

Annemette Hejlsted

Den skandinaviske femi-krimi - definition og historiske aner

Den skandinaviske femi-krimi er på én gang et nyt skud på krimiens forgreninger i subgenerer og en art ny art kvindelitteratur. Artiklen giver en karakteristik af den skandinaviske femi-krimi, der opfattes som en særlig variant af den feministiske kriminallitteratur. Med afsæt i en skitsering af femi-krimiens fundament i kriminalfortællingens genrekonventioner vises det, hvordan maskulin dominans strukturerer genrens ingredienser, persongalleri, plot og fortæller, og samtidig integrerer en kvindelig livsverden i krimigenren.

Præfikset femi-

Genrebetegnelsen femi-krimi er ikke i første række en videnskabelig bestemmelse af en gruppe kriminalfortællinger.¹ Der er snarere tale om en betegnelse, der er benyttet af den litterære kritik til beskrivelse af kriminalromaner skrevet af kvinder med et særligt fokus.

Præfikset femi- har en dobbelt betydning. Femi- kan både betyde feminin og feministisk, idet begge ord kan føres tilbage til det latinske ord femina, dvs. kvinde. Når præfikset anvendes i ordet femi-krimi betegner det både forfatterens køn, synsvinklen fra hvilken den fiktive verden anskues, og grundholdningen i værket. Femi-krimier er altså feminine, fordi de er skrevet af kvinder og anlægger en kvindelig synsvinkel på verden. De er feministiske, fordi grundholdningen i værkerne er feministisk.

Hvad feministisk dækker over, når betegnelsen femi-krimi anvendes, er meget upræcist. Dog er det gennemgående, at de krimier der behandles, fremstiller måder at være kvinde på, der strider med, hvad der konventionelt forbindes med feminitet, dvs. passivitet, hengivenhed, omsorgsfuldhed og seksuel tilgængelighed for mænd.² Ved nærmere eftersyn synes feminisme også at dække over en grundlæggende fordring om

1 Når jeg i det følgende benytter betegnelsen kriminalfortællingen, anvender jeg begrebet i overensstemmelse med den skandinaviske tradition, hvor betegnelsen er et overbegreb for både detektivfortællinger og kriminalfortællinger (Dahl 1995: 158).

2 Jeg trækker her på Dorte Marie Søndergaards karakteristik af fiktionen om den rigtige kvinde, der kan opfattes som en art kollektiv konvention om, hvilke egenskaber, der er kvindelige.

Krimi og
kriminal-
journalistik
i Skandinavien
www.krimiforsk.aau.dk

Arbejdsrapport nr. 9

© Annemette Hejlsted
hejlsted@tiscali.dk

Aalborg 2009

ISBN
978-87-91695-18-6

Design og layout
Kirsten Bach Larsen

kvinders ligestilling med mænd og krav om samme rettigheder og muligheder for begge køn i økonomisk, social og politisk henseende.

En hurtig oversigt over værker, der er blevet betegnet som femi-krimier, vil præcisere termen lidt nærmere. Betegnelsen er i Danmark blevet anvendt om krimier af forfattere som Kim Småge, Ditte Birkemose, Anne Holt, Liza Marklund, Gretelise Holm, Sara Blædel, Elsebeth Egholm og Camilla Läckberg. Alle disse værker er kendetegnet ved, at de er skrevet af kvindelige forfattere, og alle har en kvindelig detektiv som hovedperson. Således kan der her skimtes et skel mellem femi-krimien og feministisk kriminal litteratur. I stikordsform betegner femi-krimien altså kriminalromaner af kvindelige forfattere, der har en kvindelig detektiv, mens feministisk kriminal litteratur er en bredere betegnelse, der dækker over alle kriminalromaner, der har en feministisk grundindstilling. Både Peter Høegs roman *Frk. Smillas fornemmelse for sne* (1993) og Stieg Larssons *Mænd der hader kvinder* (2005) og de følgende bind i millenniumtrilogien kan læses som feministiske kriminalromaner, selv om forfatterne er mænd. Også Minette Walters *The Ice House* (1992) må kategoriseres som feministisk kriminalroman. Forfatteren er godt nok en kvinde, men detektiven er en mand.

Formålet med artiklen er at give et signalement af den skandinaviske femi-krimi og pege på, hvordan den på én gang lægger sig i forlængelse af en veletableret krimi-tradition og fornyer den.³ Det er tesen, at kønsfremstillingen udgør en fornyelse, der placerer genren i et postfeministisk felt, der er i hastig vækst.

Min undersøgelse af femi-krimien udgår fra den antagelse, at en genre udgøres af en gruppe af tekster, der deler en række koder vedrørende fx forfatter, miljø, persongalleri og plot, som gør et foreliggende værk genkendeligt for læseren (jf. Hejlsted 2007). I forlængelse heraf opfattes genren som et æstetisk og holdningsmæssigt felt (jf. Stounbjerg 1991: 30). Genren er endvidere et signal til læseren om, hvordan et værk skal læses. Alle litterære værker deltager i en eller flere genrer og kan ikke unddrage sig genrerne (jf. Derrida 1980). Den skandinaviske femi-krimis genrekoder udgør altså ikke en lov, hvor alle paragraffer skal overholdes i det enkelte værk, før der er tale om en femi-krimi. Derimod er der tale om et sæt konventioner, hvoraf en vis mængde må være til stede med tilstrækkelig styrke, før der er tale om en femi-krimi. Fordi femi-krimien er vokset ud af krimien, deler den en række genrekoder med den, men den forvalter dem på sin helt egen måde (jf. Hejlsted 2007).

Krimibegreb

Mit begreb om krimien er hentet fra Willy Dahl. I artiklen "Om litterariteten i kriminal litteraturen" præsenterer han en enkel og operativ definition af kriminalromanen. Han skriver:

(...) en kriminalroman handler om en forbrydelse og om opklaringen af den. Så kan man lægge hvad som helst til – miljø, psykologi, samfundskritik, tilmed poesi og parodi – men dette "andet" må være underordnet kriminalintrigen. (Dahl 1995: 161)

Pointen er altså, at krimien består af en plotmatrice, dvs. et forholdsvist fastlagt handlingsforløb, og noget andet, der vil variere fra værk til værk og fra subgenre til subgenre. Willy Dahls minimale definition dækker ikke blot kriminalromanen, men kriminalfortællinger i det hele taget uanset hvilken genre eller hvilket medium, de måtte

3 Nærværende artikel uddybning af de antagelser om femi-krimien, som jeg har fremført i "Femi-krimiens ti bud" (2003).

forekomme i. Kriminalfortællinger af den type, Willy Dahl skriver om, forefindes overalt i noveller, drama, film og tv-serier.

Dahls enkle og operative definition af krimien kan uddybes med en præcisering af, hvordan 'det andet' typisk er udformet i kriminalfortællinger. En meget stor mængde af kriminalfortællinger følger en lang tradition for udformningen af det "andet" i form af den fiktive verden, persongalleriet, plot og fortæller, samt stil og modus. Når jeg i det følgende tegner et portræt af krimikonventionen og peger på femi-krimiens forvaltning af genrekonventionen, følger jeg disse spor i traditionen. Karakteristikken er akron og reducerer de historiske genrevariationer betragteligt.

Den fiktive verden

Kriminalfortællingen er i hovedsagen en samtidsfortælling. Den udspiller sig som regel i en moderne verden, dvs. i storbyen eller i interiørs, der er knyttet til den: Dagligstuer, hoteller, tog, krydstogtskibe, flyvemaskiner, gader, undergrundsbaner, avisredaktioner, politistationer etc. Det væsentlige er ikke selve storbyen, men dens livsform: at mennesker lever fremmede for hinanden og alligevel er forbundne. Historisk set har indstillingen til den moderne verden varieret fra periode til periode. Hos E. A. Poe, der regnes for kriminalfortællingens fader, er det moderne i vid udstrækning identisk med storbyens labyrint i form af Paris og den rationelle og meto-diske tilgang, som detektiven, Dupin, har til opklaringen af forbrydelsen. I Conan Doyles fortællinger om Sherlock Holmes knyttes også smudset til storbyen og hermed det moderne. Senere hos Agatha Christie er den moderne verden mindre direkte tilstede. Smudset er vasket bort og storbyen en ramme udenom den scene, hvorpå fortællingen udspiller sig. Når Hercule Poirot løser mordgåder i moderne transportmidler, fx Orientekspresen og Nildamperen, afslører han forbindelser mellem mennesker, der forsøger at skjule sig med den moderne anonymitet. Både i den første danske kriminovelle "Ernestine Beaucaire" (1859) af Henrik Hertz og den første danske kriminalroman *Hvad skovsøen gemte* (1903) af Palle Rosenkrantz, der begge udspiller sig i metropoler, henholdsvis Paris og Venedig⁴, benytter forbryderen storbyens anonymitet som skjul for sin identitet. Hos de hårdkogte amerikanske krimiforfattere, fx Raymond Chandler og Dashiell Hammet, tematiseres det moderne direkte i form af en konkret gestaltning af samtidens korruption. Med den hårdkogte roman flyttes forbrydelserne også fra de private og semiprivate rum som dagligstuer og togkupeer ud i det offentlige rum.

Persongalleriet

Kriminalfortællingens hovedperson, detektiven, er typisk en mand. Men der eksisterer iøjnefaldende undtagelser. Miss Marple hos Agatha Christie er et velkendt eksempel. Detektiven kan være privat- eller amatørdetektiv, advokat, politimand, journalist eller retsmediciner. I de tidlige kriminalfortællinger og -romaner lægger detektiven afstand til politiet og dets arbejde, der gøres til genstand for kritik, fx for uduelighed, dumhed, korruption. Som følge heraf er detektiven sjældent selv politimand; fx er Dupin hos Poe privatdetektiv ligesom også Sherlock Holmes er det hos Conan Doyle. En undtagelse fra denne regel er Eigil Holst i Palle Rosenkrantz' *Hvad Skovsøen gemte*, der netop med sin dannelse og naturvidenskabelige indsigt tilfører politiarbejdet nye metoder. Som hovedregel befinder detektiven sig på afstand af begivenhederne; de dukker op som en del af hans arbejde eller for amatørdetektiven som en tilfældig hændelse på hans vej gennem livet. Detektiver er sædvanligvis ikke personligt engagerede. Men også her findes der iøjnefaldende afvigelser. Eigil Holst

⁴ Det er kun anden del af *Hvad skovsøen gemte*, der udspiller sig i Venedig.

involveres personligt og følelsesmæssigt i jagten på forbryderen i *Hvad Skovsøen gemte*, og i Henrik Hertz' "Ernestine Beaucaire" er motivet bag opklaringen af forbrydelsen detektivens betagelse af den unge kvinde, der anklages for mordet.

I kriminalfortællingen er der gerne ikke blot én, men to detektiver. En hovedopdager og hans hjælper. Når detektiven er selvbestaltet, fx som privatdetektiv, får han gerne hjælp af en læge, således som dr. Watson hjælper Sherlock Holmes. Der kan også være tale om et kollektiv, således som det er tilfældet i Maj Sjöwall og Per Wahlöös romanserie *Roman om en forbrydelse* (1965-75) eller tv-serien *Rejseholdet* (2000-2004).

Forbryderen er kriminalfortællingens anden hovedaktør. Det er ikke til at sige andet entydigt om forbryderen end, at han som regel er af hankøn, hvilket der er en indlysende årsag til nemlig, at hovedparten af de kriminelle, helt op til vor tid, har været mænd. Men også kvinder kan være mordere og røvere. Selv dyr kan være forbrydere, eller forbryderne kan være et kollektiv. Af og til vil man støde på det fænomen, at der slet ingen forbryder er, men at en tilsyneladende forbrydelse er et resultat af en række mærkværdige hændelser og tilfældige sammenbræf.

Ud over disse to centrale aktører indeholder kriminalfortællingen som regel en række informanter og vidner, som forsyner detektiven med de oplysninger, som han skal bruge i sit arbejde. Karakteren og beskaffenheden af disse er det ikke muligt at opsætte normer for. De vil variere fra fortælling til fortælling og være bestemt af den værkspecifikke intrige.

