

Globale fortællinger i den skandinaviske krimi

Myter, historie, kristendom og moralfilosofi

Gunhild Agger

Dr. phil. og professor i dansk mediehistorie på Institut for Kultur og Globale Studier, Aalborg Universitet. Har gennem en årrække forsket og undervist i mediehistorie, genreteori- og analyse, film- og tv-æstetik, krimigenrer samt national identitet i en globaliseret sammenhæng. Leder af forskningsprojekt om Skandinavisk krimi og krimijournalistik 2007-10 og redaktør af Den skandinaviske krimi (med Anne Marit Waade, 2010).

Den sociologiske synsvinkel

Den skandinaviske krimi er i 00'erne blevet populær i en lang række lande rundt omkring på kloden. I Storbritannien vandt Henning Mankells *Sidetracked* (*Villospår*, 1995) den britiske Crime Writer's Association's Golden Dagger i 2001, og Arnaldur Indridason vandt den for *Silence of the Grave* i 2005. Et hit i hele Europa var i 2006-09 Stieg Larssons Millennium-serie, først som bog og derefter som film. Den blev hurtigt eksporteret til USA, og en amerikansk genindspilning af filmversionen har David Fincher som instruktør. I Tyskland skrev Joachim Kronsbein i *Spiegel* online d. 10. juli 2010: "Seit Krimi-autoren wie Henning Mankell und Stieg Larsson zusammen mehr als 60 Millionen Bücher verkauften, suchen alle Verlage aus aller Welt nach neuer Ware in Skandinavien. Ihre neueste Entdeckung: der Däne Jussi Adler-Olsen."

Den skandinaviske krimikultur som helhed er gået fra at være en primært importerende kultur til at være eksporterende såvel som importerende. Det betyder basalt set, at den både kan tilbyde noget til et internationalt publikum og til et hjemligt. Forskellige aspekter af dette forhold er belyst i en efterhånden ganske lang række artikler og bøger, udkommet gennem de senere år (Nestingen & Arvas, 2011; Agger & Waade, 2010; Christensen & Hansen, 2010; Lausten & Toftgaard, 2010; Meyhoff, 2009; Agger 2008; Nestingen, 2008).

Fokus i denne forskning har naturligt ligget på det *særlige*, som den skandinaviske krimi har bidraget med. Tematisk er dette især blevet defineret som en kritik af liberalismen og kapitalismens værste sider kombineret med en optagethed af velfærdssamfundets aktuelle udvikling. Stilistisk er dette tema primært blevet fremstillet i en tids- og stedsbundet realisme, hvor samtiden og et konkret, genkendeligt, regionalt miljø har spillet en definerende rolle.

Ystad eller "Wallanderland" er kun ét eksempel på den skandinaviske krimis stedsbundne attraktioner. Andre leverer Camilla Läckbergs Fjällbacka, Åsa Nilssons Kiruna, Gunnar Staalesens Bergen eller Elsebeth Egholms Aarhus. Forskningen har beskrevet, hvordan der er opstået en veludviklet oplevelsesindustri omkring de relevante steder (se Waade, 2010, p. 70 ff. og Sjöholm, 2010, p. 173 ff.).

I forbindelse med den genkommende kritik af velfærdsstaten er Andrew Nestingen repræsentant for en udbredt forståelsesform, der ud fra en sociologisk synsvinkel anskuer populærkulturen og her under krimien som et privilegeret sted, der udstiller fremherskende tendenser i det moderne velfærdssamfund (Nesting, 2008, p. 9). Selv har jeg tidligere argumenteret for, at den skandinaviske krimis varemærke i kort formulering er "*Krimi med social samvittighed*" (Agger 2010, p. 20), og at den på den baggrund har indtaget pladsen som velfærdssamfundets vagthund.

Der har i forskningen været langt mindre fokus på andre mulige årsager til den skandinaviske krimis internationale succes. At den skandinaviske krimi gør brug af en internationalt indarbejdet og velkendt genre er en så banal forudsætning for gennemslagskraften, at den knapt nok er blevet noteret. Krimiens grundlæggende formel er almindeligt udbredt især gennem de engelske og amerikanske modeller, som alverdens publikum har vænnet sig til i årevis. Dette er en del af baggrunden for, at både et nationalt og et internationalt publikum kan nyde de skandinaviske variationer og fornyelser.

Til denne genrebundne familiaritet kommer imidlertid krimiens udbredte brug af kulturens fælles store fortællinger. Også de er kendte i en international sammenhæng, men de fremstår i krimien i en kontekst, der kan gøre dem nærværende og forsyne dem med ny appel. Det er disse store fortællinger af mytisk, historisk, kristen eller moralfilosofisk karakter, jeg vil fokusere på i denne

artikel. Det er min antagelse, at de har ydet deres bidrag til den skandinaviske krimis internationale gennembrud ved kombinationen af gentagelse og fornyelse: ved både at referere til de fortællinger, der er velkendte fra anden sammenhæng, og ved at bidrage til at se dem i en ny kontekst.

Bricolage

Populærkulturen har altid øst af, bearbejdet og omformuleret myter og fortællinger. Det gælder mange af det 19. århundredes store, populære romaner. Det gælder i endnu højere grad den aktuelle mediekultur, hvor omsætningshastigheden er øget på grund af mediernes stadige krav om appellerende stof. Det giver sig udtryk i en stadig genbrug og indsættelse af velkendte forestillinger i nye sammenhænge. Stoffet er righoldigt og stammer fra mange forskellige kilder: oprindelige folks myter, den antikke mytologi, bibelen og en lang række forestillinger, der er udarbejdet i katolsk og protestantisk teologi, historiske overleveringer, historie osv.

Northrop Frye lancerer i *The Great Code* et begreb, han har fra Lévi-Strauss, nemlig bricolage, som udmærket karakteriserer, hvordan denne proces foregår: "Literature continues in society the tradition of myth-making, and myth-making has a quality that Lévi-Strauss calls *bricolage*, a putting together of bits and pieces out of whatever comes to hand." (Frye, 1982, p. xxi). Mytemageri og bricolage er typiske for litteraturen, som Frye fremhæver, men i høj grad også for populærkulturen. Et par trendsættende amerikanske eksempler, der har vandret verden rundt, kan illustrere nogle af de måder, som det sker på.

