



MÖRDAREN I GARDEROBEN

Bilden av den omanlige mördaren i *Steget efter och Nattsystern*

av Katarina Gregersdotter

Women have served all these centuries as looking glasses possessing the power of reflecting the figure of man at twice its natural size.
– Virginia Woolf

Introduktion

Om man hårdrar det hela så skulle man kunna säga att den traditionella kriminalromanen handlar om en manlig polis eller privatspanare, kvinnor som mördas och en manlig mördare som måste hittas och straffas. Men det är uppenbart att kriminalgenren inte är statisk, den förändras och utvecklas kanske i högre grad än någon annan populärlitterär genre. Nya subgenerer föds i rask takt, och trots att själva mordgåtan i stort sett är obligatorisk så utvecklas tematiken. Kvinnor kan vara, och är ofta, både kommissarier och mördare. Det som ansetts vara en väldigt lättsmält och formelartad typ av litteratur får idag allt oftare utrymme på kultursidorna, och i och med att den skandinaviska kriminallitteraturen översätts till andra språk bidrar den också till att influera genren internationellt. Karin Fossum, Henning Mankell, Liza Marklund, Stieg Larsson, Christian Jungersen, Anne Holt, Åsa Larsson och Arnaldur Indridason är några av de författare som idag översätts och har läsare över hela världen.¹

Syftet med artikeln är att analysera relationen mellan genus och sexualitet i två skandi-

naviska kriminalromaner, *Steget efter* av Henning Mankell och *Nattsystern* av Unni Lindell. Analysen av genus och sexualitet för mig också in på en genrediskussion om den skandinaviska kriminalfiktions relation till angloamerikansk skräckfilm. Skräckfilmsgenren aktualiseras genom att kriminalfiktions mördare beskrivs som icke-maskulina från ett uttalat eller underförstått heterosexuellt perspektiv, något jag alltså återkommer till.

Jag sammankopplar maskulinitet med heterosexualitet främst därför att kopplingen också görs i romanerna. Det är naturligtvis ingen unik koppling: utan genus skulle det inte heller finnas några hetero- eller homokategorier. Eller som Eve Sedgwick uttrycker det: »to be gay or to be classified as gay« är att bli »sexed or gendered«.²

Folkhemsdiskussionen omgärdar Mankells berättelse medan Lindell har andra influenser och ibland närmar sig det rent gotiska. Vad dessa romaner har gemensamt är att mördarna avviker från en maskulin och heterosexuell norm.³ Richard Tithecott diskuterar bland annat den mediala konstruktionen av den homosexuella seriemördaren Jeffrey Dahmer och menar att »plots which construct murder or serial murder as an event arising from homosexuality are not only of the subplot variety«.⁴ I de mediala berättelserna om Dahmer utgör alltså hans homosexualitet en vanlig förklaringsgrund till de många våldsbrotten. Som inter-

nationella exempel från kriminallitteraturen på mördare som befinner sig utanför den heterosexuella matrisen kan nämnas Val McDermids *Sjöjungfrun sjöng sin sång* och Thomas Harris *När lammen tystnar*, romaner som båda har filmatiserats och därigenom nått en ännu större publik. När de skandinaviska kriminalromanerna också når en allt större publik genom varje ny upplaga eller filmatisering är det än mer angeläget att undersöka hur genus görs och omförhandlas i dessa romaner. Den queera mördaren utgör ofta en slags knutpunkt i dessa berättelser där våld och sexualitet på olika intrikata vis kopplas samman.⁵ Denna typ av mördare är en karaktär som på grund av sin sexualitet får en mer och mer central roll inom genren. Den queera mördaren existerar inte längre bara i »sidohandlingen«, som Tithcott påpekar. Dessutom används i de romaner jag har undersökt den homosexuella/transsexuella mördaren för att konstruera heterosexuell maskulinitet som något tryggt, stabilt, och kanske framförallt, normalt.

