



# Hjalmar eller Hasselstrøm?

Myte og realitet i DRs *Edderkoppen*

Af Palle Schantz Lauridsen

“Visse karakterer og begivenheder i *Edderkoppen* er inspireret af historiske personer og begivenheder, men det er vigtigt at understrege, at historien er fiktion og at personerne, som de forekommer i serien, er opdigtede.”

Sådan stod der i slutteksterne til alle seks afsnit af tv-serien *Edderkoppen*, der blev vist på DR 1 i foråret 2000. Ikke den sædvanlige besværgelse om, at det hele er fiktion, og at enhver lighed med levende eller afdøde personer er tilfældig. Teksten, der forklarede forholdet mellem karakterer og begivenheder i fiktionen på den ene side og historiske personer og begivenhe-

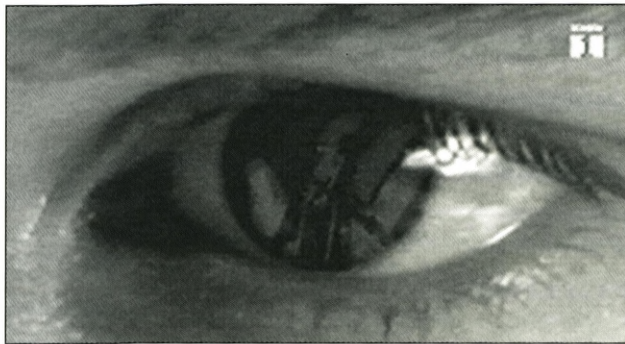
der på den anden, var tydeligvis skrevet til formålet. Og den gav egentlig en ganske dækkende beskrivelse af lige netop *Edderkoppen*: “historien er fiktion” blev det pointeret, og om personerne hed det, at de “som de forekommer i serien, var opdigtede.”

Jeg skal her undersøge *Edderkoppens* forhold til historien. Først til den del af danmarkshistorien, den forholdt sig til. Og derefter på værk- og institutionsplan til den tv- og filmhistorie, den i ligeså høj grad spillede op imod og fungerede i. På den måde er det hensigten at give en bred fremstilling af *Edderkoppens* historie som myte og som realitet.

**Cigaretter eller cigarer?** Trods sluttekster-nes påstand om, at historien var fiktion og personerne opdigtede, var det ikke desto mindre en gennemgående del af den kritik, der blev rejst mod serien, at den fuskede med historien om de begivenheder, der er blevet kaldt danmarkshistoriens største kriminalsag. Dybest set gik kritikken på, at *Edderkoppen* ikke var tro overfor materialhistoriske forhold. Således klandrede Ib Spang Olsen i Berlingske Tidende (8.4.2000) serien for dens mange hatte, ligesom han - og andre, der huskede avisen Socialdemokratens redaktion, som den så ud for 50 år siden - korreksede filmholdet for at give et fejlagtigt billede af arbejdsforholdene dér: journalisterne sad i "små, tilrøgede enkeltværelser langs gangen" og ikke i et stort kontorlandskab af et newsroom, sådan som vi har lært dem at kende fra amerikanske film af typen *All the President's Men*. At en læserbrevsskribent opfattede den intense rygning i serien som et udtryk for "produktplacering" (Politiken, 20.4.2000) er i denne forbindelse mindre interessant, men nævnes skal det dog, at selvom Spang Olsen fandt seriens tobakskvantum passende, måtte han notere, at dens personer røg noget forkert: journalister i Danmark omkring 1950 røg pibe eller cigarer, fortalte han. Han anførte yderligere, at der på Socialdemokraten dengang for 50 år siden var meget få kvinder på redaktionen - og ingen af dem havde ledende stillinger, så seriens kvindelige redaktionssekretær var en anakronisme. Udover altså at kritisere seriens "manglende autenticitet" (Henrik Jensen, Kristeligt Dagblad 25.4.2000) rettede de kritiske røster sig også mod de fiktive elementer. Én kaldte således personerne for "platte påstande fra actionfilmens tøjhus" (Johan Garde, Information 5.5.2000: 11), og også fyordet "tegnseriens skabelon-

univers" blev i dén forbindelse lanceret i debatten (Henrik Jensen, Kristeligt Dagblad 25.4.2000).

Nogle drog i felten til seriens forsvar. I forbindelse med seriens forhold til historien skrev Kristen Bjørnkjær (Bjork) i Informations bagsideleder (29.-30.5.2000), at folkene bag serien "ikke har villet vise os Hasselstrøm-sagen, men myten om den. Det er den, de har 'filmatiseret.'" Denne tolkning ville seriens manuskriptforfatter, Lars Kjeldsgaard, uden tvivl skrive under på. Allerede i slutningen af oktober 1998 insisterede han - i de første presseomtaler af projektet - nemlig på, at personerne var gjort af et mytologisk stof, som han tillod sig at forholde sig frit til (Politiken, 27.10.2000). Til det mytologiske stof hørte den filmhistorie, der af folkene bag serien fra første færd blev nævnt som en vigtig inspirationskilde. De nævnte gentagne gange Roman Polanskis *Chinatown* (1974) og Francis Ford Coppolas *Godfather*-trilogi (1972, 1974, 1990) som væsentlige forbilleder - sidstnævnte angiveligt inddraget på initiativ af DRs daværende dramachef, Rumle Hammerich (Politiken 27.10.1998). Og instruktøren, Ole Christian Madsen, mente - i sine "Noter fra instruktøren" på DROnline ([www.dr.dk/edderkopen/instruktor.htm](http://www.dr.dk/edderkopen/instruktor.htm)) - at hvis de moderne, amerikanske gangsterforfattere James Ellroy (f.eks. *L.A. Confidential*) eller Elmore Leonard (f.eks. *Get Shorty*) havde været danske, ville de have skrevet om Danmark omkring 1950. Seriens komponist, Søren Hyldgaard, sagde ordet, da han i en beskrivelse af sin musik sagde: "Musikken er som filmen. Det er film noir stemninger - med natten, regnvåde gader og suspekter typer" (Jyllandsposten, 28.3.2000). Det havde han ret i, hvad også anmelderne straks kunne se.



Edderkoppens 'private eye'-karakter fremgik af den gennemgående introsekvens, der bl.a.indeholdt dette ultra close-up på hovedpersonens øje.