David Finchers filmklassiker *Seven* (1995) iscenesætter på klassisk allegorisk vis de syv dødssynder gennem syv drab og syv dødsmetoder og gør det på en måde, der indgår i opbygningen af et makabert plot. Det er altså en udbredt katolsk forestilling, der ligger bag plottet, og som er med til at give de serielle mord en særlig karakter: vi ved på forhånd, at der skal være syv. En ung efterforsker, David Mills, involveres personligt i plottet og fanges fortællerteknisk raffineret i et moralsk dilemma, der ikke kan undgå at indføre ham selv i samme kategori som den drabsmand, han jager, nemlig som morder, blot af en anden karakter. Hvor den planlæggende morder gør sig skyldig i dødssynden misundelse, er det en anden dødssynd, der får overtaget hos efterforskeren Mills,

nemlig vrede. Dermed hævder filmen implicit, at vi alle bærer ki-
men til ondskab i os, at vi under de rette betingelser kan forvandle
os fra uskyldige ofre til skyldige drabsmænd. *Seven* blev en meget
set film, som der bliver ved med at komme implicitte og ekspli-
citte referencer til. I dansk sammenhæng refererer titlen på TV 2s
dramadokumentariske serie *De 7 drab* (2010) fx til *Seven*.

Et andet eksempel er Dan Browns bestseller *The Da Vinci Code*
(2004) og dens efterfølgere – bøger som film. Hvor *Seven* fokuserer
på ondskaben ud fra drabets perspektiv, er det den livgivende
seksualitet, der udgør den røde tråd i *The Da Vinci Code* – selv om
den medfører ganske mange dødsfald undervejs. Med sine kolos-
sale salgstal og sin massive mediedækning rejste *The Da Vinci Code*
spørgsmålet, om hvorfor en bog, der romantiserede det alternati-
ve, feminine princip i spirituel pagt med naturen og kombinerede
det med banal konspirationsteori, kunne få sådan et gennemslag i
befolkninger, hvor en sekularisering i hvert fald i et vist omfang
har været normen.

The Da Vinci Code er langt mindre helstøbt og klassisk i sin ud-
formning end *Seven*. Den leverer en utraditionel fortolkning af for-
tællingen om Maria Magdalena. Ifølge denne var hun og Jesus alle
tidens par, der også fik et barn, hvis direkte efterkommere kan spores
op til vore dage, og hvis lære blev dyrket og helliggjort af tilhænge-
re, herunder gralsridderne i hemmelighed. Derimod har kirken og
dens forskellige specialindrettede organisationer gennem århundre-
der fornægtet, forfulgt og undertrykt det feminine princip. Roma-
nen tildeler dermed okkultisme og konspirationsteori en central
rolle i sin forklaring på ondskabens rødder, udbredelse og væsen.

Plottet er tilrettelagt på en måde, der er mere spændende end
troværdig, inkorporerer en række spektakulære elementer i en spe-
ciel cocktail af populærhistorie og mytehistorie, okkultisme og kon-
spiration. Religionsforskeren Christopher Partridge karakteriserer
det med blandingsbegrebet 'occulture' (Partridge, 2008, p. 113), et
begreb, der sammenfattende karakteriserer de tendenser i popu-
lærkulturen, der dyrker det okkulte, det mytiske og det ubestemt
spirituelle, ofte i forskellige alliancer med naturen/økologien: "Put
starkly, *popular occulture* is sacralizing the western mind – introduc-
ing it to new spiritualities, mainstreaming older esoteric theories,
championing the paranormal and often challenging traditional,
particularly Christian, forms of religion." (Partridge, 2008, p. 114).

Som Partridge gør opmærksom på, er dette eksempel er kun et ud af mange mulige, der har blomstret i mediekulturen gennem de sidste årtier, og som illustrerer 'Occulture'-begrebets aktualitet. Allerede *X-Files* (1993-2002) blandede opklaring af kriminalitet med det overnaturlige. En lang række tv-programmer har fulgt op med forskellige andre genreblandinger, fx *Buffy the Vampire Slayer* (1997-2003) og senere ungdomsvampyrserier.

De to amerikanske eksempler viser to forskellige måder at bruge kulturens fælles, store fortællinger på. I det ene tilfælde er det den velkendte katolske forestilling om de syv dødsynder, der giver dybde til plottet i thrilleren. I det andet tilfælde er det en række mere diffuse forestillinger om den feminine modkultur i kristendommen, sagnene om den hellige gral og gralsridderne og okkultisme, kombineret med konspirationsteori og kritik af primært den katolske kirke. Begge eksempler viser, hvordan bricolage-princippet virker.

I Norge har Kurt Aust fulgt kombinationen af det okkulte og det konspiratoriske op i sine thrillere fra 2006 og frem (se Agger, 2011 b), og en række tv-programmer og film har jagtet det overnaturlige. Men det okkulte og konspiratoriske har ikke helt i samme omfang præget skandinavisk populærkultur. Derimod gælder det en række varianter af den moderne skandinaviske krimi, at de på forskellige måder inddrager mytisk, populærhistorisk og religiøst stof, som i de amerikanske eksempler i en bricolage-form. I det følgende vil jeg karakterisere en række fremtrædende anvendelser af og synsvinkler på dette stof. I mange tilfælde er flere synsvinkler sammenvævede i den konkrete roman, hvilket ligger i bricolagens natur.

Den mytiske synsvinkel

Nøglebegrebet i den mytiske synsvinkel er den gode, illustrative, evigt gyldige fortælling, der betragtes ud fra den lange tids stræk. Som sagt kan flere former for mytestof ligge til grund, fra oprindelige folkeslags oprindelsesmyter til klassisk græsk mytologi.

I Jo Nesbøs *Flaggermusmannen* (1997) spiller titlen en både gådefuld og oplysende rolle. Flaggermusen er aboriginernes symbol på døden. Allerede titlen anslår således et mytisk tema, og som vi skal se, er det langt fra et usædvanligt greb. Flaggermusen er sat til at vogte over det hellige træ, hvis honning Baime (=den uskabte) ifølge denne

uraustralske myte ikke måtte tage. Men den første kvinde og den første mand faldt i ulykke, fordi den første kvinde ikke kunne modstå honningens fristelser. På den måde kom døden ind i verden. Det mytiske niveaus kompositoriske betydning understreges af, at bogen er inddelt i dele, opkaldt efter aboriginernes mytiske navne: Walla (1. del), Moora (2. del) og Bubbur (3. del).

