarende.

## 2.5 Oppsummering

Jeg har forsøkt i dette kapitlet å vise til noen visuelle kvaliteter i mine utvalgte serier som gjør at de skiller seg ut fra mer tradisjonelle tv-serier i sitt visuelle uttrykk. Med utgangspunkt i visuelle aspekter funnet av teoretikere som har skrevet om kvalitetsserier har jeg sett etter visuelle grep som gir inntrykk av høy produksjonsverdi. Kvalitetsserier har et visuelt uttrykk som slekter mer på filmen enn den typiske tv-serien. Det man kan slå fast først er at alle fire seriene har et visuelt uttrykk som er relativt tradisjonelt. Innledningsvis var jeg inne på at stilistiske grep kan være et tveegget sverd, ettersom disse både kan tiltrekke seg seere, men også virke fremmedgjørende. Dermed er det ikke snakk om 50 minutter med nyskapende visuelt uttrykk i hverken amerikanske kvalitetsserier eller i mine utvalgte serier. Det er derimot de visuelle grepene som skiller seg fra det tradisjonelle og hvor ofte man finner slike visuelle og stilistiske grep som har vært interessant i dette kapitlet.

I den norske tv-serien *Torpedo* og den danske tv-serien *Edderkoppen* kan man finne et visuelt uttrykk som tilstreber et visuelt uttrykk som skiller dem ut fra mer konvensjonelle tv-serier. Når det gjelder både kamera, klipping og til dels setting og lydbilde, så har disse et visuelt uttrykk som gjør at de nok kan kategoriseres som nordiske kvalitetsserier. Det er tydelig at det er lagt store anstrengelser i disse seriene for at de skal se bra ut. Det som derimot er verdt å nevne er at disse, som mange andre nordiske, og spesielt norske tv-serier, er miniserier. Disse er mye kortere og her kan man kanskje bruke mer tid på det visuelle enn serier som har et lengre format. Dermed blir de to andre seriene, *Forbrytelsen* og *SPHL*, mer interessante. Ut i fra min drøftelse kan det virke som om de visuelle verdiene i *Forbrytelsen* passer bedre i forhold til de visuelle aspektene man finner i kvalitetsserier enn det *SPHL* gjør. Til tross for at man finner enkelte visuelt interessante grep i *SPHL*, så har den et visuelt uttrykk som heller mer mot den tradisjonelle tv-serien. *Forbrytelsens* visuelle uttrykk virker

gjennomarbeidet, med en hurtig klippestil, mange kamerainnstillinger for hver enkelt scene, de har en troverdig og stilistisk setting som underbygger historien. Forbrytelsen skiller seg dermed fra mange andre nordiske tv-serier i sitt visuelle uttrykk, og den skiller seg også fra *Torpedo* og *Edderkoppen* gjennom at den har mange flere episoder. Til sist er det verdt å nevne at de visuelle kvalitetene til en tv-serie alene kanskje gjør at det kan kalles en kvalitetsserie. En dramaserie “produksjonsverdier alene ikke kan garantere en fordelaktig mottakelse blant kritikere eller et kvalitetstempel, uansett hvor filmaktig det er” (Pearson 2007: 245). Det er det visuelle sammen med det innholdsmessige som må danne et endelig grunnlag for å bedømme hvorvidt en tv-serie er en kvalitetsserie eller ikke.

### 3. Den nordiske tv-seriens levevilkår

Om jeg nå stopper opp og ser tilbake på det jeg har drøftet i de to foregående kapitlene, så kan jeg si at de seriene jeg har tatt for meg har noen likheter med amerikanske kvalitetsserier både i sin narrative form og til dels i det visuelle uttrykket. Enkelte av de norske seriene jeg har tatt for meg har først og fremst lignet kvalitetsserien gjennom det visuelle, og kun unntaksvis på det innholdsmessige. De danske seriene har flere av kvalitetsseriens kjennetegn både når det gjelder det visuelle og det innholdsmessige i forhold til de norske tv-seriene. Allikevel kan det argumenteres for at et par av de norske seriene jeg har tatt for meg kan kategoriseres som nordiske kvalitetsserier. Derimot virker det å være færre av disse seriene i Norge enn det er i Danmark. Men er disse representative for det som blir produsert av norske og danske tv-serier? Er det tilfeldig at de danske tv-seriene jeg har tatt for meg har en så høy standard?

I dette kapitlet vil jeg skifte fokus, fra selve seriene til rammene de blir produsert under. Her vil jeg hovedsakelig konsentrere meg om min underproblemstilling, hvor jeg spurte på hvilken måte det legges til rette for kreativ utfoldelse i produksjonsvilkårene for tv-serier i Norge og Danmark, og hva dette har å si for kvalitetsseriebegrepet? Fokuset for undersøkelsen vil være hvordan de institusjoner som lager dramaserier i Norge og Danmark går frem for å produsere legger tv-serier. På den måten vil dette kapitlet ha et institusjonelt perspektiv. For å utdype litt hva jeg mener med et institusjonelt perspektiv, så snakker jeg ikke bare om en enkel institusjon eller avdeling. Jeg vil fokusere på alle de institusjoner som er med på å produsere, bestille og finansiere norske dramaserier, ettersom alle disse ble berørt av Emmy 2007, som vil danne utgangspunktet for min drøftelse av norske produksjonsforhold. Derimot vil mitt hovedfokus være DR og deres dramaavdeling i forhold til å snakke om de danske forholdene, fordi dette er kanalen som har produsert alle de danske seriene som har blitt nominert til og vunnet Emmy.

Det virker klart at vilkårene for produksjon av tv-serier betyr mye i forhold til sluttproduktet som vises på skjermen. Både det innholdsmessige og seriens visuelle uttrykk er resultater av produksjonsvilkårene som serien skapes i. Det virker også som det er et samsvar mellom hvor stort budsjett som er tilgjengelig for produksjonen av tv-serier og hvorvidt de kan omtales som kvalitetsserier. Dette innebærer jo at tv-kanaler må investere mye penger på sine tv-serier om de vil ha kvalitetsserier, til tross for en stor risiko for at kanalene ikke klarer å tjene inn disse pengene igjen. Det potensielle publikum og inntjeningsmulighetene i Norden er mye mindre sammenlignet med tv-serier i USA og Storbritannia, noe som speiler

seg i hvor mye penger en amerikansk og britisk tv-serie koster og kaster av seg i forhold til en norsk eller en dansk. Dermed er forutsetningene annerledes for de nordiske tv-seriene i forhold til å produsere kvalitetsserier.

Jeg kommer ikke til å fokusere direkte på produksjonene av de tv-seriene som jeg har tatt for meg, men heller ta for meg produksjonsvilkår for tv-serier i Danmark og Norge generelt. Målet vil være å si noe om de generelle produksjonsvilkårene og hvordan disse påvirker kvaliteten på tv-dramaene som produseres. Hovedfokuset vil som nevnt være perioden 2000 frem til i dag, men jeg vil så smått også berøre den historiske utviklingen innen tv-serieproduksjon i Danmark og Norge. Jeg vil forsøke å belyse produksjonsforholdene for danske og norske tv-serier, og på den måten forhåpentligvis si noe om de forventningene man kan sette til en nordisk tv-series kvalitet.

Jeg velger å dele dette kapittelet inn i fire deler, som til sammen er ment å besvare min underproblemstilling. Jeg vil først ta for meg utviklingen til tv-serien i Danmark. Her vil jeg først og fremst se på hvordan DR har bygget opp sin dramaavdeling til å bli Nordens ledende produsent av gode tv-serier. Den andre bolken vil belyse produksjonsforholdene i Norge. Hovedfokuset for denne delen vil være Emmy 2007 og hva det innebar for den norske dramaproduksjonen. Den tredje delen vil omhandle produksjonsverdier og produksjonsfilosofi blant de norske og danske tv-serie produserende institusjoner. Her vil jeg forsøke å finne ut om det er vesentlige forskjeller i hvor mye det satses på tv-serier i de to landene, og i hvordan det satses. Til slutt i dette kapittelet vil jeg ta for meg et mer konkret eksempel for å illustrere en forskjell på hvordan Norge og Danmark tilnærmer seg tv-serien i sine formater, og hva dette har å si for kvaliteten på tv-seriene.

### **3.1 DR som Nordens tv-serielokomotiv**

Her vil jeg ta for meg produksjonsvilkårene for de danske tv-seriene, gjennom å se på den danske tv-seriens utvikling og historie. Det er ikke snakk om en dypere historisk redegjøring, men enkelte store linjer innenfor utviklingen til den danske dramaserien. Hovedfokuset vil være tv-kanalen DR, og de institusjonelle omleggingene som ble gjort der tidlig på 90-tallet. Mye av det grunnlaget som ble lagt den gang er en av hovedårsakene til at så mange danske dramaserier har gjort det så bra både i Danmark og internasjonalt de siste ti årene. Mange av disse seriene har hatt seertall mellom en og halvannen million i snitt, mens serien *Krøniken* i snitt hadde to og en halv million seere (Nordstrøm 2004: 27). På episode ti hadde *Krøniken* over 2,7 millioner seere, og ble dermed det mest sette fjernsynsprogrammet i Danmark siden målingene startet i 1992 (2004: 75). Men høye seertall i seg selv sier lite om kvaliteten på

disse seriene. Det at seks av de danske langseriene (*Mordkommisjonen, Nicolaj og Julie, Krøniken, Ørnen, Forbrytelsen og Livvaktene*) i tillegg har blitt nominert til den internasjonale Emmy-prisen siden 2000, hvorav fire vant (*Mordkommisjonen, Nicolaj og Julie, Ørnen og Livvaktene*), indikerer derimot at disse også hadde en høy kvalitet. I tillegg vant *Unge Andersen* (2005) Emmy for beste utenlandske miniserie i 2005.<sup>5</sup> Det disse danske tv-seriene har til felles er at de alle er produsert av den danske kanalen DR (Med unntak av *Unge Andersen* som var en et samarbeidsprosjekt mellom DR og Nordisk Film).<sup>6</sup> Det kan jo umulig være tilfeldig at det er akkurat denne kanalen som har lyktes så bra med sine drama satsninger. Men hva er det denne kanalen har gjort spesifikt for å tilrettelegge for en så god og stabil dramaproduksjon?

### 3.1.1 *Fra Tv-teater til Lars Von Trier*

For å drøfte situasjonen for tv-serier i Danmark de siste ti årene er det greit å starte med en kort oversikt over hele utviklingen. Dette er ikke ment som en detaljert historisk redegjørelse, det ville vært for omfattende, og en avsporing fra det jeg forsøker å drøfte. Jeg vil derimot ta for meg noen av de lange utviklingslinjene. I Danmark var det i fjernsynets begynnelse kun én kanal, DR. På samme måte som i Storbritannia med BBC og i Norge med NRK var det snakk om en allmennkringkastingskanal. Det var nettopp BBC som var det store forbildet og inspirasjonskilde for DR. Disse kanalene hadde et ønske om å gi publikum programmer som skulle være mer enn ren underholdning.

Det var tv-teateret som produserte dramatiseringer for fjernsynet, og for tv-teaterets dramaturger passet ikke tv-serier inn i deres finkulturelle profil. Her skulle det være dramatiseringer av klassiske litterære verker, ofte av store danske og utenlandske forfattere. ”Holdningen den gang var at tv sin oppgave var å bringe kulturen ut til danskene for å fremme den kulturelle dannelsen i de små hjem. Derfor holdt tv-teateret seg til det finkulturelle” (2004: 10). Til tross for at fjernsynet på lik linje med filmen er et bildemedium, så var prioriteringen under tv-teaterets tid det skrevne ord. Dette, pluss den tunge, lite mobile teknologi som de hadde til rådighet, gjorde at det visuelle uttrykket ble begrenset.

Det kom derimot enkelte serier, men disse ble ofte bestilt inn av DRs underholdningsavdeling, ikke av tv-teateret. Dette var tv-serier som ble produsert av Nordisk Film, en ekstern produsent som frem til midten av 1980-tallet hadde produsert mange av DRs

---

<sup>5</sup> Fra Information.dk 18/12/2009: <http://www.information.dk/print/219150>

<sup>6</sup> Fra DRs offisielle hjemmeside: <http://www.dr.dk/DRfiktion/Arkiv/Serier/20050301Unge+Andersen/20060907133357.htm>

mest suksessfulle tv-serier (Larsen 1985: 23). Den største danske tv-serie suksessen som kom ut av dette var *Matador* (1978), men også krimserien *Anthonsen* (1984) var en populær serie produsert av Nordisk Film (Larsen 1985). Utover i 1980-årene rettet dansk fjernsyn seg i stadig større grad mot USA. BBC var fortsatt en viktig inspirasjonskilde, spesielt for DR, men den amerikanske fjernsynsmodellen fikk en ”voksende appell til publikum i den konkurransesituasjonen (...) som stadig hurtigere nærmet seg i Danmark”(Agger 2005: 178). Nettopp denne konkurransesituasjonen kom til å få betydning for danske tv-serier. For ”serialisering var kjent i danske produksjoner fra 1960-årene, men slo først avgjørende igjennom etter monopolbruddet i 1988” (2005: 192). Etter at de nye kanalene kom oppstod det en konkurransesituasjon, noe som førte til at DR valgte å si ”farvel til tv-teaterets finkulturelle repertoire” (Nordstrøm 2004: 8). Det oppstod et brudd i tilnærming til fjernsynsfiksjon i Danmark etter monopolbruddet, hvor man ”orienterte seg mer mot en tenkning i populære sjangere og serielle formater” (Agger 2005: 227).