En farlig blandning: den feminina mannen

Henning Mankells Kurt Wallander i *Steket efter* ställer sig frågan: »När övergår det normala till att bli onormalt?«⁶ Med det normala menas i denna roman det som förväntas, det som inte överraskar eller avviker, och det är också denna betydelse av »normal« som jag använder mig av i denna artikel. »Normalitet« ska alltså för enkelhetens skull ses i en kriminallitterär kontext. Det är naturligtvis så att gränserna för »normalitet« utvidgas hela tiden inom genren, och tabun utmanas och överskrids. I de verk som undersöks utmanas de beskrivna antagonisterna, i sina respektive feminina utstyrselar, det som i respektive romankontext förstås som normalt beteende med avseende på både kön och sexualitet. Detta är resultatet av det faktum att själva intrigerna är inramade av mer eller

mindre uttalade heterosexuella- och maskulinitetsberättelser som delvis liknar varandra, men det finns också vägskäl där berättelserna går åt olika håll främst på grund av hur protagonisterna är gestaltade, vilket jag diskuterar nedan.

Mord överraskar sällan eller aldrig en polis i (eller läsare av) kriminalgenren: våldshandlingar, mer eller mindre utförligt beskrivna, är givna, »normala« inslag. I romanerna ställs de manliga huvudpersonerna Kurt Wallander och Cato Isaksen mot män som bryter mot lagen genom att mörda samtidigt som de också bryter mot outtalade heterosexuella normer, det normala och förväntade, genom att klä ut sig till kvinnor. Jag menar att deras *cross dressing*-aktiviteter i romanerna i olika grader är associerade med de våldsamma brott de begår, och mördarna tecknas som om de har övergått från det normala till det onormala, främst på grund av deras feminisering.

Michael Kimmel diskuterar hur maskulinitet historiskt sett har definierats som en flykt från kvinnan, ett förkastande av kvinnlighet. Vad alla unga män – pojkar – bör göra är att forma en trygg identitet som man. Manlighet är ofrånkomligen kopplat till sexualitet: den unga pojken bör identifiera sig med sin far, gör han inte det blir han automatiskt en »mama's boy« eller värre.⁷ Mördarna i respektive roman bygger/erhåller inte en trygg heterosexuell maskulin identitet i barndomen. Det berättas till exempel om Alf Boris Moen i *Nattsystern* att han tvingade sin lillasyster att ta av sig klänningar och nattlinnen så att han kunde bära dem istället. Som en konsekvens av detta sätts ett våldsamt beteende igång: han biter sin syster men bara i vristerna så att sockorna kan dölja sårerna. Det blir också uppenbart att den kärlek han känner för modern baseras på hennes feminina kvalitéer: »'Ända sedan jag var liten har jag älskat min mamma. Lukten av henne, hennes klänningar, hattar och strumpor. Ja, inte för att hon klädde sig något vidare'«.⁸ Hans feminina sida betonas här också i och med hans kommentar

om moderns bristande klädsmaak. Hans syster tänker: »Broderns röst var tillbaka, exakt sådan den hade varit när de var små. *Jag är din nattsyster. Du får inte berätta det för någon, för du vill väl ha en storasyster, vill du inte?*« (NS, s. 368). Det är här tydligt att Alf Boris Moen redan i barn- och ungdomen är medveten om det otillåtna i det han gör, därav orden »du får inte berätta det för någon«.

Mördaren i *Stegat efter*, Åke Larstam, ges en för genren traditionellt olycklig bakgrund och barndom men utan att den egentligen beskrivs, vilket kan ha att göra med att den olyckliga barndomen är en så etablerad förklaringsram i kriminalgenren. Han beskrivs som »[e]tt hunsat och eftersatt barn som aldrig lärt sig något annat än konsten att gömma sig och undkomma« (SE, s. 531). Hans egna minnen från barndomen är vaga och beskrivs endast en gång, som del av en dröm han haft, med »undanglidande och otydliga« bilder (SE, s. 477). Men vi kan samtidigt här ana att Åke Larstam identifierar sig med sin mor, och inte med sin möjligtvis miss-handlande far (SE, s. 477). Beskrivningarna av såväl Alf Boris Moen som Åke Larstam visar att de i unga år förkastar maskulinitet till förmån för femininitet: de söker efter en alternativ identitet som ligger utanför de gränser som utgör en traditionell heterosexuell maskulinitet. Richard Tithecott diskuterar i sin analys av den (förmodade) icke-fiktiva seriemördaren:

[t]he motivation of serial killers is frequently explained in terms of the need to expel: to expel the feminine, to expel the homosexual. The idea that serial killers kill repeatedly in order to demonstrate their manhood (and its associate, heterosexuality) is expressed in the negative; that is they are represented as attempting to destroy manhood's 'opposite(s)'. Such maneuvering allows masculinity to be literally silent.⁹

Maskulinitet och heterosexualitet är »associerade med varandra« och den ideala maskuliniteten är omärkt, »tyst« som Tithecott uttrycker det. Den behöver inte ifrågasättas eller under-sökas. Åke Larstam och Alf Boris Moen mör-

dar dock inte för att förkasta femininiteten utan snarare för att de *inte* förkastar den. Vidare menar Tithecott: »The question (and its problem) becomes not masculinity but femininity, or rather femininity's invasion of masculinity«.¹⁰ Denna invasion är tydlig i beskrivningarna av de båda mördarnas lägenheter. Henning Mankell beskriver Åke Larstams lägenhet som feminiserad: den är proppfull med »porslinsfigurer och andra prydnadssaker« (SE, s. 448), »överallt dessa porslinsfigurer« (SE, s. 460). Wallander drar paralleller till ett dockskåp. »Ett dockskåp med en galning i. En galning som dessutom har dålig smak« (SE, s. 460). Mankell använder också lägenheten för att beskriva vissa patologiska, maniska sidor hos Larstam. Han polerar alla sina porslinsfigurer, och när poliserna söker igenom hans rena lägenhet och han föreställer sig hur de smutsar ned gör det honom så »ursinnig« att han skulle vilja döda dem alla (SE, s. 463).

I likhet med Larstams lägenhet beskrivs också Moens lägenhet som femininiserad – »Inredningen var en märklig blandning av maskulint och feminint« (NS, s. 60) – och styr på så sätt läsarens uppfattning av lägenheten, den ska ses som märklig. Vidare ges det exempel på traditionella feminina attribut som en rosa, virkad duk med spetskant, en termos med skära rosor och litteratur av Virginia Woolf (NS, s. 61–62). Moen har även ett antal ultramaskulina attribut i lägenheten: antika vapen hänger på väggen. Kombinationen av traditionellt maskulina föremål som vapen och feminina föremål som rosor är i sig inte märkligt utan endast det faktum att Moen – en man – bor där ensam. Poliserna noterar också att Alf Boris Moen tydligen var stolt över sin lägenhet. Moen jobbar även på försvarsdepartementet – ett väldigt maskulint jobb på en maskulin plats. Trots sin arbetsplats och sitt biologiska kön så visar Moen feminina egenskaper då han börjar gråta (NS, s. 62), vilket gör poliserna som befinner sig i hans lägenhet mycket generade. När det till sist uppenbaras att Moen

klär sig i kvinnokläder – moderns kläder för att vara exakt, i *Psychos* Norman Bates anda – ställer sig polisen frågan om »han hade andra farliga hemligheter också?« (NS, s. 355). Vad som anses vara farligt med att klä sig i kvinnokläder förklaras inte utan är en fråga som lämnas till läsaren att besvara.

Transvestitism beskrivs som en farlig aktivitet i Hitchcocks klassiska skräckfilm från 1960, *Psycho*. Flera kritiker har noterat att Norman Bates psykosexuella relation till modern och de mord han begår iklädd hennes kläder har påverkat många berättelser om mördare, på vita duken och i litteraturen.¹¹ Trots realismen i framförallt *Steget efter* så faller skräckfilmsgenrens skuggor över dessa skandinaviska kriminalromaner, och det är svårt att inte associera till de många masker som synts och fortfarande syns på vita duken: Jason, Leatherface och Michael Myers, för att nämna några av de mest välkända. Maskerna som används i dessa romaner är alla feminina: peruker, smink, lösbröst och kvinnokläder, vilket tydligt signalerar att de manliga mördarna befinner sig utanför den heterosexuella ordningen.