Debatten skilte altså to grupper ud. Lad os kalde dem, der syntes, *Edderkoppen* gav et forkeret billede af perioden, for historio-maner. De fandtes væsentligst på modtagerside, og deres læsning af serien kan karakteriseres som realistisk. For dem var *Edderkoppen* identisk med virkelighedens Svend Aage Hasselstrøm. På den anden side fandtes der - såvel på produktions- som på modtagersiden - mytomaner, der ikke keredede sig så meget om, hvorvidt historien var sand, men som glædedes over, at den var medrivende og flot. Deres læsning kunne vi kalde formalistisk, og deres *Edderkop* hed Svend Aage Hjalmar - eller måske Zemich, for det var denne 100% opdigtede figur, der var den egentlige bagmand i serien. Og han henviste tilmed til, at han blot var en lille brik: "Der er altid én til", som han sagde i seriens sidste afsnit.

Inden jeg vender tilbage til diskussionen om forholdet mellem virkelighed og fiktion i *Edderkoppen*, mellem Hasselstrøm og Hjalmar, er det imidlertid på sin plads kort at resumere nogle facts om serien.

**Baggrunden.** *Edderkoppens* seks afsnit varede hver en time. De blev udsendt på DR1, søndage fra kl. 20 til 21 i perioden 26. marts til 30. april 2000. Seertallene var gode, i gennemsnit knap 1.2 millioner, og mellem 55 og 60% af dem, der så tv på det tidspunkt, fulgte med i *Edderkoppen*, som de vurderede til mellem 4,1 og 4,3 på en skala fra 1 til 5. I føljetonens format og i en stærkt ekspressiv billedstil udspillede serien sig i den københavnske underverden omkring årsskiftet 1949-1950. Her forsøgte hovedpersonen, den unge, idealistiske journalist Bjarne Madsen (Jakob Cedergren) i et ikke gnidningsfrit parløb med sin ældre kollega, H.C. Vissing (Bent Mejding), at afsløre først det kriminelle miljøes lyssky gerninger og siden de tætte forbindelser mellem forbryderne på den ene side og lovens håndhævere på den anden. Især den farverige levemand, auto-forhandleren Svend Aage Hjalmar (Bjarne Henriksen) tiltrak sig deres opmærksomhed. Han sad på den københavnske underverden og lod gerne politifolk få del i gevinsterne fra sin sortbørsvirksomhed - mod visse gentjenester naturligvis. Efterhånden som serien skred frem, dukkede navnet Zemich imidlertid stadigt oftere op. Zemich viste sig i sidste afsnit at være identisk med den socialdemokratiske direktør Georg Vanbjerg (Flemming Enevold), der som modstandsmand i krigens sidste dage var kommet i besiddelse af et parti tysk guld til en værdi af 200 millioner kr. Det var det, hans tidligere medsammensvorne forsøgte at få fat i i seriens løb - med fatale følger for dem: en efter en blev de ryddet af vejen, for Vanbjerg, der havde tætte forbindelser til regeringens top, ville ikke sprede den anselige formue, men bruge guldets i "en højere sags tjeneste". Det skulle tjene til at kickstarte det kommende velfærdssam-

fund med. Den udadtil venlige, men indadtil kyniske Vanbjerg havde fra første færd brugt Bjarne Madsen i sit spil.

Parallelt med den journalistiske private eye fortælling var Edderkoppen et melodrama om Bjarnes umulige kærlighed til politidirektør Gordans (Peter Steen) datter Lisbeth (Stine Stengade), en fortælling om forholdet mellem midaldrende forældre og deres voksne børn og en historie om det gamle Danmarks forandring mod efterkrigstidens tiltagende internationalisering og amerikanisering, repræsenteret ved især Bjarnes bror, Ole (Lars Mikkelsen), der kom hjem fra New York og uden held forsøgte at åbne en rigtig jazzklub i København. Serien sluttede med, at Bjarne Madsen aldrig fik trykt historiens rigtige sammenhæng, hvorefter han desillusioneret og berøvet sit livs kærlighed så sig forfremmet til kriminalredaktør med arbejde som livets eneste indhold.

DR varmede kraftigt op under serien, der havde kostet omkring 40 millioner, og som var en slags fødselsdagsgave fra institutionen, der fyldte 75 år 1. april: dels med den kraftigste forannoncering nogensinde, dels med genudsendelsen af Poul Martinsens timelange dokumentarprogram *Edderkopaffæren* (1968), der blev sendt i ugen op til premieren, og som bl.a. rummede nogle herlige interviewsekvenser med den 'rigtige' Edderkop, Svend Hasselstrøm. Dertil kom et detaljeret web-site på DROnline, hvor man kunne læse om (og se/høre) historien, skuespillerne, folkene bag m.m., et program om optagelserne, *Edderkoppens skygge*, der blev sendt et par dage efter seriens afslutning, hvortil kommer, at udsendelsen af film som Johan Jacobsens *Soldaten og Jenny* (1947), som serien direkte citerede fra, også må siges at høre til feltet omkring

*Edderkoppen*. Dagbladene fulgte op med foromtaler, interviews og - selvfølgelig - anmeldelser, og forlagsbranchen var også med. Der var genudgivelser af såvel journalisten Anders B. Nørgaards *Københavns underverden* (1953), der til anledningen fik ny titel, nemlig *Edderkopaffæren*, som af Hans Scherfigs *Skorpionen* (1953) og Anders Bodelsens *Revision* fra 1985. Dertil kom to andre bøger, der begge - i større eller mindre grad af fiktiv bearbejdning - fortalte den oprindelige historie: Per Straarup Søndergaards *Edderkopsagen: danmarkshistoriens største kriminalsag* (1999) og Lars Rix' *Edderkoppen* (2000).

Ideen til at lave en tv-serie over virkelighedens Edderkopsag stammede fra Ebbe Kløvedal Reich. Manuskriptet var skrevet af Lars Kjeldsgaard med Lars K. Andersen som episodeforfatter af 2. og 3. afsnit. Ole Christian Madsen, der tidligere havde instrueret to afsnit af DRs *Taxa* og som spillefilmdebuterede med *Pizza King* i 1999, stod for instruktionen.