Det å profilere seg med nyskrevet dansk drama i serieformat ble et viktig element i denne konkurransesituasjonen. Tv-serien skulle nå bli tatt på alvor, hvor både det kunstneriske og det folkelige skulle være viktige ingredienser. ”Denne utviklingen begynte i 1994 med *Riget* og andre solide miniserier og fikk riktig tak med *Taxa*, som også ble gjennombruddet for den lange tv-serie.” (Nordstrøm 2004: 8). I det nye fjernsynslandskapet i Danmark var det andre kanaler som også satset på tv-serier. Det var først og fremst dansk TV2 som tok opp konkurransen med DR om å produsere dramaserier. I tillegg kunne man også finne enkelte danske tv-serier på TV3 og TV2 Zulu. Disse kjøpte som regel dramaserier fra forskjellige eksterne produsenter. TV2s suksess med *Strisser på Samsø* (TV2, 1997) var nok en av grunnene for at DRs satset på å lage sin egen krimserie med *Mordkommissjonen*. TV2 har også senere hatt suksess med en annen krimserie, *Anna Pihl* (TV2, 2006) (Povlsen 2010). Så det har vært eksempler på danske tv-serier produsert av andre enn DR som har gjort det relativt godt. Disse har gitt den danske tv-serien en større allsidighet, men det er uten tvil DR sin dramaavdeling som har vært og fortsatt er den ledende produsenten av dansk tv-drama (Nordstrøm 2004).

### 3.1.2 Mer makt til forfatteren

Som man kan se legger Nordstrøm vekt på 1994 som et viktig år for utviklingen til den danske tv-serie produksjonen. Dette var året Lars Von Trier, en profilert filmpersonlighet, laget miniserien *Riget* for DR. Dette var en viktig signaleffekt som var med på å viske ut noe av det skillet som eksisterte mellom filmbransjen og tv-bransjen i Danmark på denne tiden,



men dette skal jeg komme tilbake til. Det er nemlig en annen grunn til at Nordstrøm identifiserer akkurat dette året som viktig for den danske seriebransjen. Dette var også året Rumle Hammerich ble ansatt som dramasjef i DR. Han kom fra det som er ”Nord-Europas største produsent av tv-drama” (2004: 15), dramaavdelingen i svensk fjernsyn. Det Hammerich satte i gang da han kom inn som sjef i tv-drama regnes som mye av grunnlaget for den danske dramaproduksjonen vi ser i dag.

Tilliten fra publikum til dansk tv-drama var ikke spesielt høy da Hammerich ble ansatt. Dette var noe han ville gjøre noe med, og hans mål var å vinne tilbake publikum med satsing på populærkulturelle sjangere av høy kvalitet. Det ville han oppnå gjennom å satse på ”moderne produksjoner av originale manus, som var skrevet med tv-mediet for øye” (2004: 16). Det skulle produseres tv-drama som skulle skille seg ut i det nye medielandskapet som fulgte etter monopolets fall i Danmark. Det skulle produseres dramaserier som det danske folk ville se og som kunne være relevante for dem. Det skulle være dramaserier som hadde høy produksjonsverdi og kvalitet, samtidig som de skulle ha en folkelig appell. For å oppnå disse målene satt Hammerich og hans stab i gang en rekke initiativ som skulle være med på å realisere disse målene.

For at tv-serien i Danmark skulle få en høyre kunstnerisk kvalitet og et visuelt språk som utfordret den typiske tv-estetikken (som for eksempel talking heads og flat lyssetting), var det viktig å få til et samarbeid mellom filmbransjen og tv-bransjen, som det på denne tiden var en dypt skille mellom. Hammerich og hans stab startet ”en sjarmoffensiv i filmbransjen for å bryte de barrierer av gjensidige fordommer som lå mellom film og tv” (2004: 18). Dette innebar at de jaktet på talentfulle regissører, filmfotografer osv. som var villige til å jobbe i fjernsynet. Disse personene fra filmbransjen ble presentert for dramaproduksjon i fjernsynet på filmens premisser, med blant annet egne studioer til disposisjon. Det at Hammerich selv hadde bakgrunn fra filmbransjen gjorde det lettere å rive ned dette skille mellom de to bransjene, og det ble etter dette stadig mer vanlig at det ble hyret inn ”frilansere fra filmbransjen som supplerte TV-Dramas faste stab” (2004: 19).

Som jeg antydte ovenfor ble folk fra filmbransjen lovet egne studioer. Dette var to filmstudioer som ble bygget for dramaproduksjon og som dramaavdelingen eide. I tillegg ble det kjøpt et par bygninger rett ved siden av disse studioene hvor avdelingen og produsenter kunne holde til. Det var Hammerich som hadde overbevist DR om å bygge disse studioene fremfor å leie, og de stod ferdig i 1996. Dermed var ”alle de funksjoner som en dramaavdeling har bruk for samlet dør om dør” (2004: 20) i TV-Byen. Andre tiltak som ble satt i gang var studieturer som ble arrangert for enkelte personer innenfor dramaavdelingen.

Forbildene for denne dramasatsingen i Danmark var den amerikanske måten å produsere tv-serier på, og dramaavdelingen sendte folk over til USA for å lære av hvordan de arbeider med tv-serier der.

En ting disse tok med seg tilbake til Danmark var en produksjonsmetode de amerikanske tv-seriene benyttet seg av. Dette gikk ut på å gi mye makt, ansvar og kreativ frihet til forfatteren. Denne strategien ble kalt one vision, og innebar at det er en hovedforfatter av en tv-serie som er den ”gjennomgående kreative kraften [...], og det er hans ansvar og fornøyelse å utvikle og skrive lange tv-serier” (2004: 70). Forfatteren får komme opp med en idé til en tv-serie selv, og får betalt tenketid for å komme opp med ideer til nye seriekonsepter. Det er også slik at forfatteren har mulighet til å gå inn i alle ledd underveis i produksjonen, uansett hvilket ledd det måtte være, om han føler det er nødvendig. Tanken bak one vision er at det skal være ”veldefinert hvem det er som tar de kreative beslutningene i en serie, og nettopp dét forventes å øke en series kvalitet, da den dermed får en meget klar avsender” (2004: 70). Dramaavdelingen i DR mener dette gir optimale arbeidsforhold for de fast ansatte forfatterne. I 2004 var det tre fast ansatte forfattere i dramaavdelingen som skrev tv-serier, Stig Thorsboe (*Taxa, Krøniken*), Peter Thorsboe (*Mordkommisjonen, Ørnen, Livvaktene*) og Søren Sveistrup (*Nicolaj og Julie, Forbrytelsen*).

Det Hammerich innførte i dramaavdelingen til DR var å legge til rette for produksjon av tv-serier. Det ble satset og det ble lagt en solid grunnmur med klare føringer på hvordan de skulle produsere tv-serier. Her var det en klar overordnet strategi som ble fulgt hver gang DR skulle lage en ny tv-serie. Det er klart at mye av dette grunnlaget har spilt en viktig rolle når det kommer til danske tv-seriers status i dag. De aller fleste DR produserte danske langseriene som har kommet siden *Taxa* har blitt populære blant det danske publikum og til dels også i andre nordiske land, og ikke minst har de vunnet flere priser, blant annet den nevnte internasjonale Emmy-prisen fire ganger.

### **3.2 Den norske drømmen om en Emmy**

Hva så med den norske tv-seriens produksjonsforhold og utvikling? Ser man på tv-seriens historie i Norge, så er det flere likheter med Danmark. Jeg skal komme innpå noen av disse likhetene i min korte redegjørelse av den norske tv-seriens utvikling, men hovedforskjellen er at der DR satte fokus på tv-serien gjennom å innføre tiltak som skulle heve kvaliteten på sine tv-serier tidlig på 90-tallet, så finner man ikke noe lignende i Norge før ti år senere. I 2004 satte den norske tv-bransjen seg et mål om å vinne en internasjonal Emmy innen 2007. Det ble kjent som Emmy 2007. Sammenlignet med det som skjedde i 1994 i DR er det mange

forskjeller på disse to forsøkene på å heve kvaliteten på dramaserier. For der det i DR var en enkelt kanal som innførte noen klare retningslinjer og la til rette for å produsere tv-serier av en høy kvalitet, så var det norske Emmy målet noe som ble igangsatt av personer utenfor fjernsynskanalene.

De to bakmennene Ivar Kjøhn og Petter Wallace jobbet på dette tidspunktet i offentlige filminstitusjoner, og intensjonen var at de skulle få fjernsynskanalene til satse på tv-serier som var av en så høy kvalitet at de kunne konkurrere om en internasjonal Emmy. Man gikk sammen på tvers av institusjonene i Norge med en bevisst strategi som hadde som mål å heve kvaliteten på norsk fjernsynsdrama. Likhetene mellom det som skjedde tidlig på 90-tallet i DR og Emmy-målet er hovedsakelig at begge hadde som mål å heve kvaliteten på tv-seriene. Så om man kan se på 1994 som et veiskille for dansk tv-drama, så kan man på samme måte se på Emmy-målet som et veiskille for norsk dramaproduksjon. Det jeg vil ta for meg i dette kapitlet er hva dette målet egentlig innebar, og hvordan det har påvirket de norske seriene som har blitt produsert i ettertid. Hva har kommet ut av Emmy 2007?

### *3.2.1 Norske tv-serier fra monopol tid til økt konkurranse*

Før jeg begir meg ut på Emmy-målet så vil jeg ta for meg hvordan forholdene for tv-serien var forut for denne kampanjen, gjennom en kort historisk redegjørelse for den norske tv-seriens utvikling. Som jeg hintet til innledningsvis i dette kapitlet så er det mange likheter mellom fjernsynets historie i Danmark og Norge. For begge landene var, og til en viss grad fortsatt er, BBC et forbilde. I Norge, som i Danmark, fantes det kun en kanal fungerte etter public service prinsippet. I Norge var denne kanalen NRK, en statsfinansiert kringkasting kanal, som i likhet med DR i Danmark, hadde som formål å skape programmer som skulle være dannende for det norske folket. En annen likhet med DR var at også NRK hadde fjernsynsteateret som stod for fjernsynsfiksjon. Tv-serier var så godt som fraværende i Norge fra starten, og med noen få unntak var det ikke før på 80-tallet at tv-serien kom til Norge. På denne tiden ble norske seere kjent med tv-serier gjennom amerikanske serier som *Dynastiet* som ble vist på NRK i 1983, og som viste seg å bli meget populær.

Akkurat som i Danmark oppstod det en konkurransesituasjon i Norge da fjernsynsmonopolet ble opphevet. TV2 kom på luften i 1992, og de hadde som mål å bidra med å produsere norske tv-serier. Som en del av konsesjonsbetingelsene "for å drive reklamefinansiert rikskringkasting ble de samtidig påbelagt å betale en årlig avgift på 10 millioner som skulle øremerkes produksjon av dramatik for billedmediene" (Engelstad 2005: 18). Mange hadde forhåpninger om at TV2 skulle kom opp på nivå med NRK "og dermed

bidra til å øke volumet av norskprodusert fjernsynsdramatikk” (2005: 20). Disse forventningene ble bare delvis innfridd.

TV2 skulle være en enterprise-organisasjon, noe som ”innebærer at kanalen kjøper inn store deler programmer fra frittstående produksjonsmiljøer” (ibid.). Det vil si at TV2 ikke hadde en egen dramaavdeling som produserte tv-serier. De høye kostnadene med norskprodusert drama og en manglende kompetanse i de eksterne produksjonsmiljøene på denne tiden gjorde det vanskelig for TV2 å innfri forventningene enkelte hadde hatt til kanalen (Engelstad 2005). For selv om det kom noen norske tv-serier på TV2, så ble de ikke den konkurrenten til NRK når det kom til dramaproduksjon, som mange hadde håpet.

NRK tok allikevel grep i forkant av opprettelsen av TV2 og den kommende konkurransen det ville medføre. Fjernsynsdrama var et av områdene som nå ble omorganisert. Man la ned Fjernsynsteateret og fikk i stedet dramaavdelingen NRK Drama, som blant annet skulle ha ansvaret for produksjon av norske tv-serier. Dette medførte blant annet at man nedprioriterte enkeltstående dramaproduksjon (som for eksempel teaterstykker for fjernsyn) til fordel for mer serialisert fjernsynsdrama. Grepene NRK foretok seg, i tillegg til TV2s minimale rolle i forhold til norsk dramaproduksjon på 90-tallet, førte til at NRK forble den ledende leverandøren av norske dramaserier. En status de må sies å ha også den dag i dag.

Dramaavdelingen i NRK har også gjennomgått flere forandringer siden den gang. Da NRK gjennomgikk flere store endringer i sin organisasjonsform på begynnelsen av 2000-tallet berørte dette også dramaavdelingen. Her gikk man fra å ligne et produksjonsselskap til å basere seg mer på å bestille inn programmer. Disse ble som regel bestilt internt i avdelingene. For NRK Dramas del innebar ”omstruktureringen en omlegging fra å være besatt med de fleste faggrupper, slik Fjernsynsteateret var organisert, til å likne på et produksjonsselskap” (Engelstad 2005: 21). NRK Drama skulle ikke lenger ha fast ansatte regissører og dramaturger, disse skulle i stedet hentes inn enten internt i NRK systemet eller eksternt.

Det ble produsert enkelte norske tv-serier utover på 90-tallet som såpeseriene *Offshore* (NRK, 1996), *Familiesagaen de syv søstre* (TV2, 1996) og *Hotell Cæsar* (TV2, 1998). Man fikk også enkelte krimserier som *Thygesen* (NRK, 1996) *Blind Gudinne* (sistnevnte representerte sammen med kinofilmen *Salige er de som tørster* ”TV2s første påkostede dramasatsing og ble til i samarbeid med en frittstående produsent”) (Engelstad 2004: 25). Men dramaseriene var få, og kunne på ingen måte betegnes som kvalitetsserier. Der DR fra 90-tallet jobbet målrettet med tv-serier for å heve kvaliteten, virket det ikke som om de norske kanalene hadde noen klar plan eller visjon for sine tv-serier. Kanskje hadde man ikke sterke nok personligheter som brant for tv-serier på samme måte som man hadde i Danmark med

Rumle Hammerich, Ingolf Gabold eller Sven Clausen? Uten at jeg skal diskreditere det som enkeltpersoner har gjort i forhold til dramaserien i Norge, så er det ingen norske personer som stikker seg ut på samme måte som disse overnevnte i forhold til å legge til rette for å produsere tv-serier av høy kvalitet. Man innførte aldri en standardisert produksjon av norske tv-serier på samme måte som man hadde gjort i DR. Dette innebærer at man ikke får en kontinuitet i produksjon av norske tv-serier og at man ved hver enkelt produksjon mer eller mindre må starte på nytt. Når det er sagt så finner man eksempler på norske tv-serier som var populære blant seerne før Emmy kampanjen ble innført. *SPHL*, som jeg har tatt for meg i denne oppgaven og som kan sees på som en meget vellykket norsk tv-serie som ble produsert av NRK i 2003, ble sendt på fjernsynet samme året som Emmy 2007 tredde i kraft.

