

Den postmoderna Sherlock Holmes

En klassisk detektiv i en konspirationsthriller

Av: Helle Schunnesson

Handledare: Staffan Ericson

Södertörns Högskola | Institutionen för kultur och lärande

Kandidatuppsats 15 hp

Medie-och Kommunikationsvetenskap C | Höstterminen 2017



Abstract

Den postmoderna Sherlock Holmes

En klassisk detektiv i en konspirationsthiller

Författare: Helle Schunnesson

Handledare: Staffan Ericson

Höstterminen 2017

The aim of this paper is to examine the British television series *Sherlock* with a genre and narration analysis and to examine how the classic detective genre has developed in terms of narration and to connect it with changes in the contemporary society. The main questions are how the material coincide and differentiate with the original genre the classic detective story as well as the postmodern genre the conspiracy thriller. The methods used are genre and narrative analysis in an attempt to position the narrative of the material within the detective story genres traditional narrative. The analysis is based on functionalist theory about the functions of media texts, genre and narrative theory as well as postmodern theory. The premise is the view on texts as symbolic actions, and the hermeneutic task to disclose that symbolism. The findings of the paper is that *Sherlock* contain a high amount of intertextuality and join both the classic detective and the conspiracy thriller. The evolution of the genre can be accredited to changes in society's conflicts and ideals, which in the modern era of the classic detective were questions of class society, a new judicial system and the decline of organized religion and in contemporary society are questions of globalization, infinite networks and conspiracies.

Innehållsförteckning

Abstract.....	1
1. Inledning.....	3
2. Syfte och frågeställning.....	4
2.1 Frågeställningar.....	4
3. Tidigare forskning och teorier.....	4
3.1 Den klassiska detektiven.....	4
3.1.1 Narrativ.....	4
3.1.2 Karaktärer och relationer.....	6
3.1.3 Den klassiska detektivens funktion i samhället.....	7
3.2 Postmodernitet och konspirationsthrollern.....	11
3.3 Intertextualitet och hybriditet.....	14
4. Metod och material.....	16
4.1 Val av metod.....	16
4.2 Analysschema.....	18
4.3 Material och urval.....	18
4.4 Metodreflektion.....	19
5. Analys.....	20
5.1 Säsong 1: Avsnitt 1 “A Study in Pink” & Avsnitt 3 “The Great Game”.....	20
5.2 Säsong 4: Avsnitt 1 “The Six Thatchers” & Avsnitt 3 “The Final Problem”.....	24
5.3 Seriens ekvilibrium och disequilibrium.....	30
6. Slutsats och diskussion.....	32
6.1 Intertextualitet.....	32
6.2 Förändring i narration och samhälle.....	33
7. Referenslista.....	35

1. Inledning

Sherlock Holmes utsågs 2012 av Guinness World Records till den litterära karaktär som förekommit flest antal gånger på TV och i film. Den kände deckaren och hans trogna medhjälpare Doktor Watson har löst otaliga brott genom åren, och gång på gång fångslar och fascinerar de sin publik. I en av de senaste och mest kritikerrosade adaptationerna, *Sherlock* (BBC), löser Sherlock Holmes och Doktor Watson brott i ett samtida London. Sherlock har sociopatiska drag och Watson bloggar men i övrigt stämmer de bra överens med sina föregångare. Enligt John G. Cawelti (1976), vars stilbildande arbete bidragit till definitionen av deckargenren, fyller detektivberättelserna en specifik funktion; att bearbeta och försona de kulturella konflikter och dilemman som präglar dess samtid. *Den klassiska deckaren*, en genre som mejslades ut av författare som Sir Arthur Conan Doyle och Edgar Allen Poe, uppkom i en tid av nya sociala förutsättningar, djupt präglad av klasshierarkier och motsättningar. Den fiktiva detektivens uppdrag är att hitta rationella men kreativa lösningar på de brott och trauman som drabbar samhället, och placera skulden utanför systemet. Detta för att dämpa oron hos läsaren: Det är inte systemet det är fel på, det är enstaka missanpassade skurkar som är problemet, som söker destabilisera och omstörta de samhällliga strukturer människan gemensamt byggt upp. Deckaren blir på detta vis en förespråkare och försvarare av det moderna samhälle i vilken den uppkom, som söker försona läsaren med den rådande ideologin.

Men hur kan vi då förstå readaptionerna av Sherlock Holmes? Om originalet var så tidstypiskt, varför vill publiken fortfarande se på Holmes? Jag vill genom att studera BBC:s *Sherlock* undersöka utvecklingen i genren, och försöka förklara den utvecklingen. Den klassiska detektiven fungerar enligt sin tids logik: det moderna och rationella. Således bör 2000-talets detektiv fungera enligt en postmodern logik. Enligt Fredric Jameson präglas det postmoderna av en misstro mot samhället, och detta representeras i *konspirationsthrellern*, en genre som sprungit ur deckaren, som söker bearbeta publikens paranoia och misstro inför samhället (Jameson 2009, Trifonova 2012). En av den klassiska deckarens premisser är narrativet, genren förutsätter att vissa narrativa regler följs. Genom att studera mitt material genom dessa narrativa regler ämnar jag utforska skillnader och likheter med den klassiska detektiven och konspirationsthrellern. Genom detta hoppas jag kunna påvisa deckargenrens förändring samt vilka tidsspecifika förutsättningar vi kan tillskriva denna förändring.

2. Syfte och frågeställning

Syftet med studien är att granska hur deckargenren har utvecklats och förändrats, och försöka förstå denna förändring i relation till samhällliga ideal och konflikter. Utgångspunkten för min undersökning är den klassiska detektivens genreformel, som definierad av Tzvetan Todorov (1971), Cawelti (1976) och Scott McCracken (1998), och utifrån denna studera mitt material med hjälp av teorier om intertextualitet i genre samt narration i deckare och postmoderna konspirationsthillers. Jag kommer att studera mitt empiriska material med hjälp av teorier om narratologi, och på sätt nå djupare förståelse för hur deckargenren utvecklats och hur denna utveckling påverkats av samtida samhällliga ideal och konflikter.

2.1 Frågeställningar

- På vilka sätt ansluter / skiljer sig *Sherlock* narratologiskt från den klassiska deckargenren?
- På vilka sätt ansluter / skiljer sig *Sherlock* narratologiskt från konspirationsthilleren?
- Hur kan vi förstå denna eventuella intertextualitet och förändring i narratologi i relation till förändring av samhällliga ideal och konflikter?

3. Tidigare forskning och teori

Jag har valt att presentera min tidigare forskning och teori utifrån tre olika teman: **Den klassiska detektiven** där jag kommer redogöra för genrens bakgrund och narratologiska uppbyggnad. **Postmodernitet och konspirationsthilleren** där det postmoderna tillståndet redogörs för, och en introduktion till konspirationsthilleren som är en postmodern genre ges. Samt **Intertextualitet och hybriditet**, det vill säga hur texter och genrer påverkar och färgar varandra.

3.1 Den klassiska detektiven

3.1.1 Narrativ

Genren *den klassiska detektiven* har sitt ursprung i Edgar Allan Poes och Sir Arthur Conan Doyles stilbildande arbete, och den litterära genren vann stor popularitet i slutet av 1800- och början på 1900-talet. Litteraturvetare har i decennier läst, studerat och diskuterat genren och Scott McCracken (1998) menar att detektivgenren teoretiserats kring mer än någon annan

populär genre. Några av de forskare som varit viktiga för genrens definition är Viktor Sjklovski, Tzvetan Todorov och John G. Cawelti. Cawelti specificerar tre villkor som måste finnas i den klassiska deckaren: 1. Berättelsen bör innehålla ett mysterium, några fakta måste vara dolda för läsaren. 2. Berättelsen bör kretsa runt undersökningen av dessa dolda fakta. Mysteriet bör *inte* gälla protagonisten. 3. Mysteriet bör avslöjas för läsaren i slutet av berättelsen (1976, s. 246).

Todorov menar i "Kriminalromanens typologi" (1971) att den klassiska deckaren bör innehålla det som han kallar deckarens dualitet. Den dualiteten består av två historier: (a) historien om brottet och (b) undersökningshistorien. De två historierna går även att förklara som (a) det som har skett och (b) sättet varpå vi får kunskap om vad som har skett (1971, s. 247). Detta relaterar Todorov till de ryska formalisternas *sujett* och *fabula* som han förklarar på följande vis: "Fabula är det som utspelar sig i det verkliga livet, *sujetten* är det av författaren valda framställningssättet" (Ibid s. 248). *Sujett* och *fabula* kan förekomma i all typ av litteratur, men det är typiskt för den klassiska deckaren att de båda berättelserna förekommer parallellt (Ibid s. 248). Viktor Sjklovski hävdade redan 1925 i essän "Mysterieberättelsen" att ett centralt kännetecken för deckaren är den omkastade kronologin: Ett brott äger rum, men läsaren (och berättaren) får vänta på detektivens undersökning för att förstå vad som orsakade brottet. Den klassiska deckaren riktar sitt intresse bakåt i tiden och frågar sig vad som har skett (McCracken 1998, s. 279).

Cawelti förklarar att Conan Doyle uppfann Doktor Watson för att lösa problemet med de två historierna. En "Watsonsk" narratör hittades följaktligen i majoriteten av de klassiska deckarna, som en karaktär som står nära detektiven och undersökningen, men inte själv kan begripa den. Denna medhjälpare fyller två funktioner, för det första tillåter den läsaren att komma till kunskap om fabulan — han är sättet varpå vi får information om historien om brottet vilket garanterar att läsaren inte får kunskap om lösningen i för tid. Hade detektiven varit berättare hade brottet fått sin upplösning direkt, och läsaren hade inte fått njuta av upplevelsen av att försöka klura ut vad svaret är eller den dramatiska upplösningen. För det andra är medhjälparen ständigt imponerad av detektivens geni, och låter oss se detektiven genom sitt beundrande perspektiv (Cawelti 1976, s. 157f). Ytterligare en förutsättning för den klassiska deckaren är att protagonisten inte bör vara i direkt fara. Detta är en anledning till att historien om brottet och historien om lösningen av brottet hålls åtskilda: detektiven bör aldrig

utsättas för fara själv, han är aldrig i riskzonen för brottslingens illdåd utan undersöker ledtrådar och vittnesmål på säkert avstånd (Todorov 1971, s. 247, Cawelti 1976, s. 265).