Edderkopsagen havde tidligere tiltrukket sig fiktionsmagernes interesse. Således skrev Hans Scherfig, som nævnt, den satiriske nøgleroman *Skorpionen* på baggrund af samme hændelser. Denne roman, der oprindeligt havde været trykt som føljeton i det kommunistiske dagblad Land og Folk, dannede i 1979 baggrund for DRs første livtag med Edderkoppen. I Jens Okkings instruktion sendtes nemlig i september under titlen *Den otteøjede skorpion* et såkaldt "musik- og sangteater" i fire afsnit af 45-55 minutters varighed. Henning Christiansen havde skrevet musikken, der blev spillet af Radiounderholdningsorkesteret og Michala Petri; librettoen var af Peter Thorsboe og komponisten, og i rollerne sås og hørtes bl.a. Poul Reichhardt i rollen som Scherfigs hovedperson, lektor

Karelius. Serien, der i bedste paternalistiske DR-stil søgte at gøre opera folkelig, fik, som Kaare Schmidt skriver i *TV i 70'erne*, "en ublid modtagelse (hvorfor synger de hele tiden?)" (Schmidt 1981: 369). Hverken Scherfigs roman eller DRs 'folkeopera' synes dog at have haft den mindste indflydelse på *Edderkoppen*. Det havde derimod i en vis udstrækning Anders Bodelsens roman *Revision*, der i øvrigt var blevet til med baggrund i en synopsis til en tv-serie, Bodelsen nogle år tidligere havde lavet på opfordring fra DR. Bodelsens indflydelse på *Edderkoppen* fremgik også af det forhold, at han blev krediteret som en af seriens to såkaldte manuskonsulenter.

**Historikerens vinkel.** Vender vi herefter tilbage til diskussionen om forholdet mellem virkeligheden og fiktionen, kan man tage udgangspunkt i historikeren Rie Fridorfs analyse af tv-serien *Matador* (Fridorf 1993). *Matador* var - ligesom *Edderkoppen* og f.eks. *Bryggeren* - et forsøg på fra DRs side at give et bud på en fiktiv bearbejdning af danmarkshistorien. Det er muligvis tilfældigt, men under alle omstændigheder tankevækkende, at *Matador* - om end i fordragelighedens provinsielle tone - slutter i 1949, dvs. umiddelbart før *Edderkoppen* begynder. Fridorf gør opmærksom på, at det i historikerens arbejde med fiktioner giver god mening at skelne mellem forskellige historiske dimensioner, nemlig bl.a.

- en materialhistorisk
- en strukturhistorisk
- en begivenhedshistorisk og
- en mentalitetshistorisk

Den materialhistoriske dimension omhandler det univers af "rekvisitter, påk-

lædning, frisurer, detaljer og helheder i in- og eksteriører" (Fridorf: 119), der vises frem i den enkelte audiovisuelle fiktion. Den strukturhistoriske dimension interesserer sig for at "vise, hvordan de forskellige fiktive personer kan aflæses som repræsentanter for forskellige sociale lag og politiske og kulturelle strømninger" (ibid.), mens den begivenhedshistoriske dimension "handler om, hvordan historiske personer og hændelser direkte eller indirekte inddrages i den fiktive fortælling" (ibid.) Endelig interesserer mentalitetshistorien sig for skildringen af holdninger og normer. Det er en pointe hos Fridorf, at *Matador* var stærkest i sin materialhistoriske dimension, at begivenhedshistorien også var væsentligt repræsenteret, mens strukturhistorien stod svagest og, at den mentalitetshistorisk vinklede sin danmarkshistorie efter det kulturradikale mellemlags interesse for f.eks. børneopdragelse og kvindefrigørelse. Herudover er det interessant, at Fridorf ikke skriver om *Matadors* form- og stilmæssige særtræk. Det skyldes formentlig dels hendes ønske om som historiker at analysere *Matador* som historieformidling, dels det forhold, at *Matador* ikke umiddelbart gjorde opmærksom hverken på sin stil, fortalt som den var i et usynligt, klassisk filmsprog, eller på sin dramaturgi. Serien var, som Ib Bondebjerg gør opmærksom på i sin analyse af den, "i høj grad præget af brugen af kontrast og krydsklipning mellem miljøer og af relativt lange, sammenhængende dramatiske konfliktbuer" (Bondebjerg 1993: 196).

Sammenligner man *Matador* med *Edderkoppen*, hvad der f.eks. var flere anmeldere, der gjorde, er der iøjnefaldende forskelle på, hvordan de to serier, der er produceret med omkring 20 års mellemrum og under vidt forskellige mediemæs-

sige omstændigheder, forholder sig til Fridorfs fire dimensioner. Og der er særligt påfaldende, at *Edderkoppen* i modsætning til *Matador* i høj grad påkaldte sig interesse på grund af sin stil. Dét vender jeg tilbage til.

**Begivenhedshistorien.** Ser vi først på begivenhedshistorien, tog *Edderkoppen* udgangspunkt i fire kriminalsager fra efterkrigstidens vareknappe omstillings-samfund. Den sammenhæng, den søgte at etablere mellem dem, blev i sin tid antydet af journalisten Anders B. Nørgaard, men aldrig bevist. Den tidsmæssigt første sag var mordet på Gestapo-guldhandleren Poul V. Meyer på Eremitagesletten i Dyrehaven i maj 1945. Han blev myrdet af en tandlæge ved navn Emmich, som gik for at være frihedskæmper, men som senere blev afsløret som tyskernes mand. Meyers guld spiller en central rolle i *Edderkoppen*, nedskydningen af ham ses gentagne gange i diverse udførelser i seriens løb, og hans morder - Emmich - levede navneforlægget til seriens egentlige Edderkop, Zemich. Det var den ene sag. Den anden var det aldrig opklarede dobbeltmord på Peter Bangs Vej, der fandt sted 18.2.1948. I serien finder mordet sted i begyndelsen af januar 1950, men rigtigt er det, at de myrdede var et ægtepar, at manden hed Vilhelm Jacobsen, og at han var kontorchef i konfektionsbutikken English House på Nørrevold i København, ligesom hans fiktive pendant, Vilhelm Davidsen, i serien var kontorchef i Oxford House. Den tredje sag var dobbeltmordet i Køge Bugt. Det var det, der indledte seriens første afsnit, hvorved det i serien tidsfæstedes til begyndelsen af november 1949. I virkelighedens verden foregik mordet 23.4.1948, de myrdede hed hhv. Hjalmar Olsen (som i serien) og Rudolf