### 3.2.2 *Den norske seriebransjens hårete mål*

Tross enkelte suksesser så ble det produsert for få tv-serier og de fleste som ble produsert holdt ikke det kvalitetsmessige nivå som tv-seriene fra nabolandene Sverige og Danmark som ofte ble sendt på norsk fjernsyn. Det fantes absolutt et forbedringspotensiale for norske tv-serier. Dette var en av de viktigste grunnene til at den norske fjernsynsbransjen i 2004 utformet Kampanjen for en internasjonal Emmy 2007. Det var et samarbeid mellom Filmfondet, Norsk Filmutvikling og de norske tv-kanalene som skulle føre til at en norsk tv-serie skulle vinne en internasjonal Emmy i dramakategorien innen 2007. Det var hovedsakelig to grunner for at det var akkurat Emmy-prisen som ble valgt som målet. For det første kan man se på Emmy som fjernsynsindustriens svar på filmverdenens Oscar hva prestisje angår. Selv om den internasjonale prisen, som arrangeres av det amerikanske Emmy-akademiets søsterorganisasjon The International Academy of Television Arts & Sciences, får mindre oppmerksomhet enn den amerikanske, så ville en internasjonal Emmy-pris til en norsk tv-serie i den mest prestisjetunge kategorien ha gitt den norske fjernsynsbransjen et enormt løft. Den ville også vært et bevis på at norske tv-serier har lyktes med å skape kvalitetsserier. Den andre grunnen til at akkurat Emmy-prisen ble valgt som en målsetting var at man på dette tidspunktet hadde sett at danskene hadde lyktes med å vinne akkurat denne prisen.

Det var Petter Wallace og Ivar Kjøhn som var de to sentrale personene bak utformingen av Kampanjen for Emmy. I forbindelse med denne oppgaven har jeg intervjuet de to for å få en førstehåndskilde på hva som lå bak Emmy 2007, hva det innebar og hva man har oppnådd med denne kampanjen. Samtidig var jeg mer interessert i hva denne kampanjen hadde bidratt med i forhold til kvalitetsheving av produksjon som gikk på kreativ utfoldelse, og mindre angående det økonomiske og organisasjonsstrukturer, selv om dette også er en del

av det. Disse to har også en lang fartstid innenfor norsk dramaproduksjon, og begge har vært med på produksjon av tv-serier, og har hatt stillinger i offentlige institusjoner som har vært med på å gi støtte og utviklingspenger til tv-serie prosjekter. På tidspunktet da de utformet Emmy 2007 jobbet Petter Wallace i Filmfondet og Ivar Køhn var tilknyttet Norsk Filmutvikling som rådgiver, i tillegg til å jobbe som manusforfatter på enkelte norske dramaproduksjoner. Siden den gang har Wallace blitt ansatt i NRK Drama hvor han først hadde stillingen som prosjektansvarlig for tv-drama. I 2009 fikk han stillingen som eksterntsjef, og har i dag ansvaret for alle produksjoner produsert utenfor NRK – for NRK. Køhn er i dag avdelingsdirektør i Norsk Filminstitutt, som er en sammenslåing av de to institusjonene disse to hadde stillinger i da Emmy målet ble utformet. Grunnet deres brede bakgrunn vil jeg benytte meg av disse to som kilde i forhold til andre aspekter ved norsk dramaproduksjon som ikke direkte berører Emmy 2007.

Det var deres stillinger i Norsk Filmutvikling og Filmfondet som gjorde det mulig å dra i gang Emmy 2007. Deres ønske med denne kampanjen var å sette norsk tv-drama på agendaen, og spesielt kampanjens målsetting skapte oppmerksomhet i Norge både i mediene, i den utenlandske bransjen, men viktigst, blant bransjen i Norge. Petter Wallace forteller litt om bakgrunnen for akkurat å spesifisere denne kampanjen med en konkret målsetning om å vinne en Emmy:

”Vi bestemte oss for å konkretisere det og si at vi går etter en Internasjonal Emmy. Vi visste da at Danmark hadde allerede vunnet (Emmy) en gang med en serie, og vi tenkte at det ikke burde være noen grunn til at et land som Norge ikke skulle klare det samme. Vi satte det som et slags symbolmål, men hele poenget var at vi skulle bygge en kompetanse på tv-drama.”<sup>7</sup>

Selve målsettingen om en Emmy-pris var et symbol som skulle fungere som en motivasjonsfaktor for at den norske fjernsynsbransjen skulle satse på tv-serie produksjon. Det egentlige målet med Emmy 2007 var å øke kvaliteten på norske tv-serier. Det at kampanjen ble utformet av personer som var tilknyttet offentlige institusjoner som hadde utvikling og produksjonspenger til rådighet, innebar at de hadde muligheten til å gi støtte til produksjonsmiljøet for å stimulere til en økt satsing på tv-serie produksjon av høy kvalitet.

---

<sup>7</sup> Samtale med Petter Wallace 04.09.09. Alle videre sitater fra Wallace er fra dette intervjuet.

Køhn forteller at han fikk med seg direktøren for Norsk Filmutvikling, Kirsten Bryhni, på ideen:

“Så da kunne vi mikse sammen flere kilder med offentlige penger til en pott, og det var jo veldig viktig for tv-selskapene at de kunne vær med på noe som ikke kostet dem alt for mye.”<sup>8</sup>

Norsk filmfond hadde ca 15 millioner i året avsatt til tv-drama. Disse midlene ble gitt i tilskudd til prosjekter produsert av uavhengige produksjonsselskaper for tv-kanalene. Målsettingen var å stimulere til en større produksjon av tv-serier i Norge. Med mer eksterne penger kunne norske fjernsynskanaler satse på tv-serier av høyere kvalitet uten at det innebar en altfor stor økonomisk risiko for dem. Jeg kommer litt mer innpå det økonomiske aspektet i forhold til produksjon av tv-serier litt senere i dette kapittelet.

I tillegg til den økonomiske delen ville man heve kvaliteten på norske tv-serier gjennom å samle film- og fjernsynsbransjen. I likhet med situasjonen i Danmark før 1994 var det dårlig med samarbeid mellom disse to bransjene i Norge på denne tiden. Man ville gjøre det stuerent for folk fra filmbransjen å jobbe i fjernsynet. Et samarbeid mellom de to bransjene hadde man sett at hadde en positiv synergieffekt i Danmark, og gjennom å satse mer på tv-serier i Norge skulle det bli attraktiv å jobbe i fjernsynet. Men det var ikke bare personer fra filmbransjen man forsøkte å lokke over, man forsøkte også å lokke flere gode forfattere til å jobbe med tv-serier. Blant annet ble det utdelt stipender til et par norske manusforfattere for å reise over til USA på studietur, der de skulle lære hvordan de jobbet med tv-serier der. Dette var det samme som DR gjorde da de skulle heve kvaliteten på sine tv-serier, der produsenten Sven Clausen og regissøren Anders Refn ble sendt over på studietur til USA (Nordstrøm 2004).

I forbindelse med Emmy 2007 var det Tomas Seeberg Torjussen og Geir Meum Olsen som ble tildelt et stipend på 50.000 kroner for å få intensiv kursing innefor tv-serie sjangeren i USA.<sup>9</sup> Torjussen forteller at han fikk overraskende mye ut av denne studieturen. Her opplevde han et språk og en kompetanse rundt det å skrive for tv-serier som han ikke hadde opplevd noe tilsvarende til i Norge. Det å strukturere hver episode i et 4 akt system, og en skrivefilosofi som gikk på man ikke må være redd for å bruke opp gode ideer på en et minutt

---

<sup>8</sup> Samtale med Ivar Køhn 16.09.09. Alle videre sitater fra Køhn er fra dette intervjuet.

<sup>9</sup> Fra Norsk Filmfonds hjemmeside 07.03.07: "Norske manusforfattere til Hollywood": <http://www.filmfondet.no/icm.aspx?PageId=1611>

scene fremfor å strekke disse ut var noe av det han tok med seg fra denne studieturen. Han benyttet seg så av disse arbeidsmetodene i utviklingen av tv-serien *Koselig med Peis*, hvor Torjussen har hatt rollen som kreativ aktør, et begrep jeg vil komme tilbake til. Denne tv-serien blir sannsynligvis sendt på NRK høsten 2010.<sup>10</sup>

### 3.2.3 Var Emmy-målet mislykket?

Vi vant ingen Emmy i 2007, og har i skrivende stund fortsatt ikke klart det. Kan man i dag anse Emmy-målet som et mislykket og overambisiøst mål, eller har det kommet noe godt ut av denne satsningen? I ettertid kan det virke som om målsettingen med en Emmy-pris kun tre år etter at kampanjen ble innført var noe overambisiøst. Ser man igjen til Danmark, så tok det der åtte år med målrettet satsing på tv-serier før de hentet hjem den første internasjonale Emmy-prisen for *Mordkommisjonen* i 2002. Det å skape gode tv-serier er ikke noe som kommer av seg selv over natten. Det at man så til Danmark som en inspirasjon da man satte seg dette Emmy-målet er naturlig, men da er det også viktig å ta med hva som er blitt gjort der. Dagens danske tv-serier har en såpass høy kvalitet og høster så mange priser fordi det har pågått en bevisst tilnærming til tv-serien der i snart 16 år. Det er et forsprang på minst ti år i forhold til Norge. Forspranget danskene hadde på oss her i Norge når det kom til å produsere tv-serier er noe som ikke må undervurderes.

Når det er sagt så har Emmy 2007 hatt en positiv effekt på flere områder. Ivar Køhn sier selv at han var litt skuffet over at det ikke lyktes noen norske tv-serier i å vinne en Emmy i 2007, mest på grunn av at målet skapte et samhold i bransjen som forsvant litt etter 2007. Samtidig fremhever han de positive virkningene som kampanjen hadde, og som fortsatt er gjeldene innefor den norske fjernsynsbransjen:

”Vi ser i dag at samarbeidet mellom tv-selskapene fremdeles er bra når det gjelder tv-drama. Vi har et Losby konvent som går, og som er et godt samlingspunkt. Det er helt naturlig nå for norske filmprodusenter å tenke tv-drama. Det er god kontakt mellom det norske produksjonsmiljøet og dramamiljøet på tv. Det finnes mange flere forfattere som syntes det er helt stuerent å jobbe med tv-drama.”

Køhn nevner flere ting her. For det første nevner han at det nå finnes en større åpenhet og samarbeid på tvers av fjernsynskanalene når det gjelder tv-serier. Dette fantes lite eller ingen

---

<sup>10</sup> Samtale med Thomas Seeberg Torjussen 08.09.09



kontakt mellom kanalene før Emmy 2007. Situasjonen nå er at om en kanal lykkes med en tv-serie så vil de andre kanalene glede seg på deres vegne ettersom deres suksess i neste ledd kan tjene dem. I Norge er miljøet som jobber med tv-serier fortsatt såpass lite, og skulle NRK lykkes med å skaffe noen gode forfattere til et prosjekt, så vil dette tjene TV2 i neste omgang som da kan bruke de samme forfatterne i sine prosjekter. I tillegg er det såpass få tv-serier som blir produsert at de sjeldent ender opp med å konkurrere med hverandre på slot-nivå.

I det minste er det ikke ønskelig at to norskproduserte tv-serier skal settes opp i direkte konkurranse med hverandre på norske kanaler. Men det har skjedd, som da NRK i 2005 sendte *Ved Kongens bord* (NRK, 2005) samtidig som TV2 sendte *Ran*, noe som fikk Norsk Filmfond og TV2 til å reagere kraftig.<sup>11</sup> Det finnes nok en viss konkurranse om å knytte til seg de beste prosjektene kanalene imellom, men på den annen side så har tv-kanalene ulike behov i forhold til hva slags tv-serier de vil satse på. Enkelte tv-serieprosjekter egner seg kanskje mer for TV2s profil og forutsetninger, mens andre prosjekter passer NRK bedre. Et annet bevis på samarbeidsånden som nå eksisterer er Losby konventet, som kom som et resultat av Emmy 2007. Dette er blitt en årlig tradisjon hvor de ulike institusjonene involvert i norsk dramaproduksjon kan samles for å vise frem kommende prosjekter og hvor kompetanse og erfaringer kan utveksles.

En annen ting Køhn mener at Emmy 2007 har bidratt med er å skape en god kontakt mellom produksjonsmiljøet og fjernsynskanalene. I dette innebærer det at film og TV-miljøene nå i større grad samarbeider. Dette kan derimot ikke Emmy-målet få den fulle og hele æren for, men kampanjen har nok vært et positiv bidrag i forsøket på å rive ned skillet mellom de to bransjene. For dette har vært en politisk målsetting helt siden Audiovisuelt produksjonsfonds dager, som hadde som mål ”å øke samarbeidet mellom det uavhengige filmmiljøet og NRK” (Engelstad 2005: 17). For historisk har det vært et kjølig forhold ”mellom fjernsynets programproduserende avdelinger og produksjonsmiljøet for film, der Kulturdepartementet gjennom vekslende tiltak har forsøkt å bryte ned barrierene mellom disse to miljøene” (Engelstad 2005: 18).