Forbrydelserne i nutidige kriminalfortællinger er typisk mord, men sådan har det ikke altid været. I kriminalfortællingens barndom kunne forbrydelserne være tyverier eller bedrag af forskellig art, eller der kunne være tale om mysterier. I de senere år har forbrydelser af internationalt tilsnit spillet en stadig større rolle i kriminallitteraturen, fx hos Leif Davidsen og Henning Mankell.

Plot

Et af krimigenrens karakteristika er, hvad man kunne kalde dens plotmatrice. Det vil sige, at plottet er skåret over et bestemt forløb, men at der inden for dette forløb er et bredt spektrum af muligheder for, hvordan selve historien kan forme sig. Med andre ord kan der inden for visse rammer fortælles en lang række forskellige historier. Matricen for plottet i krimien kan beskrives med begreberne sjuzet og fabula. Sjuzetet, der betegner den orden, hvori begivenhederne præsenteres for læseren, er typisk struktureret, så det indledes med forbrydelsen, det vil typisk sige opdagelsen af den. Herefter følger opdagelsesprocessen, der indeholder indsamling af informationer, analyseproces og en blotlæggelse af det forløb, der førte til forbrydelsen, herunder afsløringen af forbryderen. Fabulaen, dvs. den kronologiske rækkefølge af begivenhederne, er det næsten umuligt at afdække faste mønstre for. Som regel omfatter fabulaen dog forløbet op til forbrydelsen og opklaringsprocessen indtil afsløringen af forbryderen, hvorved den binder fortid og nutid sammen (jf. Todorov 1995).

Forskellige af krimiens subgenrer lægger forskellig vægt på henholdsvis sjuzet og fabula. I ældre kriminalfortællinger udgøres en stor del af handlingen af beretninger om, hvad der indtraf i fortiden, dvs. fabulaen. Efterhånden bliver de fremstillede elementer af fabulaen stykket op i mindre og mindre bidder og detektivens rekonstruktionsarbejde bliver større. Tzvetan Todorov gør sig i "Kriminalromanens typologi" fra *Poétique de la prose* (oprindeligt 1971, her 1995) en række overvejelser om krimiens subgenrer. Som analytiske kategorier benytter han sig af den nævnte skelnen mellem sjuzet og fabula, som han kalder henholdsvis den første og den anden historie. Den første historie svarer til fabula, dvs. den kronologiske rækkefølge af begivenhederne, mens den anden historie svarer til sjuzet, dvs. den rækkefølge, hvori

begivenhederne præsenteres for læseren. Det er de forskellige måder at forvalte og vægte forholdet mellem sjuzet og fabula, der er signifikante for den enkelte krimitype eller subgenre. Inden for kriminalromanen skelner Todorov mellem tre subgenerer: Detektivromanen, den hårdkogte roman og thrilleren.

Detektivromanen, af og til kaldet puslespilskrimien, udmærker sig ved at lægge hovedvægten på den første historie, dvs. fabulaen. Den anden historie, dvs. sjuzetet, er kun en måde at få denne historie fortalt på. Ifølge Todorov er det i øvrigt kendetegnende for detektivromanen, at overraskelserne kommer til sidst, og at detektiverne besidder immunitet i den forstand, at detektivens liv og velfærd aldrig trues. Den hårdkogte (kriminal-) roman lægger hovedvægten på den anden historie (sjuzet). Mysteriet spiller en underordnet rolle, og det er ikke længere centralt som i den klassiske detektivroman (jf. Todorov 1995: 209). Det er afgørende for den hårdkogte roman, at den skabes rundt om det fremstillede miljø, dets personer og leve-måder. At den hårdkogte roman suspenderer fabula helt eller delvist, er ikke det, der betinger genren, men snarere en effekt af romanformen. Overraskelserne er fordelt over en større del af værket, og detektiverne er selv i fare. Thrilleren bevarer begge historier og undgår at reducere den anden historie til en afsløring af sandheden (fabula). Hovedvægten ligger på den anden historie, og læseren interesserer sig for det, der sker efterfølgende (jf. Todorov 1995: 212). Men interessen for at forklare de indtrufne begivenheder er bevaret. Detektiverne er selv i fare og involverede. Politirromanen, der udgør en af de senere udviklede krimigenrer, ligger i umiddelbar forlængelse af thrilleren, idet interessen for puslespillet er bevaret, samtidig med at detektiverne, dvs. politifolkene, ofte involveres i jagten på forbryderen med deres liv som indsats. De trues ofte på livet af forbryderen.

Det begær, der driver kriminalfortællingen fremad, er et begær efter viden.⁵ Der er ofte tale om et begær som detektiv og læser deler - nemlig begæret efter viden om, hvem der har begået forbrydelsen og hvorfor. Af og til er der tale om, at læseren kender forbryderen, og at begæret er rettet mod den måde, hvorpå detektiven løser gåden og eventuelt forbryderens motiv for at begå forbrydelsen.

Ligesom andre typer af fortællinger kan krimiplot være opbygget på mange forskellige måder. Dog er der visse konstanter. Som regel starter fortællingen med en afvigelse fra den herskende orden i form af forbrydelsen eller rettere tegnet for den, fx liget eller de manglende værdier. Der er tale om en forstyrrelse i reglerne om livet eller ejendomsretten. Spændingen ophæves igen, idet forbryderen er sat fast eller forbrydelsen accepteret som værende i overensstemmelse med den herskende orden. Ofte løses gåden dog uden at spændingen og det fortællelige forsvinder helt, fx kan de forudsætninger, der udgjorde årsagen til forbrydelsen, stadig være til stede. I mange krimier er forbrydelsen blot et symptom på samfundets organisering eller tidstypiske socialpsykologiske forhold, og der vil derfor blive begået nye forbrydelser af samme karakter.

Plottets paradigmatiske punkt, dvs. det sted, hvorfra plottet udgår, varierer historisk set, men i krimien er det her, en vigtig del af det kritiske potentiale ligger (jf. Hejlsted 2007).⁶ I den hårdkogte krimi er grundkonflikten snævert forbundet med

5 Her og i det følgende trækker jeg på Peter Brooks' teser om plot, således som han formulerer dem i *Reading for the Plot* (1984).

6 Det paradigmatiske punkt er ikke blot plottets kilde, det sætter også det felt og de værdier, som plottet opererer inden for, og som værkets (fiktive) virkelighed bliver en funktion af. I praksis er det paradigmatiske punkt i krimien oprindelsen af den konflikt og afvigelse, der skaber kriminalfortællingen, det vil sige anledningen til forbrydelsen og dens opklaring. Begrebet paradigme anvendes her i betydningen: et felt af symbolske generaliserin-

korruption og klasse modsætninger, mens den i den moderne politikrimi ofte ligger i forbruger- og velfærdssamfundets umenneskelighed og utilstrækkelighed.

Dynamikken i kriminalfortællingen er ofte knyttet til omveje foranlediget af mangel på viden eller fejlviden. Og den pendler frem og tilbage i fortællingen, der skaber sammenhæng i fortællingen, er meget synlig.⁷ Ofte vil detektiven finde et spor og eksplicit spørge, hvad det fortæller om fortiden, og hvad det kan sige om, hvad en forbryder kunne tænke sig at foretage af ugerninger, inden han eller hun bliver sat fast.

Fortæller

I kriminalfortællingen er fortælleren typisk detektiven selv, hans hjælper eller en tredjepersonsfortæller, der har begrænset indre syn på detektiven. Den begrænsning af synsvinklen, der kendetegner de klassiske kriminalfortællinger, suspenderes i en del nyere krimier. Her ligger vinklen ofte hos flere personer. Det gælder fx en del tv-serier, hvor man følger et team af detektiver i såvel deres kollektive som i deres individuelle arbejde. Af og til anlægges der indre syn på forbryderen og/eller mistænkte. Hovedreglen er, at det indre syn anvendes så behændigt, at forbryderens identitet ikke afsløres, før detektiven har opdaget, hvem det er.

Modus

Kriminalfortællingens modus er realismens, dvs. at dens plot, karakterer og verden er i overensstemmelse med vores grundantagelser om verden. Kriminalfortællingens sprog er typisk hverdagens. Personerne tænker og taler det sprog, der benyttes i fortællingens samtid. Som helhed indgår dette sprog som et led i en generel realismebestræbelse, der retter sig mod at skabe et troværdigt og genkendeligt univers. En effekt i realismebestræbelsen er personernes daglige gøremål så som at gå på indkøb, spise og drikke. I en række nutidige krimier lader også konflikter i detektivens privatliv og kollegiale relationer indgå som et led i skabelsen af realismen. Realismekravet og det dertil hørende hverdagssprog gør krimien yderst følsom for historiske forvandlinger. I kraft af hverdagssproget og dets sproglige mangfoldighed vil romanen altid danne et billede af sin samtids sociale, materielle og sproglige virkelighed i bredeste forstand. Inkorporation af socialt differentieret talesprog er et afgørende element i skabelsen af den hårdkogte kriminalroman, hos fx Raymond Chandler og Dashiell Hammet. I kraft af sit realismekrav udgør krimien en art barometer for tolkninger og holdninger til samtidige indretninger i samfundet spændende fra retssystemet til organiseringen af velfærdsgoder og forestillinger om køn og etniske minoriteter.

Køn og krimi

Historisk set er krimien en maskulin genre.⁸ De anerkendte krimiforfattere har med få undtagelser været mænd, og detektiverne har for størstedelens vedkommende været mænd. Agatha Christie og Dorothy L. Sayers, der betragtes som opfinderne af puslespilskrimien, hører til de få kvindelige forfattere, der har opnået et internationalt ry, der kan sammenlignes med Poe, Doyle, Hammet og Chandler.⁹ Begge forfatters detektiver er mænd. Christies detektiv hedder som bekendt Hercule Poirot, og

ger, der styrer vores orientering i verden (jf. Kuhn 1963; Hejlsted 2007).

7 Jf. Brooks 1984.

8 Danske krimiekspertter, bl.a. Benni Bødker, har givet udtryk for lignende synspunkter (jf. Bødker 2003: 148).

9 Patricia Highsmith er en tredje. Hun står i høj grad som skaberen af den psykologiske krimi.

Dorothy L. Sayers er Lord Peter Wimsey. Christie skifter dog Poirot ud med den aldrende Miss Marple, og Sayers lader Wimsey møde den kvindelige krimiforfatter Harriet Vane, som han gifter sig med, og den selvtilfredse Lord bliver i stigende grad set med hendes øjne (jf. Ravn 1999: 189).

I krimiens tidlige fase var kvinderne typisk passive ofre. Det gælder helt tilbage fra krimiens tilblivelse. I krimiens urtekst E. A. Poes "Dobbeltmordet i Rue Morgue" (1841) er ofrene to kvinder, der befinder sig på det forkerte sted på det forkerte tidspunkt. Hos Henrik Hertz er der tillige to kvindelige ofre - den kvinde, der bliver myrdet, og den, der fejlagtigt bliver anklaget for forbrydelsen. I Palle Rosenkrantz' *Hvad Skovsøen gemte* (1903) er forbrydelsens offer en kvinde, men hun er langt fra uskyldig. Med sin forførende natur har hun lokket mænd i fortabelse og er derfor selv indirekte skyldig i sin egen død.

Da detektivromanen i 30'erne fik konkurrence af den amerikanske hårdkogte roman mistede kvinderne i vid udtrækning deres uskyld. Kvinderne bliver dødsensfarlige for de mænd, der begærer dem. Den rigtige kvinde var med Henriette Rostrups ord:

sensuel og varmblodig, kold og kontrolleret, uopnåelig og dog lige inden for rækkevidde. Hun var så intelligent, at hun vidste det. Hun var farlig at lege med, og livet blev lettere af at holde sig fra hende, men hun gjorde livet svært, for hun lokkede med den ultimative opfyldelse af alle fantasier (Rostrup 1995: 11).