Nicolai (seriens Nowak) - og morderen var en søfyrbøder, der hævdede, han arbejdede for en international, politisk organisation. I serien var det håndlangeren Arthur (Lars Bom), der affyrede de dræbende skud, angiveligt på Hjalmar forlangende, men søfyrbøderen (Thomas Bo Larsen), der påtog sig skylden for siden at spille sindssyg. Endelig var der så selve edderkopsagen, der var den, der tidsmæssigt afgrænsede tv-serien - omend i kondenseret form. De første artikler om den københavnske underverden, sortbørsen og korrupsionen inden for politiets rækker blev bragt i Socialdemokraten 4.11.1948, nøjagtig et år før, de gjorde det i serien. Men historien udfoldede sig noget anderledes i serien end i virkeligheden. F.eks. blev Svend Aage Hasselstrøm ikke slået ihjel, sådan som seriens Svend Aage Hjalmar blev det. Hasselstrøm, der i virkeligheden såvel som i serien boede i det moderne byggeri Dronningegården i København, blev i 1950 idømt 6 års fængsel for det, han selv i tv-interviewet med Poul Martinsen kaldte "gavtyvestreger" (!). Han blev sat på fri fod i 1953 og døde på Rigshospitalet i 1996 i en alder af 84. En af de andre dømte i 1950 var møbel- og sortbørshandler Johannes Linde, som Hasselstrøm af og til arbejdede sammen med. Linde, der af mange iagttagere betragtes som den 'værste' af de to, var fraværende i serien.

Disse begivenhedshistoriske elementer, hvis sammenhæng aldrig er blevet retsligt bevist, blev i serien præsenteret i kondenseret form og i en anden rækkefølge. Mange andre detaljer i begivenhedsforløbet stemmer ikke med de faktiske begivenheder, og flere elementer er næppe nogensinde kommet til offentlighedens kendskab, men under alle omstændigheder er pointen, at manuskriptforfatterne

forholdt sig frit til stoffet. Fortætningen tjente åbenlyse dramaturgiske formål, og den tematiske vægtning af forholdet mellem det gamle Danmark og den nye, ukendte Vanbjerg'ske velfærdsvision, som seriens unge ville blive voksne i, fik ekstra vægt via fokuseringen på skiftet mellem 40'erne – krigens, knaphedens og traumernes årti – og forestillingen om 50'erne, det første årti i anden halvdel af det 20. århundrede.

Der var naturligvis andre begivenheder, *Edderkoppen* på sin særlige måde delte med virkeligheden. Der var f.eks. på redaktionsmøderne på Socialdemokraten, en avis, som jo også fandtes i perioden, gentagne referencer til begivenheder og personer fra perioden, og Bjarne og hans kæreste Lisbeth gik i biografen og så *Soldaten og Jenny*. De gik også på "Hos Johs", en fiktiv pendant til virkelighedens "Scala" på Vesterbrogade eller måske til "München" i Nyropsgade, hvor dansk guldalderjazz' største og mest kendte orkesterleder, Leo "The Lion" Mathisen, underholdt med f.eks. *Take it Easy*, som også høres på *Edderkoppens* lydspor, der – udover jazzmusikken - for den diegetiske musiks vedkommende - i øvrigt på noget anakronistisk vis - er domineret af film- og revyviser fra årene omkring 1940, f.eks. Karen Jønssons melankolske *Hvorfor er Lykken saa lunefuld?* (1937) og Marguerite Vibys *Hot, Hot og Jeg har elsket dig, saa længe jeg kan mindes* (begge fra filmen *Mille, Marie og Mig*, 1937).

**Strukturhistorien.** Strukturhistorisk tegnede *Edderkoppen* – fra en ung synsvinkel (både manuskriptforfatter og instruktør var omkring de 30) - et billede af den efterkrigsøkonomi, deres forældre og bedsteforældre levede i. En tid, der var præget af varemangel og dermed af krimi-

nalitet og sortbørs. Med et lån fra Bodelsens *Revision* var der stadige henvisninger til de tanker, Socialdemokratiets unge handelsminister, senere statsminister Jens Otto Krag, havde givet udtryk for i efterkrigsprogrammet om *Fremtidens Danmark* (1945), og serien fokuserede dermed på forestillingerne om det kommende velfærdssamfund med uddannelse og kollegiepladser til de unge, nye boliger og biler. Dette synspunkt repræsenteres i serien af den erklæret socialdemokratiske direktør Vanbjerg, hvis bog om *Frihedens Aarti*, Bjarne får som opgave at anmelde i seriens første afsnit. Da det i seriens sidste afsnit viser sig, at Vanbjerg er den egentlige Edderkop, den frygtede Zemich, der ikke går af vejen for mord og kynisk dobbeltspil for at holde en mægtig portion tysk guld på statsmagtens hænder, skabes fortællingen om, hvordan velfærdssamfundets startkapital hidrører fra noget dubiøse kilder. Dén historie har aldrig fundet vej ind i de officielle historieboer, men talrige er de fiktive fortællinger om, hvad der skete med nazisternes guld.

**Materialhistorien.** Materialhistorien synes at være den, man umiddelbart lettest erindrer. Det var i hvert fald de materialhistoriske 'fej' i *Edderkoppen*, der – som nævnt – fik flest skribenter til at fare i blækket. DR hævdede ellers at have gjort meget ud af researchen. Således var direktør Vanbjergs Oxford House tænkt som "en virkelighedstro udgave af beklædningsmagasinet Oxford House, der i sin tid lå på Nørreport i København", som seriens producent Christel Jakobsen udtrykte det (*Politiken*, 2.4.2000). At det var Lyngby Rådhus og i visse tilfælde interiører fra Radiohuset (begge taget i brug i 1941), der stod model til Oxford House, er en anden sag. Under alle omstændigheder:

sammenstødet mellem (erindringen om) materialhistorien og *Edderkoppens* filmhistoriske inspiration fra amerikanske noir-film og dermed skildringen af København som en afspejling af forestillingen om Los Angeles eller Chicago var seriens mest kontroversielle greb. Det var det, der om ikke ligefrem bragte sindene i kog, sådan som det var tilfældet, da DR i 1985 fortalte historien om likvideringen af *Jane Horney*, så fik dem til at småsimre. Per Vadmands angreb på serien i Information kan tegne tendensen: "Hvis det, man i virkeligheden har lyst til, er at skrive en historie om USA i 90'erne, hvorfor gør man det så ikke – i stedet for at prøve at bilde seerne ind, at det, der foregik i *Edderkoppen* [...] havde bare den mindste lighed med Danmark omkring 1950" (Information, 5.5.2000).