Problemet har ikke vært at produksjonsmiljøene ikke har villet jobbe med dramaproduksjon for fjernsynet, men at de har opplevd lite åpenhet fra fjernsynet og da NRK spesielt. For mange opplevdes det ”som vanntette skott mellom NRKs dramaproduksjon og filmbransjen for øvrig” (Engelstad 2005: 17). Men dette er noe som har bedret seg og de siste 15 årene har det blitt en større åpenhet mellom de to bransjene. Det ble mer og mer vanlig for

---

<sup>11</sup> Fra VG papirutgave 09.02.2005. ”Norsk Filmfond RASER mot NRK drama” av Jørgen Pettersen

NRK å bruke frilansere fra de eksterne produksjonsmiljøene. Det at film og fjernsynsbransjen samarbeider er viktig for å heve kvaliteten på norske tv-serier. Den visuelle kompetansen som kommer fra filmbransjen er en nøkkel til å kunne produsere kvalitetsserier. Forholdene mellom disse to miljøene er mer åpent og bedre nå enn det har vært tidligere. Men fortsatt kommer det frem at det oppstår enkelte problemer i samarbeidet mellom de to bransjene, som for eksempel frilansfotografen John Christian Rosenlund som klaget over vanskeligheter i samarbeidet med NRK om tv-serien *Størst av alt* (NRK, 2007) i Rushprint.<sup>12</sup> Også manusforfatterne Kathrine og Sissel Haugen brøt samarbeidet med NRK Drama på *Himmelblå* (NRK, 2008-2010) etter en uoverensstemmelse.<sup>13</sup>

### 3.2.4 Mer makt til forfatteren?

Det siste Køhn tok opp i sin estimering av hva Emmy 2007 har bidratt til var at det nå var mer stuerent for forfattere å jobbe i fjernsynet med tv-drama. I forbindelse med Emmy-målet ble begrepet ansvarlig kreatør presentert. Dette var en fornyelse av det engelske begrepet showrunner. I USA er "showrunner nesten alltid den personen som har skapt eller vært med på å skape serien, og det er hans visjon som må produseres konsekvent uke inn og uke ut" (Dunne 2007: 99). Denne personen har som regel både det økonomiske og kreative ansvaret for en tv-serie. Det vil si at han eier serien, og er arbeidsgiver for alle som jobber med serien. På den måten tar han en produsents rolle. Samtidig er de som regel også hovedforfatteren av serien. Disse setter en klar signatur på seriene, gjennom at de har en rolle som både ligner konseptuell regissør og produsent, i tillegg til at de har kontroll i forhold til manus. Dette er en modell som de fleste amerikanske kvalitetsserier produseres etter. Dette ligner metoden dramaavdelingen i DR benytter seg av, selv om den er tilpasset danske forhold, der forfatteren ikke har like mye produsentansvar. Derimot har forfatteren i Danmark alltid rett om det for eksempel skulle oppstå en uenighet mellom regissør og forfatter.

I praksis vil det si at hovedforfatteren på tv-serier blir tildelt mye makt og ansvar. Men dette er også en metode som amerikanerne og danskene med sin tilpassede variant har hatt stor suksess med. I forbindelse med Emmy 2007 inviterte man personer både fra Danmark og USA som fortalte den norske bransjen om denne modellen. Ut av dette kom begrepet om en ansvarlig kreatør. Men fortsatt er ikke dette noe som er institusjonalisert i hverken tv-kanalene eller for det eksterne produksjonsmiljøet. Hvorfor har ikke Norge adoptert denne modellen fullt ut, når man ser hvilke resultater USA, og spesielt Danmark, som det er mer realistisk for

---

<sup>12</sup> Fra Rushprint: "NRK slipper inn lyset" <http://www.rushprint.no/2007/2/nrk-slipper-inn-lyset>

<sup>13</sup> Fra Rushprint: "NRK skaper konsesuskultur" <http://www.rushprint.no/2008/9/nrk-skaper-konsesuskultur>

den norske tv-bransjen å sammenligne seg med, har hatt med å gi forfatteren det siste ordet og full kreativ kontroll i tv-serier?

Det er det flere grunner til. Det var Ivar Køhn som introduserte begrepet om en ansvarlig kreatør i forbindelse med Emmy 2007, som var en fornorsking av det amerikanske showrunner konseptet. Tanken bak var at det nå skulle være én person som tok på seg ansvaret gjennom hele produksjonen av en norsk tv-serie. Det man hadde sett var at mange serier hadde mange forskjellige regissører, forskjellige forfattere og produsenter som ikke tok dette ansvaret, og seriene led under at det var mange forskjellige viljer. Ansvarlig kreatør tittelen skulle sørge for at én person fikk et større eierforhold til serien, og som dermed ville passe på at tv-seriens visjon skulle gjennomføres i alle ledd. Rollen er tradisjonelt forbeholdt forfatteren av tv-serien, som får et mye større ansvar enn det som er vanlig i for eksempel filmen. De tilpasser manusene i forhold til produksjonsplanene, er veldig aktive i hele prosessen og har større innflytelse enn regissørene.<sup>14</sup> Køhn bemerket derimot at det ikke nødvendigvis trengte å være en forfatter som er den ansvarlige kreatøren, og her ligger en av de største hindringene for at den norske fjernsynsbransjen kan adoptere one vision helt og fullt.

For det er ikke mange forfattere i Norge som har den nødvendige erfaringen og forståelsen for hvordan en tv-serie blir produsert til å ta denne rollen. Køhn forklarer:

”Skal du være showrunner, eller ha one vision som de har i Danmark, fra manusstadiet så krever jo det at du har forfattere som forstår produksjonen. Det er veldig få forfattere i Norge som har den forståelsen av hva produksjonen vil innebære. Så det må tilpasses litt etter hvert. Men jeg tror det er viktig at ikke det kreative ansvaret i en serie spres ut på flere folk, men at det sitter noen som har ansvaret, som har muligheten både til å gå inn på det regimessige, manusmessige og også gå inn på det produksjonsmessige.”

Det vil si at en forfatter som skal ha en rolle som ansvarlig kreatør må ha en god forståelse av hva produksjonen av en tv-serie innebærer. I tillegg til å være en dyktig forfatter som kan det å skrive tv-serier, så må han ha kompetansen til å kunne forstå alle leddene i en produksjon om han skal ha muligheten til å komme inn med siste ordet. Man må få alle som jobber med tv-serien til å jobbe sammen mot det samme målet. Arne Berggren er en norsk forfatter som

---

<sup>14</sup> Fra Rushprint 1/2006: ”Jakten på en serieskaper”, s.20-21

har fått prøvd seg i en rolle som ansvarlig kreatør på den Rubicon-produserte *Hvaler* (2008-) som sendes på TV2. Dette er en tv-serie som nok ikke kan karakteriseres som en nordisk kvalitetsserie, men er interessant på den måten at den er en av de første norske tv-seriene som har samme formatet som mange av de danske suksessene. Dette er en serie går over foreløpig to sesonger med 12-13 episoder i hver sesong. Det at han har erfaring med rollen som serieskaper i Norge, i tillegg til å ha jobbet med en annen norsk dramaserie, *Seks som oss* (TV2, 2004-2007), er grunnen til at jeg vil benytte meg av ham som en førstehåndskilde i dette kapittelet.

Da fjernsynsbransjen ble introdusert for danskernes one vision modell og den påfølgende introduksjonen av den norske varianten med ansvarlig kreatør oppfattet Berggren en skepsis til konseptet:

”Jeg tror etter disse diskusjonene med danskene og deres one vision på alle disse forskjellige seminarene, så sa alle i krokene og kanalene at vi har ingen forfattere som er klare for å ha one vision eller til å være showrunner eller serieskaper.”<sup>15</sup>

Ut i fra dette virker det som om det ikke fantes den rette kompetansen blant norske forfattere til å gå inn i rollen som en ansvarlig kreatør i produksjonen av norske serier. Det er nok en viss sannhet i dette, samtidig må det jo nevnes at det har vært produsert norske tv-serier etter modeller som ligner one vision modellen. På *Torpedo* var Trygve Allister Diesen både regissør og medforfatter, og hadde på den måten det kreative ansvaret. Jarl Emsell Larsen, som har vært med på å produsere tv-serier i Norge siden fjernsynsteaterets tid, har jobbet med flere serier hvor han både har fungert som regissør og som medforfatter (*Fox Grønland*, *SPHL* og *Kodenavn Hunter 1* og *2*). Leidulv Risan hadde manus og regi på *Ved Kongens Bord*. Som nevnt hadde Thomas Seeberg Torjussen tittelen som ansvarlig kreatør på den kommende norske tv-serien *Koselig med Peis*. I tillegg har Berggren en lignende rolle i produksjonen av *Hvaler*. Så det er en del som har fått prøve seg i en rolle som ligner på den danskene har, og som dermed burde ha bedre forutsetninger for å beherske denne rollen.

Om sin rolle på *Hvaler* forteller Berggren at han opplevde at hans rolle lignet en teamleder. Så selv om han sier at one vision konseptet ikke var så viktig for ham, så minner hans rolle på denne produksjonen i en stor grad om nettopp denne modellen. Berggren var ikke bare hovedforfatteren, han hadde en utvidet rolle utover hele denne produksjonen:

---

<sup>15</sup> Samtale med Arne Berggren 07.09.09. Alle videre sitater fra Berggren er fra dette intervjuet.

”Jeg opplever i mye større grad at jeg må definere meg selv som showrunner, en slags co-produsent. Jeg opplever at jeg ligger et sted mellom kreativ produsent og executive producer (på produksjonen av *Hvaler*), jeg opplever at jeg har kunstnerisk vetorett.”

Ut ifra det han forteller her så er likhetene med den danske one vision mange. Spesielt det at man har kunstnerisk vetorett er noe som er et viktig prinsipp i den danske modellen. Men selv om noen tv-serier blir produsert etter denne modellen, så er dette ikke en standardisert produksjonsmodell for norske tv-serier. Hvilken produksjonsmodell og hvilken rolle forfatteren har varierer fra prosjekt til prosjekt. Så lenge det forblir sånn vil man heller ikke få en kontinuitet som kunne vært med på å bygge opp kompetansen innad i bransjen på akkurat denne produksjonsformen.

Men en manglende kompetanse er bare en delvis forklaring. For det finnes mye skepsis innad i den norske fjernsynsbransjen mot å gi en person et såpass mye kreativ frihet. Arne Berggren mener at det finnes en uvillighet og en manglende evne blant forfatterne selv til å innta en slik rolle, som kommer av den norske kulturen:

”Hvis jeg skulle si at det er noe som jobber mot Emmy-tanken, så vil jeg si det er den norske sosialdemokratiske umodenheten til at det er noen som må lede. Vi er ikke vant til sterke ledere i kreative prosesser. Forfattere greier ikke å være det. For forfattere å gå over til å lede et rom, være en leder, finne personer som er med selv om ideene deres ikke blir brukt, det er trikset.”

Det å være den ansvarlige kreatøren er en krevende rolle. For at man skal få frem personer som ikke bare er villige og har evnene til å kunne beherske denne rollen er det nødvendig at fjernsynsselskapene satser på å dyrke frem denne rollen. En slik kompetansebygging må bygges opp over tid også. I USA har man i lang tid bygget opp en slik kompetanse gjennom forfatterhierarkier hvor man starter på bunnen og jobber seg opp i gradene til å bli showrunner. I DR satset man på to erfarne forfattere som hadde jobbet med tv-serier i mange år (Stig og Peter Thorsboe), pluss en som var noe mer fersk (Søren Sveistrup), og ga dem fast ansettelse som manusforfattere som kun skulle jobbe med dramaserier. I motsetning så har for eksempel ikke NRK noen faste ansatte manusforfattere i sin dramaavdeling. NRK har fått

kritikk for ikke å dyrke frem sine egne manusforfattere, som kan lage nye fortellinger til sine dramaserier, men heller ofte gått for adaptasjoner av bøker og utenlandske serier.<sup>16</sup>

Men så lenge ikke NRK Drama eller andre dramaproduserende institusjoner innfører denne produksjonsformen som hovedregel for sine tv-serier så vil det forbli få norske forfattere med kompetansen som en slik rolle krever. I Norge står fellesskap tanken sterkt. Det er naturlig at de som er involvert i en produksjon vil føle at de bidrar mer enn som et redskap for én persons visjon. Petter Wallace innrømmer at han har vært skeptisk til den danske modellen med one vision:

”Jeg har kanskje sagt at alternativet er at vi har «a common vision», for det du må skape er en felles forståelse av hva de skal lage. Folk kan ikke løpe i forskjellige retninger. Men det som one vision har gjort er at den har gitt en utvidet makt til en enkelt person, stort sett manusforfatteren, for å drive gjennom et prosjekt på bekostning av andre. Og det er på en måte å løpe fra prinsippet om at tv-drama, og for så vidt spillefilm også, er en kunstform som ikke er for enkeltindivider. Hvis du har lyst til å lage din egen kunst så bli kunstmaler og forfatter, for da er det du som bestemmer og det er ditt verk.”

Når da NRK Drama opplever en enorm seersuksess med serier produsert etter et slikt fellesskapsprinsipp, så er det lite trolig at de vil institusjonalisere ansvarlig kreatør rollen i sine dramaproduksjoner. En serie som *Himmelblå* er på ingen måter en nordisk kvalitetsserie, men har allikevel hatt et gjennomsnittlig seertall som overgår alle tidligere norske dramaserier. Denne serien er en adaptasjon av BBC serien *Two Thousand Acres of Sky* (2001), og hadde flere forfattere som jobbet med serien. Den populariteten som denne serien har hatt viser jo at andre produksjonsmodeller enn en one vision eller ansvarlig kreatør kan være en suksess for norske tv-serier om man kun måler etter seertall. Dette er kanskje ikke veien å gå for å lage kvalitetsserier, men villigheten til å standardisere en ansvarlig kreatørmodell vil ikke bli større av suksesser som de adapterte tv-seriene *Himmelblå* og *Berlinerpøplene* (NRK, 2007). Spørsmålet er dermed hva som er viktigst for en norsk tv-serie, er det kvaliteten på serien eller antall seere?