En heterosexuell inramning

Protagonisterna i romanerna, poliserna Cato Isaksen i *Nattsystem* och Kurt Wallander i *Steget efter*, representerar båda den heterosexuella normen men på olika nivåer. Den maskulina heteronormen är tydligast i *Nattsystem*. Det sägs aldrig öppet att Alf Boris Moen är homosexuell men det framkommer tydligt att han i alla fall inte passar in i den maskulina heteronormen. I denna roman nämns *nästan* ordet homosexuell en gång, men Cato Isaksen sväljer ordet i sista sekunden, som för att hindra sig själv från att säga någonting nedlåtande. På många sätt visar karakteriseringen av Isaksen hur homofobi ingår som en central byggsten i det heteronormativa maskulinitetsbygget, något som också

diskuterats av många genusforskare.¹² Protagonisten och tillika den som kommer att ta fast mördaren beskrivs som en väldigt maskulin, tillika heterosexuell, man. Han har stora sexuella behov, värderar utseendet på de kvinnor han möter och fantiserar ofta om dem. (NS, till exempel s. 22, 46, 51, 86, 89, 90, 127, 164, 167). Hans kärleksaffärer med olika kvinnor har orsakat honom stora problem, för han är också en gift man. Han funderar över förhållandet med en kollega på detta vis: »Det hade varit lätt att ha Ellen som älskarinna, lätt och svårt på samma gång. De förstod varandra. Det blev aldrig något tjafs efteråt. Ellen hade en gång sagt till honom att det var hon som utnyttjade honom och inte tvärtom« (NS, s. 15). Cato Isaksen beskrivs här som en man som är medveten om genus och de traditionella könsroller som kan uppstå i ett kärleksförhållande, och till och med som en man som känner sig nöjd med att rollerna varit omkastade i det här fallet. Hans manliga kollegor retar honom ofta för hans många affärer, något som också signalerar avund. Lindell betonar också de traditionella könsrollerna på andra sätt. I en kort diskussion om kvinnor som mördar framförs åsikten att det anses vara värre än när en man dödar: »Kvinnor står ju för omsorg och för att ge liv. Det kanske är det urfeminina mot det urmaskulina.« (NS, s. 98). Trots det faktum att homosexualitet aldrig öppet diskuteras i *Nattsystem* så gör den väldigt heteronormativa inramningen av Moen honom till i alla fall en *icke-heterosexuell*, och detta framförallt i relation till sin motpol, hjälten Cato Isaksen.

Genom karakteriseringen av Kurt Wallander diskuteras manlighet på ett annat sätt. Det går att se, om inte en kritisk, så åtminstone ett försiktigt ifrågasättande av traditionell maskulinitet. I *Steget efter* diskuteras poliserna dessutom vid flera tillfällen om den mördade polisen kan ha varit homosexuell. Fördomar som att homosexualitet skulle vara något avvikande diskuteras och avfärdas (SE, s. 428). Mankells Wallander funderar mycket över livet som polis, son,