Nøglen til forståelsen af mytens betydning udleveres i den efterfølgende fortælling, der handler om kærligheden og døden. Den fortælles til politiefterforskeren Harry Hole, der er den gennemgående figur i Nesbøs kriminalromaner. Et ungt par, Walla og Moora, elsker hinanden og skal giftes. Men først skal Walla skaffe lækker mad til svigerforældrene, og Moora skal samle honning til festen. Moora finder imidlertid også slangeæg. Da hun bliver dræbt af slangen Bubbur under indsamling af dens æg, hævner Walla hendes død ved at indskrænke slangens domæne. I en vis forstand sejrer derfor kærligheden, om ikke for Walla og Moora, så for deres stamme og dermed menneskeheden.

Det mytiske niveau har en dobbelt funktion i *Flaggermusmanden*. Dels giver det dybde til handlingen, at den foregår i et urgammelt mønster af gentagelse, der tilmed gennem forestillingen om faldet og senere slangens indgriben har en vis lighed med uddrivelsen af paradiset, som vi kender den fra Det gamle Testamente. Dels er der klare paralleller mellem mytens og krimiens handlingsforløb og hovedpersoner. Myten leverer således en nøgle til opklaringen, men – som det oftest er tilfældet i krimien – sker erkendelsen for langsomt og for sent.

Et gennemført eksempel på anvendelse af græsk mytologi i krimien finder vi hos Arne Dahl, hvis omfattende belæsthed og klassiske dannelse gang på gang kommer til syne i hans romaner. *Upp till toppen av berget* (2000) viser, hvordan myte- og krimi-niveauerne integreres. Allerede i det første kapitel introduceres en ung mand, Per Karlsson, der sidder ved et cafébord og læser Ovids *Metamorfoser* samtidig med, at et drab finder sted på værtshuset. Metamorfoser spiller på flere planer en vigtig rolle i romanen. For det første handler romanen jo om den ultimative metamorfose – døden, som Paul Hjelm ironisk gør opmærksom på over for Karlsson. For det andet bliver nogle af de mytiske figurer, de to par Orfeus & Eurydike og Filemon & Baukis, der bliver forvandlede i Ovids *Metamorfoser*, brugt dels som kodeord i personlige avisannoncer, dels som

symbol på den forvandling, Per Karlsson og hans misbrugte kæreste Sonja Nedic stræber mod. I stedet for at blive skilt ad af døden som Orfeus & Eurydike, søger de den forening, som guderne tilstod Filemon & Baukis. For det tredje har romanen hentet sin titel *Upp til toppen av berget* fra Ovids *Metamorfoser*, der da også citeres behørigt; Sonja Nedic's fars restaurant hedder følgerigtigt Tartaros (Dødsriget), og de to poler angiver dermed spændingen mellem det højeste og det laveste sted i romanen. Metamorfosebegrebet fungerer dermed som en nøgle til forståelse af personernes handlinger og dermed plottet.

Lige så grundlæggende er betydningen af erinyerne i Arne Dahls *Europa Blues* (2001). Også de introduceres indledningsvist – som et begreb, en gammel, døende mand ikke kan komme i tanker om. Også læseren forsøger at gennemskue, hvilken plads de har i romanen og hjælpes efterhånden på vej af fortælleren: Det er forurettede og misbrugte prostituerede, der forvandler sig til hævn gudinder, og som står bag en række spektakulære, uopklarede mord rundt omkring i Europa, alle med rod i nazismens uhyggelige medicinske eksperimenter under 2. Verdenskrig. I græsk mytologi er erinyer netop straffende gudinder for mened og uhævnet drab. Ekstra raffineret er det, at også metamorfose-temaet videreføres i *Europa Blues*. Den metamorfose, der foregår i og med et identitetsrøveri, og som vender op og ned på bøddel og offer, udgør et vigtigt spor i romanen.

Mytologiens tiltrækningskraft i krimigenren illustreres af, at det ikke kun er den trykte krimi, der bruger dens begreber og forståelsesformer. Spektakulært iscenesat var det mytologiske niveau i den danske tv-serie *Ørnen* (2004-06), der af sin manuskriptforfatter Peter Thorsboe kaldes en "krimi-Odyssé". Betegnelsen bunder i to forhold. For det første er der klar lighed mellem Odysseus og protagonisten i *Ørnen*, Hallgrim Ørn Hallgrimsson. Som Odysseus er Hallgrimsson borte fra sin ø i årevis, og som Odysseus søger og finder han tilbage efter talrige forhindringer, der bunder i ydre forhold såvel som blokeringer, traumatiske barndomsoplevelser og indre dæmoner. For det andet indgår der et såkaldt kodenavn fra græsk mytologi som undertitel på hver del af serien. Disse har en klar kommenterende funktion, fx "Kodenavn Sisyfos" (del 2) eller "Kodenavn Nemesis" (del 7) og angiver altså en bestemt synsvinkel på plottet.

I alle tilfælde fungerer mytestoffet som en dybdedimension i plottet, der giver kulturel resonansbund, og som leverer en ramme for forståelsen, der overskrider en mere traditionel og aktuel krimihorisont. Mytestoffet leverer samtidig en nøgle til opklaringen af plottets sammenhænge – og en ekstra fornøjelse for den belæste læser, der kan afkode idéen og nyde den konkrete udførelse. Det har således en klar æstetisk funktion.