---

<sup>16</sup> Av Kristin Helle-Valle fra Dagsavisen 24.11.2007: ”Vitsemaker pipelort” av Jonas Brække

### 3.3 Den kostbare tv-serien

Hensyn til seere og til å forsvare en høy produksjonspris som det en kvalitetsserie ofte krever, kan være en årsak til at den norske bransjen er skeptisk til å adoptere den danske produksjonsmodellen. Om man lar en enkelt person få full kreativ frihet i en tv-serie produksjon så vil man være veldig sikre på at tv-serien blir en suksess, fordi hver enkelt tv-serie koster veldig mye å produsere. Grunnet en tv-series høye kostnader vil man være mindre villig til å ta en sjanse på en person som man ikke er sikker på vil levere en suksess. Derfor velger man kanskje produksjonsmodeller som man har lyktes med tidligere. Paradokset med å produsere en nordisk kvalitetsserie er derfor at de koster mye penger å produsere, samtidig som man kan løpe risikoen at de ikke vil nå ut til et like stort publikum som tv-serier som ikke er kvalitetsserier og som kanskje koster mindre å produsere. For det virker klart at det er vanskelig å produsere kvalitetsserier uten å bruke mye penger. Man kan ikke sammenligne seg med de amerikanske produksjonsforholdene og budsjettene de har til rådighet her i Norden, men det virker også klart at man må bruke mye penger i forhold til en nordisk målestokk for å kunne produsere en nordisk kvalitetsserie. Men uansett må man i en dramaproduksjon ”simpelthen overveie hvilken form for produksjon som økonomisk og kulturelt kunne la seg gjøre i et land av Danmarks [og Norges] størrelse”(Agger 2005: 192).

Men det er også en forskjell på hvor mye penger det brukes på tv-serier i Norge og Danmark. I DR bruker man nesten dobbelt så mye penger i forhold til det NRK gjør på dramaserier årlig. NRK bruker rundt 110-115 millioner årlig på drama, hvor rundt 50 av disse millionene går til eksterne produksjoner. Det vil si at det brukes rundt 60 millioner på interne produksjoner. Disse 60 «interne» millionene skal dekke egenproduksjon, teateroverføring og innkjøp. DR bruker rundt dobbelt så mye på sine interne dramaproduksjoner, rundt 120 millioner. Et annet nordisk land, Sverige, bruker rundt tre ganger så mye penger på sine interne dramaproduksjoner som NRK. Hvor mye har det å si for kvaliteten på norske og danske tv-serier? Ivar Kjøhn tror penger har mye å si når det kommer til kvaliteten på tv-seriene i Danmark og Norge:

”La oss si at en norsk serie koster kanskje 3 millioner pr time, mens en dansk serie kanskje koster 8 millioner pr time. De pengene får du igjen, det ser du når du ser på seriene. Så penger har mye å si for kvalitet, det er helt klart.”

I tillegg til å bruke mer penger på hver enkelt dramaserie har danskene (DR) en god infrastruktur for produksjon. Dramaavdelingen i DR har investert penger i lokaler som skal

legge til rette for en effektiv produksjon, som for eksempel de nevnte studioene i TV-Byen, som eksklusivt benyttes for produksjon av tv-serier. Ingen norsk dramaproduserende institusjon har noe tilsvarende. Dette byr ofte på problemer for NRK når de skal produsere tv-serier, påpeker Petter Wallace:

”Det at danskene har hatt sine egne studioer (til dramaproduksjon) har vært helt avgjørende for dem i å kunne lage langserier. Vi har hatt et stort problem med dette i Norge. Studiokapasiteten har vært liten. NRK studioer er jo flerbruksstudioer, og skal brukes til alt fra *Skavlan* til *Nytt på Nytt*, som gjør at det er veldig vanskelig å bruke de studioene her (til dramaproduksjon). Og det har vært en klar begrensning på hva vi kan gjøre, faktisk også når det gjelder valg av prosjekter.”

Men en utfordring som gjelder for både danske og norske tv-serier er at ”kostnadene for produksjon av drama (fremstår) som svært høye i forhold til andre typer programmer når man som fjernsynsselskapene teller antall seere per produksjonskrone” (Engelstad 2005: 23). Mulighetene for å tjene inn det man bruker på dramaserier er liten. Det er dermed sjeldent lønnsomt å produsere nordisk tv-drama, når man for det første kan produsere andre typer programmer betydelig billigere og for det andre kjøpe inn tv-serier fra utlandet for en betydelig lavere sum enn det koster å produsere egne dramaserier. Nettopp denne høye kostnaden på tv-serier kan være med på å forklare noe av den manglende viljen som har eksitert til å satse på tv-serier av høy kvalitet i Norge.

Det var noe Emmy 2007 ville forsøke å rette på. Norsk Filmfond skulle bidra med økonomisk støtte til produksjon av dramaserier. Disse pengene skulle først og fremst gå til private produsenter. Dette skulle bidra til at fjernsynskanalene skulle være mer villig til å satse på tv-serier som ellers ville blitt for ”kostbare til at fjernsynsselskapene kan bære kostnadene alene” (2005: 23). Denne økonomiske støtten skulle ikke være noen fullfinansiering, men skulle bidra til at den økonomiske risikoen med å satse på norskproduserte tv-serier ikke skulle bli for stor for fjernsynsselskapene. Håpet var også at økonomiske støtten skulle heve kvaliteten på de tv-seriene som ble produsert.

I Norge og Danmark har man et mye mindre marked og med kostnadsnivået til norske og danske tv-seirer må man satse på prosjekter som vil fenge det store publikum. I Danmark kan man finne noen eksempler på tv-serier som har vært litt eksperimentelle i sitt uttrykk. Disse tv-seriene var miniserier som DR brukte til å fortelle en litt annerledes fortelling, hvor ”sjangerkonvensjoner kunne brytes og mestres” (Nordstrøm 2004:30). Eksempler på slike



eksperimentelle danske tv-serier er *Riget*, *Charlot og Charlotte*, *Den serbiske dansker* og *Edderkoppen*. Men disse seriene ble sjeldent de store seermagnetene, og alle de danske langseriene har en mer konvensjonell stil og tematikk som lettere når ut til det store publikum. Det er rett og slett ikke økonomisk forsvarlig å produsere tv-serier som ikke når ut til det store publikumet.

Men nettopp slike serier, som bryter med det konvensjonelle tv-seriespråket, både visuelt og innholdsmessig er noe som kan gjøre at denne type tv-serier ofte kan betegnes som kvalitetsserier. Selv om både Ivar Kjøhn og Petter Wallace mener det er rom for norske tv-serier som er litt annerledes og eksperimentelle i form og/eller tematikk, så kan ikke alle serier være slik. Blant annet nevnes Thomas Seeberg Torjussens kommende tv-serie *Koselig med Peis* som et eksempel på en slik serie. Samtidig påpeker Kjøhn at norske tv-serier må appellere til et bredt spekter:

”Jeg tror nok at i Norge så vil det være sånn at man primært prøver å nå ut til et stort publikum. Jeg tror du kan få høye seertall på serier med en høy kvalitet, og det er det man må strebe etter i Norge.”

Dette er jo nettopp det mange av de danske tv-seriene har lyktes med, å kombinere serier som etter en nordisk målestokk holder en høy kvalitet og samtidig engasjere et stort publikum. Det er derfor ikke noe naturlig motsetning i det å prøve å nå ut til et stort publikum og samtidig ha en høy kvalitet på tv-seriene. I sitt arbeid med *Hvaler* måtte Arne Berggren forholde seg til det faktum at TV2 er en kommersiell tv-kanal, som har strategiske kommersielle bedriftsøkonomiske mål med å kjøpe inn tv-serien. Det vil si at serien til en viss grad må tilpasses slik at den oppnår gode seertall innefor den ønskede målgruppen som TV2 ønsker å nå med *Hvaler*. Selv føler han at dette ikke setter noen stor hindring på hans visjon, som han følte TV2 hadde stor respekt for:

”Jeg opplever at de har stor forståelse for min stemme og kvalitet, hva nå enn det måtte innebære, ting som har integritet, ting som ikke nødvendigvis er platt og banalt, de har stor forståelse for det jeg føler er kvalitet i en tv-serie. På den betingelse av at det ikke går på bekostning av deres strategiske mål med den serien.”

Så det økonomiske aspektet i produksjon av tv-serier i Norge, og i Danmark, legger føringer på det innholdsmessige. Men i forhold til kvalitetsserier er det helt klart at det først og fremst

er i forhold til det visuelle at det økonomiske spiller en svært viktig rolle. Rammevilkårene for produksjonen av norske og danske tv-serier avgjør hvor mye arbeid man kan legge ned i det visuelle i hver enkelt scene. Det vil si ting som hvor mange kameravinkler man kan benytte på hver enkelt scene, hvor mye tid og penger man kan bruke på å lyssette en scene. Jo mindre produksjonsbudsjett man har til rådighet, desto mer må man nedprioritere enkelte visuelle elementer. Desto mer man må nedprioritere det visuelle aspektet desto lenger kommer en tv-serie vekk fra kvalitetsbegrepet. Det at en tv-serie ikke har en mer gjennomført stilisert mise-en-scene betyr ikke nødvendigvis at dette var et bevisst valg fra serieskaperens side, men at et slikt visuelt element måtte nedprioriteres av økonomiske hensyn. Berggren forteller hvordan han opplevde det å måtte forholde seg til strammere økonomiske rammer under innspillingen av *Hvaler* enn det som var ønskelig:

”Der jeg føler vi inngår mest kompromisser på *Hvaler* når det gjelder penger er på scenene, hvor vi kunne hatt fire takninger til, jobbet mer med skuespillerne, vi kunne fått en del lekrere bilder, vi kunne fått mer tid til å jobbe med den enkelte scenen. Men det jeg savner mest er tid. Og det er tid som ikke koster penger. Lengre tid fra produksjonsbeslutning til vi faktisk må levere.”

Her nevner han også et tidsmessig aspekt i forhold til produksjon av en tv-serie. Om man må produsere i et høyt tempo må man nødvendigvis nedprioritere et nærbilde av reaksjonen til en karakter, eller et totalbilde i en scene, fordi det er viktigere å komme seg videre til neste scene. Dette er langt i fra optimale forhold for å produsere kvalitetsserier. Berggren presiserer at han er stolt av at de har klart å levere et godt resultat til tross for det høye tempoet og hvor mye de har fått ut av pengene på *Hvaler*. Det at man i Norge klarer å produsere tv-serier billigere enn i Danmark og fortsatt få et godt resultat er noe Ivar Køhn også vektlegger som noe positivt:

”Man behøver jo ikke å produsere så veldig dyrt. Klarer vi å bruke pengene der de synes på skjermen, som vi har vært veldig flinke til og fortsetter med det, så behøver vi ikke så mye penger som danskene. Det som har vært viktig til nå er å få opp kvantiteten på norsk tv-drama, få opp miljøene utenfor, fordi miljøet har vært så lite. Nå har vi et slags grunnlag, så nå er tiden inne for heller å satse på færre produksjoner og større kvalitet enn mange middels prosjekter.”

Men ut i fra dette kan man kanskje spørre seg om forholdene er så like mellom Norge og Danmark når det kommer til produksjon av tv-serier. Det kan virke som at forskjellene er større enn det jeg antok i forhold til rammevilkårene for produksjon. Det at de danske DR-produserte tv-seriene har mer penger og en bedre produksjonsmessig infrastruktur enn de norske legger jo noen føringer på kvaliteten på disse. Man kan dermed spørre seg om man må operere med andre kriterier for en kvalitetsserie i Norge og Danmark?

### 3.3.1 Miniserier og langserier

I sitatet ovenfor nevner Køhn at det ville vært positivt om man satset på færre tv-serier i Norge etter hvert, slik at den summen som ble satt av til fjernsynsdrama ble fordelt på færre prosjekter. Tanken bak dette er at hver norske dramaserie dermed ville fått mer penger som ville vært med på å heve kvaliteten på disse. Det ligner også på hvordan DR lager sine tv-serier. På mange måter så ligner situasjonen innen norsk tv-serieproduksjon i dag på den man hadde i Danmark på midten og slutten av 90-tallet. Da produserte DR flere miniserier, og det var ikke før *Taxa* i 1997 at danskene fikk sin første langserie. Etter hvert gikk danskene mer eller mindre helt vekk fra å produsere miniserier, og satset etter dette på noen få langserier i året. I Norge har man i dag enkelte langserier som *Himmelblå* (3 sesonger) og *Hvaler* (2 sesonger). Men generelt produseres det fortsatt veldig mange miniserier i Norge. Hva har det å si for kvaliteten på seriene og sjansen for en norsk Emmy? Ville man fått bedre tv-serier om man satset mer på langserier? Og hvorfor har de fleste norske dramaserier et miniserieformat? Har det med tradisjon å gjøre, kunstneriske hensyn eller de økonomiske rammene?

Som nevnt så har DR mer eller mindre kuttet ut miniserien. I 2002 bestemte sjefredaksjonen i DR at miniserien skulle nedprioriteres. For selv om TV-Drama hadde produsert flere gode miniserier, så ble beslutningen begrunnet med at man ”produserer flere timer for den samme summen, fordi den lange series produksjonspris pr. minutt er vesentlig lavere enn miniseriens” (Nordstrøm 2004: 34-35). For selv om prisen for å utvikle ideen til serien, lage dekorasjoner og innspillingen er den samme for begge tv-serie formatene, så kan man i ”langserien avskrive utgiftene over tid, og det blir derfor billigere i lengden” (ibid). Det var altså en beslutning som ble tatt på bakgrunn av økonomiske hensyn, ikke kunstneriske. TV-Drama satset etter dette på noen få langserier. Alle pengene som gikk med til produksjon av tv-serier gikk altså da til noen få prosjekter, som dermed innebar mer penger på hver enkelt produksjon.