fader och kärlekspartner – alla olika mansroller som Wallander genom åren misslyckas med och i. Hans yrkesroll är den han kanske bäst klarar av, men samtidigt tänker han ofta på pensionen och räds vad som händer i och med Sverige (SE, t.ex. s. 357, 395, 481, 536, 537). Som Lars Wendelius skriver: »Mankells huvudperson är en perfekt inkarnation av [närmast apokalyptiska] stämningar. Allt pekar mot förfall och undergång, i samhället lika väl som hos den enskilda människan, till både det yttre och det inre.«¹³ Wallander är trött, överviktig, ensam, har diabetes vilket han inte kan erkänna för någon, känner oro, sorg, bitterhet, och visar empati, värme, inlevelseförmåga och också genans. Han är en ganska »mänsklig« man helt enkelt. Men samtidigt som porträttet av Kurt Wallander är noggrant och nyanserat tecknat förblir Åke Larstam något av ett mysterium för läsaren och för de andra karaktärerna i romanen. »Ofta hade [Wallander] gjort den reflexionen att Åke Larstam inte bara var obegriplig för omvärlden utan även för sig själv. Han svarade öppet och ärligt på de frågor som Wallander ställde. Ändå var det som om de egentligen aldrig fick veta någonting« (SE, s. 528). Det är här påtagligt att Wallander och Larstam konstrueras som motpoler och inte bara för att de är placerade på varsin sida av lagen. Kurt Wallanders person har många bottnar, han har både fel och brister, han är helt enkelt en psykologiskt trovärdig litterär skapelse. När Åke beskrivs – även med sminket borttvättat och peruken avtagen – så saknas nyanserna, porträttet är alltför grunt. Mördaren förblir en gåta, trots att mordgåtan uppklasas. Det som dessa mördare i de båda romanerna har gemensamt är att de förstärker porträtten av protagonisterna i positiv bemärkelse, och det är här som attribut från skräckfilmsgenren – garderoberna, maskerna och speglarna – blir viktiga att belysa och diskutera.

Maskerader och garderober

Traditionellt sett så har homosexuella hänvisats till garderoben.¹⁴ När de till sist vågar sig ut så orsakar de panik och skräck. I båda romanerna finns symboliska garderober. Moen i *Nattsystern* har sin klassiska källare och mördaren i *Steget efter* bor i en helt ljudisolerad lägenhet. Det ges aldrig någon reell förklaring till varför Åke Larsson har ljudisolerat sin lägenhet, men det förstärker intrycket av att något onaturligt lever och verkar där. »Varför bygger man ett ljudisolerat rum? [tänkte Wallander] För att stänga ljud ute. Eller för att hålla ljud instängda så att de inte kan höras av någon annan. Men varför i en stad som Ystad?« (SE, s. 460) I garderoben i den ljudisolerade lägenheten hittar Wallander de kvinnokläder och damskor – »undanstoppade« – som Åke Larstam använder sig av när han blir kvinnan Louise (SE, s. 449). Det är i källaren som Alf Boris Moen förvarar de redskap som han använder för att kliva ut ur maskuliniteten och in i feminiteten: sin mammas kläder och smink. Liket en vampyr eller en varulv är han aktiv nattetid, i skydd av mörkret kan han förvandla sig själv till kvinna. I dessa passager närmar sig romanerna sålunda skräckgenren, det »onaturliga« närmar sig det monstruösa.

Alf Boris Moen poserar ofta framför spegeln. Via hans syster får vi veta att han sedan barndomen varit både farlig och exhibitionistisk (NS, s. 333). Moen anklagar sin syster för att inte veta vad feminitet innebär: »'Du förstår kanske inte vad det innebär att vara kvinna', sa han ironiskt. 'Du går alltid sjaskigt klädd, sminkar dig inte'« (NS, s. 382). Denna anklagelse, och även den nedvärderande kommentaren om hans mors sätt att klä sig, speglar egentligen endast Moens fysiska utseende och förvandlas på så vis till en ironisk kommentar om hans totala brist på självkänedom. När Moen klär sig i kvinnokläder så står alla hans repliker i kursiv

stil för att än mer betona det avstånd som finns mellan honom och den maskulina normaliteten, till och med hans röst påverkas och avviker från det förväntade.

Henning Mankell använder i sin roman maskeradens som en metafor för att tala om samhällets uppbyggnad vilket bland annat innefattar ett synliggörande av hur även den heterosexuella ordningen kan ses som en maskerad. Mäniskor tar på och av masker i olika situationer ibland för att det krävs av dem: »Också ett brudpar kan ses som utklädda människor« (SE, s. 356). Kurt Wallander tar endast på sig uniformen när en begravning av en död kollega kräver det, vilket är en tydlig anspelning på hur obehagligt Wallander känner sig som polis: »Med olust såg han dagen an. På garderobsdörren hade han hängt sin polisuniform. [...] När han hade klätt sig ställde han sig framför spegeln« (SE, s. 336). Polisen är en klassisk mansroll och också en arketyp i kriminalgenren, vilket poängteras ytterligare genom att mördaren nästan uteslutande refererar till poliser som *polismän*. Det i sin tur understryker naturligtvis ytterligare skillnaden mellan mördaren, vars kvinnliga persona är Louise, och den heteronormativa världen med dess (maskulina) värderingar.