Cawelti har fastställt den klassiska deckarens narratologiska uppbyggnad, och bestämt följande sex faser: (a) introduktion av detektiven (b) brott och ledtrådar (c) undersökning (d) presentation av lösningen (e) förklaring (f) upplösning. Dessa faser infaller inte alltid i denna ordning men bör alla vara närvarande i den klassiska deckaren (Cawelti 1976, s. 154). Tzevtan Todorovs teori om ekvilibrium och disequilibrium är en förenklad narrativ struktur som kan appliceras på i stort sett alla konventionella berättelser. Ekvilibrium, ett uttryck Todorov lånat från psykologin, innebär ett stadie av stabil, men inte statisk, ordning. Detta stadie bryts och övergår i disequilibrium, för att sedan ordnas igen och återgå till ekvilibrium, ett nytt stadie av ordning som är annorlunda från det första, men återigen stabilt (Todorov 1969, s. 76). Om vi använder Caweltis narratologiska modell tillsammans med Todorovs ekvilibrium och disequilibrium får vi en narratologisk modell för den klassiska detektiven: Ett ordnat samhälle störs av ett brutalt brott, och det är detektivens uppgift att återbringa ordningen till samhället. När han löst brottet och den skyldige tillfångatagits är ordningen återställd.

3.1.2 Karaktärer och relationer

Cawelti har ringat in de karaktärer som ständigt återkommer i den klassiska deckaren och de innefattar, förutom detektiven själv, förövaren, offret samt de som hotas av brottet men inte har möjlighet att lösa det själva (Cawelti 1976, s. 172). Både offer och brottsling bör vara karaktärer som inte väcker för stort intresse eller sympati hos läsaren. *Offret* bör utsättas för en grym död, men inte vara en dynamisk person, för att intresset ska förbli hos detektiven och hans lösningsarbete. *Förövaren* skall vara en oväntad, men ointressant karaktär, en avvikande i periferin som varit närvarande berättelsen igenom, men aldrig väckt läsarens intresse. Brottslingens motiv och bakgrund är ej av intresse, och skulden bör enkelt kunna placeras utanför samhällssystemet hos en avvikande person. I vissa fall tillåts förövaren vara detektivens motpart, en nemesi lika briljant och komplex som detektiven själv, eller som Cawelti föreslår: att de är två delar av samma själ (Cawelti 1976, s. 173ff). *De som hotas av brottet men inte har möjlighet att lösa det själva* kan vara en rad karaktärer i berättelsen, och inkluderar medhjälparen. Andra karaktärer som hör hemma i denna grupp är den godhjärtade

men fumliga polisen, Holmes klienter som ber om hjälp att lösa mysterier och brott samt raden av vittnen och falska misstänkta, det vill säga de karaktärer som misstänks under berättelsens gång men vars oskuld bevisas av Holmes när den riktiga förövaren avslöjas. Denna grupp, de som hotas av brottet men inte kan lösa det själva, representerar medelklassen vars ordnade liv ställs på ända av brottet (Cawelti 1976, s. 180f).

Detektiven är den som hela historien kretsar kring, en modernitetens man som med hjälp av logik löser brott och avmystifierar världen. Men den klassiska detektiven är även en sensibel man: konstnär och romantiker (Cawelti 1976, s. 176f). Scott McCracken (1998, s. 277) karakteriserar detektivens dualitet: ”Hans metod för brottslösning är både artistisk och vetenskaplig ... som förenar bohemisk artistisk intuition med disciplinerad skärpa, det vill säga det irrationella med det rationella”. Han löser brott med en blandning av vetenskaplig skärpa och artistisk kreativitet (ibid, s. 288) och besitter en förmåga att avslöja de djupaste hemligheter på ett närmast övernaturligt sätt (Cawelti 1976, s. 177). Detektiven är något av en ensamvarg och har mycket sällan några romantiska relationer och definieras enligt McCracken mer av sina vanor än sina relationer till andra personer (1998, s. 287).

3.1.3 Den klassiska detektivens funktion i samhället

Enligt Caweltis funktionalistiska perspektiv finns texter inte endast till för läsarens njutning och underhållning, utan de har en social och politisk funktion som han försökt definiera med fyra möjliga förklaringar. För det första menar han att formulans berättelser bekräftar existerande attityder i samhället genom att visa en fiktiv värld som stämmer överens med läsarens. För det andra reder berättelserna ut och kommer till rätta med konflikter och spänningar mellan olika grupper, vilket ger läsaren en känsla av ordning och att världen är tillrättalagd. För det tredje menar Cawelti att formlerna låter publiken resa in i det förbjudna, och tillåter dem att utforska möjligheten att korsa över till det otillåtna, genom skurkar och andra representationer av det onda. För det fjärde är det ett sätt för läsaren att assimileras med nya värderingar och förändringar i samhället (Cawelti 1976, s. 73ff). De fyra förklaringarna kan på så sätt användas för att skapa en förståelse för relationen mellan kulturella produkter och samhället, vad medietexter betyder och hur vi kan förstå dem.

I likhet med Cawelti försöker Fredric Jameson sig på att formulera en tolkning som kan förklara sambandet mellan medietexters narrativ och dess samtids specifika kultur,

samhälle och ideologi. I boken *The Geopolitical Aesthetic* hävdar han att en tolkning med fokus på hur medietexten förhåller sig till och relaterar till sin politiska och sociala samtid, inte bör vara *en* möjlig variabel i en större tolkningsmodell, utan att den i själva verket bör vara ”all läsning och all tolkning absoluta horisont” (Jameson 1992, s. 51). Enligt detta perspektiv är alla kulturella artefakter i själva verket sociala symbolhandlingar, och den hermeneutiska uppgiften är således att blottlägga denna symbolik genom tolkning (Jameson 1992, s. 54). I praktiken innebär detta att tolkningen av medietexters genre och narrativ tillåter oss att förstå deras samtids specifika kulturella och sociala förutsättningar. Genom att studera en genres utveckling, med kunskap om dess ursprungliga förutsättningar, och tolka denna förändring med dess rådande förutsättningar i åtanke, kan vi förstå vilken funktion den fyller idag.

Deckarens specifika funktion och hur vi kan förstå den meningsskapande praktiken att läsa deckare har diskuterats och debatterats, och Scott McCracken redogör för några uppfattningar. Franco Moretti menar att den populära fiktionen hjälper läsaren att förstå massamhället, och att det rationella och vetenskapligt deduktiva arbetet ger läsaren trygghet i ett svårbegripligt samhälle. Ernst Bloch har en mer utopisk syn och framhåller en kreativ potential i läsningen och menar att det utmanar läsaren att aktivt delta i lösningen. På ett liknande vis anser Bertolt Brecht läsningen av detektivberättelser vara en intellektuell vana som tränar läsaren i logiskt och deduktivt tänkande (McCracken 1998, s. 293). McCracken själv menar att historien om den klassiska detektiven är djupt sammankopplad med berättelsen om det moderna rättssystemet, han förklarar det på följande sätt (1998, s. 176):

“Den moderna detektivberättelsen handlar om att samla bevis genom att följa ledtrådar, berättelsen om den lagliga bevisningen mot den moderna brottslingen. I samhället som styrs med lagen spelar rättsprocedurer en viktig roll för att säkra den konsensus som krävs för hegemonins bibehållande. Detektivfiktionen handlar om de sociala motsägelser som lagen är avsedd att lösa. Dessa förlikas genom detektiven, som företräder det moderna, disciplinerade Jagets motsägelsefulla natur.”

McCracken menar alltså att den klassiska deckaren var ett sätt att legitimera det moderna rättssystemet, och att detektiven representerade den rationella andan som skulle prägla rättsprocessen och få folket att acceptera det nya systemet.

Cawelti kallar den klassiska deckaren för den mest effektiva fiktionella strukturen för att skapa illusionen av rationell kontroll över livets mysterier (Cawelti 1976, s. 255). Han menar att läsarens njutning består i avslöjandet av mysteriet, och tryggheten i att ordning och kriminalitet går att förklara och förstå. Handlingar som tycks för grymma för att passa in i en ordnad värld går att förklara och övervinna, tack vare detektiven. Cawelti hävdar att läsaren av den klassiska deckaren söker försonas med känslor av skuld och tvivel som uppkommit i samband med minskad moralisk och spirituellt auktoritet i samhället, och en ökning av sociala och intellektuella rörelser som betonade medelklassens hyckleri och skuld. Den klassiska detektiven, som ständigt hittar felet utanför det ordnande klassamhället blir ett sätt att förskjuta skulden från läsaren, eller från samhällssystemet, till en ensam avvikande gärningsman (Ibid, s. 195).

Enligt Cawelti har deckaren två huvudsakliga funktioner, för det första att bekräfta den sociala ordningen i ett samhälle djupt präglad av klasshierarkier, och slå fast att brottsligheten, det onda i samhället, endast bestod av individuella rötter. För det andra att omvandla brottsligheten, som var ett växande problem, till ett pussel, ett spel med en enkel lösning, och på så sätt förvissa läsaren om att den reella potentiella faran var under fullständig kontroll. Läsningen av deckaren var således ett sätt att försonas med sin samtids konflikter och svårigheter. Detektivens lösning av det obegripliga brottet representerade en lösning för läsaren: samhället är inte så mörkt och oberäkneligt som vi kanske fruktar, det finns alltid en logisk förklaring. Detta kan förklaras genom de kulturella förutsättningar genren tillkom under, så som en tillbakagång av den tidigare omfattande organiserade religionen, osäkerhet kring samhällsordningen, klassfrågor och kärnfamiljen och individualism som ideal (Cawelti 1976, s. 195f).

Hur kan vi förstå sambandet mellan den klassiska deckarens narratologi och dess funktion i samhället? Den klassiska detektivens uppgift är att hitta rationella och logiska förklaringar på samhällsproblem som läsaren själv inte kan se; tillsammans med detektivens medhjälpare är vi aningslösa inför de brott som begås och vem som ligger bakom dem; men detektiven är förnuftets röst som guidar oss genom den för oss dolda världen, allvetande och osårbar. Medhjälparen tolkar fåraktigt bevisen fel och hittar skulden på fel plats, ofta hos en karaktär i historien som läsaren känner sympati för (ibid, s. 163). Det är sedan upp till detektiven att lugna läsarens oro, att identifiera och placera skulden bortom

personen vi sympatiserat med, hos en oviktig och småsint person vars motiv detektiven enkelt blottlägger och bortförklarar. På så sätt har skulden placerats utanför det moderna samhället, och läsarna kan andas ut igen, försäkrade om att inget är fel på systemet de lever i (ibid, s. 169). Detta kräver en uppdelning av händelseförloppen, som beskrivet av Todorov. Fabulan är berättelsen om brottet, som detektiven har all kunskap om tack vare sitt skarpa intellekt, och sujetten är sättet varpå läsaren får reda på vad som skett, vilket sker genom medhjälparen och berättaren. Separationen gör även att detektiven aldrig riskerar sitt liv eller hälsa. Han löser brottet genom vittnesmål och bevis, men alltid genom ett logiskt, intellektuellt tillvägagångssätt. Han är separerad från förövaren, spatialt och temporalt. Den klassiska detektiven följer även Todorovs struktur av ekvilibrum och disequilibrum. Det ordnade samhället skakas av ett fruktansvärt brott, som detektiven kommer till rätta med för att sedan återställa ordningen. På detta sätt står den klassiska detektivens formel och funktion i relation till ovan nämnda narratologiska strukturer.