Den forhistoriske og historiske synsvinkel

Der er også eksempler på, at krimien søger bag om det mytiske niveau, hvorfra man har fortællinger, og inddrager forhistorisk tid, fx gennem referencer til de levne, der stadig indgår i vores hverdag. Formålet er at markere det lange tidsperspektiv, der virker så fascinerende, jf. dinosaurernes udødelighed i populærkulturen. I Arne Dahls *Dödsmissa* (2004) anslås det forhistoriske tema således fra første linje i prologen: "FOSSILER, TÄNKTE HAN, ÖVERALLT FOSSILER." Fossilerne i opgængens ortoceratit knyttes til kampen om olien i et parallelspor mellem 2. Verdenskrig, der fortolkes som en krig om olie, og et samtidigt nu, hvor indmarchen i Irak 2003 danner aktuel baggrund. Vi har altså både et forhistorisk niveau, et historisk, centreret om 2. Verdenskrig, og et samtidigt, der indbefatter begge de to andre. Fra olien og fossilerne associeres til dinosaurerne som et symbol på den kolde krig og en verdensorden, der bør uddø. – Samme funktion har dinosaurerne i øvrigt hos Sissel-Jo Gazan i *Dinosaurens fjer* (2008), hvor den videnskabelige strid om fuglene nedstammer fra dinosaurerne eller ej, udkæmpes på en ganske destruktiv måde.

Tidsbevidstheden hos Arne Dahl tager afsæt i tanken om forhistorisk tid, der qua det forgangne knyttes til et afgørende moment i et menneskeliv – døden. Som titlen angiver, er Mozarts Dødsmesse gennemgående. Den kører i efterforskeren Paul Hjelms hoved gennem hele forløbet og citeres specielt i forbindelse med angsten for eller erindringen om en truende død: "*Requiem aeternam dona eis, Domine; et lux perpetua luceat eis*" (Dahl 2004: 379). På den måde kobler Arne Dahl dødens perspektiv og den historiske, men almengyldige, fortolkning med blikket bagud på den lange, fossile forhistorie. Dette leder frem til romanens morale, formuleret med Paul Hjelm som talerør, der går ud på, at fortiden sætter

sig igennem i nutiden i form af modstridende tolkninger, men at fremtiden måske endnu står til at redde.

Historiske elementer spiller en stor rolle i den moderne krimi, der generelt søger at positionere sig gennem historisk forankring og refleksion. Da jeg har behandlet den historiske krimi andetsteds (se Agger, 2010 og 2011 b), vil jeg tillade mig her at henvise til disse behandlinger og indskrænke mig til kortfattet at inddrage de væsentligste overordnede forhold, som den historiske synsvinkel lægger op til, og som er interessante i denne forbindelse.

Der er store forskelle på de nationale historier, alt efter hvilken synsvinkel de anskues fra. Alligevel deler de europæiske lande en række væsentlige udviklingstræk, der kan begrundes i en *fælles grundhistorie*. Alle kan fx forholde sig til de overordnede periodeinddelinger i middelalder, renaissance, oplysningstid, industrialiseringens periode osv. Det gælder også, selv om perioderne falder forskudt i forskellige lande og antager forskellige former. 1. og 2. Verdenskrig udgør tilsvarende et vigtigt fællesgods, ligesom der er mange fællestræk i mellemkrigs- og efterkrigstid. Dermed er det grundlæggende nemt at referere til og inddrage historien i krimien, fordi den kan forstås på tværs af nationalt tilhørsforhold. Især 2. Verdenskrig tilbyder stof til krimien, som giver anledning til såvel dræbende trivielle gentagelser som nye vinkler på denne historie.

Forskellige trossamfund, kirker, broderskaber og alle de mytedannelser, de har affødt, har også spillet en fremtrædende rolle i europæisk historie (jf. occultalisme-begrebet). Det bevirker, at alle kan forholde sig til disse fænomener, hvad enten de i den konkrete sammenhæng fungerer som egentligt miljø, der indgår integreret i handlingen, som farverig 'kulisse' eller blot som stemningsskabende eller spektakulære effekter.

Tilsvarende forholder det sig med de metodespørgsmål, der uvægerligt rejser sig i forbindelse med en historisk synsvinkel. Det gælder fx forholdet mellem vægtningen af tilståelsens betydning og den analytiske eller deduktive metode, der klarer sig med indicier eller bruger indicier til at fremtvinge en tilståelse. Når historien integreres i krimien, opstår der en stadig diskussion om de metoder, der var tilgængelige på det pågældende tidspunkt, er korrekt repræsenteret i krimien eller ej. Som jeg har argumenteret for (Agger, 2011 b), er anakronismen uundgåelig og kan også udgøre en slags attraktion. En moderne krimi kan ikke undgå at gøre brug af hele det indarbej-

dede arsenal af kriminaltekniske metoder, genren er kendt for, også når det gælder perioder, hvor de ikke fandtes.

Denne korte oversigt viser, at der inden for den historiske synsvinkels domæne er flere forhold, der forener, end der skiller et publikum, i hvert fald inden for den vestlige sfære, og dette kan bidrage til at forklare, hvorfor historien er så populær en ingrediens på internationalt plan, både i sig selv og i kombination med mytiske fortællinger.

Den kristne og kristendomskritiske synsvinkel

I Bibelen findes et omfattende forråd af udsagn, fortællinger, sagn og lignelser, som er påfaldende populært i krimisammenhæng. I de fleste tilfælde anvendes stoffet ikke for at udbrede kendskabet til kristendommen. Tværtimod forudsættes det kendt, så det kan indgå som resonansbund på samme måde som vi har set i forbindelse med det mytiske stof. I en række tilfælde bruges religiøse temaer til karsk kristendomskritik.

Vi har set flere tilfælde, hvor titler er blevet mytisk forankret. At bruge Bibelcitater som titler er heller ikke ualmindeligt. Arne Dahl gør det i *De största vatten* (2002, dansk: *Vældige vande*, 2004), der er et citat fra Højsangen, som er med til at give nøglen til plottet. Samme teknik finder man hos nordmanden Gunnar Staalesen, der benytter et citat fra Paulus' 1. brev til Korinterne, 13:12 "Nu ser vi jo [som] i et spejl, i en gåde, men da skal vi se ansigt til ansigt;" som forlæg for sine to titler *Som i et speil* (2002) og *Ansikt til ansikt* (2004). Krimiforfatterne benytter gerne velkendte citater, der er dobbeltbundede, som kan give temaet et tvist og dermed give stof til eftertanke på samme måde som mytecitaterne.

Historien om drabet kan som prototype siges at være inkarneret i en af vores kulturs mest kendte fortællinger, nemlig Bibelens fortælling om Kain og Abel, der også er en fortælling om søskendejalousi, forskelsbehandling, hævn og retfærdighed. At indlede krimimiens (kultur)historie med dette drab er da også et genkommende træk, jf. fx Lock 2010, p. 9.