Det er først og fremmest kvindernes aktive seksualitet, der stiller den hårdkogte romans kvindeskikkelser i kontrast til de tidligere krimiers. Selv om kvinden her fremstilles som fatal, er hendes fatalitet grundlæggende set bundet til manden. Undlader han at begære hende, smuldrer fataliteten. Hun eksisterer kun i kraft af det mandlige blik og begær. Vender manden blikket en anden vej, forsvinder hun ud i den blå luft.¹⁰

I Skandinavien slog denne tradition aldrig rigtig igennem i kriminallitteraturen. Hos Gunnar Staalesen og Dan Turéll, der fra deres debuter i 70'erne har skrevet en række elskede pasticher på den hårdkogte roman, er kvinder ikke i samme grad fatale for de mandlige detektiver. Snarere er kvinderne gåder, der i kraft af deres uudgrundelighed af og til driver mænd til forbrydelser. Dette er årsagen til et af mordene i Dan Turélls første kriminalroman *Mord i mørket* fra 1981.

Med politiromanens skandinaviske gennembrud i 60'erne, i form af bl.a. Maj Sjöwall og Per Wahlöös *Roman om en forbrydelse* (1965-1975), føres samtidens kønskonflikter ind i kriminalromanen. I Sjöwall og Wahlöös romanserie tematiseres forholdene mellem mænd og kvinder dels form af hoveddetektivens Martin Becks trakasserier med konen, skilsmissemænd fra hende og etableringen af det ligeværdige forhold til den moderne kvinde Rhea Nielsen og dels de øvrige detektivs forhold til deres ægtefæller og elskerinder. Desuden tematiseres ubalancen mellem mænd og kvinder mere og mere direkte i selve forbrydelsen og omstændighederne omkring den.¹¹

Selv om krimien er en maskulin genre, der primært er blevet tegnet af mænd og anlægger et mandligt blik på verden, er kvinderne historisk set med på sidelinjen næsten fra begyndelsen. Blandt de tidligste kvindelige kriminalforfattere kan næv-

10 Min fremstilling står i stor gæld til Henriette Rostrups artikel "Syndig, smuk og fortabt - om kvinden i krimien" (1995).

11 Inspirationen til denne fremstilling har jeg fra Claus Sechers "Kriminalromanen som politisk våben. Om Sjöwall og Wahlöös "Roman om en forbrydelse" (1984).

nes amerikaneren Anna Katharine Green (1846-1935). Hun debuterede med kriminalromanen *The Leavenworth Case* i 1878 om politidetektiven Ebenezer Cryce.¹²

I Skandinavien var den første kvindelige krimiforfatter den norske forfatterinde Hanna Winsnes, der er mest kendt for at have præsteret den første norske kogebog. Hendes krimi *Grevens Datter* fra 1841 udkom samme år som krimiens urtekst E. A. Poes novelle "The Murders in the Rue Morgue". Mysteriet i *Grevens Datter* løses af den aldrende husholderske Madam Rørager. Selv om romanen ikke indeholder en egentlig efterforskning, kan romanen opfattes som den første skandinaviske krimi med en kvindelig detektiv, fordi Madam Rørager løser gåden med hjælp fra sit kendskab til menneskenaturen, hvilket foregriber senere kvindelige detektiver som Miss Marple.¹³

Svensk litteratur byder på de første professionelle kvindelige detektiver. I 1918 lancerede to kvindelige forfattere, Fanny Alving og Malin Ödmann, hver deres kvindelige privatdetektiv. Årene omkring anden verdenskrig blev en art gennembrudstid for kvindelige kriminalforfattere i skandinavisk litteratur. I Sverige fik Kerstin Göransson-Ljungman et gennembrud i 1939 med romanen *Tjugosju sekundmeter snö* og hun skrev året efter romanen *...och bjuder jag tackselset falla*, hvor en kvindelig privatdetektiv hyres til at opklare forbrydelsen.

Den første kvindelige detektiv i dansk kriminallitteratur er kreeret af en mand. Under pseudonymet Jane Cadonius udkom Poul Gregaards roman *Min kriminelle Debut* i 1939, der ifølge omslaget har chefsekretæren og krimispecialisten Jane som detektiv. De første danske kvindelige krimiforfattere med kvindelige detektiver var Karen Blixen (under pseudonymet Pierre Andrezél) med romanen *Gengældelsens Veje* (1944), der havde to kvindelige detektiver, og Else Faber med romanen *Den grå dame* (1944) med journalisten Margrethe som detektiv. Til de tidlige danske kvindelige krimiforfattere hører endvidere Nynne Kock og Regitze Caroc, der sammen skrev de to kriminalromaner *Du skal dø en voldsom død* (1945) og *Maanemorderen* (1946), begge med en mandlig detektiv. De allertidligste kvindelige detektiver, fx hos Karen Blixen og Else Faber, er i bemærkelsesværdig grad kendetegnet ved selvstændigt initiativ og uortodoks tænkning. Mændene i romanerne har derimod ikke tillid til deres evner og formåen.

Fra 40'erne og frem bliver de kvindelige krimiforfattere flere i antal, og deres rolle i formningen af genren bliver gradvist større i Skandinavien. Else Faber skrev et stort antal hørespil i 40'erne og 50'erne, og Else Fisher, der debuterede i 1957 med romanen *Telefonen er afbrudt*, opnåede med en blanding af detektivfortælling og gyser stor popularitet (jf. Bødker 2003:108f.). I Norge får Karin Bang sit gennembrud med romanen *Mord i måneskinn* (1956), men det er svenskerne, der har førertrøjen på. Den svenske forfatter Maria Lang, der debuterede i 1949, skrev frem til sin død omkring halvtreds kriminalromaner, hvoraf størstedelen har politimanden Christer Wiik som detektiv, der af og til får hjælp af kvinder, bl.a. hustruen og moren (jf. Ravn 1999:133). Kerstin Ekman, hvis forfatterskab senere tog en drejning mod den historiske eksperimenterende roman, debuterede med romanen *30 meter mord* (1959) og skrev i alt seks kriminalromaner frem til 1963. Ekman står i høj grad som den, der indførte den psykologiske kriminalroman i skandinavisk litteratur, og hermed bidrog hun væsent-

12 Der hersker ingen konsensus om, hvornår og i hvilket værk, den kvindelige detektiv dukker op første gang. Forskellige behandlinger af den kvindelige detektiv angiver forskellige værker og forfattere (se Klein 1988, Munt 1994, Dahl 1993, Lundin 2000 og www.christie.dk). Ud fra en rent kronologisk betragtning må Hanna Winsnes' *Madam Rørager* i *Grevens Datter* (1841) anses for den første kvindelige detektiv.

13 www.drammen.kommune.no, se i øvrigt Willy Dahl *Dødens fortellere* (1993) s. 19.

ligt til gennembruddet for kriminalromanen i Sverige. Også forfatterne Helena Poloni og Elisabeth Krågerman debuterede og præsenterede kvindelige detektiver i 50'erne. I 60'erne og 70'erne kom der flere nye navne til, fx Helle Stangerup og Kirsten Holst, dog uden at der blev tale om en egentlig fornyelse af genren.

Selv om de kvindelige forfattere for alvor træder ind på den skandinaviske krimiscene i efterkrigstiden, er der samlet set ikke tale om en gennemgribende fornyelse af genren. Puslespilskrimien er dominerende suppleret med en art psykologisk gyser. De mandlige detektiver vedbliver med at dominere, og i det begrænsede omfang, der dukker kvindelige detektiver op, er de som genrens første detektiver amatører og privatdetektiver, eller de er mandlige detektivs hjælpere, ofte sekretærer og hustruer. Kvinderne bliver detektiver ved et tilfælde, fordi de hvirvles ind i mystiske begivenheder.

Først i 80'erne og 90'erne begynder der at ske noget nyt. Under indflydelse af den hårdkogte krimi udvikles femi-krimien, og med afsæt i 70'ernes svenske politiroman skabes en særlig skandinavisk variant af den. Til forløberne for femi-krimien hører Elsebeth Halckendorffs romaner om rengøringsassistenten og privatdetektiven fru Jensen og Kim Småges romaner om Hilke Thorhus.¹⁴

Femi-krimiens historie i skandinavisk perspektiv

Som genre er femi-krimien et forholdsvis nyt fænomen. De første eksempler på genren dukker op i 1970'ernes USA. Marcia Müller (f. 1944) regnes ofte som opfinder af genren, og hendes roman *Edwin of the Iron Shoes* fra 1977 som den første egentlige femi-krimi.¹⁵ Marcia Mullers kvindelige detektiv Sharon McCone er privatdetektiv og uddannet på Berkeley, hvor hun har læst sociologi og psykologi.

Selv om Marcia Muller skrev den første egentlige femi-krimi, er det Sara Paretsky og Sue Grafton, der er blevet genrens fornemste amerikanske repræsentanter i Skandinavien. Det er kendetegnende for disse to forfatteres detektiver, Kinsey Millhone og V. I. Warshawski og deres efterfølgere, at de er privatdetektiver og forholder sig yderst kritisk til organiseringen af det amerikanske samfund. Deres tilgang til verden er umiskendeligt feministisk. Et af de væsentlige omdrejningspunkter for den amerikanske femi-krimis feminisme er menneskerettighederne, dvs. at dens udgangspunkt er, at alle mennesker uanset køn, race eller klasse ikke blot formelt, men også reelt skal tildeles de samme rettigheder.¹⁶

Som helhed kan femi-krimien ansues som en art modlitteratur. Den skriver sig op imod forestillinger om en passiv, asexuel og underlegen kvindelighed, der fremstilles i den klassiske detektivfortælling af Agatha Christies type. Samtidig fremstår den som en parallel til den mandlige detektiv i den hårdkogte krimi i den forstand, at femi-krimiens kvindelige detektiver er den kvindelige version af den hårdkogte

14 Hvilket værk, der kan gøre krav på anerkendelsen som den første skandinaviske femi-krimi, er til stadig diskussion. Der kan argumenteres for, at Kim Småges roman *Natdyk* fra 1983 er den første. Også Elsebeth Halckendorffs anden krimi om fru Jensen *Når Gud er død* fra 1987 kunne være kandidat til udnævnelsen.

15 Karen Klitgaard Povlsen angiver Marcia Muller som den første femi-krimi (jf. Povlsen 1995: 92). Ole Ravn gør i *Krimi-Guide. Kriminallitteraturens hvem er de? Hvad skrev de?* (1999) opmærksom på, at der er en uafsluttet diskussion om, hvem der er femi-krimiens "stammoder", men at mange opfatter Marcia Muller som opfinderen af femi-krimien (jf. Ravn 1999: 161).

16 Min opfattelse af den amerikanske femi-krimis feminisme er inspireret af Helle Porsdams teser i "'Embedding Rights within Relationships": Gender, Law and Sara Paretsky", i: *Legally Speaking. Contemporary American Culture and the Law* (1999).

krimis detektiv. I V. I. Warshawskis skikkelse giver dette sig udslag ved, at hun fuldt og helt indtager den mandlige detektivs rolle i den hårdkogte roman. Vic, som V. I. Warshawski kaldes af sine venner, er lige så hårdtslående og fandenivoldsk som sine mandlige kollegaer hos Hammet og Chandler. Det er ikke kun Vics biologiske køn, der adskiller hende fra dem. Også hendes åbenlyse feministiske holdninger og bestræbelser på at efterleve dem i praksis skiller hende ud. Vic lever til trods for sin stærke trang til at hævde sin individualitet stærkt forankret i et socialt netværk af veninder og venner, som hun selv hjælper i nødens stund, og som hjælper hende, når hun er trængt (jf. Porsdam 1999). Utopien synes at være en syntese mellem individets rettigheder og dets etiske forpligtigelse til at drage omsorg for sine medmennesker (jf. Porsdam 1999: 162).