För att exemplifiera hur en variation på genren skiljer sig i formel, funktion och narratologi använder jag mig av *den hårdkokta detektiven*. Den hårdkokte deckaren uppkom på 1920-talet och tillskillnad från den klassiska detektiven är protagonisten här personligt involverad i brotten han undersöker, och måste inte bara jaga och hitta brottslingen, utan också döma och straffa honom. Till skillnad från sin klassiska motpart är den hårdkokta detektiven cynisk, brutal och desillusionerad. Ett råskinn som härdats av korrruptionen och fördärvet han bevittnat. Dock är denna cynism ett skal, och under det är han mjuk, ärofylld och känslösam (Cawelti 1976, s. 284, 287). Situationerna innefattar ofta en moralisk problematik som tvingar detektiven att ta ett svårt beslut och rättssystemet och polisväsendet är i dessa berättelser för svagt eller korrupt för att ge brottslingen sitt rättmätiga straff. Den hårdkokta detektiven blir även i större utsträckning utsatt för brott än sin klassiska motpart, ofta handlar det om hot och våld från brottslingar för att skrämja eller tysta honom. Inte sällan är brottslingen en politiskt eller socialt högt uppsatt person, vilket är en av anledningarna att detektiven behöver ta lagen i egna händer (ibid s. 263ff). Under denna period fanns inte samma logiska tilltro till samhället och auktoriteter, vilket representeras i den utbredda korrruption som berättelserna präglas av, och de ständiga moraliska dilemman som detektiven ställs inför (ibid, s. 252f). Detta påverkar narrativet på så sätt att de två historierna inte skiljs åt som i den klassiska deckaren. Den hårdkokte detektiven är varken

allvetande eller osårbar, och har ingen kunskap om brottet eller undersökningen som läsaren saknar. Därför behövs inte den skildrande medhjälparen, utan historien sammanfogas till en genom att läsaren ständigt får följa detektivens tankar och dilemman (Todorov 1971, s. 250f).

Den hårdkokta detektiven har, till skillnad från den klassiska, romantiska relationer, och en återkommande karaktär är den kvinnliga svikaren eller *Femme Fatalen*. Hon är en kvinna som är av romantiskt eller sexuellt intresse för den hårdkokte detektiven men sviker honom på ett eller annat vis, och visar sig vara falsk, manipulativ och ond (Cawelti 1976, s. 271f). Cawelti menar att den kvinnliga bedragaren kan förstås som en symbol som uppkommit i en tid där kvinnor började ta allt större plats i arbetslivet och begära mer makt och rättigheter, en skrämmande utveckling för de män som tidigare inte behövt göra avkall på makt eller samsats om plats i arbetslivet. Problematiken som omgärdas av att kvinnan är ett objekt för sexuellt begär samtidigt som hon är en rival när det kommer till ekonomisk och social framgång har resulterat i femme fatalen, en representation som hjälper läsaren att hantera detta trauma (ibid, s. 290ff). Den hårdkokta deckarens *funktion* i samhället påverkar således dess formel, de samhällsliga konflikter som behandlas påverkar genrens narratologiska uppbyggnad och karaktärer.

Detta är ett sätt varpå vi kan förstå den klassiska respektive den hårdkokta deckarens funktion i sin samtid. Vad kan vi då säga om vår samtids deckare? Jag kommer i följande stycke redogöra för den postmoderna kulturen och en av dess representationer, konspirationsthilleren, och hur man kan förstå dess narratologiska form samt funktion i samhället.

3.2 Postmodernitet och konspirationsthilleren

Postmodernismen markerar en brytning med modernismens stora berättelser, och en utsuddning av den tidigare tydliga gränsen mellan hög och låg kultur (Storey s. 183). Jean-François Lyotard menade att de stora berättelserna, eller meta-narrativen, som präglade den modernistiska eran opererat genom inkludering och exkludering. Den bestod av en universell ”sanning” som reproducerades utan att låta ifrågasättande eller alternativa röster komma till tals. Enligt Lyotard markerade det postmoderna tillståndet slutet på dessa historier, och gav en röst till de marginaliserade grupper vars berättelser inte tidigare hörts (Ibid, s. 185). Fredric Jameson däremot har en något mer dyster syn på postmodernismen, och hävdar att

den bör förstås som den dominerande kulturen i den multinationella senkapitalismen som präglar västerländska samhällen. Jameson menar att den postmoderna kulturen präglas av två aspekter, för det första är det en kultur av pastischer, han anser att de postmoderna texterna endast citerar och reproducerar tidigare texter, i en oändlig cirkel av intertextualitet refererar texterna till varandra utan säga eller betyda något eget av substans. För det andra menar Jameson att den postmoderna kulturen är ofrånkomligt kommersiell. Han framhåller att postmodernismen signalerar inte bara kollapsen av gränsen mellan hög och låg kultur, utan av gränsen mellan kultur och ekonomi (Ibid, s. 191ff). Jameson menar att de postmoderna texterna som inte refererar till något annat än tidigare texter och som inte innehåller någon mening utanför sin egen intertextualitet har bidragit till en historielöshet (Ibid, s. 193). En av reaktionerna på denna historielöshet är enligt Jameson *konspirationstexten*.

Konspirationstexten är en kulturell produkt som enligt Jameson representerar ett omedvetet, kollektivt försök att kognitivt orientera oss i den samtida perioden av senkapitalism (Trifonova 2012, s. 110). Jameson menar att konspirationstexter är ett sätt för läsaren att försöka orientera sig i en allt mer globaliserad värld som är omöjlig att få grepp om, och att konspirationstexten kompenserar för vår avsaknad av känsla av historisk och social positionering. Han hävdar att kulturen av konspirationer är ett svar på en ökad oförmåga att förstå en ny, globaliserad och sammanlänkad värld med hjälp av våra förlegade idéer om orsaksförhållande, ansvar och agens (Ibid, s. 110f).

Stef Aupers menar att det är tidstypiskt för konspirationsteorier idag att inte längre förklaras bort som sinnesförvirrad paranoia, utan att de blivit alltmer socialt accepterade. Misstron mot det moderna samhället och de institutioner som styr och bebor det har blivit allt mer vedertagen menar Aupers (2012, s. 24). På liknande sätt menar Ray Pratt att det som tidigare bortförklarats som paranoia idag ses som en förhöjd medvetenhet (2003, s. 256). Konspirationsteoriernas ökade förekomst och validitet kan kopplas till en känsla av förlust av agens och kontroll hos medborgare, och grundar sig ofta i reella upplevelser av diskriminering och underläge (Pratt 2003, s. 257f).

Konspirationsthrollern är en genre som uppkom i Hollywood på 70-talet i efterdyningarna av Watergateskandalen, Vietnamkriget och utredningen av mordet på John F. Kennedy. Det var en tid av desillusion och skepticism mot den amerikanska regeringen och till följd av detta växte konspirationsteorier fram som ett sätt att försöka förstå och förklara

dessa historiska trauman (Trifonova 2012, s. 109). Under 90-talet behandlade genren den specifika tidens föremål för paranoia och konspiration: övervakningssamhället. Texterna som behandlade och bearbetade det nya mediamättade samhället var filmer som *The Matrix*, *The Game* och *The Truman Show*. Samtida konspirationsthillers, så som *Salt*, *The International* och *Inception* vittnar om en annan inställning till konspiration, som Peter Knight menar bygger på en konstant känsla av dolda och censurerade sammansvärjningar hos institutioner, myndigheter och industrier (citerad i Trifonova 2012, s. 109f) :

“...less an isolated reaction to an occasional abuse of power than the logical by-product of a routinized state of affairs ... of seemingly benign corporate processes such as the gathering of consumer profiles via credit card purchases, website visits etc”

Konspirationsthilleren är ett sätt att försöka bearbeta känslorna inför ett samhälle som vi inte längre har någon insyn i eller upplevd kontroll över och utgår ofta ifrån tesen att konspirationer inte längre är dolda utan allmänt vedertagna, och skulden inte längre går att tilldela en enskild “rutten” part. Enligt denna uppfattning är sammansvärjningar en logik utifrån vilken vårt samhälle opererar. Konspirationsthilleren är en genre med komponenter lånade av eller ”läckta” ifrån deckaren vars handling fokuserar på konspirationer och sammansvärjningar. Den kännetecknas av en specifik narratologisk uppbyggnad med fokus på reflexivitet hos karaktärer och en avsaknad av upplösning (Trifonova 2012). Exemplet som Trifonova använder för att gestalta detta är filmerna *Salt* och *Inception*, vilka båda slutar med en tvetydighet och utan något egentligt avslut (closure) (ibid, s. 120). Konspirationsthilleren når aldrig ett slutgiltigt *ekvilibrum*, utan lämnar tittaren utan narrativ upplösning vilket representerar att det inte finns en slutgiltig sanning, ingen ordning att återgå till och inget lyckligt slut (ibid, s. 115).

Konspirationsthillerens subjett och fabula skiljer sig från den klassiska deckaren. En premis för den samtida konspirationsthilleren är att det inte går att få kunskap om sanningen, och att skulden aldrig kommer hittas i en entydigt skyldig förövare. Konspirationsthillerens protagonist är ingen allvetande hjälte, som genom undersökning och tankeverksamhet löser brottet, och han har ingen medhjälpare som låter läsaren få kunskap om förloppet. De två åtskilda berättelserna är alltså inte närvarande som i den klassiska deckaren. Genren bygger

på logiken att globaliseringen av världen och samhället är så långt framskriden att överblick över dess samband och kopplingar är omöjlig (ibid, s. 122). Det är inte protagonistens uppgift att blottlägga hemliga motiv och dolda sanningar, utan istället är det protagonistens autonomi, agens och moraliska dilemman som är av intresse i texten, i likhet med den hårdkokta deckaren (Ibid, s. 124). Texten handlar alltså allt mindre om förövarens motiv och att placera skulden bortom samhällssystemet och allt mer om protagonistens moraliska dilemma och tillvägagångssätt, vilket i sig representerar kollektivets moraliska dilemman och konflikter (Trifonova 2012, s. 122f).