På baggrund af *Flaggermusmannens* mytebrug er det ikke overraskende, at Jo Nesbø i *Rødstrupe* (2007 [2000]) direkte indfører et bibelsk lag. Dette markeres klart gennem overskrifterne til de enkelte dele, som romanen er opbygget i, der er skrevet i versaler. Referencerne gælder primært Det gamle Testamente og afdækker

meget direkte det urgamle mønster af begær, prøvelse, bedrag og erkendelse, der gentager sig historien igennem. Det drejer sig nemlig om *grundbetingelserne*: Vi bliver til, fødes og dør ("AV JORD", "GENESIS", "SYV DAGER"), vi bliver prøvet på forskellige raffinerede måder ("URIAS", "BATSEBA", "SKJÆRSILDEN"), vi bliver bedømt og dømt ("KAPPE SVART", "DOMMEDAG"), vi erkender eller forstår noget ("ÅPENBARINGEN", der også kan referere til Johannes' Åbenbaring), og vi genopstår i en eller anden skikkelse ("ATTER OPPSTÅ"). Det drejer sig således om almindeligt gængs begivenheder i menneskelivet såvel som de store linjer i menneskehedens historie.

Som i Arne Dahls *Dödsmissa* spiller et historisk lag i romanen sammen med det bibelske, og igen er det 2. Verdenskrig, der veksler med det samtidige niveau. Det raffinerede er nu, at den bibelske optik kan anvendes på begge niveauer. Elementer i det samtidige lag er med visse interessante variationer en gentagelse af elementer i det historiske. Der er således to Urias'er og to Batseba'er i forløbet:

1) Den første parallel-skikkelse til Urias er Gudmund Johansen, frontsoldat ved Leningrad alias titlens "Rødstrupe". I forhold til Helena Lang i Wien spiller han rollen som Urias på Rudolph II Hospital, hvor han ligger såret. Hun har rollen som den første parallelfigur til Batseba, idet hun efterstræbes af Christopher Brockhardt, Gudmunds læge. Brockhardt bestemmer udskrivelse og destination for Gudmund (Rusland, der er lig døden, eller Norge, der trods alt er ensbetydende med højere chancer for overlevelse) og afpresser Helena gennem denne klemme. Men historien vendes om, så denne Urias sætter sig op mod Brockhardt.

2) Harry Hole, alkoholiseret opdager med lidt omtumlet karriere, har et halvt århundrede senere rollen som endnu en Urias-figur. Datteren af Gudmund Johansen og Helena Lang, Rakel, er i denne sammenhæng Batseba II, der afpresses af utenriksråd Bernt Brandhaug, en magtfuld person, som vil have hende som elskerinde. Bernt Brandhaug er en rigtig bagmand (ligesom David i Det gamle Testamente). Han iværksætter forskellige lyssky initiativer for at fjerne Harry Hole fra sin nærhed. Han fifler med henvendelser til den russiske ambassade om forældremyndigheden over Rakels søn Oleg. Heller ikke i dette tilfælde går det efter bogen: Rakels far, altså Urias I, der tidligere har vist sig handlekraftig, opdager sammenhængen og går til modaktion.

Der er ikke kun paralleller, men også årsagssammenhænge at af-dække i denne historiehåndtering. Når en mand som Bernt Brandhaug i den officielle sammenhæng har så let spil, hænger det sammen med den måde, historien er blevet fortolket og forfalsket på. Officielle, velmenende historikere har lanceret den dominerende myte om norsk modstandsvilje, der har ledt til sejr – og fortiet nuancerne. Fx var mange norske østfrontfrivillige motiveret af en kombination af nationalisme og antikommunisme frem for egentlige nazistiske sympatier, og de blev derfor bitre over den måde, som deres fædrelandskærlighed blev beskrevet på i den officielle norske historieskrivning.

I *Rødstrupe* er Det gamle Testaments historie strukturerende for plottet i den forstand, at historien om David, Batseba og Urias udgør en stadig resonansbund. Men som påvist er der ikke kun tale om gentagelse af bibelske mønstre, men også om oprør og brud med dem – og dermed oplæg til en diskussion om, hvorvidt vi kan undgå at gentage historien. Nesbøs sigte er helt parallelt med Arne Dahls. Som eksemplerne viser, bruges den bibelske synsvinkel til at give et dybdeperspektiv, men langt fra ukritisk. Det er således essentielt, at historien *ikke* skal gentage sig, at der er en vej ud af det samme mønster.

I en række tilfælde finder vi en *kritisk* synsvinkel i den moderne krimi, typisk ikke vendt mod kristendommen som sådan, men mod en række fænomener forbundet med sekterisme. Oftest retter kritikken sig mod yderligtgående grupperinger, der prædiker og håndhæver en rigoristisk kristendom, ind imellem med paralleller til fanatiske muslimske religiøse grupper. Det kan være imaginære grupperinger, der forkynder en ny, streng fortolkning af udvalgte dele af Bibelen, det kan være faktisk eksisterende sekter som Jehovas Vidner. Samtidig inddrager kritikken hele spørgsmålet om, hvordan vi lever vores liv i familie og samfund.

Et genkommende tema i Elsebeth Egholms krimiserie, der har journalisten Dicte Svendsen som omdrejningspunkt, er således hovedpersonens baggrund i Jehovas Vidner, hendes tidlige graviditet, bortadoption af den dreng, hun fik og efterfølgende dybt traumatiske brud med sin familie. Dette kædes i *Selvrisiko* (2004) sammen med det grundlæggende spørgsmål om familiens nødvendighed og besværlighed, skilsmissebørnenes rodløshed og jagt efter ny tryghed, og den moderne, selvstændige kvindes hyppige

følelse af utilstrækkelighed som mor. Dikte kommer i forbindelse med sin egen baggrund til følgende erkendelse: "Man betaler for sine valg. [...] Hver dag er et afdrag; prisen for alle de gange, vi har svigtet" (Egholm 2004: 195). Trods smerten ved brud er budskabet, at de er nødvendige. Dikte har i modsætning til de problematiske kvinder i *Selvrisiko*, der er blevet hængende i sekterisk tro og afhængighed, været i stand til at bryde op og etablere nye forhold.