**Mentalitetshistorien.** Ser vi til slut kort på mentalitetshistorien, søgte *Edderkoppen* at sætte fokus på flere forhold. Væsentligst pillede serien ved de idylliske forestillinger om landbrugsdanmark anno 1950, som megen anden populærfiktion har nærret i tidens løb. Det var storby-danmarks kriminelle miljø, der stod på dagsordenen i en yngre generations genskrivning af forældrenes og bedsteforældrenes historie. Dernæst søgte serien at undersøge amerikaniseringens indtog i Danmark efter krigen og endelig blev den socialdemokratiske vision for efterkrigens Danmark diskuteret. Det er uomtvisteligt sandt, at der fandtes et kriminelt miljø i København i perioden, det er også rigtigt, at amerikanske varer og livsstil for alvor begyndte at vinde indpas efter krigen, og forkert er det heller ikke, at Socialdemokratiets velfærdsideer og f.eks. forestillingen om lighed gennem uddannelse for alvor tog form i perioden, så i

den forstand var i hvert fald centrale dele af seriens præsentation af periodens normer og forestillinger et tiltrængt korrektiv til så mange andre fremstillinger, der har overset disse forhold.

Ikke desto mindre var det - set med historikerens briller - så som så med *Edderkoppens* historiske korrekthed. Historisk akkuratessse havde nok været hensigten for kostumier og rekvisitør, men aldrig for instruktør og manuskriptforfatter, der trods højtidelige erklæringer om seriens frie forhold til den historiske virkelighed, som så mange før dem måtte sande, at man ikke slipper så let fra at forholde sig frit til et historisk stof, nogle (om end ikke så mange) stadig kan huske. Når først værkerne skal stå på egne ben, kan de have nok så mange hensigtserklæringer med hjemmefra: modtagerne forholder sig til dem efter forgodtbefindende. Nogle ser dem med historiomanernes hasselstrømske fakta-briller, andre med mytomanernes hjalmar'ske fiktionsbriller.

**Mediehistorikerens vinkel.** Rie Fridorf inddrog ikke mediemæssige særtræk ved *Matador*. Hendes ønske var at undersøge *Matadors* historieformidling. I tilfældet *Edderkoppen* er det imidlertid af central betydning for forståelsen af dens omgang med historien at inddrage netop mediemæssige særtræk. Film- og tv-historien er vigtige medspillere i det danmarksbillede, denne føljeton skaber.

Starter vi i tv, er det vigtigt at huske, at *Edderkoppen* blev sat i produktion, mens Rumle Hammerich var dramachef på DR. Han så det som én af sine fornemste opgaver at "opfinde den nye Panduro, ikke hænge fast i fortiden, vi skulle sparke røv, finde en masse nye forfattere og instruktører" (Politiken, 27.7.1999). Dem fandt



han til *Taxa*, og dem fandt han til *Edderkoppen*. Begge disse serier var – omend på hver deres måde – udtryk for centrale tendenser i dansk tv-fiktionsproduktion i 90'erne.

#### Danske tv-serier efter monopolbruddet.

Denne produktion var institutionelt forankret i de markante ændringer, det danske tv-marked har undergået siden monopolbruddet i 1988, hvor TV2 kom til som følge af en politisk beslutning. Tidligere tiders paternalistiske tv, hvor politikerne og kultureliten ønskede at bruge tv til at fremme det offentlige ræsonnement og til at udbrede en ikke-folkelig kultur blev i løbet af 90'erne afløst af en sand tv-mæssig blandingskultur. Mængden af tv-kanaler og af programmer voksede eksplosionsagtigt, og det politiske og kulturelle systems indflydelse blev i grove træk afløst af markedets. Ønsket om høje seertal synes ofte at være rationalet bag programvirksomheden.

Det er denne ændrede mediesituation, *Edderkoppen* og de øvrige 90'er-serier blev produceret i. Ser man ned over rækken af danske tv-serier i 90'erne bemærker man, at det - trods monopolbruddet - var DR, der stod for produktionen af langt de fleste.

*Landsbyen*, der startede 28. september 1991, var oprindeligt kun tænkt i seks episoder, men det endte med at blive til 44. Og det blev en stor seersucces med omkring 1 million seere på DR onsdag aften. Bag serien stod brødrene Stig og Peter Thorsboe, der siden skulle kaste sig over *Taxa* (1997-99), der med sine 56 episoder blev 90'ernes længste, danskproducerede serie (kun overgået af *Huset på Christianshavn* med 84 afsnit 1970-77). Den dyreste produktion i perioden var historiebogs-føljetonen om *Bryggeren*,

hvis første afsnit af 12 gik over skærmen mellem jul og nytår 1996. Kritikerne var skeptiske, men *Bryggeren* havde ikke desto mindre godt 1.9 millioner seere i gennemsnit. Til de lange serier hørte også TV2s 2 gange 13 afsnit *Morten Korch* (1999 og 2000), der overraskede ved at være produceret med Lars von Trier som initiativtager og kunstnerisk konsulent.

De danske tv-serier i 90'erne var dog normalt korte. Mange havde tre dele, som Anders Bodelsens *Domino* (november 1991) og *Mørklægning*, der foregik under 2. verdenskrig (november 1992) eller DRs *Strengt tider* fra foråret 1995. Der var fire afsnit af Bille Augusts svensk producerede *Den gode vilje* (årsskiftet 1991-92) og *Jerusalem* (årsskiftet 1998-99) og to gange fire afsnit af Lars von Triers *Riget* (november-december 94 og oktober-november 97). Både Augusts og Triers serier blev desuden lavet i biografversioner, hvilket også gjaldt for TV2s *Tango for tre* (efteråret 1994), en udvidet udgave af Eddie Thomas Petersens film *Roser & Persille* (1993). En tredje filminstruktør, Birger Larsen, stod bag *Frihedens skygge* (oktober-november 1994) i fire afsnit for DR, og en fjerde filmmand, Ole Bornedal, indtog tv-mediet med succes med fire afsnit af *Charlot og Charlotte* (september 1996) og fulgte op med miniserien *Dybt vand* (1999) i to afsnit. En af periodens største succeser var *Kald mig Liva*, hvis fire episoder gik omkring jul 1993. De lidt længere serier på mellem 6 og 13 dele var hovedsagelig komedieserier som DRs *Parløb* (efteråret 1992), *Tre ludere og en lommetyv* (foråret 1993), *Fæhår og Harzen* (sensommeren 1995) og *Madsen og co.* (efteråret 1996). TV2 stod for komedieserierne *Flemming & Berit* (6 dele, 20.1.94), og *Hjem til fem* havde premiere på den første af sine 13 episoder i oktober 1995. DR sat-