Konspirationsthrollern lånar från deckargenrens karaktärer, och innehåller förövare, offer och detektiv, men karaktärernas funktioner skiftar i texten och samma karaktär kan under berättelsens gång skifta mellan olika funktioner, så som detektiv, offer eller förövare, till skillnad från den hårdkokta deckaren. Detta i ett försök att sammanföra individen med kollektivet, så att funktioner överskrider specifika karaktärer. På så sätt är offret längre inte en individ, utan alla. Förövaren är inte en avvikande enstaka skurk som i den klassiska deckaren, utan ett allestädes närvarande nätverk. Hjälten är inte en intellektuellt överlägsen detektiv som blivit anlitad för att lösa fallet, utan *vem som helst*, som haft otur att snubbla över konspirationen (Trifonova 2012, s. 113). Denna rotation av funktioner hos samma karaktärer försvårar placering av skuld, agens och ansvar. När tittaren inte tydligt kan placera ansvar och agens får konspirationen fäste (ibid, s. 114). Att konspirationsthrollern lånar och förvränger karaktärer från den klassiska deckaren är en sorts intertextualitet och hybriditet som är typisk för den postmoderna kulturen, och inte minst för TV. Intertextualitet innebär att texter citerar och refererar till andra texter inom genren, och hybriditet att en text lånar element som är typisk för en annan genre. Jag kommer i följande avsnitt redogöra för teorier om genre och intertextualitet för att skapa förståelse för hur detta påverkar utvecklingen av texter och genrer.

3.3 Intertextualitet och hybriditet

Jane Feuer ger i "Genre Study and Television" (1992) en övergripande förklaring av genreforskning och citerar Steve Neale som definierar genre som "system av orienteringar, förväntningar och konventioner som cirkulerar mellan industri, text och subjekt" (s. 113). Genre betyder ursprungligen sort eller typ, och är ett sätt att kategorisera texter. Detta

förutsätter att texter kan klassificeras, och att de således inte är unika. Inom genreteori studerar man hur verk ansluter sig till varandra och samverkar inom och utanför sina kategorier (Feuer 1992, s. 109). Genre hjälper publiken att tolka och göra mening av en medietext och kan tyckas konstrueras och upplevas helt naturligt, utan reflektion, då förståelsen för genrer är kulturellt kodad (Branston 2006, s. 44). En aspekt man intresserar sig för i studiet av genre är intertextualitet, det vill säga hur texter inom ett genresystem refererar till varandra och ingår i ett större system av texter. Texter uppstår inte i ett vakuum, utan ingår i en kultur med vissa förutsättningar och förförståelse, de är en produkt av sin samtid och de ideologier de existerar i (Ibid, s. 55). Feuer menar att TV har en än högre grad av intertextualitet och hybriditet än andra medieformer (1992, s. 124). Hon använder som exempel ”sitcoms” för att förklara TV-genrers specifika förutsättning och utveckling. Genren påverkas inte bara av social och kulturell utveckling eller industrins evolution, utan den relaterar till och reagerar på föregående och parallellt sända sitcoms. Varje serie inkorporerar tidigare serier, och det är denna *intertextualitet* som gör att de respektive programmen lånar från varandra och ständigt utvecklas och förändras (Ibid s. 119).

Det är inte bara inom genrer som intertextualitet förekommer, verk lånar av och refererar till varandra över genrer, och skapar nya hybridgenrer, vilket innebär att en sammanblandning av olika genres element och former i en ny genre. TV-genren har en tendens att kombineras och utvecklas över genrens gränser. Medieteknologiernas utveckling har resulterat i att tidigare distinkta genregränser har suddats ut då TV-program fungerar inte som tydligt avgränsade verk på samma sätt som filmer, de ingår i ett flöde av texter, ofta avbrutna av och invävda i reklamfilmer (Branston 2006, s. 56). Möjligheten att zappa mellan kanaler och kunna växla mellan texter efter önskemål är en annan orsak att TV-program i större utsträckning utvecklats till hybrider (2006, s. 123f). TV:n har beskrivits som postmodernitetens medium, då en av förutsättningarna för det postmoderna är en massiv ökning och spridning av tecken och mening, vilket möjliggörs av TV-teknologin (Storey, s. 198). Det ständiga överskottet av texter och mening pockar på tittarens uppmärksamhet och tävlar om rätten att förklara världen enligt sina respektive ideologiska agendor (Collins 2006, s. 254). Tittarens möjlighet att välja i ett mediemättat samhälle har resulterat i en fragmentisering av publiken. Istället för att vända sig mot en homogen massa, nödgas tv-bolag och producenter attrahera många olika nischgrupper, vilket resulterat i en inkorporering

av olika genrer och texters specifika tecken i ett verk, istället för att hålla sig trogen till *en* genre och *en* publik. Med detta i åtanke kommer jag söka efter intertextualitet och hybriditet i Sherlock. Det gör jag genom att studera narrativet, och jämföra med genren *Den klassiska deckaren* och *Konspirationsthiller*. Hur jag kommer att gå till väga kommer jag att redogöra för i följande stycke.

4. Metod och material

Jag kommer nu att redogöra för mitt val av metod och material. Jag kommer att redovisa mitt analyschema samt diskutera eventuella problem med min valda metod. Vidare kommer jag argumentera för det urval jag gjort i mitt material.

4.1 Val av metod

För att bearbeta materialet utifrån mina frågeställningar kommer jag att använda mig av en genre- och narrationsanalys. Detta för att kunna studera på vilka sätt materialet ansluter sig till samt skiljer sig ifrån sin förlaga: den klassiska deckaren. Genom en narratologisk analys kommer jag att kartlägga eventuell intertextualitet i materialet, och hur det förhåller sig till förlagan *Den klassiska detektiven* samt den postmoderna genren *Konspirationsthiller*.

Jag kommer att pröva materialet mot Cawelti och Todorovs formel för den klassiska detektiven samt narratologiska teorier om *sujett och fabula* samt *ekvilibrum och disequilibrum*. Begreppen fabula och sujett har hämtats från den ryska formalistiska litteraturteorin, och betecknar två händelseförlopp vi finner i en berättelse; fabula är det egentliga händelseförloppet, det som sker i berättelsen; sujett är berättelsens framställning av förloppet, alltså det vi läser eller visas. Jostein Gripsrud formulerar det på följande sätt: ”Man kan säga att sujetten är det på vilket vi som läsare får information om fabeln” (Gripsrud 2011, s. 251). Den klassiska detektivberättelsen består av två berättelser, den om brottet och den om lösningen av brotten. Berättelsen om brottet kopplas ihop med fabulan och berättelsen om lösningen av brottet kopplas ihop med sujetten.

Ekvilibrum och disequilibrum är en narratologisk distinktion utformad Todorov, och utgör minsta möjliga kompletta handling. Termerna är lånade från psykologin där den betecknar en stabil men ej statisk relation mellan medlemmar i samhället. I narrativet betecknar distinktionen ett skifte från ordning till oordning för att sedan återvända till

ordning. De två stadierna av ordning separeras av en period av obalans som framkallats av en process av degeneration och en process av förbättring. De två stadierna av ordning är inte identiska, utan den senare består ofta av en ny ordning (Todrov 1969, s. 75). Med hjälp av Trifonovas (2012) kartläggning av konspirationsthrollern i samband med narratologiska teorier har jag utarbetat en modell som tillåter mig utföra analysen på materialet. Så som Cawelti och Todorov utformat ett regelverk med egenskaper för den klassiska detektiven har jag gjort ett försök att definiera konspirationsthrollerns egenskaper utifrån existerande kartläggning av genren, för att kunna placera mitt material i relation till dessa genrer. Konspirationsthrollerns egenskaper innefattar följande:

1. En avsaknad av brottets upplösning (inget samhälleligt ekvilibrium)
2. Ett sammansatt händelseförlopp istället för två, subjett och fabula är inte åtskilda i berättelsen om brottet och berättelsen om lösningen
3. En reflexivitet hos karaktärens funktion vilket innebär att samma karaktär i texten kan ha flera olika funktioner (detektiv, offer, förövare)

Jag kommer utföra analysen i två steg som appliceras på de valda säsongerna. Inledningsvis kommer jag i ett kort referat redogöra för de valda avsnitten för att sedan i steg 1 undersöka materialet med hjälp av modellen för den klassiska deckaren som i tidigare avsnitt redogjorts för. Jag kommer pröva mitt empiriska material mot den klassiska deckarens formel för att se på vilka sätt det ansluter sig till samt skiljer sig från den klassiska deckaren. I steg 2 kommer jag att studera mitt empiriska material utifrån de egenskaper jag fastställt med hjälp av Trifonovas redogörelse för konspirationsthrollern för att förstå hur materialet relaterar till konspirationsthrollergenren. Då jag i steg 1 studerar huruvida materialet innehåller de två separata berättelserna kommer jag inte att inkludera detta i analysen i steg 2. Slutligen kommer jag jämföra seriens initiala och slutgiltiga ekvilibrium genom att studera det första avsnittet i säsong 1 och det sista avsnittet i säsong 4. De fynd som görs i analysen kommer vidare att sammanfattas och diskuteras i avsnittet slutsats och diskussion.

4.2 Analysschema

1. Undersökning av materialet utifrån den klassiska deckaren

- *Följer materialet den klassiska deckarens tre villkor?*
 - (1) Berättelsen bör innehålla ett mysterium, några fakta måste vara dolda för läsaren.
 - (2) Berättelsen bör kretsa runt undersökningen av dessa dolda fakta. Mysteriet bör inte gälla protagonisten.
 - (3) Mysteriet, och de dolda faktan, bör avslöjas för läsaren i slutet av berättelsen
- *Innehåller materialet de två separata berättelserna?*
 - (1) Den om brottet
 - (2) Den om lösningen om brottet
- *Innehåller materialet den klassiska deckarens karaktärer och innehar de samma karakteristika?*
 - (a) detektiven
 - (b) förövaren
 - (c) offret
 - (d) de som hotas av brottet men ej har möjlighet att lösa det själva

2. Undersökning av materialet utifrån konspirationsthillerens egenskaper

- *Hur ser det initiala och slutgiltiga ekvilibriumet ut, ges brottet en upplösning?*
- *Finns det en reflexivitet i karaktärers funktioner?*

4.3 Material och urval

Materialet som jag kommer att utföra min analys på är miniserien Sherlock som sändes på BBC under åren 2010 - 2017. Den har även sänts på SVT och finns nu att hitta bland annat på streamingtjänsten Netflix. Serien består av fyra säsonger à tre avsnitt på 90 minuter. Serien är en modern adaptation av den klassiska deckaren Sherlock Holmes, skriven av Sir Arthur Conan Doyle och publicerad som en följetång i tidningen The Strand från 1891. Originalhistorierna av Conan Doyle mynnade ut i fyra romaner och 56 noveller. Miniserien utspelar sig i modern

tid, under tidig 2000-tal, vilket är den mest uppenbara skillnaden från det viktorienska originalet. De olika avsnitten i serien parafraserar originalnovellerna och flera av intrigerna och karaktärer är återkommande från förlagan om än med viss variation. Då serien är en modern adaptation av en klassisk deckare är det särskilt intressant då det kan undersökas för att utläsa en förändring i genre. Då jag är särskilt intresserad av narrativ och vill undersöka det initiala och slutgiltiga ekvilibriumet har jag valt att studera den första säsongens första och sista avsnitt samt den sista säsongens första och sista avsnitt. Detta ger mig även möjlighet att studera det allra första och allra sista avsnitten och dess ekvilibrium. Detta är av intresse då vi genom att studera en texts initiala och slutgiltiga ekvilibriumet kan vi få tillgång till en texts implicita ideologiska mening (Gillespie 2006, s. 98).