Et svensk eksempel på sekterismekritik leverer Åsa Larssons Ki-runa-krimier og Karin Alvtogens *Skam* (2005). I *Skam* har bogens to kvindelige hovedpersoner hver især isoleret sig følelsesmæssigt på grund af skader, de har pådraget sig i ungdommen. I det ene tilfælde er disse skader koblet sammen med en ekstrem, understykkende og patriarkalsk kristelig sekt, der har sat sig igennem som personlighedsforstyrrelse. I det andet tilfælde handler det om skyldkomplekser efter en brors død.

Det er i høj grad Det gamle Testaments farverige fortællinger, der profilerer sig som inspirationskilde i den moderne skandinaviske krimi. Det kan skyldes, at hævnmotivet ofte er nærværende og derfor kalder på et forlæg i med- og modspil. Men på et mere generelt plan er moralen i disse krimier ofte mere i overensstemmelse med kristendommens grundlæggende bud, som det er formuleret i Det nye Testamente. En formulering fra *Nærmeste pårørende* (2006), lyder således: "tilgivelse frem for hævn" – og det bliver ganske ofte devisen for Dikte og hendes datter Rose. Alvtegen pointerer ligeledes, at det er destruktivt både på det individuelle og det samfundsmæssige plan at gå ind i rollen som hævnsogende offer – altså et budskab på linje med Elsebeth Egholms.

Den moralfilosofiske synsvinkel og begrebet om det onde

Tæt forbundet med den kristne synsvinkel er den moralfilosofiske, der rejser en række grundlæggende spørgsmål om forbrydelsens og ondskabens natur, dens konsekvenser for det enkelte menneske (offer som bøddel) og for samfundet. En af romaner, der først og mest indtrængende diskuterer forbrydelsens betydning for et menneske ud fra en både moralfilosofisk og kristen tilgang, var Fjodor Dostojevskijs *Forbrydelse og straf* (1865-66).

Det grundlæggende spørgsmål i denne roman er, hvad forbrydelsen gør ved et menneske, og hvordan fortsat eksistens efter en så overskridende forbrydelse som mord er mulig. Det gennemly-

ses på mange planer i en stadig indre og ydre dialektik mellem først og fremmest hovedpersonen Rodion Raskolnikov, hans dømmiske vrængbillede og spejlfigur Svidrigajlov, den troende prostituerede Sonja og den helt specielle forhørsleder Porfyrij Petrovitsj. Dostojevskij har i denne roman lagt vægt på at give forbryderen selv stemme – og at lade hans synspunkter modsiges af stemmer både i ham selv og andre. Romanen er en intensiv analyse af ondskabens og tilståelsens betydning. Selv det ondeste menneske har sprækker, som det ses i Svidrigailovs tilfælde. Og tilståelse og forsoning kan være befriende, sådan som Raskolnikov kommer til at erfare det i forlængelse af Sonjas religiøse overbevisning, som han overgiver sig til.

Blandt moderne skandinaviske krimier er det Karin Fossums romaner, der mest oplagt bygger videre på Dostojevskijs i deres overvejelser om uklare grænselinjer mellem normalitet og ikke-normalitet, mellem skyld og medviden, selvbedrag og tilståelse. I *Drabet på Harriet Krohn* (2005) følger vi på samme måde som i *Forbrydelse og straf* gerningsmanden til et drab, ser tingene fra hans synsvinkel og forstår hans motiver, den tilfældige fordeling af beregning og planløshed, der præger hans liv og gerninger. Men vi følger også efterforskeren Konrad Sejer gennem hans tålmodige forhør, hvor han hele tiden søger at afklare forløbet, men hvor han også er overbevist om, at det i bund og grund vil være en fordel for enhver gerningsmand at tilstå: "Hvis vi ikke betror os til nogen, er vi nødt til at tage al vores elendighed med os i graven" (Fossum 2005: 190).

Tilståelsen har betydning i de fleste krimier, fordi tilståelser er mere afgørende end indicier og derfor mere værd både som bevis i en retssag og som forløsning for gerningsmand og læser. Karin Fossum giver den en eksistentiel drejning, hvor forståelse og tilståelse kan forløse mennesket eller det menneskelige i forbryderen, mens forhærdelse fremkalder relationer, der umuliggør enhver kommunikation.

En interessant kommentar til *Forbrydelse og straf* og den synsvinkel, som Karin Fossum repræsenterer, findes i Marianne Kainsdatters metakriminalistiske roman *Engleskyts* (2002; Marianne Kainsdatter er et pseudonym for Svend Åge Madsen og hans kone Ingerlise Madsen, der sammen har skrevet flere krimier). Hovedpersonen er her en kvindelig præst, der kommer i besiddelse af et drabsmiddel, der er smertefrit og ikke kan spores. I den situation

er det oplagt at begynde at lege Vorherre – lige som Raskolnikov, som der da også flere gange henvises til: "Jeg læste engang en bog om en mand der troede han kunne tillade sig alt. Han myrdede og var overbevist om at være i sin gode ret til det. Men han tog fejl." (Kainsdatter, 2002, pp. 82-83). Bogen er et velturneret, kritisk indlæg i den fortsatte debat om kriminalitet og moral.

Ifølge den norske filosof Lars Fr. Svendsen har begrebet om det onde traditionelt været knyttet til kristendommen – og andre religioner – som et begreb om fristelse, synd og alt det, som det gode menneske skal afholde sig fra. I et sekulært perspektiv er det blevet anvendt i et forsøg på at forstå det meningsløse og dermed det tilsyneladende fornuftsoverskridende. Det onde er bl.a. via mediernes stadige eksponering af ondskab blevet genstand for fascination: "Denne 'fascination' er ikke mindst forbundet med, at det onde i stor udstrækning er blevet et æstetisk objekt snarere end et moralsk. Det onde fremstår som noget *andet* og skal på den måde fungere som modkraft til den kedelige hverdag" (Svendsen 2002, p. 7). Derfor findes der stadig på mere ekstreme versioner i film og tv: Æsteticeringen bevirker, at det onde bliver et uforpligtende spil, vi kan nyde.