När den homosexuella mannen visar feminina drag blir han monstros i de andra karaktärernas ögon. De monstrosiska aspekterna är resultatet av en blandning av maskulinitet och femininitet: femininitet »befläckar« maskulinitet, som Benshoff betonar.¹⁵ Beskrivningarna av Alf Boris Moen omgärdas ofta av äckel eller förakt, känslor som blir synliga i de andra karaktärernas reaktioner på Moens uppenbarelse, samt i den narrativa röstens tonfall. Äcklet framkallas framförallt av hans feminina maskering. Detta blir tydligt när den flicka som hålls fången av Moen känner mer äckel än rädsla, och äckelkänslorna kommer från att se Moen i hans förklädnad (NS, t.ex. s. 196, 287, 299, 328). Även Moens syster känner avsmak och får spykänslor (NS, s. 361, 383) när hon kommer i kontakt med honom förklädd till kvinna.

Han ler »ondskefullt«, har ett »otäckt« skratt, och det monstrosiska kopplas till det icke-maskulina när »[h]an slickade sig om munnen som om det röda läppstiftet var något man kunde äta« (NS, s. 384). Moen liknar mest en klassisk *bad guy* i en gammal stumfilm när han »lade huvudet bakåt och skrattade« (NS, s. 371). Det som skiljer honom från en *bad guy* av detta slag är dock att »[d]et lätta regnet hade fått sminket kring ögonen att rinna nedför kinderna på honom« (NS, s. 371), och han ser mer grotesk än farlig ut. När hans mor ertappar honom med hennes kläder på sig börjar han måla svarta streck i ansiktet, »från ögonen och ner på kinderna. Det var samma väg som tårarna brukade rinna« (NS, s. 380). Han beskrivs som någon som själv accentuerar både femininitet och galenskap. Han kunde se »avskyn« i moderns ansikte (NS, s. 380). Trots att han under många år i hemlighet klätt ut sig till kvinna framgår det tydligt i texten att han inte kan klä sig eller sminka sig ordentligt. Han har en för liten blus och lösbrösten är på sned. Han bär en kraftig makeup med svarta målade ögonbryn, orange-röda breda läppar och ljusrosa knottrigt nagellack (NS, s. 35–61). Kort sagt: »han såg för jävlig ut« (NS, s. 321).

I jämförelse med Alf Boris Moen så är Åke Larstams alter ego Louise, också hon kraftigt sminkad, mer övertygande som kvinna (SE, s. 424) – men det är ändå något som inte stämmer. En förklaring som ges är att Louise, trots sitt »Mona Lisa-leende«, »saknade en leende glimt i sina ögon« (SE, s. 128). När väl Wallander fått veta att Louise egentligen är Åke Larstam så erinrar han sig att det »var något med hennes hår. Förklaringen hade varit enkel, kanske alltför enkel. En peruk« (SE, s. 408). Louise väcker inte samma känslor av äckel hos de andra karaktärerna som den könsöverskridande mördaren i Unni Lindells roman, istället ingår brotten och brottslingen i diskussionen om att Sverige har blivit hårt och brutalt: folkhemmet håller på att rasa samman fullständigt.