4.4 Metodreflektion

Den hermeneutiska metoden ägnar sig åt att tolka och förstå texter, och tolkning och förståelse är sällan entydigt. Tillika har texterna vi tolkar olika betydelser beroende på vilken tid och kultur de läses i. Varje läsare har en alldeles specifik förståelsehorisont, vilket innebär att vi har olika förutsättningar för att förstå och göra mening av texten. Vår förståelse av texten är således aldrig fri från våra fördomar och förförståelser, de är i själva verket en viktig förutsättning för att vi ska kunna begripa texten över huvud taget. Denna förförståelse är ofta kulturellt betingad, och det är viktigt att vara medveten om den när man sysslar med tolkning av texter (Gripsrud 2002, s. 179f). Den hermeneutiska cirkeln illustrerar för oss att vi ”*måste förstå delen för att förstå helheten, och man måste förstå helheten för att förstå delarna*” (Gripsrud 2002, s. 182). Detta är centralt i genreanalysen, då man som forskare hela tiden bör förhålla sig till den specifika texten och genren som den tillhör. En tolkning kommer aldrig vara fri från personliga idéer och tankar, dels för att det inte är möjligt jaget från tolkningen, dels för att det i sådana fall inte skulle vara en *tolkning*. Den hermeneutiska forskarens uppgift är inte att upplösa sig själv, utan att hela tiden vara reflexiv och medveten om sig själv i tolkningen. Genom att synliggöra sina egna förutsättningar för sig själv ges forskaren möjlighet att förhålla sig till dem på ett korrekt sätt (Gripsrud 2002, s. 184f).

Det valda fokuset för undersökningen är texters funktion i samhället, och hur vi kan utläsa vad de avslöjar om sin samtids ideal och konflikter. Antaganden som görs i uppsatsen grundar sig i Caweltis och Jamesons funktionalistiska syn på medier, vilket är ett sätt att tolka

och förstå texter och genrer på. Detta är något som intresserat medie- och litteraturforskare under en längre tid, då man enligt denna uppfattning genom tolkningen av texter kan utläsa något om samhället som texten uppkommit i. Man söker genom texten hitta den dolda sanningen om vår tid (Ericson 1991, s. 15). Enligt Cawelti fyller texter en funktion i samhället, och genom att undersöka dessa texters genre, eller formler, kan vi förstå vilken denna funktion är. Det går självklart att påstå, gällande uppsatsens specifika empiri, att det finns rent medieteknologiska förutsättningar som kan tillskrivas genrens förändring. Dock är de medieteknologiska förutsättningar inte av intresse i denna undersökning, och därför kommer de inte behandlas vidare. Som Cawelti tydliggör är de genrer som definieras av honom inte mediespecifika, utan sträcker sig över alla möjliga medier och kulturella former (Cawelti 1976, s. 72). Alltså kan vi applicera denna tolkning på en rad olika medietexter, i detta fall appliceras deckargenrens förutsättningar på en tv-serie. Detta tillåts eftersom Caweltis genrebestämmelser enligt honom själv inte är begränsade till litteratur, trots att de formulerats framförallt utifrån litterära verk. Således kommer denna undersökning inte närmare diskutera medieteknologiska förutsättningar, utan fokusera på den sociala läsning som både Cawelti och Jameson förespråkar. Genom att göra en tolkning grundad i adekvat teori och empiri bör resultaten ses som både korrekta och tjänliga.

5. Analys

5.1 Säsong 1: avsnitt 1 “A Study in Pink” och avsnitt 3 “The Great Game”

Referat

Det första avsnittet i den första säsongen börjar med att presentera John Watson som lever ensam, plågad av minnen från sin tid i militär tjänst. Han försöker assimilera sig i det civila livet och söker boende i London. Han blir ihopparad med Sherlock Holmes, en excentrisk “konsulterande detektiv” och vi lär oss snabbt att han är otroligt intelligent men arrogant och utan social kompetens. Simultant med presentationen av de två huvudkaraktärerna får vi se en rad mystiska dödsfall. Polisen försöker lösa vad som tycks vara en rad serie-själv mord, men är uppenbart förbryllade. Snart ber de Holmes om assistans att komma underfund med brotten, och han och Watson börjar samarbeta med polisen. Poliskåren har svårt för Holmes, med undantag för inspektören Lestrade som har överseende med Holmes okänsliga beteende då han lyckas lösa de till synes mest omöjliga mysterier. Watson kämpar med sin syn på

Holmes, han beundrar Holmes genialitet men har svårt för hans självupptagna, arroganta sätt. Watson och Lestrade samtalar om den komplicerade Holmes, och Watson frågar Lestrade varför han står ut med att arbeta med Holmes och Lestrade svarar: Han är en fantastisk man, och jag tror att med lite tur kan han en dag bli en *god man* också. Holmes lyckas lösa brottet, och möter i slutet av avsnittet mördaren i en uppgörelse, i en duell av intellektuell tankeverksamhet och "deduktion", det vill säga att de läser av varandra och situationen. Holmes slutledningsförmåga är som hans superkraft. Watson ser på avstånd Sherlock med mördaren, som har Sherlock under pistolhot, skjuter mördaren och räddar Holmes. I mördarens döende stund lyckas Sherlock lura ur honom namnet på hjärnan bakom mordet; Moriarty.

I säsongens tredje och sista avsnitt har Holmes och Watson flyttat ihop och blivit vänner och kompanjoner i brottsarbetet. Holmes är missnöjd med fallen han får, de väcker inte hans intresse och han klagar över hur uttråkad han är. Kort där efter briserar en bomb på Baker Street, mitt emot männens lägenhet som blir allvarligt skadad. Holmes bror, Mycroft, som har en högt uppsatt position i den brittiska säkerhetstjänsten ber mannen om hjälp att lösa ett fall; en man med hemliga missilplaner på ett usb-minne har hittats död, och planerna är försvunna. Holmes vägrar assistera brodern, och menar det är ett för enkelt fall för honom. Närmast blir Holmes kontaktad av polisen som fått ett paket adresserat till Holmes. Det innehåller en rosa mobiltelefon, en likadan som tillhörde ett av offren i det första avsnittet, och Holmes förstår att det är en hälsning från Moriarty. Det som följer är ett intrikat spel designat av det kriminella geniet Moriarty, som går ut på att Holmes på en begränsad tid måste lösa gåtor för att rädda livet på människor som Moriarty kidnappat och bundit fast med sprängladdningar. Simultant med detta försöker Watson själv lösa gåtan med de försvunna missilplanerna, men får till slut hjälp från Holmes. Holmes klurar snabbt ut vem som har planerna, den mördade mannens svåger, och tar tillbaka dem. Holmes har till slut klarat proven han fått från Moriarty och spelet verkar vara över, men Holmes har i hemlighet från Watson stämt träff med Moriarty. På mötesplatsen möter Holmes Watson, som Moriarty fått tag på iklätt en bombväst. När Moriarty visar sig och hotar att spränga Watson i luften, klamrar Watson sig fast vid Moriarty i ett försök att rädda Sherlock genom att ofta sig själv. Han lyckas dock inte, och Moriarty förklarar att han inte längre kan låta mannen fortsätta

med att sätta käppar i hjulen för honom och hans kriminella verksamhet. Avsnittet slutar med en cliffhanger, och vi lämnar de tre männen mitt i uppgörelsen.

Steg 1: Undersökning av materialet utifrån den klassiska deckaren

- Följer materialet den klassiska deckarens tre villkor?

Säsongen innehåller ett antal mysterier, det första avsnittet har ett fall och det sista avsnittet rymmer flera brott i en kavalkad av mysterier som Holmes måste lösa. Berättelsen kretsar kring undersökningen, i det första avsnittet får vi följa Holmes slutledningar medan han löser brottet. Det sista avsnittet är utformat som ett spel av Moriarty, och utredning på utredning följer på löpande band. Holmes måste lösa varje "litet" fall för att lösa det stora fallet: Vem är Moriarty? Och hur ska han stoppa honom? Den dolda faktan gäller inte protagonisten, och majoriteten av brotten och dess gåtor löses och avslöjas till slut. Dock får det slutgiltiga mysteriet, hur de ska övervinna Moriarty, inget slut eftersom avsnittet slutar med en cliffhanger, innan upplösningen. Man följer inte fullt ut den klassiska deckarens tre villkor. Materialet är mer action-orienterat än den klassiska deckaren och handlar mycket om att förhindra att brott utförs, vilket är vanligt förekommande i den hårdkokta deckaren. I den klassiska deckaren är utredning av brott som redan ägt rum vanligare, det förekommer i denna säsongen i det sista avsnittet i form av brottet med de försvunna missilplanerna.

- Innehåller materialet de två separata berättelserna?

Båda avsnitten har ursprungligen två separata berättelser, men de smälter under avsnittens gång samman. Det första avsnittet har en tydlig separation ända fram till upplösningen. Holmes och Watson undersöker ledtrådar på brottsplatsen, men tittaren får under avsnittets gång se inblickar i mordet som utförs. Det finns alltså en separat historia om brottet som protagonisterna inte har tillgång till utan når kunskap om genom undersökningen av bevismaterial. Dock smälter dessa berättelser samman då Holmes möter mördaren, och ger sig in i en uppgörelse med honom. Han är inte längre separat från berättelsen om brottet, utan delaktig i den. Även Watson blir delaktig när han skjuter och dödar mördaren. I det sista avsnittet är Holmes och Watson ännu mer involverade i brottet. Dock kan fallet som inte involverar Moriarty, gällande de försvunna missilplanerna, något som kan ses som den klassiska deckarens berättelse om brottet. Det följer den klassiska detektivens formel, med ett

mystiskt brott som ingen kan lösa utom detektiven med ett intetsägande offer och en oväntad förövare. Det fallet ges dock långt mindre tid och uppmärksamhet än Moriartys spel. De två berättelserna hittas alltså speciellt i det första avsnittet och till viss del i det sista.

- Innehåller materialet den klassiska deckarens karaktärer och innehar de samma karakteristika?