sede stort med televiseringen af Carit Etlars historiske drengeroman *Gøngenhøvdingen*, hvis 13 dele blev sendt fra begyndelsen af januar 1992 med to af tidens populære entertainere, Søren Pilmark og Per Pallesen, i hovedrollerne. Seersuccesen var stor med ratings på mellem 30 og 35%, men kritikken rasede, hvorfor DRs ledelse besluttede ikke at optage den ellers planlagte opfølger, *Dronningens vagtmester*.

Det var Lars von Triers *Riget*, der for alvor satte skub i forestillingen om, at 'rigtige' filminstruktører kunne lave gode, danske tv-serier. Med stilistisk inspiration fra amerikanske serier som David Lynchs *Twin Peaks* (29 episoder, 1990-1991) *Homicide – Life on the Streets* (dansk titel: *Drabsafdelingen*, 1993-1999, 122 episoder), der var udviklet af instruktøren Barry Levinson), og Steven Bochcos *N.Y.P.D. Blue* (dansk titel: *New York Blues*, 1993 ff.), satte han det håndholdte kamera og andre stilistiske nydannelser i tv-fiktionen på dagsordenen. TV2s og Eddie Thomas Petersens *Strisser på Samsø* (1997 og 1998) afstod i sine 2 gange 6 afsnit helt fra den moderne æstetik, hvorimod DRs *Taxa* i en modereret udgave fulgte op på Triers stil. TV3 kastede sig med startdato 1. marts 1998 for alvor ind i produktionen af dansk tv-fiktion, idet man med planlagte 540 afsnit af *Hvide løgne* for første gang satte sig for at lave en rigtig dansk soap opera, altså en serie, der har et nyt afsnit hver af ugens hverdage.

Til billedet af den danske tv-fiktion i 90'erne hører, at ældre serier som føljetonen *Matador*, situationskomedien *Huset på Christianshavn* og føljetonen *Landsbyen* blev store seersucceser, da de i slutningen af 90'erne blev genudsendt på DR.

Overordnet fulgte serieproduktionen tre hovedlinjer i 90'erne. For det første fort-

satte DR den gamle, finkulturelle tradition med så forskelligartede serier som *Bryggeren*, *Riget* og *Charlot og Charlotte*. For det andet samproducerede begge public service kanalerne en række film, der efterfølgende er blevet sendt som tv-serier: *Kun en pige*, *Tango for tre* efter filmen *Roser og persille*, *Russian Pizza Blues*, *Min fynske barndom* (film 1994, tv i tre dele 1999). For det tredje - og vigtigst - satte man for alvor - også på TV3 - skub i udviklingen af de populærkulturelle serier - og det er, som det er fremgået, dem, der har trukket det store læs. Tidligere var man ofte - på grund af forankringen i det paternalistiske tv-system - bange for helhjertet at kaste sig ud i de populære gener. Men den angst synes til en vis grad at være blevet fjernet af den nye mediesituation, således at man nu tør tænke og producere populærkulturelt i egentlige soaps eller soap-lignende produktioner som *Ugeavisen*, *Landsbyen*, *Taxa* og *Hvide løgne*. Poul Erik Nielsen formulerer det samme, når han siger, at hvor man tidligere lå under for en romantisk kunst- og kunstneropfattelse, er man nu ved at have forladt idealet om originalitet og opfattelsen af f.eks. manuskriptforfatteren (jf. Leif Panduro og hans tv-spil) eller instruktøren (jr. Erik Balling og *Matador*) som kunstner til fordel for massekulturens krav om serialitet (Nielsen 1998: 106). Denne serialitetens succes, der søges fulgt op af såvel DR som TV2 og TV3, der i efteråret 2000 alle har lanceret lange serier, nemlig hhv. *Rejseholdet*, *Hotellet* og *Skjulte spor*, var blandt andet karakteriseret af, at yngre filminstruktører trådte ud af kunstnerboligen i det finkulturelle elfenbenstårn og med meget drive kastede sig over arbejdet med seriel tv-fiktion. Det gjaldt Lars von Trier og hans medinstruktør på *Riget*, Morten Arnfred, det gælder



Oxford House skilte sig ud ved som eksteriør og interiør at være blændende hvidt. Det viste sig, at der bag de renskurede facader skjulte sig den største edderkop



I 1. afsnit blev to mænd likvideret. Den film noir agtige stil med mørke og kraftig backlightning er iøjnefaldende.

Ole Bornedal, og det gælder alle de instruktører, der arbejdede på *Taxa*, f.eks. Morten Arnfred, Anders Refn, Niels Arden Oplev og Ole Christian Madsen, der instruerede afsnittene 9 og 10 af *Taxa*, før

han gik i gang med *Edderkoppen*. Dermed sagt, at disse instruktører dels har en filmkulturel baggrund og dels er vant til at arbejde intenst med den visuelle stil – og det ses tydeligt. Det ses i deres og andres film fra Triers *Forbrydelsens element* (1984) over f.eks. Oplevs *Portland* (1996), Nicolas Winding Refns *Pusher* (1996) og Arnfreds svenske *Spor i mørket* (1997) til dogmefilmene (1998 ff) - og det ses i deres tv-produktioner, som f.eks. ... *Edderkoppen*.