Svendsen skelner grundlæggende mellem to former for ondskab: "det naturlige onde", der udspringer af forhold i naturen, der står uden for menneskets magt, og "det moralske onde", der foretages af frit vælgende individer (Svendsen 2002: 61). "Det moralske onde" er naturligvis det mest interessante, netop fordi det er genstand for valg: "En moralsk ond aktør er en fri aktør, som påfører andre lidelse mod deres vilje og uden at tage hensyn til deres menneskeværd" (Svendsen 2002, p. 62). I krimien er der frit spil for denne type ondskab, ofte omsat til det, Svendsen kalder den "dæmoniske ondskab", hvor man gør noget ondt blot fordi det er ondt: "I populære forestillinger af det onde legemliggør seriemordere billedet af den dæmoniske ondskab stærkere end nogen andre" (Svendsen 2002, p. 66). At volden har sig selv som formål, er det paradigmatisk udtryk for ondskab.

Selv om masse mordere ikke er så almindelige i en skandinavisk krimisammenhæng som i en amerikansk, optræder de alligevel ganske ofte i fiktionen på grund af det dæmoniskes æstetiske tiltrækning. Et eksempel er Jo Nesbøs *Snømannen* (2007). "Snemanden", Mathias Lund-Helgesen, inkarnerer den dæmoniske ond-

skab, der som altid har en instrumentel side – han myrder for at opnå lyst. Han er selv et offer i den forstand, at han er blevet mobbet som barn. Ståle Aune, Harry Holes kræftsyge kollega, formulerer det i slutningen: "Jo ældre jeg bliver, desto mer heller jeg til den opfatning at ondskab er ondskab, med eller uten sinnslidelse. Vi er alle mer eller mindre disponert for onde handlinger, men disposisjonen vår kan ikke frata oss skyld. Vi er da i himmelens navn alle syke og personlighetsforstyrret. Og det er netopp våre handlinger som definerer hvor syke vi er" (Nesbø, 2007, p. 435).

Kuschel & Zand anskuer begrebet om ondskab ud fra en psykologisk synsvinkel, der beror på empiriske studier. Ondskabsfulde handlinger definerer de "som dem, der i deres karakter er ekstreme og grænseoverskridende ud fra den kulturelle og sociale kontekst, hvori de optræder, og hvis formål det er at reducere andres livskvalitet (fysisk og/eller psykisk) og som på gerningsstedet udføres uden medfølelse (empati) for dem det går ud over" (Kuschel & Zand, 2004, p. 17). De afviser monokausale forklaringsteorier, men gør rede for en række forsøg, der groft sagt viser, at "almindelige" mennesker under særlige omstændigheder er i stand til at begå "hæmningsløs vold og ondskab" (Kuschel & Zand, 2004, p. 43). Dette er faktisk det særligt uhyggelige.

I Christian Jungersens *Undtagelsen* (2004) anlægges denne hverdagsbetragtning på ondskaben. Romanen udspiller sig på Dansk Center for Folkedrab. Centrets forskning drejer sig om opfindsomheden i den menneskelige ondskab og de mekanismer, der styrer den. Det er derfor et særdeles velvalgt sted, når det drejer sig om at vise, hvordan ondskaben slår tilbage på dem, der dokumenterer og analyserer den. Centrets ansatte ligner ganske almindelige mennesker. Men dets bibliotekar Anne-Lise udsættes for radikal ondskab i den forstand, at hun udraderes som person og dermed tilintetgøres af sine kolleger – en proces, kollegaen Iben netop sidder og analyserer i sine artikler om folkedrabets mekanismer i Afrika. Iben skriver også detaljeret om "Ondskabens psykologi" i en række artikler og udkast. Hun gør rede for, hvordan ofret let kommer til at identificere sig med sine bødler og slutter med at parafasere Freud: "Vi er rotter" (Jungersen, 2004, p. 536). Dette miljø, hvor alle former for ondskab dissekteres af dem, der udøver den, kalder nærmest på kriminelle handlinger, og mord bliver konsekvensen.

I tv-krimien optræder den dæmoniske og psykologiske ondskab så ofte i tilknytning til plots, udviklet omkring den psykopatiske massemander, hvis karakter er så gennemtærsket, at der bliver tale om en lang række af klichéer. Engelske og amerikanske tv-serier har sat standarden i stadig mere morbide miljøer og med flere og flere nærbilleder af opløste ligrester. TV 2 Danmark har fulgt op med *Den der dræber* (2011).

Den moralfilosofiske og den psykologiske synsvinkel på ondskaben er altså udbredte i krimien, såvel den skandinaviske som den internationale. Den dæmoniske ondskab er formentlig den mindst udbredte form i virkelighedens verden. Ikke desto mindre optræder den meget ofte som tema i krimifiktion, og ikke så sjældent i en kristen belysning, som ondskabssynsvinklen jo også per tradition lægger op til. En nærliggende årsag ligger i det forhold, som Svendsen peger på – æstetiseringen af den dæmoniske ondskab, som vi så allerede i *Seven* og som siden er blevet fulgt så grundigt op i mediekulturen. Æstetiseringen og plottets krav er dog ikke hele forklaringen. Moralfilosofiske og psykologiske synsvinkler gør det lettere at stille centrale spørgsmål til vores kultur og den måde, vi håndterer forbrydelser på, på en meget konkret måde.

Konklusion

Gennemgangen af synsvinklerne viser, at der er en række globale fortællinger fra vores civilisations fælles referenceramme, som også de skandinaviske krimier benytter sig af, og som – i kombination med deres egenart – kan medvirke til deres gennemslagskraft i udlandet.

Den mytiske synsvinkel lægger op til at inddrage den lange tids perspektiv, som nok er nærværende i vores daglige bevidsthed, men som ikke altid indtager en fremskudt plads. Den kan levere en dybde dimension i plottet og en ramme for forståelsen, der overskrider en mere traditionel og aktuel krimihorisont. Mytestoffet har samtidig en vigtig æstetisk funktion for den belæste læser, der kan afkode idéen og nyde den konkrete udførelse. Mytestoffets integration i plottets sammenhænge giver dermed en ekstra fornøjelse.