Caweltis fyra karaktärer står alla att finna i *Sherlock*, Holmes som är den briljanta men något missanpassade detektiven, Watson som är hans medhjälpare, och den som tittaren identifierar sig med. Han imponeras (tillsammans med tittaren) av Holmes fantastiska förmågor, men klarar inte av (tillsammans med tittaren) att hänga med i hans slutledning. Watson ingår, tillsammans med poliserna, i gruppen *de som hotas av brottet men ej har möjlighet att lösa det själva*. I poliskåren finns två typer; de som avskyr Holmes, och Lestrade, inspektören som beundrar honom men har svårt för hans arroganta sätt. Förövaren i säsongen är framförallt *Moriarty*, en brottsling som förekommer i den klassiska deckaren och är detektivens motpol: Lika briljant, men ond. Moriarty kallar sig själv konsulterande brottsling, vilket är motsatsen till Holmes konsulterande detektiv. Mördaren i det första avsnittet är en än mer klassisk förövare enligt den klassiska deckaren formel. Han är ointressant och hans öde oviktigt för historien. Vi får till viss del reda på hans motiv, men inte tillräckligt för att känna sympati med dåden han begått. Offren i två av fallen, det första avsnittets "serie-själv mord" och det tredje avsnittets försvunna missilplaner, stämmer överens med den klassiska deckarens offer. De hittas döda under mystiska omständigheter, och vi får veta tillräckligt mycket om dem för att känna sympati, men inte så mycket att vi blir alltför drabbade av deras sorgliga öde. De förblir relativt intetsägande karaktärer för tittaren. De potentiella offren i Moriartys är fortfarande vid liv och därför har Holmes chansen att rädda dem. De gör att historien riktar sig framåt i tiden: vad kommer att hända, istället för bakåt: vad har hänt, vilket stämmer bättre överens med den hårdkokta deckaren än den klassiska (McCracken 1998, s. 279).

Steg 2: Undersökning av materialet utifrån konspirationsthrillerns egenskaper

- Hur ser det initiala och slutgiltiga ekvilibriumet ut, ges brottet en upplösning?

Den klassiska deckarens kurva av ordning och oordning berör framförallt ordningen i samhället. Ordningen rubbas av ett brott, och återställs när detektiven löst brottet och

identifierat den skyldiga. Den första säsongen av *Sherlock* når aldrig detta slutgiltiga ekvilibrium, då säsongen största brott, Moriartys handlingar, aldrig når en upplösning. Det som ordnas i säsongen är snarare relationen mellan Holmes och Watson, som i det initiala stadiet av ekvilibrium befinner sig en stabil ordning var för sig. Watson är olycklig och ensam, Holmes kufig och utan vänner. Trots konflikter dem emellan, där Watson tvivlar på Holmes på grund av hans brist på empati, finner de varandra som bundsförvanter, och i säsongens sista scen är Watson beredd på att offra sig själv för att rädda Sherlock från Moriarty. Till skillnad från den klassiska deckarens formel är relationen här viktigare än lösningen på brotten. Materialets narrativ stämmer överens med konspirationsthrellerns narrativ, där ett slutgiltigt ekvilibrium inte uppnås, då ordningen i samhället inte existerar enligt konspirationsthrellerns logik. Sättet varpå Holmes och Watson blir indragna i brotten går även det i linje med konspirationsthrellerns formel, enligt vilken protagonisten snubblar över eller blir indragen i en konspiration, ett brott de inte gav sig ut för att lösa. Holmes rör sig längre ifrån den objektiva och rationella detektiven som på tryggt avstånd finner lösningar på mysterier. Istället finner han sig i kulmen av brotten, i uppgörelse med förövaren.

- Finns det en reflexivitet i karaktärens funktioner?

Då Holmes blir indragen i brotten kan vi förstå honom som både detektiv och offer. Ena stunden undersöker han dåden, i tron om att han har full kontroll, för att i nästa stå öga mot öga med förövaren. Moriarty visar sig vara ute efter Holmes, och de andra mordena han begick var endast ett sätt för Moriarty att komma åt honom. Denna variation i funktion hos karaktärerna är typisk för konspirationsthrellern.

5.2 Säsong 4: Avsnitt 1 “The Six Thatchers” & Avsnitt 3 “The Final Problem”

Referat

Avsnitt 1 börjar med ett hemligt möte där Sherlock Holmes, hans bror Mycroft och en grupp i den brittiska regeringen är närvarande. Mycroft har lyckas hjälpa Holmes komma undan ett mord han begått i tidigare avsnitt. Mycroft ser till att Sherlock slipper efterverkningarna av dådet då säkerhetstjänsten behöver hjälp av Holmes med ett fall. Sherlock verkar munter men är beredd på nästa rond med sin nemesis. På Baker Street har mycket hänt på kort tid, Watson har gift sig och flyttat ihop med Mary och de får ett barn. Holmes arbetar som besatt, löser

fall på fall och letar överallt efter spår av Moriarty. I avsnittets första brott hittas en ung man död i en utbrunnen bil på sina föräldrars uppfart, och ingen kan förklara hur han hamnat i bilen, eller hur han dött. Holmes och Watson tar sig an fallet, och Mary är med på telefon, uttråkad av att vara hemma med dottern. Sherlock löser snabbt fallet, men inte utan att hitta något misstänksamt hemma hos föräldrarna till pojken: En Margaret Thatcher-byst som blivit förstörd vid ett inbrott. Holmes anar ett samband med Moriarty. Det visar sig vid närmare efterforskning inte handla om Moriarty, utan Mary, som är en före detta hemlig agent och spion. Holmes konfronterar Mary, som flyr med förhoppningen om att kunna skydda sin familj. Holmes drabbar samman med en av Marys gamla kompanjoner som tror att hon förrådade honom vid ett uppdrag och vill hämnas. Holmes och Watson beger sig efter henne, och det gör även hennes förråda kompanjon. Sällskapet får ur mannen att han under sin tid i fångenskap fick höra att ”den brittiska kvinnan” förrådade honom och de lyckas lista ut att det måste vara en annan brittisk kvinna som är skyldig. Medan Sherlock försöker ta reda på vem som är den skyldiga förrädaren pratar Mary och John om sitt förhållande, han är besviken på hennes lögner, men vi får i tillbakablickar se att han själv gjort sig skyldig till otrohet, men inte kan förmå sig att berätta för Mary. De avbryts av Sherlock som kallar dem till konfrontationen med den skyldige förrädaren på London Aquarium. Mary går i förväg medan John försöker hitta barnvakt till dottern. På plats visar det sig vara sekreteraren till en högt uppsatt regeringskvinna, som närvarade på Holmes möte i början av avsnittet, som är skyldig. Driven av sitt förakt mot kvinnan trycker Holmes ner henne genom sin slutledningsförmåga, och påtalar hennes alkoholism, hennes ensamma liv och hennes dåliga ekonomi. Mary försöker stoppa honom, men han slutar inte driva på kvinnan och till slut avlossar hon sitt vapen mot Holmes, men Mary hoppar emellan, och blir skjuten i bröstet. John dyker upp och Mary dör i hans armar. John är rasande på Sherlock, som han anklagar för Marys död.

Det sista avsnittet börjar med en flicka som befinner sig på ett flygplan där passagerare och besättning är medvetslösa, och hon skriker desperat på hjälp. Därefter återvänder vi till Holmes och Watson som har försonats och kommit på Mycroft med en fruktansvärd lögn. Det finns ett tredje Holmes-syskon, systemen Eurus, som sen barndomen suttit inspärrad på ett hemligt, isolerat fängelse. Holmes växte upp med systemen, men har enligt Mycroft förträngt hennes existens efter det trauma han drabbades av efter att hon dödat Holmes hund och bränt ner deras familjegård. Medan de samtalar om Eurus flyger en drönare

bärandes på en skarpladdad granat in genom fönstret, och männen lyckas precis klara sig undan när den briserar och totalförstör lägenheten på Baker Street. De beger sig sedan till fängelseön Sherrinford som Eurus befinner sig på och medan Holmes söker upp systemen, långt ner i en bunker, isolerad ifrån alla andra, tar sig Mycroft och Watson till fängelsedirektören, som jobbar för Mycroft. Han förklarar hur Eurus genom samtal "rekryterat" alla som talat med henne till sin sida, och hur hon exempelvis övertalat en av vakterna att döda sin familj och sen ta sitt eget liv. Mycroft förklarar att hennes exceptionella intelligens gör henne otroligt farlig, att hon är ett geni utan like, som på grund av sin djupa psykos använder sina förmågor till ont. Snart visar det sig att läget är värre än sällskapet kunnat ana, och det är inte längre direktören som styr fängelset, utan Eurus. Tillsammans med Moriarty, som hon fått träffa vid ett kort tillfälle i utbyte med att hon hjälpt Mycroft med säkerhetsarbete för regeringen, har hon planerat ett grymt spel för Holmes att delta i. Männen tvingas lösa gåtor och ställs inför moraliska dilemman, och deras incitament för att delta i spelet är flickan på planet. De får under korta stunder prata med henne i telefon för att hjälpa henne landa planet, endast om de spelar med i Eurus lek. När hon försöker tvinga Holmes välja mellan att mörda Watson eller Mycroft vägrar han, och vänder istället pistolen mot sig själv, då sövs de alla och vaknar upp på den utbrunna familjegården. Holmes är tillbaka i sin barndoms trauma, Eurus har fört bort och gömt Watson, men vägrar berätta för Holmes var han är, vilket är detsamma som hon gjorde mot Holmes hund när de var små. Enda sättet för honom att hitta Watson är att lösa Eurus gåta, en mystisk sång hon sjungit sen de var barn. När Holmes till slut dechiffrerar sången hittar han Eurus, och förstår att flickan på planet inte är riktig, det var hela tiden Eurus de pratade med. Djupt i sin psykos skapade hon flickan som en symbol för sin ensamhet och oförmåga att få kontakt med andra människor. Holmes lyckas övertyga henne om att hon inte är ensam och när han håller om henne avslöjar hon till slut var Watson är så han kan bli räddad. I efterspelet återförs Eurus till fängelset och Holmes ser efter henne och sin bror. Polisen dyker upp på brottsplatsen och en av Lestrades anställda deklarerar att Holmes är en fantastisk man, men Lestrade säger emot, Holmes är bättre än så, han är en *god* man. I de avslutande scenerna får vi se männen tillbaka på Baker Street, och de tittar på en DVD som Mary lämnat efter sig. Hon berättar om fristaden på 221B Baker Street, och hur man alltid finner hopp hos männen som lever och arbetar där. Hon berättar sagan om

Sherlock Holmes och Doktor Watson, medan vi får se dem bygga upp lägenheten igen efter explosionen som ödelade den i början av avsnittet.

Steg 1: Undersökning av materialet utifrån den klassiska deckaren

- Följer materialet den klassiska deckarens tre villkor?

Säsongs fyras mysterium är intrikata, och den dolda faktan allt mer relaterat till protagonisten, vilket inte stämmer överens med den klassiska deckaren. Avsnittet kretsar kring undersökning, men inte i den traditionella meningen att ett brott har begåtts och undersöks för att sedan avslöjas vid berättelsens slut. Istället är det flera olika brott som avlöser varandra, varje lösning leder till ett nytt problem. Att Holmes är så pass involverad i hemligheten i det sista avsnittet stämmer inte överens med den klassiska deckarens formel, och Holmes med sällskap ägnar sig mer åt att förhindra att brott ska ske än att lösa brott som redan har skett, vilket är mer enligt den hårdkokta deckarens formel än den klassiska.