Udviklingen af den skandinaviske udgave af femi-krimien gik ganske langsomt. I slutningen af 80'erne kommer de første danske oversættelser af de amerikanske femi-krimier. Og i 90'erne vises en række filmatiseringer af udenlandske femi-krimier, bl.a. af Sara Paretsky og Lynda La Plante, hvis *Prime Suspect* om den ambitiøse kriminalinspektør Jane Tennison og hendes konflikter både på jobbet og i privatlivet blev trend-sættende. Betegnelsen femi-krimi blev anvendt første gang på dansk omkring 1989, da den første roman af Sara Paretsky blev oversat til dansk (jf. Bødker 2003:148).¹⁷

De første ansatser til en femi-krimi på skandinavisk grund så som sagt dagens lys i 80'erne. Her lancerede den norske forfatter Kim Småge i 1983 den feministiske action-helt Hilke Thorhus i romanen *Natdyk* og i 1992 den feministiske detektiv og politibetjent Anne-kin Halvorsen i novellen "Kvindens lange arm". *Natdyk* er ikke en egentlig krimi. Der er tale om en actionroman, fordi hovedvægten ligger på heltindens overlevelsessevne, men romanfortællingen er i kraft af sit mysterium beslægtet med krimien. "Kvindens lange arm" har derimod fået en særstatus, idet den i dag regnes for den skandinaviske femi-krimis urtekst.¹⁸ Op igennem 90'erne voksede femi-krimien og spredte sig til det øvrige Skandinavien.

Kim Småge fik i 1993 selskab af sin landsmand Anne Holt, hvis krimier om den lesbiske kriminalassistent Hanne Wilhelmsen blev en stor læser- og anmeldersucces. Anne Holts to første romaner blev filmatiseret og vist i dansk tv. I Danmark tog genren form med forfattere som Ditte Birkemose, Mette Winge, Birgitte Jørkov, Lis Wagner, Susanne Staun. Ditte Birkemoses roman *Til toner fra Tosca* (1996) omtales ofte som den første danske femi-krimi. Ifølge forfatteren selv er romanen skrevet som et modstykke til samtidige mandlige forfatters detektiver. Hendes kvindelige detektiv Kit Sorél drikker ikke whisky som Hammets Sam Spade eller snaps som hans norske kollega Varg Veum, skabt af Gunnar Staalesen, men drikker kakaomælk og spiser frøsnapper.¹⁹

Udbredelsen af femi-krimibegrebet er i dansk sammenhæng i høj grad blevet varetaget af en formidling af en kritisk-videnskabelig tilgang til genren. I 1995 udkom

17 Begrebet femi-krimi blev ifølge *Nye Ord* benyttet første gang på dansk ved indgangen til 1990'erne (jf. Jarvad 1999: 272).

18 Mette Winges roman *Sandflugt- en kærlighedshistorie* fra 1991 kan muligvis ses som den første femi-krimi i Skandinavien. Når romanen til trods for, at den i store træk lever op til femi-krimiens genrekonvention, ikke har fået denne status som urtekst, er det højst sandsynligt, fordi betegnelsen femi-krimi endnu ikke var etableret i den danske litteraturkritik. Desuden er bestemmelsen af romanen som krimi lidt usikker, fordi krimiplotet er relativt løst, og detektiven optræder kun i romanens sidste tredjedel.

19 Det kan diskuteres om *Til toner fra Tosca* er den første danske femi-krimi (jf. ovenstående note).

antologien *Den sidste gode genre*, hvor Karen Klitgaard Povlsen giver en indgående behandling af Marcia Muller og Sara Paretskys kvindelige detektiver. I den norske antologi *Under lupen* udgivet samme år satte Gudleiv Bø fokus på feminismen i Kim Småges forfatterskab. Året efter lancerede tidsskriftet *CekvinaNyt* begrebet for en bredere dansk sammenhæng med et temanummer, hvor de vigtigste amerikanske bidrag til genren blev præsenteret i korte informationsrige artikler. Ud til den brede offentlighed nåede begrebet i 1997 med en i dag legendarisk artikel af Carsten Andersen med titlen "Detektiver på høje hæle".²⁰

Det helt store publikumsgennembrud fik femi-krimien i Skandinavien med den svenske journalist Liza Marklunds første kriminalroman *Nedtælling* i 1998 og indtil videre syv bind om den kvindelige journalist og detektiv Annika Bengtzon. Gennembruddet var delvis en effekt af en meget stærk medieeksponering af såvel værk som forfatter. *Nedtælling* fik i dens danske oversættelse en stor udbredelse, fordi den fulgte med et nummer af *Alt for Damerne*. Romanen blev hurtigt filmatiseret, og en af de efterfølgende romaner, *Paradiset* (2000), blev også filmatiseret. Desuden gik Liza Marklund på internettet med en veldesignet hjemmeside, og hun proklamerede højlydt for enhver, der ville høre på hende, at hun var feminist, 'for hun var jo ikke dum'.

Siden årtusindskriftet har der været tale om et sandt boom af femi-krimier. I Danmark skærpede Gretelise Holms roman *Paranoia* i 2002 opmærksomheden på genren. Siden er Skandinavien blevet beriget med adskillige femi-krimidebutanter, fx Elsebeth Egholm, Åsa Larsson og Camilla Läckberg. På bogmessen i Forum 2005 hørte femi-krimien til en af hovedattraktionerne, og dagbladet *Politikens* præsentation af bogmessen lørdagen før d. 12. november lignede næsten et reklamefremstød for genren.

I de knap tyve år, der er gået siden femi-krimien så dagens lys i skandinavisk sammenhæng, har den gennemgået en forandring. De første femi-krimier var i høj grad feministiske modstykker til den hårdkogte kriminalroman og politiromanen. Hovedvægten lå på den kvindelige detektiv og hendes særlige, ofte maskuliniserede, femininitet, fx Kim Småges Anne-kin Halvorsen, Anne Holts Hanne Wilhelmsen og Susanne Stauns Fanny Fiske. I de senere års femi-krimier er den kvindelige detektiv blevet væsentligt mindre hårdsblående, og puslespiselementerne i krimierne indtager en relativt set større rolle. Desuden spiller de kvindelige detektivs liv en mere central rolle, og romanerne har en tendens til at nærme sig chicklit. Elsebeth Egholms roman *De Frie Kvinders Klub* (1999) er et eksempel på en roman, der balancerer på en knivsæg mellem femi-krimien og chicklit. Som femi-krimi holder den kun lige akkurat, fordi krimiplottet, hvor løst det end er, fremstår som intakt, samtidig med at romanen holder som chicklit, fordi den skildrer kvinders hverdagsliv og refererer til en populærfeministisk dagsorden.

Når jeg i det følgende giver et signalement af den skandinaviske femi-krimi, følger jeg i hovedtræk hovedpunkterne i mit akrony portræt af krimikonventionen. I mit signalement benyttes Liza Marklunds debutroman *Nedtælling* fra 1998 som illustrerende hovedeksempel.

Signalement af den skandinaviske femi-krimi

Den fiktive verden, femi-krimien udspiller sig i, adskiller sig ikke nævneværdigt fra de verdener, man møder i andre krimier i samtiden. Den udspiller sig i en moderne verden, men den verden er ikke kun storbyen og de interiørs, der er knyttet til den. Den klassiske kriminalromans dagligstuer, hoteller, tog, krydstogtskibe, flyvemaskiner, gader, undergrundsbaner, avisredaktioner, politistationer er som kriminalromanen i

²⁰ Politiken d. 1. januar 1997.

det hele taget blevet suppleret med samfundets randområder, fx små bygder og de mest intime rum som soveværelser, badeværelser og fødestuer. Forskellen til krimien i det hele taget ligger i struktureringen af de fiktive verdener. I fremstillingerne vægtes de historisk specifikke sociale og psykologiske struktureringer, der er forbundet med køn. De fiktive verdener er åbenlyst struktureret af en maskulin dominans, hvis mekanismer stilles til skue. Begrebet, der stammer fra Pierre Bourdieu, betegner en strukturel dominans, hvor værdier og egenskaber, der almindeligvis knyttes til mænd, dominerer. Den maskuline dominans er altså ikke et spørgsmål om den enkelte mands dominans over og undertrykkelse af kvinder. Kvinder kan godt udøve maskulin dominans, hvilket er tilfældet i adskillige femi-krimier. Den maskuline dominans' strukturer er indskrevet i både mænds og kvinders tanke- og handlemønstre, således at mænd og kvinder ureflektet og frivilligt genskaber og vedligeholder manden som den dominerende og kvinden som den dominerede.

I femi-krimierne træder den maskuline dominans frem på en lang række felter, fx i detektivernes karrieremuligheder, i de idealer og normer, personerne artikulerer overfor hinanden. Hermed adskiller femi-krimierne sig ikke fra andre af krimiens subgenrer. De adskiller sig derimod ved at fokusere på strukturerne og stille dem til skue i både fremstillingen af detektivernes hverdagsliv og omstændighederne omkring de forbrydelser, som de opklarer. Dette er ikke ensbetydende med, at andre af krimiens subgenrer ikke gør det, og at mandlige forfattere ikke gør det, men at det er en del af femi-krimiens varemærke, at den gør det i udpræget grad. En effekt af den følgende analyse af femi-krimien vil være et billede - om end fragmentarisk - af den maskuline dominans.

De kvindelige detektiver

De kvindelige detektiver²¹ i femi-krimierne er for langt hovedpartens vedkommende professionelle. De er journalister, politifolk, retsmedicinere, advokater og privatdetektiver. Oftest fremstilles de kvindelige detektiver som yderst kompetente inden for deres felt og det uanset, om de er journalister eller professionelle opdagere i politiet. De direkte italesættelser af detektivernes kompetencer underbygges af deres succes som opdagere. Som deres mandlige kollegaer overalt i mandlige krimiforfatters romaner lægger de puslespillet med stor kyndighed og ser overraskende og utrolige forbindelser mellem begivenheder og mennesker. Hvad angår deres kompetencer, halter de ikke efter deres mandlige kollegaer. De behersker alle de nødvendige teknikker til fulde alt efter deres profession. Er de journalister, bemestrer de at få selv de mest genstridige til at tale, at opstøve kilder og tolke dem. Er de ansatte i politiet, er de glimrende skytter, gode forhørsledere og bemestrer overvågningsteknik. Som mange af deres mandlige kollegaer er de udstyret med en rygmarvsfornemelse, der af og til kaldes for intuition, men den fremstilles sjældent som specifikt kvindelig. De kvindelige detektiver tilfører derimod opdagelsesarbejdet en ny indsigt, der kan betegnes som kvindelig. Kvindernes viden om alt fra mødres følelser for deres nyfødte babyer og begær efter at få børn til mærkevarer og kønsdifferentierede spisevaner bliver ofte udslagsgivende i opklaringen af forbrydelserne. Også kvindernes erfaringsverden og sociale indsigter spiller typisk en rolle. Den bringer dem tættere på de kvinder, der er involverede i forbrydelserne, og deres køn giver dem adgang til såvel fysiske rum, fx fødestuer, og mentale rum, fx længslen efter børn og oplevelsen af kønsspecifik marginalisering, hvortil mænd er forment adgang. I lig-

²¹ Den kvindelige detektiv behandles i et historisk perspektiv i min artikel "Femi-krimiens forhistorie. Om kvindelige detektiver hos tidlige kvindelige krimiforfattere i Skandinavien" (2008).

hed med mange af deres mandlige kollegaer i mandlige forfatteres kriminalromaner bryder de kvindelige detektiver forbud, påbud og skrevne som uskrevne regler med det formål at nå til sagens kerne.

Mange af de kvindelige detektiver møder anerkendelse for deres arbejde fra deres chefers side og har et godt samarbejde med såvel deres mandlige som kvindelige kollegaer, men de fleste kvindelige detektiver møder også modstand, der er betinget af deres køn på den ene eller den anden front. De kommer i karambolage med deres mandlige kollegaer, når de hurtigere opnår bedre resultater end de. Og de kommer typisk på kollisionskurs med deres chefer, fordi de beskæftiger sig med sager af tilsyneladende mindre betydning eller anlægger ukonventionelle vinkler på deres sager. Det er ofte her, de kvindelige detektiver støder på den maskuline dominans. Kollegaer og chefer forsøger at nedvurdere deres arbejde og detronisere dem ved at hæfte afvigelsens koder på dem uden, at det har bund i den fiktive verdens virkelighed. Fx søger natchefen i Liza Marklunds roman *Nedtælling* at stemple detektiven og journalisten Annika Bengtzon som en dårlig kriminalreporter og chef ved at tale til hende som til en forvoven teenager: "Er det ikke snart på tide, at du tager og bliver tør bag ørerne?" (Marklund 1998: 226) Senere da en af kollegaerne, der er på natchefens hold, er truet af fyring, og fejlagtigt påstår, at hun står bag, behæfter han sin anklage med stærkt kønsdiskriminerede udtryk. Han omtaler hende som "kussen", "ludderer", "heksen" overfor chefredaktøren (Marklund 1998: 246).