Oftentimes ser vi en kombination af mytestof og historisk stof i den skandinaviske krimi, men også i sig selv udgør historien en populær ingrediens. En historisk tilgang indebærer ofte et vist transnationalt fællesskab i en grundlæggende opfattelse af historien og

dens perioder. Historiske synsvinkler stiller skarpt på forholdet mellem fortid og nutid i forskellige former for spejlinger og årsagssammenhænge, der er særdeles velegnede til at indgå som både opklarende og forvirrende moment i plottene. Ligesom myten giver historien en dybde dimension og har samtidig en distancefunktion. Begge dele fungerer dog på et mere konkret niveau, hvor der kan være tale om revision af bestemte historiske begivenheder eller forestillinger om historien.

Den kristne synsvinkel er i sin funktion stærkt beslægtet med den mytiske, der gør opmærksom på de overordnede vilkår og gentagelsens fænomen – ind imellem med muligheder for variationer eller brud. Men her sker det i en bibelsk optik og med tydelige referencer til bibelske fortællinger, på en måde, der både kan være aktualiserende og reviderende. Den kristendomskritiske synsvinkel åbner muligheder for at behandle problematisk forkyndelse og praksis især i fanatiske og sekteriske trossamfund – igen et fænomen, der er kendt på tværs af kulturer og samfund.

Den moralfilosofiske synsvinkel profilerer det centrale spørgsmål om ondskaben og dens former, når den – i nogen grad på linje med den kristne – koncentrerer sig om grundlæggende spørgsmål som forbrydelsens og tilståelsens betydning for det individuelle menneske. Den lægger op til både at konkretisere og æstetisere – og især det sidste har vundet indpas i mediekulturen.

Der er således en række fælleselementer mellem de fire synsvinkler, der alle har at gøre med det moment, der overskrider samtiden og det aktuelle perspektiv og indsætter kriminalitetens fortællinger i et længere kulturhistorisk perspektiv. Og som derfor understreger de skandinaviske krimier som globale fortællinger.

Referencer

- Agger, G. & Waade, A. M.**, 2010. *Den skandinaviske krimi – bestseller og blockbuster*. Göteborg: Nordicom.
- Agger, G.**, 2010. *Historien og mediekulturen*. Arbejdsrapport nr. 11, www.krimiforsk.aau.dk (på fransk i Auchet, Marc (ed.), *Études Germaniques*, 2011 a).
- Agger, G.**, 2011 b. Anakronismens attraktioner. In K. T. Hansen et al (red.), *Kulturtrafik*. Aalborg, Aalborg Universitetsforlag (in print).
- Agger, G.**, 2008. *Krimitypologi. Kriterier og eksempler*, Arbejdsrapport nr. 8. www.krimiforsk.aau.dk.
- Brodén, D.**, 2008. *Folkhemmet skuggbilder*, Göteborg: Ekholm & Tegebjer.
- Christensen, J. R. & Hansen, K. T.**, 2010. *Fingeraftryk. Studier i krimi og det kriminelle*. Aalborg: Aalborg Universitetsforlag.
- Frye, N.**, 1982. *The Great Code*. London: Routledge.
- Kuschel, R. & Zand, F.**, 2004. *Ondskabens psykologi*, København: Frydenlund.
- Lausten, P. S. & Toftgaard, A.**, 2010. *En verden af krimier*. Århus: Klim.
- Lock, C.**, 2010. Tidlige spor af detektivlitteratur. In Lausten, P. S. & Toftgaard, A. *En verden af krimier*, Århus: Klim.
- Meyhoff, K. W.**, 2009. *Forbrydelsens elementer. Kriminallitteraturens historie fra Poe til Ellroy*. København: Informations Forlag.
- Nestingen, A.**, 2008. *Crime and Fantasy in Scandinavia*. Seattle & Copenhagen: University of Washington Press & Museum Tusulanum Press.
- Nestingen, A. & Arvas, P.**, 2011. *Scandinavian Crime Fiction*. Cardiff: University of Wales Press [In print].
- Partridge, C.** 2008. The occultural significance of the Da Vinci Code. In *Northern Lights* vol. 6, pp. 107-126.
- Svendsen, Lars Fr. H.** *Ondskabens filosofi*. Aarhus: Klim, 2002.
- Waade, A. M.**, 2010. Små steder - store forbrydelser. Stedspecifik realisme, provinsmiljø og rurale landskaber i skandinaviske krimiserier. In Agger, G. & Waade, A. M., *Den skandinaviske krimi – bestseller og blockbuster*. Göteborg: Nordicom.

Sjöholm, C., 2010. Wallanderland. Film- og litteraturturism I Ystad. In Agger, G. & Waade, A. M., *Den skandinaviske krimi – bestseller og blockbuster*. Göteborg: Nordicom.

Omtalte romaner

- Alvtegen Karin, *Skam*, København: Tiderne skifter, 2005.
Brown, Dan, *The Da Vinci Code*, New York: Doubleday, 2004.
Dahl, Arne, *Upp till toppen av berget*. Stockholm: Mån-pocket, 2007 [2000].
Dahl, Arne, *Europa Blues*. Stockholm: Mån-pocket, 2007 [2001].
Dahl, Arne, *Dödsmässa*. Stockholm: Bonniers, 2004.
Dahl, Arne, *De största vatten*, Stockholm: Mån-pocket, 2007.
Dostojevskij, Fjodor *Forbrydelse og straf*. København: Rosinante, 2003.
Egholm, Elsebeth, *Selvrisiko*, København: Gyldendal, 2004.
Egholm, Elsebeth, *Nærmeste pårørende*, København: Gyldendal, 2006.
Fossum, Karin, *Drabet på Harriet Krohn*, København: Gyldendal, 2005.
Gazan, Sissel-Jo, *Dinosaurens fjer*, København: Gyldendal, 2008.
Kainsdatter, Marianne, *Engleskyts*, København: Gyldendal, 2002.
Nesbø, Jo, *Flaggermusmannen*, Oslo: Aschehoug, 1997.
Nesbø, Jo, *Rødstrupe*, Oslo: Aschehoug, 2007.
Nesbø, Jo, *Snømannen*, Oslo: Aschehoug, 2007.
Jungersen, Christian, *Undtagelsen*, København: Gyldendal, 2004.
Staalesen, Gunnar, *Som i et speil*, Oslo: Gyldendal, 2002.
Staalesen, Gunnar, *Ansikt til ansikt*, Oslo: Gyldendal, 2004.