Med tanke på at danskene nedprioriterte miniserien på bakgrunn av økonomiske hensyn så ville man jo tro at dette var et argument den norske tv-bransjen ville tatt til seg og

innført også i Norge, men miniserien står fortsatt sterkt her til lands. En forklaring kan ligge i at miniserien egner seg bra for nivået vi er på i Norge akkurat nå. For ser man til Danmark, så produserte de mange miniserier før de så gikk over til langserien. Det kan altså virke som om miniserien er et godt format for å bygge opp kompetansen på tv-serier. Kanskje etterstreber man å gå i fotsporene til den danske modellen, men grunnet forspranget på rundt ti år så er man ikke helt klare for å gi slipp på miniserien ennå? Dette kan være tilfellet, men en ting som er sikkert er at tre faktorer spiller sterkt inn når man skal forklare miniserieformatets sterke posisjon i Norge. Disse tre er tradisjon, økonomisk risiko og at format ofte passer til historien man forteller.

For det første så er det en god tradisjon for å se på og produsere miniserier her i Norge. Selv om mange i det norske produksjonsmiljøet er veldig klar over det danskene gjør, og veldig fascinert av hva de har fått til, så har man en tradisjon for å se til andre land enn Danmark når det gjelder tv-serier. Petter Wallace påpeker at man ofte har sett til England og den engelske måten å lage dramaserier på, hvor man ofte har kortere serier:

”De har vært og er fortsatt et veldig forbilde for oss. Og vi har, ironisk nok, mer til felles med det engelske uttrykket (i tv-serier) enn det danske.”

Ivar Kjøhn påpeker også andre land som tradisjonelt har fungert som forbilder for norsk dramaproduksjon. Han mener at vi tidligere forsøkte å være Sverige i forhold til hvilke typer tv-serier som ble produsert. Dramaavdelingen i den statlige svenske kanalen SVT er som jeg har nevnt den største dramaavdelingen i Nord-Europa med et årlig budsjett som er tre ganger så stort som det NRK har, og de produserte 100 timer med drama årlig. Kjøhn forteller at man forsøkte å emulere den svenske måten å lage tv-serier:

”Vi prøvde å lage masse forskjellige ting, i mange forskjellige sjangere. Dette var kanskje tv-serier som ikke fanget det store publikum, med et noe tyngre innhold. Når man skulle lage litt lettere (drama) så laget man veldig lett. Mens Danmark sa at ”Nå tar vi pengene våre og satser på to titler. Vi satser ikke på fem-seks titler, vi satser på to titler som vi bruker masse penger på og da begynte det store eventyret (for dansk tv-drama).”

Den danske strategien med færre titler fører til at de få tv-seriene som blir laget har et høyere budsjett. For danskene var det den amerikanske måten å produsere dramaserier som utviklet

seg til det store forbildet. Der har man en lang tradisjon for å lage langserier, og dette var noe danskene adopterte. Så litt generelt kan man si at danskene så til amerikanerne, mens vi her i Norge så mer til Storbritannia (og Sverige). Her er man kanskje inne på noe av det som gjør at danske tv-serier ser ut til å ha flere av kjennetegnene til kvalitetsserien. Disse er jo utarbeidet med amerikanske tv-serier som forbilde, og det at de etterstreber å ligne på disse medfører at de trolig ender opp med å ha flere likheter med de amerikanske kvalitetsseriene enn de norske gjør. Det kan jo faktisk tenkes at dette også er en faktor som spiller inn i forhold til at danskene har vunnet så mange Emmy priser, ettersom deres dramaserier har et format som er så likt det amerikanerne er kjent med. Det som taler i mot dette er at juryen i den internasjonale Emmy-komiteen består av personer fra mange forskjellige land.<sup>17</sup>

Tradisjonelle forbilder spiller en rolle, men disse har jo forandret seg noe de senere årene, i det minste for en del personer i den norske produksjonsbransjen. Med Emmy 2007 og et betydelig antall kvalitetsserier vist på norske kanaler har mange i Norge begynte å se til den danske (og amerikanske) måten å lage tv-serier på. Det fører meg over på den andre grunnen for at miniserien står så sterkt i Norge, nemlig av økonomiske hensyn. For det krever mot å satse kun på noen få langserier fremfor å fordele risikoen utover flere miniserier. Danskene fikk gode erfaringer med de langseriene de produserte, og dermed også den selvtilliten som gjorde at man våget å nedprioritere miniserien. I Norge så er man ikke der ennå. Om man satser alle pengene sine på en eller to langserier så er man ikke sikre på hva man får eller om det vil slå an hos seerne. Det avgjørende er hvor stor økonomisk risiko man er villig til å ta på produksjon av dramaserier. Petter Wallace har vært borti denne problemstillingen selv i sin tidligere jobb som prosjektsjef for dramaavdelingen i NRK, der han selv har vært med på å bestille inn miniserier:

”Man forandrer fort mening om det begynner å gå dårlig med langserier. Danskene har lykket med langseriene sine, og da er det lett å fortsette med det. Når de ser at de får mer igjen for pengene, at de får mer drama pr krone, med å lage en langserie. Men det er jo en mager trøst om prosjektet går nedennom og hjem, og ikke blir sett.”

Fallhøyden om man mislykkes med langserie er altså mye større enn på en miniserie. Frykten er at man vil sitte fast med en tv-serie som ikke vil oppnå tilstrekkelig med seere som kan forsvare prisen. Derfor fordeler man heller den økonomiske risikoen over flere miniserier

---

<sup>17</sup> Fra hjemmesiden til International Emmy® Awards: [http://www.iemmys.tv/awards\\_judging.aspx](http://www.iemmys.tv/awards_judging.aspx)

bestående av langt færre serier enn langserien. Wallace understreker at han selv mener at det blir produsert for mange miniserier i Norge, og tror forklaringen ligger i hvor mye kanalene er villig til å risikere økonomisk:

”Det går litt på mot. Det er tøft å satse på en serie som skal gå over flere sesonger. Du vet ikke om det vil fungere, og mange tv-selskaper har vært veldig redde for å satse på det. Da vi satset på *Himmelblå* så laget vi to sesonger med det samme. Det var jo ganske uhørt å gjøre. Men vi fikk jo ned episodeprisen som følge av det. Det betydde at vi kunne ha gode avtaler, og det betyr at engangssatsingen ble fordelt på flere episoder. Det er jo et klokt valg. Det er jo billigere å lage en serie som går over flere sesonger, stort sett i alle fall, enn det er å lage en miniserie. Men det går nok litt på mot.”

Argumentasjonen til Wallace ligner her slående på argumentasjonen til DR i forhold til å nedprioritere miniserien. Han nevner så *Himmelblå* som et eksempel på en norsk langserie. Det at denne dramaserien har vært en seermessig suksess for NRK kan være med på å legge føringer på hvordan denne kanalen vil satse på dramaserier fremover. Regner man også med *Hvaler* som gjorde det relativt bra da den ble sendt på TV2, så kan man kanskje se flere dramaproduksjoner som blir produsert som langserier i Norge fremover. Men ingen av disse to er hva jeg vil karakterisere som nordiske kvalitetsserier. For at fremtidige norske dramaserier i tillegg skal kunne regnes som kvalitetsserier så er det viktig at de produseres på formatets premisser. Det innebærer at man må bruke mer penger på langseriene enn på miniseriene, slik at kvaliteten på hver enkelt episode blir den samme for norske langserier og miniserier. Det fører jo igjen til at Norge må gjøre mer som danskene, gjennom å satse på færre prosjekter som dermed får bedre økonomiske rammevilkår.

Den tredje begrunnelsen for at miniserien har vært så mye brukt i Norge er fordi formatet egner seg til historien som fortelles. Flere norske tv-serier har vært adaptasjoner av litterære verk, og skal man holde seg tro til det litterære forelegget så tåler som regel ikke disse tv-seriene å bli dratt ut lenger enn 4-6 episoder. Man må i tillegg huske at det var ikke en kunstnerisk beslutning som lå til grunn for at danskene nedprioriterte miniserien. Miniserien har absolutt sine fordeler, som at det er et format ”som egner seg særlig godt som en kunstnerisk lekeplass” (Nordstrøm 2004:30). Men miniserieformatet har også sine dramaturgiske ulemper. I en miniserie på fire til seks episoder vil seeren kunne overskue slutten på en helt annen måte enn i langserien. Dette kan fort by på utfordringer for miniserier

i krimsjangeren som jeg har tatt for meg. I disse er premisset, som jeg tok for meg i kapittel 1, ofte at seriene starter med en forbrytelse. ”Ettersom publikum forventer et slikt handlingsforløp har de allerede helt fra begynnelsen av mye av oppmerksomheten rettet mot slutten, som både er kriminalgmysteriets slutt og fortellingens slutt” (Engelstad 2010: 82). Den dramaturgiske utfordringen blir da å holde seeren interessert over alle episodene. Det man fort risikerer med miniserien er at første og siste episode er de som seeren er interessert i. Dette kan fort svekke episodene i mellom.

Det er også mye mer utfordrende å kombinere plott og karakterdrevet drama i miniserien enn i langserien. Selv om både miniserien og langserien fortelles episodisk og fortsettende så har langserien den fordelen at den kan gå mye mer i dybden på karakterene samtidig som man har plass til hovedplottet. På den måten kan man i mye større grad oppnå en større realisme og dybde i karakterene, man kan ha flere handlingslinjer som går parallelt med hovedplottet og en større dynamikk i historien som fortelles. Dette kan også ha en seermessig fordel, da personer som foretrekker et karakterdrevet drama og personer som heller liker plottet drama begge vil føle sine behov imøtekommet. Det er selvsagt ikke så enkelt som det kan høres ut som her. Men formatet gir noen fordeler som kan være med på å heve kvaliteten på norske tv-serier. Det går absolutt an å lage gode miniserier. Det finnes flere eksempler på dette, som for eksempel den britiske *The Singing Detective* og den danske *Riget* er beviser for. Men personlig så tror jeg ikke det er tilfeldig at danskenes suksess med dramaserier virkelig slo ut i full blomst da de valgte å satse på langserien.

## Konklusjon

Utgangspunktet for denne oppgaven var å finne ut om man kan snakke om en nordisk kvalitetsserie, og hva det eventuelt innebar. Har jeg nå ved oppgavens ende funnet svaret på hva som utgjør en nordisk kvalitetsserie? Allerede fra starten av meldte det seg noen problemer rundt det å kunne gi et definitivt svar på hva som utgjør en nordisk kvalitetsserie. Drøftelsen har basert seg på tv-serier fra to nordiske land, Norge og Danmark. Det inngikk ingen tv-serier fra andre nordisk land i min drøftelse, og utvalget var nok heller ikke stort nok i forhold til de to landene jeg konsentrerte meg om til å kunne gi et fullgodt svar på hva som kjennetegner en nordisk kvalitetsserie. Skulle jeg ha funnet et definitivt svar på hva som kjennetegner en nordisk kvalitetsserie så ville det ha krevet at jeg tok for meg flere tv-serier fra Norge og Danmark, fra forskjellige sjangere, og ikke minst at jeg tok med tv-serier fra andre nordiske landene. Det ville gått utover denne oppgavens problemstilling, hvor jeg presiserte at det var gjennom noen utvalgte serier at jeg vil forsøke å påpeke en nordisk kvalitetsserie.

Jeg mener å ha lokalisert noen tendenser som jeg vil karakterisere som kjennetegn på en nordisk kvalitetsserie i forhold til mine utvalgte serier. Som nevnt tidligere så påstår jeg med dette ikke at det er kjennetegn som nødvendigvis gjelder for alle nordiske kvalitetsserier. Ut i fra drøftelsene av noen norske og danske krimseriene opp mot kvalitetsseriebegrepet mener jeg å ha funnet frem til enkelte kjennetegn for en nordisk kvalitetsserie som går på de innholdsmessige og visuelle. Disse drøftelsene baserte seg på seks utvalgte norske og danske tv-serier som jeg så på i forhold til teori rundt kvalitetsserien utarbeidet av fjernsynsforskere som Robert Thompson, Robin Nelson og Sarah Caldwell mfl., samt teori omkring tv-serier generelt. Jeg vil nå fremheve noen av disse funnene som jeg mener kan anses som de viktigste kjennetegnene på en nordisk kvalitetsserie, utarbeidet på bakgrunn av mitt utvalg.

Når det kom til det innholdsmessige, som går på narrative strategier, så er et av kjennetegnene på kvalitetsserier at de blander sammen flere ulike sjangere, og dermed vanskelig lar seg kategorisere innenfor en enkelt sjanger. De danske og norske tv-seriene var alle relativt tradisjonelle rent sjangermessig. Alle passet inn under de tradisjonelle formene for krimsjangeren. Alle blandet krimfortellingen med drama, som på ingen måter er noen sjangerfornyende trekk. Den danske *Forbrytelsen* knyttet krimaspektet tett opp mot dramadelen, hvor man utforsker hvordan et mord påvirker både enkeltmennesker og får politiske konsekvenser. Dette var kanskje ikke et sjangerfornyende grep, men en vellykket måte å blande de to sjangerne på, slik jeg ser det.



Når det gjelder andre narrative aspekter ved de norske og danske seriene så fant jeg en tendens til at man fulgte flere forskjellige handlingslinjer i de danske seriene, som hadde en innvirkning på karakterskildringene. For der den norske *SPHL* nærmest utelukkende fulgte en hovedperson, så fulgte man flere karakterer i *Forbrytelsen*. Selv om *Forbrytelsen* også hadde en klar hovedperson i Sarah Lund, så var det her tre hovedhistorier med flere karakterer som ble fulgt. Det var altså mange flere handlingslinjer i *Forbrytelsen* enn i *SPHL*, og gjennom at man fulgte flere karakterer i ulike situasjoner så fikk man se flere sider av dem. Gjennom at *SPHL* hadde en så klar hovedkarakter, så forble mange av de andre karakterene kun interessante i forhold til protagonisten.