**Stilen.** I *Riget*, der ikke var det første stykke eksperimenterende tv-fiktion, hverken fra DRs eller von Triers hånd, men som var den første af de 'anderledes', danskproducerede tv-serier, så man den nye stil i den gennemført 'skidne' farveholdning, de mange håndholdte indstillinger, den abrupte klipning og centerlinjeoverspringene. *Charlot og Charlotte* arbejdede med mere stabilt kamera, men var som serie betragtet usædvanlig i sine metafiktive pointer, i sin hyppige og meget tætte brug af filmillusioner, i brugen af genrepastiche, i de bevidst synlige bagprojektioner og i brugen af musikens urealistiske og markerede skift ud og ind af det fortalte univers. *Taxa*, der var den mest hverdagsrealistiske af disse tre serier, var ofte optaget med et meget bevægeligt steadicam, og i hver episode sås swishpans, alarmzooms, centerlinjeoverspring og forskellige former for klip, der i tidligere tider ville være blevet karakteriseret som ulovlige. En sådan excessiv stil (Caldwell 1995), som tidligere hørte avantgarde-filmen til og som f.eks. kendes fra den tidlige Godards værker, var ny i mainstream tv-serier. Den opstod i Danmark i mødet mellem (1) en ny generation af filminstruktører, der ikke var bange for at arbejde med den traditionelt set meget lidt eksperimenterende tv-serie,

(2) en international tendens i film og tv-fiktion til at være mere stilmæssigt eksperimenterende og (3) en kraftigt ekspanderende tv-branche, der kæmpede hårdt om seerne på et dereguleret marked.

*Edderkoppen* passer fint ind i dette billede, for også dens visuelle stil var påfaldende anderledes i forhold til den typiske tv-serie. Billedformatet var det for tv stadig lidt kunstnerisk prægede 9:16 (til forskel fra det almindelige 3:4), der på almindelige tv-apparater giver sorte afmaskninger for oven og for neden. Først og sidst var stilen derudover præget af en meget markant lyssætning. Det gjaldt for såvel de blændende hvide interiører i det moderne Oxford House som for det fordækte mørke i gangster- og luderbaren Kronborg. Mangfoldige var de *chiaroscuro*-indstillinger, hvor lyse og mørke partier i billedet spillede dramatisk sammen typisk understøttet af hårde slagskygger og backlightning i de hyppigst brunlige interiører - ofte kombineret med suggestive kompositioner i dybden.

Eksteriører var hyppigst natoptagelser, igen med slagskygger og backlightning. Klipningen var kun i særligt dramatiske situationer utraditionel, men i dramatiske eller følelsesmæssige højdepunkter var springklip og slowmotion almindelige. Et af *Edderkoppens* særlige visuelle kendetegn var de mange oversigtsskabende, indendørs fugleperspektiver, der kun i ganske få tilfælde markerede et handlingsmæssigt klimaks. Igennem alle seks afsnit sås i korte glimt likvideringen af Meyer på Eremitagesletten. De var enten udtryk for Bjarnes spekulationer over, hvem der skød, eller fortællerens påmindelse om, at det var dette mord, der bandt intrigen sammen. Narrativt sluttede hvert af *Edderkoppens* første fem afsnit qua føljeton med en cliffhanger, og selvom seeren

oftest delte Bjarne, Oles eller Lisbeths synsvinkel eller i det mindste fik kendskab til begivenhederne samtidig med dem, blev seerens viden i visse tilfælde suppleret med ikke-personbårne instillinger, der pegede på en større, mystisk sammenhæng, som når kontorchef Davidsen sås lyttende ved døren, da Bjarne havde sit første foretræde for Vanbjerg i første episode, eller da samme Davidsen - som samme episodes cliffhanger - siddende i en bil passede Arthur op udenfor Kronborg med ordene: "Jeg har en besked fra Zemich. Han har brug for en tjeneste."

**Formatet.** Hvad angår formatet, føljetonen, er det i dag igen tv, der trækker det store læs, skønt formatet naturligvis går tilbage til 1800-tallets føljetonromaner, som de f.eks. kendes fra Dickens, Dumas, Sue og ikke at forglemme vor egen Johannes V. Jensen, der inden han slog igennem som 'rigtig' forfatter under pseudonymet Ivar Lykke skrev adskillige af slagsen. Som format er føljetonen karakteriseret ved samlet at fortælle én lang historie, der dog deles op i et antal mindre enheder - kapitler, episoder, afsnit - der alle slutter på et dramatisk højdepunkt. Filmhistorien kender også sine føljetoner. Fra omkring 1910 begyndte man at producere i dette format, og i 20'erne var det almindeligt overalt i verden. Efter lydfilmens gennembrud blev der således stort set kun produceret filmføljetoner i USA, hvor formatet med tv's gennembrud i slutningen af 50'erne uddøde i biograferne, men til gengæld gik et mægtigt gennembrud på netop tv. Også medier som radioen, hvor f.eks. soap operaen stammer fra, og ugebladet har båret føljetonen videre til vore dages dominerende fortællemedie, tv. Her deler den terræn med andre serieformater, hvor forholdet mel-



Allerede det første besøg på Kronborg placerede Edderkoppen i film noir stilen

lem den enkelte episode og den samlede serie er et andet end i føljetonen. Overordnet kan man skelne mellem de klassiske formater føljeton og episodeserie som yderpunkter i et kontinuum med serieføljeton og føljetonserie som mellemformer. I episodeserien, der er komediernes, de såkaldte sitcoms', typiske format, men som også findes i andre genrer, fortæller hvert afsnit en selvstændig, afrundet historie. I føljetonserien, som f.eks. *Taxa*, spinder handlingstrådene sig videre fra afsnit til afsnit, typisk sådan, at det enkelte afsnit nok har én hoved- og flere sidehistorier samtidig med, at hovedhistorien aldrig indledes og afsluttes i det samme afsnit. Endelig er serieføljetonen, som f.eks. *Strisser på Samsø*, karakteristisk ved, at den har føljetonens mærke for så vidt

som den har en historie, der samler alle afsnit, mens den har episodeseriens præg for så vidt som den enkelte episode fortæller en afrundet historie.

**Genren.** Genremæssigt lænede *Edderkoppen* sig snarere op ad filmiske end ad tv-mæssige forbilleder. Hovedgenren var film noir med dens typisk fatalistiske tematik og markante visuelle stil. At film noir var hovedgenren fremgik også af, at *Edderkoppen* foregik i den historiske periode, der er film noirs, og med materialhistoriske elementer som jazz, bløde hatte, zippolightere og smøger, der hører denne genre til. Et andet, centralt generelt genreforbillede var den amerikanske gangsterfilm "fra Scarface til Godfather", som Bo Tao Michaëlis rigtigt noterede sig (Politiken, 1.5.2000). Miljøet, korrupsion og relationerne mellem personer peger alle i dén retning. Opdageren i film noir er typisk den ensomme, desillusionerede privatdetektiv, og selvom Bjarne hverken er desillusioneret (men det bliver han) eller privatdetektiv, hviler der et noir-agtigt skær over hans påklædning og rygevaner. Mht. hans profession er han hverken privatdetektiv eller politibetjent, men reporter, og talrige er de film, hvor hvor netop journalister har fungeret som opdagere. På dansk grund kender vi Dan Turells noir-pasticher i bog- og filmserien om *Mord i ...*, og den amerikanske filmverden har leveret adskillige historier om, hvordan netop journalister ofte med livet som indsats kaster sig ud i kampen mod forbrydelse og korrupsion: Alan J. Pakulas *All the President's Men* (*Alle præsidentens mænd*, 1976) og James Bridges' *The China Syndrome* (*Kina-syndromet*, 1979) er ny-klassiske eksempler på det.