Femi-krimiens kvindelige detektiver er typisk udstyret med et hverdagsliv, der skildres med forskellig detaljeringsgrad. Hyppigt følger læseren hendes daglige aktiviteter, mens hun spiser morgenmad, går i bad, køber ind, lægger børn i seng eller kører hjem i morgentrafikken efter en lang nats arbejde. Igennem disse fremstillinger dannes der et billede af den moderne kvindes liv og konflikter.

Et portræt af den kvindelige detektiv kunne lyde således: Hun er professionel, hun er seksuelt aktiv, men hun er langt fra altid ung eller heteroseksuel. Annika Bengtzon er en typisk femi-krimidetektiv i denne henseende. Hun arbejder som journalist og redaktør, hun er fyldt tredve, er gift med en mand, som hun elsker og har to små børn. I fremstillingen af hendes hverdagsliv træder en lang række typiske kvindelige erfaringer frem, der synes afledt af en maskulin dominans. Annika er splittet mellem arbejdets krav og de forventninger, hun føler, familien stiller til hende. Disse krav og forventninger er dog i lige så høj grad fordringer, som hun stiller til sig selv, som det er omgivelsernes. Da kravene på arbejdspladsen i høj grad er etableret af mænd og på den mandsdominerede avis' betingelser, og kravene til hende som hustru og mor er identiske med de herskede kvindelighedsnormer, spændes Annikas fordringer til sig selv ud mellem en dominerende maskulinitet og en domineret femininitet. Fordi Annika oplever familiens krav til hende som rimelige og næsten ukritisk forsøger at tilfredsstille dem, synes hun at have inkorporeret den maskuline dominans i såvel sin tænkemåde som sin adfærd. Annika er dog langt fra naiv, og hun har langt hen ad vejen blik for ikke blot splittelsen, men også de mekanismer, der skaber den. Bevidstheden om de dobbelte krav formulerer Annika således i en samtale med ægtefællen Thomas:

(...) de hiver og flår i mig hele tiden på jobbet, og det er et forbandet slid. Og jeg har sådan en dårlig samvittighed over, at jeg ikke er hjemme hos dig og ungerne, jeg er bange for, at du synes, at jeg svigter dig, men på bladet tillader de ikke, at jeg svigter dem, og så står jeg der midt i en forbandet krydsild (Marklund 1998: 55).

Annika er ikke kun offer for splittelsen mellem arbejde og familie og den maskuline dominans, der ligger bag. Hun er også selv udøver af den. Som chef må hun forlange den samme opofrelse for arbejdet af sine medarbejdere, som hun selv og hendes chefer stiller hende selv. Således må hun udkommandere den kvindelige redaktionssekretær den sidste søndag inden jul, mens hun er ved at bage boller (jf. Marklund 1998: 67f.).

Forbryderne

Forbryderne i femi-krimien er både mænd og kvinder. Set under et er forbrydelserne forbundet med køn og mænds dominans over kvinder. Den typiske forbrydelse er mord. Bag mordene ligger der ofte andre forbrydelser og overgreb begået mod samfundets svageste i form af fx trafficking, voldtægt, seksuelt misbrug af børn, prostitution og pornografi.

Når mænd forbryder sig mod kvinder og børn i romanerne er det kun sjældent udtryk for en ren ondskab. Ofte er der tale om udnyttelse af kvinder og børn i berigelsesøjemed eller et behov for dominans afledt af afmagt og en indre følelse af mindreværd. Det første er tilfældet i Mette Wings roman *Grønt mørke* (1994), hvor mordet skal lukke munden på den, der vil afsløre morderens økonomisk givtige våbenhandel. Bagved morderens kynisme skimtes dog manden, der selv er offer for den maskuline dominans ved at ligge under for forestillingen om manden som succesrig og attraktivt objekt for kvinders begær. Det sidste er tilfældet i Anne Holts roman *Salige er de som tørster* (1994), hvor morderen har udviklet en modvilje mod kvinder som reaktion på dels opvæksten hos en enlig alkoholiseret mor og dels kvinders ignorering af ham som erotisk objekt (jf. Holst 1994: 81 f.).

De kvindelige morderes motiv er typisk hævn over forbrydelser begået mod kvinder eller diskrimination af dem. I Kim Småges novelle "Kvindens lange arm" ligger der bag forbrydelsen en udnyttelse af unge kvinder i pornobranchen. Den kvindelige morder, enkefru Larsens, motiv er at redde en ung pige fra at blive pornomodel, mens den kvindelige morder i Gretelise Holms roman *Robinsonmordene* (2003) dræber for at hævne de overgreb, hun har været udsat for som barn. Morderen i Ditte Birkemoses roman *Hadets engel* (1998) er en kvinde, Helene, der er blevet snydt af sin eksmand. Mens de var gift, indgik de en aftale om aldrig at få børn, og da hans nye kone bliver gravid, slår Helene eksmandens nye kone ihjel. Af og til myrder kvinder i femi-krimierne for at beskytte deres nærmeste. Dette er tilfældet i Camilla Läckbergs roman *Isprinsessen* (2003), hvor en mor søger at dække over en forbrydelse, begået mod hendes barn, for at undgå, at den bliver offentlig kendt og måske derved krænker barnet yderligere.

I *Nedtælling* er morderen Beata Ekesjö blevet detroniseret af den toogtresårige kvindelige OL-chef Christina Furhage. Da Beata, der er arkitekt, sprænger Christina i luften, er det hævn ikke blot over detroniseringen, men også over at Christina har kørt hende ud på et karrieremæssigt sidespor og har fornedret hende i hendes underordnede påsyn. Opklaringen af mordet på OL-chefen viser, at der er tale om mere end et modsætningsforhold mellem Beata og Christina. Der er tale om en systematisk udøvelse af maskulin dominans udøvet af en kvinde. OL-chefen Christina Furhage leder den svenske OL-organisation enerådende og med hård hånd. Overholder hendes medarbejdere ikke de regler, som hun egenhændigt har sat op, er det ud af vagten. Har hun ikke brug for folk længere eller bliver de besværlige, så ignorerer hun dem, hvis hun ikke ligefrem degraderer dem. Hun tager ingen menneskelige hen-

syn, tværtimod skyr hun ingen midler for at nå sine mål. Hun udnytter skruppelløst sine medmenneskers svagheder.

Samlet set peger forbrydelserne og motiverne på vold og diskrimination af kvinder, dvs. en maskulin dominans. Kvinders mord både på mænd og kvinder peger på en vilje til at bekæmpe dominansen og på hvor radikal dominansen kan opleves, uanset om den udøves af mænd eller kvinder.

Krimiintrige og plot

Femi-krimiens plot lægger sig tæt op af thrillerens. Det vil sige, at femi-krimien opretholder en art balance mellem sjuzet og fabula. Romanerne rummer såvel opklaringens historie, der involverer detektiven og ofte bringer hende i livsfare, som historien om forbryderen og de omstændigheder som forbrydelsen er en udløber af.

Trænger vi lidt længere ned i femi-krimiens plot, vil vi ikke overraskende kunne registrere, at køn er strukturelt forankret og udgør dets paradigmatisk punkt, dvs. derfra hvor plottet udspringer. I det følgende vil jeg kort illustrere, hvordan køn er strukturelt forankret i Liza Marklunds roman *Nedtælling*.

Forudsætningen for min analyse er to af de teser om plottet, som Peter Brooks lægger frem i *Reading for the Plot* fra 1984. Den første er, at fortællingen drives frem af et begær. På læserens niveau er der tale om et begær efter slutningen og meningen med historien, mens der på de fremstillede personers niveau kan være tale om fx et erotisk begær, et begær efter viden, magt eller penge, der driver dem til de handlinger, der udgør plottets drivkræfter. Det er den sidste, der er relevant her. Den anden tese er, at fortællingen opstår og opretholdes som en afvigelse fra en ufortællelig hvile. Eller sagt på en lidt mere dagligdags måde, der må ske noget eller være et usædvanligt, fænomen før der kan fortælles.

På romanens sjuzetniveau drives fortællingen fremad af Annikas begær efter at finde sandheden bag sprængningen på Stockholms OL-stadion. Efterhånden udvikles dette begær til at gælde sandheden om Christina og senere mordet på Stefan. I romanens sidste del gælder begæret overlevelse, hvis middel er et fingeret journalistisk begær efter viden, der afholder morderen Beatha fra at sprænge Annika i luften.

Fortællingen skabes på romanens fabulaniveau af Beatas begær efter at hævne sig på dem, der har fornæret hende. Det gælder i første omgang Christina Furhage og i anden omgang Stefan Bjurling, før hævntørsten rettes mod Annika, der ikke har villet bringe et interview med hende. Bag Beatas begær efter hævn ligger der endnu et begær – nemlig begæret efter at blive synlig. Når Beata vil hævne sig på Christina og senere Stefan og Annika, er det, fordi de forhindrer hende i at blive synlig eller måske ligefrem usynliggør hende. Det mest åbenbare eksempel er Christina, der sætter Beata fra bestillingen og degraderer hende fra kronprinsesse til anonym medarbejder, som hun ikke en gang genkender. Stefan Bjurling og hans sjak usynliggør hende ved ikke at følge hendes ordrer og gøre fuldstændig som det passer dem. Annika usynliggør Beata ved ikke at bringe hendes historie i "Kvällspressen".

De plotbærende afvigelser udgøres på sjuzetniveau af forbrydelserne, herunder Beatas trusler mod Annika. På fabulaniveau dannes og opretholdes den plotbærende afvigelse af diskrimination af kvinder. Beata sættes til side trods hendes åbenlyse formelle kvalifikationer, og Christina vrages af den første ægtemand og udnyttes seksuelt af en arbejdsgiver (Marklund 1998: 209f.). Det interessante her er, at dem der diskriminerer kvinder, ikke udelukkende er mænd. Både mænd og kvinder udnytter og diskriminerer kvinder. Hvad de diskriminerende mænd og kvinder derimod er fælles om er, at de benytter den maskuline dominans magtstrategier (usynliggørelse, detronisering, trusler etc.) for at nå deres mål, og at de ofrer kvinder og mænd

for at nå disse mål. Christina truer sig til jobbet som OL-chef ved at lægge op til en afsløring af den mandlige topkandidats forbrug af seksuelle ydelser.

I en bred vifte af femi-krimier danner der sig en historie om detektiven, der er lige så vigtig som selve krimi-plottet. Disse historier har typisk én af to former. Der kan være tale om en blotlæggelse af detektivens livshistorie, eller der kan være tale om en fortælling om samtidige konflikter. En historie af den første type findes i Elsebeth Egholms roman *Skjulte fejl og mangler* (2002), idet romanen afslører, hvordan den kvindelige detektiv Dicte Svendsen blev forstødt af sine forældre, der var Jehovas vidner. En lignende fortælling berettes i Åsa Larssons *Solstorm* (2003).

Fortællinger af den anden type findes der elementer af i Anne Holts romaner om den lesbiske Hanne Wilhelmsen, der handler om de konflikter hendes seksuelle orientering skaber for både hendes selvforståelse og for hendes omverdensrelation. I Mette Wingses romantrilogi om Karen Brandes optager detektivens problemer med sin seksuelle identitet en del af romanerne. I Gretelise Holms to romaner spiller Karin Sommers erotiske forhold til henholdsvis en yngre journalistkollega i den første roman og den lidt ældre læge i de to følgende en betydelig rolle. *Nedtælling* rummer flere af denne type historier. I romanen gestaltes der både en fortælling om Annika Bengtzons kamp for anerkendelse og autoritet som leder overfor såvel hendes mandlige som kvindelige underordnede og fortællingen om konflikten mellem arbejdet og familien.