- Innehåller materialet de två separata berättelserna?

Avsnittet i denna säsongen är inte som den klassiska deckaren tydligt separerad i två historier. Avsnittet *The Six Thatchers* innehåller ett brott enligt den klassiska deckaren, där Holmes anlitas för att lösa ett mystiskt dödsfall med den unga pojken i bilen, men det är endast en ingång till avsnittets riktiga story, och avhandlas inom avsnittets första 20 minuter. Även säsongens tredje avsnitt har en början som är typisk för den klassiska deckaren, det börjar med att vi får bevittna ett brott, med flickan på planet. Dock följer avsnittet i övrigt inte de två historierna, Holmes är intimt involverad i intrigerna, "spelledaren" är hans syster, som konstruerat en labyrinth av prövningar och gåtor för Holmes att lösa. I denna mening har Holmes blivit en allt mer hårdkokt detektiv, som är personligt involverad i fallen, och inte bara studerar dem utifrån som den klassiska detektiven.

- Innehåller materialet den klassiska deckarens karaktärer och innehar de samma karaktéristika?

Som nämnt ovan är detektiven i högre grad involverad i brotten han undersöker. I det första avsnittet är det hans vän och Watsons fru Mary som är huvudpersonen i dramat, och i det tredje är det hans syster. Holmes liknar allt mer en actionhjärte, en hårdkokt detektiv, som

hamnar i slagsmål med förövarna och svär att skydda sina vänner från skada. Holmes är fortfarande briljant, men i det tredje avsnittet möter han för första gången sin barndomen sin överman, sin syster. Plötsligt hamnar han i moraliska kval som hans geniala slutledningsförmåga inte kan rädda honom ur. Enligt McCracken karakteriseras den klassiska detektiven mer av sina vanor än sina relationer, då han tenderar att vara en ensamvarg som inte har några viktiga förhållanden (McCracken 1998, s. 287), men Holmes är i den här säsongen djupt påverkad av sin relation till Watson, Mary, sina syskon och till och med Molly Hooper, kvinnan som under alla säsonger varit förälskad i honom men som han aldrig lagt märke till. Alltså följer Holmes inte formeln för den klassiska detektiven. Förövarna i denna säsong är även de mer komplexa karaktärer än den klassiska deckarens traditionella brottslingar. Det finns dock en förövare som följer den klassiska deckarens formel, i det första avsnittet visar sig förövaren, som förrådde Marys sällskap av agenter samt sköt ihjäl henne i slutet av avsnittet, vara en småsint sekreterare. Bitter på sin låga status och ersättning jämfört med de hon jobbade för hämnades hon genom att sälja hemligheter. Men innan tittaren får reda på detta impliceras en rad olika personer som förövare i avsnittet: För det första mannen som stal bysterna och lämnade döda kroppar i sitt kölvatten och försökte döda Mary var en förövare, men visade sig sedan vara ett offer för fångenskap och tortyr. För det andra Mary själv, vars hemliga förflutna blottas, samt Mycroft och den brittiska regeringen, som arbetar med frilansande agenter i hemlighet, och riskerat brittiska medborgares liv och säkerhet under tiden. Det är alltså omöjligt att placera skulden på en part, utanför det trygga och ordnade samhället. I det tredje avsnittet är skulden ännu mer delad bland olika parter. Eurus är den som står bakom brotten, men skulden placeras inte hos henne, utan på det inhumana sätt hon behandlats på hela sitt liv, och den psykiska ohälsa hon brottas med. Skulden finns alltså inte utanför systemet, utan i det, vilket är tvärt emot den klassiska deckarens formel. Denna tvetydighet finns även i identifikation av offer. I det första avsnittet är det förvisso tydligt att pojken som dog i bilen är offer i det initiala brottet, men det huvudsakliga offret är Mary. Hon är varken intetsägande eller oviktig, som den klassiska deckarens offer brukar vara, utan en viktig karaktär vars bortgång väcker stor sympati. I det andra avsnittet är Eurus både förövare och offer. Denna typ av reflexivitet är typisk för konspirationsdeckaren. De som hotas av brottet men ej har möjlighet att lösa det själva

inkluderar medhjälpare och medborgare som påverkas av brottet. Exempel på dessa i säsongen är de människor som sätter livet till i Eurus spel, poliserna och Doktor Watson.

Steg 2: Undersökning av materialet utifrån konspirationsthrellerns egenskaper

- Hur ser materialets initiala och slutgiltiga ekvilibrium ut?

I materialet är det ingen ordning som återställs i samhället, vilket är brukligt i en klassisk deckare. Efter att Holmes löst gåtan med Eurus återvänder hon till fängelset hon suttit inspärrad på i hela sitt liv, kanske med mer kontakt med omvärlden än innan, men i övrigt förändras inte något för kvinnan som spenderat livet i en cell utan varken rättegång eller vård. Den ordning som faktiskt återställs är den på Baker Street. Säsongens disequilibrium består snarare i ett brott i en annan mening i relationen mellan Holmes och Watson, än ett brott i samhället. Mary introduceras som den tredje musketören, men hon och hennes och Watsons dotter blir som en kil mellan de två männen som innan dess levde som partners. Dottern upplevs som ett hinder från att göra det de båda föräldrarna egentligen vill, lösa brott och mysterier med Sherlock Holmes. När Mary dör uppstår en konflikt mellan männen, men det var tvunget att hända för att de skulle hitta tillbaka till sitt partnerskap som är seriens enda riktiga ordning. Om Watson helhjärtat hade gett sig in i familjelivet hade en ensam Sherlock lämnats kvar, oförmögen att ha romantiska relationer, och utan följeslagare att beundra och imponeras av honom. Säsongens initiala ekvilibrium består utav Watson och hans nya familj, som Sherlock accepterar, och deras fortsatta försök att arbeta tillsammans med att lösa brott. I disequilibriumet förlorar de Mary som offer sig, som för att hålla duon intakt, och sedan förlorar de nästan varandra i en stor konflikt. De försonas men riskerar snart igen att förlora varandra under Eurus grymma lek, där Watson nästan får sätta livet till. I det slutgiltiga ekvilibriumet är de tillbaka på Baker Street, där deras lägenhet blivit demolerad i en explosion, och de bygger tillsammans upp den igen, en tydlig symbolik för hur deras liv nästan fördärvades, men gemensamt sätts ihop igen bit för bit. De är tillbaka där de hör hemma och trion är återigen en duo. Denna symbolik går att förstå som att trots att det inte finns en samhällelig eller världslig ordning, så finns ett potentiellt lyckligt individuellt slut i form av kärlek och vänskap vilket går att förstå i samband med en individorienterad postmodernitet, där den personliga lyckan är viktigare än en kollektiv välgång.

- Innehar samma karaktär olika funktioner?

Det finns ett stort mått av reflexivitet hos karaktärerna i den här säsongen. Särskilt Eurus Holmes, den bortglömda systemen, är en karaktär som växlar mellan förövare och offer, vilket placerar skulden för brottet bortom henne. Mycroft är den som har ansvar för hennes oriktiga frihetsberövande, och är alltså en typ av förövare, men är även ett potentiellt offer som utsätts för Eurus prövning. Detektiven, som enligt den klassiska deckarens mönster brukar ha full kontroll och ligga steget före hela tiden, är i denna säsong lika mycket offer som detektiv, och har även ett visst mått av skuld vilket gör att han även blir förövare. Detta sker när han beläggs med skulden för Marys död, för att han provocerade fram det dödande skottet. Flera av karaktärerna innehar alltså olika funktioner under samma avsnitt.

5.3 Seriens ekvilibrium och disequilibrium

Genom att studera och jämföra den initiala och slutgiltiga ekvilibriumen kan vi få tillgång till textens implicita ideologiska mening (Gillespie 2006, s. 98). Typiskt för den klassiska deckargenren är ett ordnat samhälle som rubbas av ett fasansfullt brott, för att efter detektivens lösning återgå till ordning och ro. Detta symboliserar ideologiskt enligt Cawelti en bekräftelse av samhällssystemets riktighet, hur en avvikande person kan försöka störta systemet men inte lyckas, då det moderna samhället segrar med hjälp av den rationella hjälten som representerar det logiska tänkandet. Enligt McCracken är det även ett sätt att befästa och stärka det moderna rättssystemet, och legitimera det i allmänhetens medvetande. *Sherlocks* ekvilibrium följer inte denna formel, trots att de överlistar och spärrar in en rad brottslingar under de fyra säsongerna. I de avslutande sekvenserna sker ingen förändring i det korrupta rättssystemet, med brodern Mycroft i spetsen, som orättmätigt spärrat in syster Eurus och antagligen flera med henne. Holmes och Watson har ingen ambition att försöka stoppa, avslöja eller förändra det system som fungerar på detta vis. Flera gånger under seriens gång ramlar de över sammansvärjningar och korruption, som ofta involverar brodern Mycroft, men karaktärerna intresserar sig inte för att på något sätt försöka förändra det. Inte heller lyckas de placera skulden för problemen i samhället hos en utomstående part. Det finns ingen slutgiltig ond person som de håller ansvarig och bortförklarar alla problem genom. Moriarty kan till viss del tyckas vara en sådan karaktär, den ultimata ondskan, vars besegran återställer en frid och ordning till samhället. Men i själva verket fortsätter ondskan härja även efter hans död,

på alla nivåer i samhället. I den undre, kriminella världen så väl som bland regeringar och makthavande.