Alle seriene jeg har tatt for meg har et spenningspremiss knyttet til krimsjangeren. Det er dermed avgjørende at disse klarer å opprettholde spenningen gjennom en hel episode, men også fra episode til episode, helt til seriens slutt og endelige forløsning. Mine utvalgte serier benytter seg i så måte av klassiske narrative strategier for å skape spenning. Her finner man en flittig bruk av cliffhangere for å dra med seg seeren videre til neste episode. Man utsatte forløsningen på seriens gåte frem til slutten. Spesielt i *Forbrytelsen* klarte man på en god måte å skape en spenning som holdt seg over flere episoder. Det samme med *SPHL* hvor det knyttet seg en spenning gjennom hele serien til hva som kom til å skje med hovedpersonen. Ville hans kriminelle handlinger bli avslørt, eller ville han slippe unna?

Derimot hadde en serie som *Ran* noen problemer med å opprettholde denne spenningen i mellomepisodene. Det kunne rett og slett virke som om man strakk ut handlingen, gjennom å legge til noen mindre ran på vei til det store kuppet som skulle komme i siste episode. *Ørnen* hadde en form som lignet på en blanding av føljetong og en serie med enkeltstående episoder, der ofte handlingen ble avsluttet i en episode, men deler av saken ble videreført i neste. Det føljetongmessige aspektet ved denne serien lå mer i karakterenes utvikling, og ikke minst i hovedpersonens personlige sinnstilstand og mystiske barndomsminner. Denne narrative strukturen var vellykket, slik jeg så det. Måten de norske og danske tv-seriene bygger opp spenningen og om de klarer å holde den ved like over alle seriens episoder, enten gjennom plott eller karakterutviklingen, vil jeg si kan anses som et kvalitetstrekk ved en nordisk tv-serie som baserer seg på spenning, slik de fleste krimserier gjør.

Videre vil jeg si at for en nordisk kvalitetsserie så handler det ikke så mye om å være nyskapende i sin narrative form og innhold. Derimot ser det ut til at en nordisk kvalitetsserie benytter seg av velkjente, tradisjonelle narrative former innenfor tv-serien. Her skiller den seg altså fra de amerikanske kvalitetsseriene, som i større grad kjennetegnes gjennom at de bryter

en del narrative konvensjoner. Fremfor å være nyskapende ved å bryte konvensjoner så kjennetegnes nordiske kvalitetsserier av at de benytter seg av tradisjonelle narrative fortellerstrategier for å skape en god historie, med en god fremdrift, flere spenningstopper og interessante karakterer. I hvor stor grad de norske og danske seriene lykkes med dette er med på å avgjøre om disse kan betegnes som nordiske kvalitetsserier eller ikke.

Når det kommer til det visuelle i kvalitetsserier så har disse seriene ofte et filmatisk visuelt uttrykk som indikerer høy produksjonsverdi. Dette ser ut til å gjelde for den nordiske kvalitetsserien, spesielt når det kommer til kamerabruk og redigering, men også i forhold til lydbildet. Flere av de norske og danske seriene benyttet seg av mange kameravinkler og en hurtig klippestil som var med på å skape en visuell stil som ligger tett opp mot den man er vant med fra kinofilmen. I enkelte av de danske og norske seriene fant man også et gjennomarbeidet lydbilde som spilte inn i forhold til seriens visuelle uttrykk. Når det kom til setting, altså det som figurerte i bildet, var det noen tydelige forskjeller på de danske seriene og de norske. De danske seriene hadde en mer troverdig setting på det ene siden, gjennom at man tror på det som figurerer i bildet mer enn i enkelte scener i de norske seriene, og på den andre siden har de danske seriene ofte en mer stilisert setting, som ga inntrykk av en gjennomarbeidet mise-en-scene. Det å ha en troverdig og/eller stilisert setting tyder på høy produksjonsverdi, og gir på den måten et inntrykk av kvalitet.

Når man er inne på produksjonsverdier og det som visuelt kjennetegner en nordisk kvalitetsserie, så må de visuelle ambisjonene stå i stil med produksjonsverdiene som er til rådighet. Det vil si at når nordiske tv-serier har med spektakulære enkeltscener som krever høye produksjonsverdier, så lider de av en uunngåelig sammenligning med amerikanske filmer og tv-serier. Om det enten er skuddveksling utenfor Oslo Rådhuset i *Ørnen*, væpnede ran i *Ran* eller en fangetransport som torpederes i *Kodenavn Hunter*, så vil man som ser mer eller mindre ufrivillig sammenligne slike scener med lignende scener fra amerikanske filmer og serier, og de sistnevnte gjør slike scener som regel på en langt bedre måte. Dette henger jo selvfølgelig sammen med at man har mindre produksjonsmessige ressurser til rådighet i forhold til å lage slike scener i danske og norske tv-serier enn det som er tilgjengelig for store produksjoner i USA. Det er viktig at det visuelle aldri blir et forstyrrende element. Ut i fra dette vil jeg si at det visuelle skal tjene den nordiske kvalitetsseriens fortelling gjennom å skape en troverdighet og være med på å skape den ønskede stemningen, samtidig som den skal etterstrebe en filmens visuelle stil gjennom kamerabruk og redigering.

For at de norske og danske tv-seriene skal kunne karakteriseres som en nordisk kvalitetsserie, så bør de inneha de flest mulig av de overnevnte kriteriene. Desto flere av de

visuelle og narrative kjennetegnene en norsk eller dansk serie har desto lettere kan disse forsvare et nordisk kvalitetsseriestempel. Ut i fra mine drøftelser stikker spesielt *Forbrytelsen* seg frem som en tv-serie som kan kalles en nordisk kvalitetsserie. Denne serien har interessante karakterer, klarer å opprettholde spenningen rundt krimgåten over alle sine episoder, den blander drama og krim på en svært vellykket måte, og den har en filmatisk visuell stil som både er troverdig og stilistisk på en måte som tjener historien. Men generelt kan det virke som om danskene har flere av kvalitetsseriens kjennetegn samtidig enn det de norske har. Enkelte av de norske seriene, som *Torpedo*, vil kunne betegnes som en nordisk kvalitetsserie på bakgrunn av sine visuelle verdier. *SPHL* kan kategoriseres som en nordisk kvalitetsserie på bakgrunn av dens narrative kvaliteter mer enn på bakgrunn av dens visuelle kvaliteter.

Ut fra mine drøftelser så virker det som om de danske seriene oppfyller flere kriterier i forhold til kvalitetsserien enn de norske. Men kan dette forklares med at rammevilkårene for produksjon av tv-serier i Norge og Danmark ikke er så like som det jeg tidligere har antatt. I min drøftelse av produksjonsvilkårene for norske og danske tv-serier var utgangspunktet mitt å se på hvilken rolle rammevilkårene for tv-serie produksjon i forhold til kvalitetsseriebegrepet. Det at man finner flere kriterier for kvalitetsserien i de danske seriene enn de norske kan delvis forklares med det som skjedde i DR på begynnelsen av 90-tallet. Det er denne kanalen som har produsert alle de danske dramaseriene som har blitt nominert og vunnet Emmy. Dramaavdelingen i DR har hatt en veldig bevisst tilnærming til tv-serieproduksjon siden 1994. Gjennom å lage egne studioer for produksjon av tv-serier, gjennom å ha invitert over personer fra filmbransjen til å produsere tv-serier og en satsing på en one vision produksjonsmodell har DR oppnådd å produsere dramaserier på et kvalitetsmessig høyt nivå over flere år, noe som også har medført flere Emmy-priser og seerrekorder i Danmark.

Ingen av de norske dramaproduserende institusjonene i Norge har en så klar standardmodell for produksjon av tv-serier som det man finner i DR. Emmy 2007 var en kampanje som hadde som mål å sette fokus på den norske tv-serien og heve kvaliteten gjennom offentlige økonomiske bidrag til produksjonen av norske fjernsynsdrama. Denne kampanjen førte med seg en del positive elementer som et økt samarbeid mellom de ulike produksjonsmiljøene og kanalene, i tillegg til kanalene seg i mellom. Men fortsatt varierer produksjonsmetodene på norske tv-serier fra prosjekt til prosjekt. På den måten er sjansene store for at det ikke blir noen kontinuitet i forhold til produksjon av tv-serier, som innebærer at man må starte på nytt med neste produksjon. Det vil si at om man lykkes med å skape en tv-serie som kan karakteriseres som en kvalitetsserie, så tar man ikke nødvendigvis med seg

de erfaringene fra dette prosjektet videre til det neste prosjektet fordi denne produseres på en helt annen måte.

Det beste eksempelet på dette er rollen til forfatteren i Norge og Danmark i forhold til tv-serieproduksjon. I den danske kanalen DR innførte man one vision modellen som standard i forhold til produksjon av tv-serier. Denne modellen er en dansk tilpasning av den amerikanske showrunner modellen. Det innebærer at hovedforfatteren har en utvidet rolle gjennom at han har siste ord i alle produksjonsledd, og det er *hans* visjon alle jobber for å realisere. Man finner eksempler på enkelte norske tv-serier som er laget etter denne modellen, som blant annet *Torpedo* og *SPHL*, og i forbindelse med Emmy 2007 introduserte man den norske varianten av denne modellen, som fikk navnet ansvarlig kreatør. Den rollen skulle være med på å sørge for at kvaliteten på serien skulle styrkes gjennom at en person har kontrollen på manus, og tilpasset dette om nødvendig i forhold til produksjon, og i tillegg hadde det overordnede kreative ansvaret gjennom hele produksjonsprosessen.

Men ingen norsk dramaproduserende institusjon har innført denne rollen som en standard for dramaproduksjon. Hvilken rolle forfatteren har varierer fra prosjekt til prosjekt. Grunnen for dette er både at man føler man kanskje ikke har nok personer med den rette kompetansen til å gå inn i en slik rolle, og fordi felleskapstanken står sterkt i Norge. Men det kan virke som om det også innefor de norske seriene er en sammenheng mellom det å gi en person et større kreativt ansvar og kvaliteten på seriene. Både *SPHL* og *Torpedo* er to norske tv-serier som oppfyller noen av kriteriene for en nordisk kvalitetsserie, og begge disse seriene hadde en klar avsender i form av Jarl Emsell Larsen og Trygve Allister Diesen. Så de produksjonsmessige forholdene er på flere områder forskjellige. Ikke bare varierer produksjonsformene på de norske seriene i mye større grad i forhold til de danske DR produserte tv-seriene, men også når det gjelder prosjektenes formater er det ulikheter. I DR nedprioriterte man miniserien av økonomiske grunner, og satset heller på å bruke mer penger på noen få langserier, mens man i Norge fortsatt produserer mange miniserier. Det er som regel de norske miniseriene som har flest likheter med kvalitetsserien, og det er i disse serieskaperne ofte får en større kreativ frihet i forhold til de lengre tv-seriene. Selv om man har opplevd en seermessig suksess med enkelte norske langserier så er disse på ingen måte tv-serier som kan karakteriseres som kvalitetsserier. Slik som rammevilkårene for produksjon av tv-serier er i Norge i dag virker det som om det er i miniseriene man finner tv-serier som passer best i forhold til kvalitetsseriebegrepet.

De danske kvalitetsseriene er ofte langserier (bestående av 8-12 episoder over flere sesonger), som har den samme formen som de fleste amerikanske kvalitetsseriene produseres

etter. Derfor kan det tenkes at kriteriene for kvalitetsserier som er utarbeidet på basis av amerikanske tv-serier av den grunn passer bedre til de danske seriene enn de norske. Norden, Norge og Danmark kan derfor sies å ikke være så homogent som det jeg først antok. Det ser ut til å være noen forskjeller mellom den norske og den danske kvalitetsserien som hovedsakelig skyldes produksjonsforholdene, og som gir seg utslag i hvilke typer dramaserier som kan betegnes som kvalitetsserier i de Norge og Danmark. Av den grunn kan det kanskje være hensiktsmessig å droppe betegnelsen nordisk kvalitetsserie, og heller snakke om en norsk og en dansk kvalitetsserie, hvor kvaliteten bedømmes heller i forhold til andre tv-serier fra samme land. For en dansk tv-serie er det et kvalitetstegn om serien utviser en originalitet og kompleksitet, samt en gjennomført visuell stil som skiller dem ut fra mye annet på fjernsynet. De danske kvalitetsseriene har flere av kvalitetsseriens kjennetegn samtidig, mens den norske kvalitetsserien innehar noen av disse. Om da resten av serien er solid, om kanskje ikke originale og kompleks, så er det nok til at den kan betegnes som en norsk kvalitetsserie.

## **Appendiks I: Robert J. Thompsons 12 kjennetegn for kvalitetsserien**

Kronologisk og ordrett gjengitt fra boken *Television's Second Golden Age: From Hill Street Blues to ER* (1996), s.13-16

**1. Quality TV is best defined by what it is not.** It is not “regular” TV. The worst insult you could give to Barney Rosenzweig, the executive producer of *Cagney & Lacey*, was to tell him that his work was “too TV”. *Twin Peaks* was universally praised by critics for being “unlike anything we’d ever seen on television”. In a medium long considered artless, the only artful TV is that which isn’t like all the rest of it. Quality TV breaks rules. It may do this by taking a traditional genre and transforming it, as *Hill Street Blues*, *St. Elsewhere*, and *Moonlighting* did to the cop show, the doctor show, and the detective show, respectively. Or it may defy standard generic parameters and define new narrative territory heretofore unexplored by television, as did *thirtysomething* and *Twin Peaks*

**2. Quality TV usually has a quality pedigree.** Shows made by artists whose reputation were made in other, classier media, like film, are prime candidates. Furthermore, directors of small art films have a better chance of making quality TV than directors of blockbuster movies. John Sayles’s *Shannon’s Deal* and David Lynch’s *Twin Peaks* both got the quality nod by most critics; Steven Spielberg’s *SeaQuest DSV* did not. As the genre developed through the 1980s, a few creators who’d worked exclusively in TV also became associated with this designer label television. Since *Hill Street Blues*, for example, any show with Steve Bochco’s name on it is presumed quality (*NYPD Blue*) until proven otherwise (*Capitol Critters*). In all of these cases, the creators usually insist upon and get a much greater degree of independence from network influence than is typical in the production process of commercial TV

**3. Quality TV attracts an audience with blue chip demographics.** The upscale, well-educated, urban-dwelling, young viewers advertisers so desire to reach tend to make up a much larger percentage of the audience of these shows than of other kinds of programs.