Fortælleren

De fortællertyper, der er at finde i femi-krimien, adskiller sig formelt set ikke fra dem, der er typiske for krimigenren som helhed. Alligevel etableres der en særlig kvindelig optik. Som udgangspunkt er det den kvindelige detektiv, der er afsættet for den, og dette gælder principielt uanset, hvilken fortæller den aktuelle roman benytter sig af. Når der er tale om en jeg-fortæller, er dette oplagt, fx i Ditte Birkemoses romaner, men det gælder også for krimier med alvidende fortællere eller begrænsede alvidende fortællere som i Liza Marklunds romaner. Synsvinklen ligger i disse romaner dominant hos detektiven. Og de sekvenser, hvor synsvinklen ligger hos andre personer, tjener ofte til at bekræfte, perspektivere og nuancere detektivens analyse eller relativere den. I *Nedtælling* beretter en række tekster i kursiv, der er placeret mellem hovedhistoriens kapitler, en anden sandhed om OL-chefen Christina Furhage – nemlig hendes egen tilværelsestolkning. Og det glimtvis indre syn på kollegaen Nils Langeby bekræfter, at detektiven Annika Bengtzons analyse af sin egen situation er korrekt.

Også i *Kvindens lange arm* er der tale om en begrænset alvidende fortæller, der har indre syn på detektiven og primært har synsvinklen hos hende. Effekten af den identifikation, der skabes via synsvinklen er, at detektivens, dvs. Anne-kin Halvorsens, indsigt i miljøet også bliver novellens og læserens. Anne-kin Halvorsens identifikation med miljøets kvinder og genkendelsen af deres drømme danner, kombineret med hendes viden om, hvordan de udnyttes af mænd, fx Rolf Engen, en indsigt i kvindeundertrykkelsen i romanens verden. Dette er tilfældet, da Anne-kin taler med en kvinde om Rolf Engen. Kvinden siger:

Han gav hende penge, lettjente penge, og snakkede, så hun blev helt fortunlet og droppede skolen og 'begyndte på sin karriere' (...) som fotomodel. Som kommende stjernemodel – et liv i luksus og med det meste hotte tøj. Og det det fjols bed på (...).

Drømmen tænker Anne-kin Halvorsen, det jo også drømmen for de fleste af os andre – elegant tøj, smarte smykker, restauranter og alt det

andet, vi kendte fra TV og biografen. Penge – masser af penge, gøre hvad man selv ville, bare ikke komme til at sidde ved kassen i et supermarked eller stå ved et samleband (Småge 1992: 156f.).

Modus

I lighed med anden kriminallitteratur er femi-krimiens modus realismens. Dens plot, karakterer og verden genereres og fremstilles helt inden for rammerne for vores grundantagelser om verden. I bestræbelsen på at etablere realismen indtager den sproglige modus en central position. Som det er tilfældet i anden kriminallitteratur, er der i femi-krimien tale om et miks af dialog (replikker) og beretning (beskrivelse og referat). Både replikker og beretning er stærkt tonet af hverdags sproget, dvs. dels af talesproget og dels af den dominerende skriftsprogpraksis. I femi-krimien er replikkerne og de dialoger, som de indgår i, stileret, således at de ikke blot signalerer virkelighed, men også har en stærk kommunikativ funktion i opbygningen af den fiktive verden, plot og karakterer. Effekten er, at såvel den enkelte replik som dialogerne bliver relativt målrettede udtryk. Følgende dialog fra Gretelise Holms *Paranoia* tjener til at positionere to karakterer, Andrea og Halfdan, i forhold til hinanden og signalerer samtidig virkelighed, fordi den er en genkendelig hverdagspraksis:

"Kan jeg byde på en øl?"
"Nej tak."
"Et glas vin?"
"Nej tak."
"Noget andet?"
"Nej tak, jeg har det fint."
"Så henter jeg til mig selv." (Holm 2002:152)

Den dominerende skriftsprogpraksis, dvs. det skriftsprog som befolkningen møder i deres hverdagsliv, bl.a. gennem medierne, spiller en betydelig rolle i femi-krimien. Fordi skriftsproget primært er et formidlings- og informationssprog i vores senmoderne samfund, er det i vid udtrækning normen for en sådan skriftsprogpraksis, femi-krimien inkorporerer. Som følge heraf er det en norm om kort, præcis og målrettet information, der præger femi-krimiens sproglige modus, og det uanset om der er tale om dialog eller prosaberetning. I praksis giver det sig udslag ved at femi-krimiernes sprog i vid udtrækning er kendetegnet ved følgende:

- 1 at der kun siges én ting ad gangen,
- 2 relativt afgrænsede meninger,
- 3 en enkel og klar syntaks,
- 4 en konnotationsflade, der har sit centrum i hverdagen,
- 5 minimal anvendelse af dekorative elementer, fx billedsprog.

Effekten af denne sproglige modus er en høj grad af gennemsigtighed, hvor læserens muligheder for at spille med er forskudt fra mikroplanet til makroplanet, dvs. fra det konkrete sproglige udtryk til konstruktionen af den fiktive verden, karakterer, plot og fortæller.²² Trods forskydningen er det kendetegnende for en del af femi-krimierne, at før-æstetiske udtryksformer integreres i form af fx detaljerede beskri-

²² Den anvendte skelnen mellem mikro- og makroplan er inspireret af Ingolf Kaspars skelnen mellem mikro- og makrostruktur (jf. Kaspar 1999).

velser af måltider, personernes udseende og indtryk af bygninger.²³ De før-æstetiske udtryksformer giver fremstillingen af hverdagen stoflig karakter, der bevirker, at femi-krimiernes verden bliver genkendelig for læseren som en mulig verden. Dvs. at de før-æstetiske udtryksformer fungerer som realismekoder.

Den realismekode, der ligger i de før-æstetiske udtryksformer, står ikke alene. En del af romanerne trækker på semi-æstetiske koder, dvs. relativt simple ytringer, hvis æstetiske effekt er sekundær. Varemærker, industrielt design, butiksklamer er typiske semi-æstetiske former. I flere femi-krimier, bl.a. Elsebeth Egholms, spiller disse semi-æstetiske former en betydelig rolle i form af angivelser af non-fiktive mærkevarebetegnelser, navne på butikker og butikskæder, navngivne aviser og tv-programmer, serier, film og dameblade og restauranter. Effekten er, at den fiktive verden ikke blot bliver genkendelig for læseren; forbruger- og mediasamfundet bliver også en nærværende realitet i værkerne.²⁴

Den sproglige praksis i femi-krimierne udstiller, hvordan mennesker kan konstrueres af sproget som afvigere, uønskede, fejlplacerede etc. Romanerne skitserer hypigt, hvordan mænd (og kvinder) konstruerer kvinder som fx psykisk ustabile, inkompetente chefer, elendige journalister, dårlige mødre ved at referere til etablerede kønsdiskurser. De strategier, der udstilles i romanerne, kan samles under Judith Butlers begreb om 'hate speech', der i korthed betegner tale, skriftlig som mundtlig, der konstruerer subjekter som uigenkendelige og som medfører eksklusion og tab af selv-værd (jf. Judith Butler 1997). Her skal de påpeges, at romanerne ikke kun sætter spotlight på hate speech rettet mod kvinder. Mange femi-krimier fremstiller sproglige mekanismer, der ekskluderer homoseksuelle, ældre mødre og medborgere af anden etnisk herkomst.

I *Nedtælling* dominerer dialogen, og der er tale om et glasklart kommunikativt sprog, der har sit centrum i hverdags sproget. De før-æstetiske og semi-æstetiske koder bidrager til produktionen af realismen uden dog at spille en fremtrædende rolle. Beskrivelser af bl.a. fødevarer, karakterer, interiører og eksteriører aktualiserer romanens samtidige kontekst. 1990'erne indlejres i *Nedtælling* i høj grad igennem semi-æstetiske koder i form af titler på Disney film, fx "Løvernes konge" og "Klokkeren fra Notre Dame", navngivne varehuse, fx PUP og datidens mest populære operaer, fx "Aida", "Tryllefløjten", "Carmen" og "Madame Butterfly". Samlet set er realismen primært en effekt af dialogen og dens konnotationer, der i vid udtrækning nedfældes i samtiden via de før- og semi-æstetiske koder.

Udstillingen af hate speech er systematisk og gennemført i *Nedtælling*. I romanen konstruerer en gruppe mandlige journalister både Annika Bengtzon og mordofret som afvigere: Annika som en dårlig chef og mordofret som seksuel afviger. Til Annika siger en af avisens mandlige medarbejdere "Ved du hvad, kriminalchef? Der tager du fejl ad helvede til. Du burde have sikret dig, at du kunne klare jobbet, inden du påtog dig det. Nils Langeby har ret, du kan åbenbart ikke klare dit arbejde. Fatter du ikke, hvor ynkelig du er?". Senere bliver hun kaldt "møgkusse, kussen, luddereren, heksen" og den nævnte mandlige journalist, Nils Langeby, kalder hende "Den mest inkompetente møgkælling" og siger om hende: "Ingen af os kan forstå, hvorfor hun

23 Før-æstetiske udtryksformer omfatter bl.a. dagbøger, breve, husholdningsregnskaber og lister, samt udsmykning af hus og hjem, og kvinden selv (jf. Ørum 1986: 168). Hertil kunne føjes nyere former som sms-beskeder, e-mails, huskesedler, damebladenes lister af typen "hot eller not" (jf. Hejlsted 2009). De sidste forekommer dog ikke udpræget grad i femi-krimier.

24 Udbredelsen og effekten af semi-æstetiske koder er endnu større i chicklit (jf. Hejlsted 2009)

har fået det job [som redaktør på kriminalstoffet]. Hun har ingen pondus, ingen autoritet og ingen erfaring med at redigere" (Marklund 1998: 245). Den myrdede OL-chefs seksuelle orientering bliver en kioskbakser på avisens løbesedler med formuleringen "CHRISTINA FURHAGE LESBISK – elskerinde taler ud om deres sidste timer", og man skal ifølge den mandlige medarbejder "ikke [...] skamme sig over, at man kan lide piger. Det kan jeg da også..." (Marklund 1998: 225, 226). Sideløbende afsløres det, hvordan OL-chefen selv har gjort sig skyldig i hate speech om end på en lidt mere subtil måde. Ved at fratage Beata Ekesjö hvervet som byggeleder, forbigå og ignorere hende, skubber hun sin tidligere kronprinsesse ud af eksistens.

Det andet

I femi-krimierne udgør 'det andet', dvs. fremstillingerne af miljø, psykologi og samfundskritik etc., en relativ stor del af romanernes tekst. En stor del af 'det andet' underbygger plottet og motiverer detektivernes ageren på helt samme måde som i andre typer kriminalfortællinger. De kvindelige detektivs engagement kan fx motiveres af den moral og de normer, som de artikulerer i andre sammenhænge, eller deres særlige kompetence til at lægge det aktuelle puslespil kan sandsynliggøres af, at de har samme type erfaringer og indsigter som de, der er involverede i forbrydelsen.

Det andet eksploderer i en meget stor del af femi-krimierne. Det strækker sig langt ud over, hvad der er motiveret i krimiintrigen. For det første fremstilles detektivens oplevelser ofte meget detaljeret. I den følgende sekvens fra Camilla Läckbergs *Isprinsessen* gestaltes den kvindelige detektivs møde med en af bipersonerne, hendes tidligere kæreste:

Hun [Erika] fandt Dan, netop hvor hun ventede at finde ham. Med lethed som var det bomuldssække, flyttede han grej på båden. Store, tykke rebruller, køjesække og kolossale fendere. Erica holdt af at se ham arbejde. I hjemmestrikket trøje, hue og vanter og med hvid damp, der stod ud af munden for hvert åndedrag, gled han helt i ét med sceneriet bag sig. Solen stod højt på himlen, og dens stråler gav genskin i sneen på dækket. Stilheden var øredøvende. Han arbejdede effektivt og målbevidst, og det var åbenlyst at han elskede hvert øjeblik af det. Dette var hans rette element, båden, havet og øerne i baggrunden (Läckberg 2004: 113).