Den ordning som rubbas och sedan återställs avser istället relationen mellan Holmes och Watson samt Holmes personlighetsutveckling, vilka går hand i hand. I det första avsnittet säger Lestrade till Watson, att Holmes är en fantastisk man som förhoppningsvis även kan bli en god man. Med detta syftar han på att Holmes är briljant, intellektuellt mer begåvad än någon han mött, men han visar ingen respekt, kärlek eller omtanke för sina medmänniskor. I det allra sista avsnittet säger han i ett samtal efter att Holmes visat omsorg om sin bror att han inte bara är en fantastisk man, utan även en god man. Holmes har alltså blivit den socialt kompetenta, omtänksamma personen som Lestrade alltid hade förhoppningen om att han skulle bli. Detta noteras även när Holmes löser mysteriet med Eurus, i detta slutgiltiga problemet hittar han inte svaret tack vare sin logiska slutledning, utan genom att öppna sitt hjärta för systemen, och visa henne den omsorg och kärlek hon saknat i hela sitt liv. Denna karaktärsutveckling kan tillskrivas relationen till Watson, som lärt honom omtanke, kärlek och vänskap. Serien handlar i större utsträckning om deras relation och samspel än om faktisk brottslösning, och relationens återkommande problem är Holmes oförmåga att känna empati för sin vän och kompanjon och för andra i deras liv. När Mary introduceras förvandlas duon plötsligt till en trio, vilket visar sig vara vänskapens ultimata prövning. Tittaren får se hur livet som detektivduo försvåras med ett barn med i bilden, och Marys okända förflutna försätter dem alla i fara. När Mary dör, offerar hon sig själv, som i en sista handling som premierar männens vänskap framför hennes äktenskap och föräldraskap. I filmen hon lämnar efter sig, som spelas i slutet av det allra sista avsnittet, betyder hon hur Holmes och Watson hör ihop och hur deras rätta plats är 221B Baker Street. I samband med att Holmes utvecklas och växer som person, försvinner alltså alla hinder för männens fortsatta vänskap och samarbete. I det initiala ekvilibriumet är de åtskilda, olyckliga och ensamma, ett stabilt, men icke statiskt tillstånd. Detta rubbas när de möts, men deras relation drabbas av konflikter och svårigheter. Exempel på detta är när Holmes i säsong 2 simulerar ett självmord och Watson i tre år tror honom vara död och senare när Watson anklagar Holmes för att bära skulden för Marys död. Men till slut förenas de igen efter att tillsammans klarat sig igenom det slutgiltiga problemet, och Holmes nyfunna empati gör att de kan finna varandra igen och i stort sett leva lyckliga i alla sina dagar.

6. Slutsats och diskussion

Jag kommer nu diskutera de fynd jag gjort i analysen och redovisa min slutsats. Diskussionen delas upp i två teman: intertextualitet, respektive narrativ och historisk förändring.

6.1 Intertextualitet

Serien använder sig av ett stort mått intertextualitet, då den för det första är en adaption av en annan text som den ständigt refererar till, och för det andra inkorporerar komponenter från både den klassiska och den hårdkokta deckaren. Vi finner även en hybriditet, det vill säga en inblandning av andra genrer. Det står att finna i narrativet, som till viss del följer den klassiska deckarens, men som under seriens gång blir allt mer likt konspirationsthrellern. Intertextualiteten är given i serien då den är en adaption av ett tidigare verk, vilket innebär att den ständigt lånar av och refererar till en förlaga. Dock är BBC:s Holmes i stor utsträckning mer lik den hårdkokta detektiven än den klassiska. Detta skulle kunna tillskrivas medieteknologin, som Cawleti konstaterar har den klassiska detektiven aldrig varit lika framgångsrik i TV- och filmformat, som den hårdkokta (1976, s. 257). Jameson menar att postmodern TV och film ständigt citerar tidigare verk, vilket *Sherlock* i stor utsträckning sysslar med. Genom undersökning av narrativ och karaktärer har jag även kunnat konstatera att serien innehåller flera element från genren konspirationsthrellern. Avsnitten börjar ofta som en klassisk deckare, med ett mystiskt dödsfall och en förbryllad poliskår som tar hjälp av Holmes skarpsinne för att rädda dagen. Dock är detta endast en ingång till den egentliga handlingen. Holmes och Watson snubblar över något som drar in dem i en konspiration, och sammansvärjningar mellan regeringar, kriminella nätverk och institutioner är allestädes närvarande. Den klassiska detektivens två berättelser vävs istället samman till en. I seriens första avsnitt, *A Study in Pink*, är de två berättelserna relativt åtskilda, fram till avsnittets upplösning där Holmes ger sig in i en uppgörelse med förövaren. Men under seriens gång blir narrativet allt mindre troget den klassiska deckaren och allt mer likt konspirationsthrellern. Holmes är i den sista säsongen närmast en actionhjärte, som riskerar liv och lem och blir fysisk i form av till exempel slagsmål med brottslingar. Seriens slutgiltiga ekvilibrium består inte i en återförd ordning till samhället, utan i Holmes personlighetsutveckling och han och Watsons återförening och vänskap. I konspirationsthrellern uppnås sällan ett avslut i stil med

den klassiska deckaren, korruption, konspiration och kaos är så utbredd och alldagligt att det inte finns en ambition att ordna detta, utan det är ett accepterat normaltillstånd. Istället läggs fokus på protagonistens svåra beslut och moraliska kval, han tvingas agera utan vetskap om vad hans agerande kommer att få för konsekvenser, vilket representerar tittarens oförmåga att orientera sig i en allt mer globaliserad värld där sanningen inte går att identifiera (Trifonova 2012, s. 125). Detta är särskilt framträdande i seriens sista avsnitt, som till stor del behandlar hur Holmes navigerar de moraliska prövningar Eurus ställer honom inför. Ekvilibrumet handlar således om hur han till slut finner en empati som han tidigare saknat. Avslutningen på seriens sista avsnitt är trots allt "slutet gott allting gott", vilket inte är typiskt för konspirationsthiller. Det finns en känsla av upplösning och avslut, som är närmast mytisk på grund av Mary, den döda hustruns, avskedstal. Hennes monolog refererar till att "Baker Street Boys" alltid kommer hittas i lägenheten i London, och bjuder in till, om inte en fortsättning på denna serien, så fler adaptationer och nya pastischer på mästardetektiven. *Sherlock* går att förstå som en typisk postmodern detektiv, ett referat till sin föregångare och med stor intertextualitet och genrehybriditet. Holmes blir i serien en klassisk detektiv inkapslad i en konspirationsthiller.

6.2 Förändring i narration och samhälle

Hur kan vi då förstå denna utveckling, och hur kan vi relatera den till förändringar i samhällets ideal och konflikter? Som avhandlat menar Cawelti att den ursprungliga klassiska detektiven representerar en upplösning och försoning med samtidens problem i fråga om det moderna samhällets familjeideal och klasshierarkier. Vi kan förstå *Sherlock* som den postmoderna detektiven, en text som söker försona de problem som präglar vår tids samhälle, en misstro mot myndigheter och institutioner och en oförmåga att få överblick över oändliga nätverk och sammankopplingar. Jamesons syn på konspirationsthiller är att den utgör ett sätt för tittaren att skapa mening i ett globaliserat samhälle som inte går att överskåda, präglad av överflöd av information och oändliga nätverk. Alltså kan vi sluta oss till att denna intertextuella hybriddeckare låter tittaren bearbeta sin verklighet, där tilltro till samhället saknas, en universell sanning inte står att finna och konspiration och sammansvärjningar är en naturlig del av den tid vi lever i. Den hyser inga förhoppningar eller illusioner om att samhället kan ordnas. Istället ges vi en komplex och ofullkomlig hjälte som brottas med

moraliska dilemman i en morallös tid vilket representerar vår egen kamp att finna mening i vår värld. Holmes utveckling från arrogant och självupptagen till empatisk och omtänksam kan representera en individualistisk tanke, att den utveckling som är av vikt är inte samhällelig eller världslig, utan personlig. Att seriens ekvilibrium fokuserar på männens relation kan symbolisera att det världsliga tillståndet är förbi räddning, och att fokus istället bör ligga på personliga värden som kärlek och vänskap. I en samtid som hotas av miljökatastrofer, krig och konflikt, vilket kommuniceras i en strid ström av information, är den moderna tilltron till det rationella i samhällsordningen utsuddad. Deckaren söker således fortfarande bearbeta och försona konflikter, men då förtroendet för samhället och kollektivet gått förlorat är det istället konflikter som gäller individens dilemman i form av moraliska svårigheter och personliga relationer. Serien är en tydlig hybrid, en förening av den klassiska deckaren och konspirationsthrellern, med vissa inslag av en hårdkokt deckare. Sammanfattningsvis kan man säga att *Sherlock* är en klassisk detektiv som befinner sig i en konspirationsthreller.

7. Referenser

Empiriskt material

Sherlock (2012-2017) BBC

<https://www.netflix.com/title/70202589> (hämtad 2017.12.16)

Litteratur

Aupers, Stef (2012) “‘Trust no one’: Modernization, paranoia and conspiracy culture”, i *European Journal of Communication*, vol. 27, nr 1, s. 22-34.

Branstron, Gill (2006) “Understanding genre”, i Marie Gillespie & Jason Toynbee (red.) (2006) *Analysing Media Texts*, Maidenhead: Open University Press, s. 43-78.

Cawelti, John G. (1976) *Adventure, Mystery and Romance: Formula Stories as Art and Popular Culture*, Chicago: The University of Chicago Press.

Ericson, Staffan (1991) *Kulturindustrins fiktioner: Skandinavisk forskning om populärfiktion — översikt och kommenterad bibliografi*, Stockholm: Stockholms Universitet.

Feuer, Jane (1992) ”Genre Study and Television”, i Robert C. Allen (red.) (2006) *Channels of Discourse, Reassembled : Television and Contemporary Criticism*, Chapel Hill: The University of North Carolina Press, s. 109-125.

Gillespie, Marie (2006) “Narrative analysis”, i Marie Gillespie & Jason Toynbee (red.) (2006) *Analysing Media Texts*, Maidenhead: Open University Press, s. 79-117.

Gripsrud, Jostein (2002) *Mediekultur - mediesamhälle*, Göteborg: Daidalos.

Jameson, Fredric (1992) *The Geopolitical Aesthetic*, Bloomington: Indiana University Press.

Kjørup, Søren (2008) *Människovetenskaperna: Problem och traditioner i humanioras vetenskapsteori*, Lund: Studentlitteratur.

McCracken, Scott (1998) "Detektivberättelsen", i Dag Hedman & Jerry Määttä (red.) (2015) *Brott, kärlek, främmande världar: Texter om populärlitteratur*, Lund: Studentlitteratur, s. 275-298.

Pratt, Ray (2003) "Theorizing conspiracy", i *Theory and Society*, vol. 32, nr 2, s. 255-271.

Skjlovski, Viktor (1929) "Kriminalberättelsen hos Conan Doyle", i Dag Hedman & Jerry Määttä (red.) (2015) *Brott, kärlek, främmande världar: Texter om populärlitteratur*, Lund: Studentlitteratur, s. 227-244.

Storey, John (2008) *Cultural Theory and Popular Culture: An Introduction*, 5. uppl., Harlow: Longman Group Publishing.

Todorov, Tzvetan (1969) "Structural Analysis of Narrative", i *NOVEL: A Forum on Fiction*, vol. 3, nr 1, s. 70-76.

Todorov, Tzetan (1971) "Kriminalromanens typologi", i Dag Hedman & Jerry Määttä (red.) (2015) *Brott, kärlek, främmande världar: Texter om populärlitteratur*, Lund: Studentlitteratur, s. 245-255.

Trifonova, Temenuga (2012) "Agency in the Cinematic Conspiracy Thriller", i *SubStance*, vol. 41, nr 3, s. 109-136.

Elektroniska källor

Reid, S., Conspiracy theory 2017. *Britannica Academic*. <http://academic.eb.com.till.biblextern.sh.se/levels/collegiate/article/conspiracy-theory/604127>
(Hämtad 2017.11.21)