**4. Desirable demographics notwithstanding, quality shows must often undergo a noble struggle against profit-mongering networks and nonappreciative audiences.** The hottest battles between Art and Commerce, between creative writer-producers and bottom-line-

conscious executives are often played out during the runs of these series. With some obvious exceptions, these shows seldom become blockbusters and their survival is often tenuous, at least at the beginning. Their futures often hang in the balance between network noblesse oblige (the renewing and promoting of a low-rated show) and network stupidity (scheduling it in a deadly time slot). When a quality show does become a hit, it is often after a long struggle and some unusual circumstances. *Hill Street Blues* reached a top twenty-five only after it won a record-breaking batch of Emmy Awards; *Cagney & Lacey* was canceled three times on the way to ratings respectability; *NYPD Blue* debuted strongly after its forbidden language and nudity were reported in nearly every paper in America and a handful of stations refused to air the show.

**5. Quality TV tends to have a large ensemble cast.** The variety of characters allows for a variety of viewpoints since multiple plots must usually be employed to accommodate all of the characters.

**6. Quality TV has a memory.** Though it may or may not be serialized in continuing story lines, these shows tend to refer back to previous episodes. Characters develop and change as the series goes on. Events and details from previous episodes are often used or referred to in subsequent episodes.

**7. Quality TV creates a new genre by mixing old ones.** When describing *Northern Exposure's* creolized generic heritage, for example, Betsy Williams says that while the show “is usually billed as a drama... it functions more as an hour-long ensemble comedy with a slight nod to the medical franchise, another to primetime melodrama, another to fish-out-of-water sitcom, and still another to the sixties’ ‘magicom’” All quality shows integrate comedy and tragedy in a way Aristotle would never have approved.

**8. Quality TV tends to be literary and writer-based.** The writing is usually more complex than in other types of programming.

**9. Quality TV is self-conscious.** Oblique allusions are made to both high and popular culture, but mostly to TV itself. *Moonlighting*, for example, could bury an obscure reference to a play by Eugene O’Neill right alongside a direct address to the camera about the fact that *Moonlighting* had been airing a lot of reruns lately. Both the classier cultural references and

the sly, knowing jabs at TV serve to distance these programs from the stigmatized medium and to announce that they are superior to the typical trash available on television.

10. The subject matter of quality TV tends toward the controversial. *St. Elsewhere* presented the first prime-time series story about AIDS, and other quality series frequently included some of television's earliest treatments of subjects like abortion, homosexuals, racism, and religion, to name a few. The overall message almost always tends toward liberal humanism. So consistent have these shows been in this regard that it is hard to imagine a right-wing "quality TV" series. "Quality TV is liberal TV", Jane Feuer, making no bones about it, wrote in *MTM: Quality Television*.

### **11. Quality TV aspires toward "realism."**

**12. Series which exhibit the eleven characteristics listed above are usually enthusiastically showered with awards and critical acclaim.** Since the 1980-81 season, shows of the type described in this list have dominated the best drama category for most major entertainment awards. Emmy Awards for best drama went to *Hill Street Blues* and *L.A. Law* four times each, *Cagney & Lacey* and *Picket Fences* twice, and *thirtysomething* and *Northern Exposure* once each. Best Drama Golden Globes for the same period went to *Hill Street* twice, *L.A. Law* twice, *Northern Exposure* twice, and *thirtysomething*, *China Beach*, and *Twin Peaks* once each. Peabody Awards went to *Hill Street Blues*, *St. Elsewhere*, *L.A. Law*, *thirtysomething*, *China Beach*, *Twin Peaks*, and *Northern Exposure*. The award for best dramatic episode was given by the Writers' Guild of America three times to *Hill Street Blues* and *Moonlighting*, twice to *Cagney & Lacey* and *China Beach*, and once each to *Miami Vice*, *St. Elsewhere*, and *thirtysomething*. A survey of college professors and TV critics conducted by the Siena Research Institute in 1990 named *Hill Street Blues* the best television drama ever, and when the editors of *TV Guide* compiled an "All Time Best TV" list in 1993, the all-time best drama went to *St. Elsewhere* and the all-time best cop show to *Hill Street Blues*. When the author asked TV critics from 388 largest circulations daily newspapers to name the best prime-time TV shows of all time, *Hill Street Blues* came out on top.



### **Litteraturliste:**

Agger, Gunhild (2005): *Dansk TV-drama: Arvesølv og underholdning*. Fredriksberg: Samfundslitteratur

Altman, Rick (1987): "Television Sound". I: Horace Newcomb, red.: *Television: The Critical View*, 4<sup>th</sup> Edition. New York: Oxford UP, s. 566-584

Bingell, Jonathan og Stephen Lacey, red. (2005): *Popular Television Drama: Critical Perspectives*. Manchester: Manchester University Press

Bondebjerg, Ib (1993): *Elektroniske fiktioner: TV som fortællende medie*. København: Borgen

Bordwell, David (1985): *Narration in the Fiction Film*. London and New York: Routledge

Bordwell, David og Kristin Thompson (2004): *Film Art: An introduction*. 7<sup>th</sup> Edition. Boston: McGraw Hill

Caldwell, John Thornton (1995): *Televisuality: Style, Crisis, And Authority in American Television*. New Brunswick, New Jersey: Rutgers University Press

Cardwell, Sarah (2007): "Is Quality Television Any Good? Generic Distinctions, Evaluations and the Troubling Matter of Critical Judgement". I: Janet McCabe og Kim Akass, red.: *Quality TV: Contemporary American Television and Beyond*. London: I.B. Tauris, s.19-34

Creeber, Glen, red. (2001): *The Television Genre Book*. London: BFI Publishing

Creeber, Glen (2004): *Serial television: big drama on the small screen*. London: BFI Publishing 2004

Creeber, Glen, red. (2006): *Tele-visions: an introduction to studying television*. London: BFI Publishing 2006

Dunne, Peter (2007): "Inside American Television Drama: Quality is Not What is Produced, But What it Produces". I: Janet McCabe og Kim Akass, red.: *Quality TV: Contemporary American Television and Beyond*. London: I.B. Tauris, s.19-34

Ellis, John (1992): *Visual Fiction: cinema, television, video*. London: Routledge & Kegan Paul

Ellis, John (2000): *Seeing things: television in the age of uncertainty*. London: Tauris

Engelstad, Audun (2005): "Brudenes lange linje – Norsk filmforvaltning gjennom to tiår". I: *Nordicom Information*, nr.2

Engelstad, Audun (2004): *Fortelling i film og tv-serier: analyse av dramaturgi og visuell utforming*. Oslo: Abstrakt forlag

Engelstad, Audun (2010): "Kriminalfortellingen på tv - formater og dramaturgi". I: Gunhild Agger og Anne Marit Waade, red.: *Den skandinaviske krimi – bestseller og blockbuster*. Göteborg: Nordicom

Gripsrud, Jostein (1995): "Kriminelt godt – og dårlig. Om genre og vurdering av kriminallitteratur". I: Alexander Elgurén og Audun Engelstad, red.: *Under lupen: essays om kriminallitteratur*. Oslo: Cappelen akademisk forlag, s.215-231

Gripsrud, Jostein (2003): *Mediekultur, mediesamfunn*. 2. utgave, Oslo: Universitetsforlaget

Hagedorn, Roger (1995): "Doubtless to be continued". I: Robert Clyde Allen, red.: *To be continued...: soap operas around the world*. London and New York: Routledge, s. 27-39

Hammond, Michael og Mazdon, Lucy, red. (2005): *The Contemporary Television Series*. Edinburgh: Edinburgh University Press 2005

Larsen, Peter (1985): "Fra Los Angeles til Valby". I Ralf Pittelkow, red.: *Analyser af TV*. København: Medusa, s.11-34

Larsen, Peter (1999): "Medier – tekstteori og tekstanalyse". I: Liv Hausken og Peter Larsen, red.: *Medievitenskap*, Bind 2. Bergen: Fagbokforlaget, s. 31-53

McCabe, Janet and Kim Akass (2007): *Quality TV: Contemporary American Television and Beyond*. London: I.B. Tauris

Ndalianis, Angela (2005): "Television and the Neo-Baroque". I Michael Hammond og Lucy Mazdon, red.: *The Contemporary Television Series*. Edinburgh: Edinburgh University Press, s.83-101

Nelson, Robin (1997): *Tv drama in transition: forms, values and cultural change*. Basingstoke: Macmillan

Nelson, Robin (2006a) "'Quality Television': 'The Sopranos is the best television drama ever... in my humble opinion ...'". I: *Critical Studies in Television*, Volume 1, nr. 1, s. 58-71

Nelson, Robin (2006b): "Analysing TV Fiction: How to Study Television Drama". I: Creeber, Glen, red.: *Tele-visions: an introduction to studying television*. London: BFI Publishing, s.74-92

Nelson, Robin (2007a): *State of play: Contemporary "high-end" TV drama*. Manchester: Manchester University Press

Nelson, Robin (2007b): "Quality TV Drama: Estimations and Influences Through Time and Space". I Janet McCabe og Kim Akass, red.: *Quality TV: contemporary American television and beyond*. London: I.B. Tauris

Newcomb, Horace (2007): *Television: The Critical View*, 7<sup>th</sup> Edition. New York, Oxford: Oxford University Press

Nordstrøm, Pernille (2004): *Fra Riget til Bella: Bag om TV-Seriens Golden Age*. Viborg: Nørhaven Book

Pearson, Roberta (2007): "Lost in Translation: From Post-Network to Post-Television". I Janet McCabe og Kim Akass, red.: *Quality TV: contemporary American television and beyond*. London: I.B. Tauris

Povlsen, Karen Klitgaard (2010): "Anna Pihl – Mor(d) på Bellahøj Politistation". I Gunhild Agger og Anne Marit Waade, red.: *Den skandinaviske krimi – bestseller og blockbuster*. Göteborg: Nordicom

Silver, Alain & James Ursini / Paul Duncan, red. (2004): *Film Noir*. Köln: Taschen

Thompson, Kristin (2003): *Storytelling in Film and Television*. Harvard University Press

Thompson, Robert J. (1996): *Television's second golden age : from Hill Street blues to ER : Hill Street blues, Thirtysomething, St. Elsewhere, China Beach, Cagney & Lacey, Twin peaks, Moonlighting, Northern exposure, L.A. law, Picket fences, with brief reflections on Homicide, NYPD blue, & Chicago hope, and other quality dramas*. New York: Continuum

Thornham, Sue og Tony Purvis, red. (2005): *Television drama: theories and identities*. Houndmills: Palgrave Macmillan

Todorov, Tzvetan (1995): "Kriminalromanens typology". I: Alexander Elgurén og Audun Engelstad, red.: *Under lupen: essays om kriminallitteratur*. Oslo: Cappelen akademisk forlag, s.202-214

#### **Avisartikler og internettartikler:**

Brække, Jonas: "Vitsemaker pipelort". I: Dagsavisen papirutgave 24.11.2007, s.34

Faldalen, Jon Inge: "NRK slipper inn lyset". I: Rusprint.no, 15.02.2007:

<http://www.rushprint.no/2007/2/nrk-slipper-inn-lyset>

International Emmy® Awards: Judging: [http://www.iemmys.tv/awards\\_judging.aspx](http://www.iemmys.tv/awards_judging.aspx)

Krogsvold, Kristina Meyn:"NRK skaper konsensuskultur". I: Rusprint.no, 18.09.2008:

<http://www.rushprint.no/2008/9/nrk-skaper-konsensuskultur>

Lavresen, Lasse: "Tv'et rystede nationen sammen igjen". I: Information.dk, 18.12.2009:

<http://www.information.dk/print/219150>

Lismoen, Kjetil: "Jakten på en serieskaper". I: Rushprint 1/2006, s.20-21

Orre, Annette og Bernt Erik Pedersen: "Krimserien forfatterne elsker". I: Dagsavisen nettutgave 10.11.2007 <http://www.dagsavisen.no/kultur/article320892.ece>

Pettersen, Jørgen: "Norsk Filmfond RASER mot NRK drama" I: VG papirutgave 09.02.2005, s.54

Ukjent, "Norske manusforfattere til Hollywood". I: Norsk Filmfonds hjemmeside, 07.03.07:

<http://www.filmfondet.no/icm.aspx?PageId=1611>

Ukjent, "Unge Andersen". I: DRs offisielle hjemmeside:

<http://www.dr.dk/DRfiktion/Arkiv/Serier/20050301Unge+Andersen/20060907133357.htm>

### **Egne intervjuer:**

Berggren, Arne. 07.09.2009, Oslo

Køhn, Ivar. 16.09.2009, Oslo

Torjussen, Thomas Seeberg. 08.09.2009, Oslo

Wallace, Petter. 04.09.2009

### **Epost-korrespondanse:**

Diesen, Trygve Allister. 14-15.01.2010

Kress, Eric (foto på *Forbrytelsen*, episode 1-3). 03.02.2010

### **Tv-serier:**

1. *Svarte Penger, Hvite løgner*, regi: Jarl Emsell Larsen, produsent: NRK Drama

2. *Forbrytelsen (Forbrydelsen)*, manus: Søren Sveistrup, produsent: DR

3. *Ran*, regi: Gunnar Vikene, produsent: Maipo Film & TV-produksjon A/S

4. *Ørnen*, manus: Mai Bostrøm og Peter Thorsboe, produsent: DR

5. *Torpedo*, regi: Trygve Allister Diesen, produsent: Norsk Filmproduksjon A/S

6. *Edderkoppen*, regi: Ole Christian Madsen, produsent: DR