Fremstillingen af mødet mellem detektiven og Dan tjener i romanen til at præsentere ham som en af de involverede, men karakteristikken af ham er langt mere kompleks og fortolkende end sammenhængen i plotkonstruktionen kræver. Rebruller, køjesække, fendere, hjemmestrikket trøje, hue og vanter fremstår som en art dekoration. I femi-krimien fungerer detaljer af denne type ikke blot som en realismeeffekt, de skaber også et billede af miljø og livsstil, der i kraft af de divergerende billeder samlet set skitserer et heterogent samfund.

For det andet er der tale om en meget høj grad af detaljering i fremstillingen af hverdagens gøremål. I en stor del af femi-krimierne skildres de trivielle sider af den kvindelige detektivs liv i detaljer. De indeholder omstændelige beskrivelser af madlavning, påklædning, arbejdsprocedurer etc. I *Nedtælling* fremstilles Annika Bengtzons hverdag og samvær med sine to børn detaljeret, bl.a. som her, hvor hun står op:

Hun sukkede, smed dynen og puden til side og stod op. Hun stod og svajede et øjeblik, endnu trættede end hun først troede. Kvinden, der

spejlede sig i soveværelsets mundblæste vinduesglas, så ud til at være omkring 100 år. Hun sukkede igen og gik ud i køkkenet.

Ungerne havde allerede spist. Tallerkenerne stod stadig på spisebordet, svømmede i små pytter af spildte mælkeprodukter (...). Hun satte vand over til kaffe og gik ind til børnene. Deres jubelskrig nåede hende, inden hun overhovedet var kommet ind i tv-stuen.

- Mor!

Fire arme og sultne øjne styrtede imod hende, våde munde kyssede og boblede, de krammede hende og forsikrede hende om at mor, mor, søde mor, hvor har vi dog savnet dig, mor, hvor var du i går, arbejdede du hele dagen, mor, du, kom ikke hjem i går mor, vi havde sovet (Mar-klund 1998: 60).

Denne type fremstillinger tjener ikke blot en virkelighedseffekt, de bidrager også til gestaltningen af den kvindelige detektivs liv som et moderne kvindeliv. Denne type billeder udpeger på en og samme tid en trivialitet, fx de små pytter af spildte mælkeprodukter og vandet, der bliver sat over til kaffe, og hverdagens kvalitet i kraft af børnenes kærlighedserklæring.

For det tredje strækker romanernes plot sig langt ud over krimiplottet. Først og fremmest dannes der historier om detektivernes liv og konflikter. Gretelise Holms roman *Robinsonmordene* handler således ikke kun om opklaringen af en række mord på et plejehjem, men også om detektivens etablering af et kærlighedsforhold til øens læge. Derudover gives der ofte kød og blod til fortællinger om andre kvinders skæbne, fx i Elsebeth Egholms roman *Personskade* (2005), der ved siden af krimiplottet beretter historien om, hvordan detektivens veninde finder sine biologiske rødder.

Samlet set fungerer 'det andet' i femi-krimierne som en art afbrydelser af opklaringen, hvorved der skabes en forhaling, der i andre romaner kunne være fejlspor el. lign. I *Nedtælling* fungerer fremstillingerne af hverdagens trivialiteter, Annikas forhold til børnene og ægtemanden, som åbenlyse udsættelser af romanens hovedhandling. De passager, der fremstiller Annikas konflikter med hendes underordnede på kriminalredaktionen, og som samlet set danner historien om hendes chefkarriere, forhaler blot fortællingens afslutning og forbrydelsens opklaring. Historien, der er helt overflødig ud fra en krimibetragtning, uddyber rækkevidden af den erkendelse af den maskuline dominans, som krimiplottet tilbyder via historien om Beatha og OL-chefen Christina Furhage. Ved at vise, hvordan detektiven selv er indrulleret i spillet om magten og er underlagt den maskuline dominans, bliver de omstændigheder, der førte til forbrydelsen ikke særtilfælde, men et vilkår.

'Det andets' eksplosion er ikke særegen for femi-krimien. Det, der udmærker femi-krimien er, at den vægter elementer fra kvindelige erfaringsverdener og ofte skaber en parallelitet mellem den maskuline dominans, der afsløres i tilknytning til krimiintrigen, og den, der hersker i den kvindelige detektivs livsverden.

Serieperspektivet

Femi-krimier indgår som anden krimilitteratur ofte i serier. Romanserierne danner i kraft af 'det andet' og værkernes indbyrdes meget åbenlyse kronologi en slags kvinderomaner om kvinders liv og udvikling. Femi-krimiserierne befinder sig i et skæringspunkt mellem serieromaner og føljetoner. Selv om hver enkelt roman udgør et værk, er der i kraft af en forandring af den gennemgående kvindelige detektiv, et føljetonperspektiv. Med afsæt i Anthony Giddens ide om den reflektive fortælling om selvet, kan de enkelte værker i femi-krimiserierne bestemmes som en slags re-

fleksive fortællinger om detektivens selv (jf. Giddens 1991 og 1992). I føljetonperspektivet danner de en art uafsluttede udviklingsromaner. Pointen er ikke, at heltinden når frem til en selvindsigt, så hun kan få en platform for sit fremtidige liv på samme måde som dannelseshelten. Snarere udgør hver enkelt roman en position, hvor den aktuelle livssituation avler og fordrer sin egen erkendelse. I Liza Marklunds romanserie skifter Annikas situation fra roman til roman. I *Hedebølge*, der kronologisk set i forhold til Annika Bengtzons livsforløb, er den første, lever Annika i et voldeligt forhold, hvor hun skal tage stilling til sin fremtid, og hvor valget står mellem kæresten og karrieren, fordi disse to udelukker hinanden ikke for hende, men for kæresten. I seriens femte roman står hun i en situation, hvor manden har indledt et forhold til en anden kvinde, og hvor hun skal tage stilling til, hvordan hun takler denne situation, samtidig med at hun skal kæmpe for sin stilling som journalist på *Kvällspressen*. I *Nobels testamente* (2006) bliver hun forladt af ægtemanden, og i *Livstid* (2007) står hun alene tilbage som enlig mor til to børn. Samlet set udgør Liza Marklunds romanserie om Annika Bengtson en historie om en kvindes oplevelse af sine livssituationer, herunder karriere, kærligheds- og familieliv. Romanserien skildrer således sideløbende de slag, hun må udkæmpe for at nå til tops som journalist, hendes forhold til mænd, særligt ægtefællen Thomas, og hendes forhold til familien: den elskelige mormor, den forhadte mor og de elskede børn.

I et bredere perspektiv bliver romanserien i kraft af sit historiske spænd også et stykke svensk samtidshistorie fra slutningen af 1980'erne til årtusindskiftet set i et kvindeligt perspektiv. I forlængelse heraf bliver der tale om en historie om, hvordan Sverige i stigende grad involveres i den globale kapitalisme, og hvordan mænd og kvinder takler og udnytter situationen forskelligt.

Genrefornyelser

Femi-krimien udgør en åbenlys fornyelse af krimigenren og hermed dannelsen af en ny subgenre. Først og fremmest udgør detektiven en fornyelse, fordi hun med sit køn og den erfaringsverden, hun bringer ind i krimi, åbner for et nyt kritisk potentiale i genren. Med sin kvindelige tilgang til forbrydelserne og den særlige indsigt i kvinders tænkemåde og liv, som hun benytter i sit opklaringsarbejde, legitimerer hun en viden, der hidtil har været miskrediteret såvel inden for såvel kriminallitteraturen som i værkernes samfundsmæssige kontekst.

Også femi-krimiens konsekvente fokusering på den maskuline dominans udgør et genrefornyende element. At den maskuline dominans tidligere har fungeret mere eller mindre strukturerende for en del krimiplot kan næppe betvivles. At den maskuline dominans i femi-krimien er strukturerende på alle niveauer, udgør en nydannelse.

Anskues femi-krimien i sin litterære og feministiske kontekst vil jeg hævde, at femi-krimien udgør en art ny kvindelitteratur i betydningen litteratur skrevet af kvinder, om kvinder og for kvinder. Der er ikke tale om en kvindelitteratur, der er båret frem af en intention om at bevidstgøre kvinder om deres situation, således som det gjorde sig gældende for en stor del kvindelitteraturen i 70'erne. Derimod er der tale om en litteratur, der udpeger kønnets betydning for struktureringen af vores liv og peger på det enkelte individs rolle i opretholdelsen af kønnets betydning. Når jeg hævder, at femi-krimier er "for kvinder", er det ikke, fordi femi-krimier er reserveret for kvinder, men fordi femi-krimier tilbyder en kvindelig identifikation, der i store træk har været krimien fremmed.

Femi-krimiens feminisme

Grundindstillingen i den skandinaviske femi-krimi er feministisk i den forstand, at den genoptager en række af middelklassefeminismens dagsordener og konstituerer et kvindeligt subjekt i en maskulin genre. Herved ligner den skandinaviske femi-krimi sit ophav den amerikanske ditto. Forskellen mellem den amerikanske og den skandinaviske femi-krimi ligger deri, at den skandinaviske ikke fokuserer på kvinders formelle juridiske rettigheder og deres rettigheder som mennesker, men i højere grad på de livsvilkår, som kvinder lever under i de skandinaviske samfund. Forklaringen på forskellen mellem den amerikanske femi-krimi og den skandinaviske har at gøre med udviklingen af den skandinaviske velfærdsmodel. Hvor det amerikanske samfund i vid udtrækning hviler på en ideal juridisk lighed mellem alle samfundsborgere, mænd som kvinder, har de skandinaviske samfund fra 30'erne og fremefter udviklet en velfærdsmodel, der som målsætning og grundprincip har, at alle borgere skal have de samme vilkår for at udvikle og udfolde, deres evner. Den skandinaviske femi-krimi afslører, at disse vilkår trods intentionen ikke er de samme for mænd og kvinder.

I den skandinaviske femi-krimien kommer de feministiske dagsordener til udtryk igennem udforskningen og synliggørelsen af den maskuline dominans både i gestaltningen af de kvindelige detektivs liv og i krimiintrigens hyppige afsløring af de omkostninger, den maskuline dominans har for både kvinder og mænd. I fremstillingerne af de kvindelige detektivs liv sættes der fokus på forskelsbehandling, splitelse mellem henholdsvis arbejdsliv og kærligheds- og familieliv, og kvinders deltagelse i stadfæstelsen og udøvelsen af maskulin dominans. Krimiintrigerne peger på, hvordan den maskuline dominans udøves, og hvordan den fører til kriminalitet, fx drab, vold mod kvinder, seksuelt misbrug af børn, menneskehandel, narkohandel, bedrageri og korruption.

Ved at udstyre den kvindelige detektiv med et moderne kvindeliv med hvad det indebærer af kønsspecifikke konflikter, erfaringer og livsverden, etableres et kvindeligt subjekt, der på en gang udfordrer forestillingen om detektiven par excellence, hvis kompetencer er rodfæstet i en moderne mandlig erfaringsverden, og forestillingen om en konventionel kvindelighed, der forbindes med passivitet, hengivenhed, omsorgsfuldhed og seksuel tilgængelighed. Femi-krimiens nye kvindelige subjekt udgør en hybrid af på den ene side krimiens konventionelle (mandlige) detektiv med dennes professionelle kompetencer og på den anden side en kvindelig indsigt, der udgår fra kvindernes erfaringsverden. Inddragelsen af hverdagslivets trivialiteter sprænger ikke kun krimien, den skaber også et kvindeligt subjekt, der er mere end sit projekt og sit arbejde.