Til billedet af *Edderkoppen* som film

noir- og gangsterfilm-pastiche hører også dens mere eller mindre direkte, intertekstuelle referencer, igen ikke til tv-serier, men til film. Zemich, den mystiske bagmand, bærer kraftige mindelser om Kevin Spaceys Keyser Zoze-figur fra Brian Singers *The Usual Suspects* (1995). Enkelte scener synes at være kreative bearbejdnin- ger af scener fra andre, igen amerikanske, film. Da Hjalmar således i seriens 4. afsnit ved frokostbordet på stamcaféen i en eks- plosion af frådende raseri slår sin hånd- langer Svenne (Gerard Bidstrup) ihjel under henvisning til, at han har forsøgt at dræbe ham, bringer det mindelser om en tilsvarende scene i Brian de Palmas *The Untouchables* (De uovervindelige, 1987), hvor Robert de Niros Al Capone med isnende raseri slår en af sine mænd ihjel med et baseball-bat. Tilsvarende kan man måske se nogle af indstillingerne med for- blæste, mennesketomme gader, hvor gamle aviser jages forbi en enlig bil som referencer til Bertoluccis *Il Conformista* (*Medløberen*, 1971), og måske Oles fasci- nation af jazzen og tenorsaxofonen er et lån fra Scorseses *New York, New York* (1977), hvor Robert de Niro trakterer hor- net. Endelig er Sergio Leones *Once Upon a Time in America* (1984), sådan som Bo Tao Michaëlis gentagne gange insisterende hævdede, et sandsynligt forbillede. Michaëlis begrundede sin pointe således:

I første afsnits filmsprog ses tydeligt instruk- tørens markante brug af Leones panoramiske vidvinkel, den hidsigt tintede farvebelægning, den skæbnesimulerende brug af flash backs og det episke dybdeperspektiv med en afgrund af betydninger, der gør hvert billede til et dynamisk tableau med flere indlagte historier, flere tværgående stemmer, der alli- gevel samklinger enkelt som et enstrengt græsk tragediekor. (Politiken, 24.3.2000).

Disse – og der er sikkert flere – mere eller mindre eksplicitte referencer peger under

alle omstændigheder sammen med den generelle inspiration fra gangsterfilm, noir - og neo-noir (f.eks. *Chinatown*) - på en central del af *Edderkoppens* forhold til filmhistorien.

**Hjalmar og Hasselstrøm.** *Edderkoppen* var fiktion. Men den var en fiktion, der spille- de sine bolde op ad mindst tre forskellige historiske mure: realhistoriens, filmhisto- riens og tv-historiens. Dens ikke pinligt nøjagtige forhold til materialhistorien vakte en del røre i receptionen, mens andre misforhold i forhold til såvel struk- tur- som begivenhedshistorien passerede stort set upåttalt. At serien i stil og hand- ling forvandlede et københavnsk efter- krigsmiljø til en filmhistorisk inspireret pendant til Al Capones Chicago og Chandler og Hammetts Los Angeles, for- nærmede historiomanerne og glædede mytomanerne.

Hvis *Edderkoppen* derfor sagde noget om historien, var det ikke så meget efter- krigstidens faktiske Danmark som årtu- sindeskiftets medie-Danmark, vi hørte om. Og vi hørte om det gennem et filter, der bevidst lod de historiske, danske fre- kvenser slippe igennem ledsaget – og nogle gange overdøvet - af amerikanske medie-frekvenser. *Edderkoppen* burde måske have heddet *The Spider*.

Edderkoppen. DR i samarbejde med Metronome Productions A/S og SVT., 2000. 6 afsnit á 60 min. Sendt på DR1 søndage 26.3. – 30.4. 2000, kl. 20-21.

Instruktion: Ole Christian Madsen. Manuskript: Lars Kjeldgaard og Lars K. Andersen. Musik: Søren Hyldgaard. Medvirkende (bl.a.): Jakob Cedergren (Bjarne Madsen), Stine Stengade (Lisbeth Gordan), Lars Mikkelsen (Ole Madsen), Bjarne Henriksen (Svend Aage Hjalmar), Peter Steen (Ingvar Gordan), Claus Ryskjær (Væsel), Lars Bom (Arthur), Bent Mejding (H.C. Vissing), Flemming Enevold (Georg Vanbjerg = Zemich).

**Litteratur**

Bodelsen, Anders (2000): *Revision*.

København: Gyldendal (1985)

Bondebjerg, Ib (1993): *Elektroniske fiktioner. Tv som fortællende medie*.

København: Borgen.

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

Fridorf, Rie (1993): “Matador – fiktion som historieformidling” in Claus Ladegaard (red.): *Når medierne spinder historiens tråd*. København: Akademisk Forlag.

Nielsen, Poul Erik (1998): “Fiktionsserier i dansk tv” in KVAN 50 (tema: medier).

Nielsen, Poul Erik (2000): “Dansk tv-fiktion i det nationale bakspejl. TV2s bidrag” in Hanne Bruun m.fl. (red.): *TV2 på skærmen*. København: Samfundslitteratur.

Nørgaard, Anders B. (2000):

*Edderkopsagen: Københavns underverden*. København: Branner og Korch (1953)

Rix, Lars (2000): *Edderkoppen*.

København: Aschehoug.

Scherfig, Hans (2000): *Skorpionen*.

København: Høst (1953).

Schmidt, Kaare (1981): *TV i 70'erne – 75-79*. København: Politikens Forlag.

Søndergaard, Per Straarup (1999):

*Edderkopsagen: danmarks-historiens største kriminalsag*. Værløse: Billesø & Balzer.

Anmeldelser og omtaler i danske aviser.