Til forskel fra 70'ernes middelklassefeminisme er den skandinaviske femi-krimis feminisme ikke konfrontationssøgende i forhold til mænd som sådan. Det er den maskuline dominans strukturer, som den langer ud efter, og ikke den enkelte mand. Feminismen i femi-krimien adskiller sig også fra 70'ernes feminisme ved at afstå fra utopier af enhver art. Femi-krimien leverer kritik og analyse i fiktionens form, men ingen løsningsforslag.

Med sit særlige genbrug af feministiske dagsordener og sin konstituering af et kvindeligt subjekt inden for fiktionens rammer placerer femi-krimien sig inden for den postfeministiske offentlighed på lige fod med chicklit og tv-serier som *Sex and the City*. Som postfeminismen i det hele taget udfordrer femi-krimien konventioner om køn. Femi-krimien gør det på sin helt egen måde ved at pointere den måde, hvorpå køn strukturer verden og vores liv. Den popularitet, femi-krimien har fået i Skandi-

navien, kan henføres til det forhold, at den som chicklit gestalter et moderne kvindeliv og blotlægger kønnets strukturerende rolle i krimiens uhyre populære form.

Litteratur

Henvisninger til skandinaviske femi-krimier

- Birkemose, Ditte (1996): *Til Toner fra Tosca*. København: Gyldendal.
- Birkemose, Ditte (1998): *Hadets engel*. København: Gyldendal.
- Blixen, Karen [pseud. Pierre Andrezél] (1944): *Gengældelsens Veje*. København: Gyldendal.
- Egholm, Elsebeth (1999): *De Frie Kvinders Klub*. København: Lindhardt og Ringhof.
- Egholm, Elsebeth (2002): *Skjulte fejl og mangler*. København: Lindhardt og Ringhof.
- Egholm, Elsebeth (2005): *Personskade*. København: Lindhardt og Ringhof.
- Holm, Gretelise (2002): *Paranoia*. København: Aschehoug.
- Holm, Gretelise (2003): *Robinsonmordene*. København: Aschehoug.
- Holt, Anne (1994): *Saglige er de som tørster...* (da. overs. *Salige er de som tørster*. København: Gyldendal, 1996).
- Läckberg, Camilla (2003): *Isprinsessan* (da. overs. *Isprinsessen*. København: People's Press, 2005).
- Larsson, Åsa (2003): *Solstorm*. (da. overs. *Solstorm*. Århus: Forlaget Modtryk, 2005).
- Marklund, Liza (1998): *Sprängaren* (da. overs. *Nedtælling*. København: Fremad, 2000).
- Marklund, Liza (1999): *Studio Sex* (da. overs. *Hedebølge*. København: Fremad, 2000).
- Marklund, Liza (2000): *Paradiset* (da. overs. *Paradiset*. København: Fremad, 2001).
- Marklund, Liza (2002): *Primetime* (da. overs. *Primetime*. København: Fremad, 2002).
- Marklund, Liza (2003): *Den röda vargen* (da. overs. *Røde ulv*. København: Fremad, 2003).
- Marklund, Liza (2006): *Nobels testamente* (da. overs. *Nobels testamente*. København, Fremad 2006).
- Marklund, Liza (2007): *Livstid*. Stockholm: Piratförlaget.
- Småge, Kim (1983): *Nattdykk* (da. overs. *Natdyk*. København: Vindrose, 1984).
- Småge, Kim (1992): *Kvinnens lange arm* (da. overs. *Kvindens lange arm*. Århus: Klim, 1996).
- Winge, Mette (1993): *Sandflugt*. København: Samleren.
- Winge, Mette (1994): *Grønt mørke*. København: Samleren.

Anden litteratur

- Alving, Fanny (1918): *Josefssons på Drottninggatan. En detektivhistoria*. Stockholm: Bonniers.
- Andersen, Carsten (1997): "Detektiver på høje hæle", i: *Politiken* d. 1. januar 1997.
- Bang, Karin [pseud. Fanny Siwers] (1956): *Mord i måneskinn*. Oslo: Dreyer.
- Bourdieu, Pierre ([1998]1999): *Den maskuline dominans*. København: Tiderne skifter.
- Brooks, Peter ([1984]1992): *Reading for the Plot: Design and Intention in Narrative*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press.
- Butler, Judith (1997): *Excitable Speech – a politics of the performative*. New York, N.Y.: Routledge.
- Bø, Gudleiv (1995): "Hardkokt feminisme? Kim Småges forfatterskap", i: Elgurén, Alexander og Audun Engelstad, red.: *Under lupen. Essays om kriminalhistorier*. Oslo: Cappelen Akademisk Forlag.
- Bødker, Benni, red. (2003): *På kant med loven – en antologi af danske kriminalhistorier*. Århus: Systime.
- CekvinaNyt* nr. 4/ 1996.

- Dahl, Willy (1993): *Dødens fortællere. Den norske kriminal- og spenningslitteraturens historie*. Bergen: Eide Forlag.
- Dahl, Willy (1995): "Om litterariteten i kriminallitteraturen", i: Rasmussen, René og Anders Lykke, red.: *Den sidste gode genre. Krimiens aktualitet*. Århus: Klim og NSU.
- Derrida, Jacques ([1980] 1992): "The Law of Genre", i: *Acts of Literature*. N.Y. og London: Routledge.
- Ekman, Kertin (1959): *30 meter mord*. Stockholm: Bonnier.
- Giddens, Anthony ([1992]1994): *Intimitetens forandring. Seksualitet, kærlighed og erotik i det moderne samfund*. København: Hans Reitzels Forlag.
- Giddens, Anthony([1991] 1996): *Modernitet og selvidentitet. Selvet og samfundet under sen-moderniteten*. København: Hans Reitzels Forlag.
- Green, Anna Katharine ([1878] 1928): *The Leavensworth Case*. London.
- Greggaard, Poul [pseud. Cadonius, Jane] (1939): *Min kriminelle Debut*. København: Hasselbalch.
- Göransson-Ljungman, Kjerstin (1939): *Tjugosju sekundmeter snö*. Stockholm: Bonniers.
- Göransson-Ljungman, Kjerstin (1940): *...och bjuder jag täckelset falla*. Stockholm: Bonniers.
- Halckendorff Elsebeth (1987): *Når Gud er død*. København: Fremad.
- Hejlsted, Annemette (2003): "Femi-krimiens ti bud", i: *Kvinder, Køn & Forskning* nr. 4/ 2003.
- Hejlsted, Annemette (2007): *Fortællingen – teori og analyse*. Frederiksberg: Forlaget Samfundslitteratur.
- Hejlsted, Annemette (2008): "Femi-krimiens forhistorie. Om kvindelige detektiver hos tidlige kvindelige krimiforfattere i Skandinavien", i: Lützen, Karin og Annette K. Nielsen, red.: *På kant med historien. Studier i køn, videnskab og lidenskab tilegnet Bente Rosenbeck på hendes 60-årsdag*. København: Museum Tusulanums Forlag.
- Hejlsted, Annemette (2009): "Chicklit - et genresignalement", i: *Kvinder, Køn & Forskning* nr. 1/ 2009.
- Hertz, Henrik ([1859] 2003): "Ernestine Beaucaire", i: Bødker, Benni, red.: *På kant med loven*. Århus: Systime.
- Høeg, Peter (1993): *Frøken Smillas fornemmelse for sne*. København: Gyldendal.
- Jarvad, Pia (1999): *Nye Ord. Ordbog over nye ord i dansk 1955-1998*. København: Gyldendal.
- Kaspar, Ingolf (1999): "Minimalismens concept", i: DARSK. Dansk litteratur I halvfemserne – norsk nittitalsslitteratur. *Synsvinkler*, særnummer.
- Klein, Kathleen Gregory ([1988]1995): *The Woman Detective. Gender & Genre*. Urbana og Chicago: University of Illinois Press.
- Kock, Nynne og Regitze Caroc (1945): *Du skal dø en voldsom død*. København: Carit Andersens Forlag.
- Kock, Nynne og Regitze Caroc (1946): *Maanemorderen*. København: Carit Andersens Forlag.
- Kuhn, Thomas S. ([1962] 1963): *The Structure of Scientific Revolutions*. Chicago: The University of Chicago Press.
- La Plante, Lynda og Christopher Menauel (1992-2006): *Prime Suspect* (dansk titel *Mistænkt*). UK.
- Larsson, Stieg (2005): *Män som hatar kvinnor* (da. overs. *Mænd der hader kvinder*. Århus: Modtryk).
- Larsson, Stieg (2006): *Flickan som lekte med elden* (da. overs. *Pigen der legede med ilden*. Århus: Modtryk).

- Larsson, Stieg (2007): *Luftslottet som sprängdes* (da. overs. Luftkastellet der blev sprængt. Århus: Modtryk).
- Lundin, Bo m.fl. (2000): *Kvinnor & deckare – en läsebok från Jury*. Bromma: Jury.
- Muller, Marcia (1977): *Edwin of the Iron Shoes* (da. Mønter på den dødes øjne. Århus: Klim).
- Munt, Sally R. (1994): *The Murder by the Book? Feminism and the crime novel*. London og N.Y.: Routledge.
- Persson, Lena (1983): "Den klufna ormen och dess efterföljare. Om kvinnligt deckarförfattande", i: *Kvinnornas litteraturhistoria*. Stockholm: Författarförlaget.
- Poe, E. A. (1841): "The Murders in the Rue Morgue" (da. overs. "Dobbeltmordet i Rue Morgue", i: *Hemmelighedsfulde fortællinger*. København: Gyldendal, 1996).
- Porsdam, Helle (1999): "'Embedding Rights within Relationships': Gender, Law and Sara Paretsky", i: *Legally Speaking. Contemporary American Culture and the Law*. Amherst: University of Massachusetts Press.
- Povlsen, Karen Klitgaard (1995): "Dødslys, Kvindelige detektiver hos Marcia Muller og Sara Paretsky", i: Rasmussen, René og Anders Lykke, red.: *Den sidste gode genre. Krimiens aktualitet*. Århus: Klim og NSU.
- Ravn, Ole (1999): *Krimi-Guide*. København: Fremad.
- Rosenkrantz, Palle ([1903] 1967): *Hvad Skovsøen gemte*. København: Spektrum.
- Rostrup, Henriette (1995): "Syndig, smuk og fortabt – om kvinden i krimien", i: Rasmussen, René og Anders Lykke, red.: *Den sidste gode genre. Krimiens aktualitet*. Århus: Klim og NSU.
- Schwarz, Hugo (pseud. for Hanna Winsnes) (1841): *Grevens Datter*. Christiania.
- Secher, Claus (1984): "Kriminalromanen som politisk våben. Om Sjöwall og Wahlöös "Roman om en forbrydelse"', i: Holmgaard, Jørgen og Bo Tao Michaëlis, red.: *Lystmord*. København: Medusa.
- Sjöwall, Maj og Per Wahlöö (1965-75): *Roman om en forbrydelse* (sv. org. *Roman om ett brott*). København: Gyldendal.
- Star, Darren, Michael Patrick King og Sarah Jessica Parker (1998-2004): *Sex and the City*. US.
- Stounbjerg, Per, (1991): "Det ustadiges æstetik. Modernitet og modernisme hos August Strindberg". *LÆS* nr. 14.
- Søndergaard, Dorte Marie (1996): *Tegnet på kroppen. Køn: koder og konstruktioner hos voksne i akademien*. København: Museum Tusulanums Forlag.
- Thorsboe, Peter, Stig Thorsboe og Niels Arden Oplev (2000-2003): *Rejseholdet*. DK: DR/Nordisk Film.
- Todorov, Tzvetan ([1971] 1995): "Kriminalromanens typologi", i: Elgurén, Alexander og Audun Engelstad, red.: *Under lupen. Essays om kriminallitteratur*. Oslo: Cappelen Akademisk Forlag.
- Turéli, Dan (1981): *Mord i mørket*. København: Borgen.
- Walters, Minette (1992): *The Ice House*. (da. overs. *En velbevaret hemmelighed*. København: Samleren).
- Ödman, Malin (1918): *Ulvnäsåtan. Privatdetektiven Barbro Bellings äventyr*. Stockholm: Svenska förl.