Slutord

Många har framhållit hur folkhemmet och välfärdssamhället utgör en klangbotten i den skandinaviska kriminalgenren¹⁶, i den här artikeln främst exemplifierad via Mankells *Steget efter*. Ändå tycks Richard Tithecotts tes, hämtad från ett angloamerikanskt sammanhang, om att den queera mördaren har flyttat upp från bihandlingen till huvudhandlingen stämma väl in även på skandinavisk kriminallitteratur. Detta tyder i sin tur på att den angloamerikanska skräckgenren influerar skandinavisk kriminallitteratur, och med den åtföljer konservativa, homofobiska inslag som är tydliga i illustrationerna av den icke-heterosexuella mördaren. Till skillnad från *Steget efter* så nämns aldrig ordet homosexuell i *Nattsystemen*, men Lindells roman gestaltar tydligare än Mankells *Steget efter* den heterosexuella normen, och utan att ifrågasätta den. Så på ett sätt kan man säga att *Nattsystemen* följer en mer angloamerikansk utveckling med den tydligt maskuline och virile hjälten och kopplingen mellan homosexualitet och våldstendenser. *Steget efter* faller tillbaka på den svenska traditionen som inleddes i och med att Maj Sjöwall och Per Wahlöö skrev den första boken om Martin Beck och hans kollegor, *Roseanna* 1965. I denna tradition är de samhälliga problem som existerar viktiga för själva intrigen. Risto Saarinen hävdar att de skandinaviska idéerna om välfärd och folkhemmet utgör en kuliss där författare som Mankell och till exempel Karin Fossum kan debattera de utsattas roll, platser och situationer där välfärdssystemet knakar i fogarna.¹⁷ En annan sorts realism krävs för ett sådant projekt. Samtidigt influeras *Steget efter* naturligtvis också av angloamerikansk litteratur och film i och med att mördaren är en seriemördare. Mördarna i romanerna överträder det som generellt uppfattas som

könsgränser, starkt kopplade till heterosexualitet. Alf Boris Moen talar i *Nattsystemen* om Virginia Woolf och säger: »Hon säger att kvinnan har fungerat som förstoringsglas åt mannen i hundratals år. Har du tänkt på det? Att kvinnan ska återge mannen dubbelt så stor som han är« (NS, s. 383). Ironiskt nog så fungerar illustrationen av Moen på samma sätt. Hans könsgränsöverträdelser påverkar läsningen av Cato Isaksen vars porträtt blir mer positivt och maskulint i jämförelse med den omanlige, queera Alf Boris Moen. Teresa de Lauretis menar att femininitet och maskulinitet är placerade i en antagonistisk och asymmetrisk position¹⁸, och i ljuset av detta blir mördarnas ultimata nederlag än mer förståeligt. Som mördare så bör de åka fast i den här typen av litteratur, men deras status som icke-maskulina män spelar också roll. Liksom Kurt Wallander och Åke/Louise så är Cato Isaksen och Alf Boris Moen placerade i en antagonistisk och asymmetrisk position där de heterosexuella protagonisterna representerar lag, ordning och maskulinitet och de icke-heterosexuella antagonisterna representerar död, oordning och icke-maskulinitet.

Såväl *Steget efter* som *Nattsystemen* överskrider kriminalgenrens gränser. Om vi inte anlägger ett genusperspektiv på dessa texter uppfattas de förmodligen som traditionella kriminalberättelser – med diverse skandinaviska inslag. Med ett kombinerat genus- och sexualitetsperspektiv kan vi emellertid se att romanerna i viss mån närmar sig den angloamerikanska skräckgenren i och med att de garderober, speglar, masker och referenser till maskerader som används och nämns flitigt i texterna hjälper till att förstärka känslan av det monstruösa, det skräckinjagande. Feminina och maskulina attribut, utseenden och beteenden beskrivs i dessa två romaner som väldigt besvärliga att kombinera eller sammanblanda. I alla fall utan dödlig utgång.

1. Nyligen skrev Alison Flood en artikel i *The Guardian* om vad hon kallar den svenska brottsvågen. »Swedish crime wave sweeps European Book Charts«. <http://www.guardian.co.uk/books/2009/apr/29/publishing>. Hämtat 2009-05-27.
2. Eve Sedgwick, *The Epistemology of the Closet*, New York: Harvester Wheatsheaf, 1991, s. 54.
3. Ett i skrivande stund färskt exempel på kopplingen mellan icke-heterosexuell maskulinitet och brott finns att hitta i den danska författaren Hanne-Vibeke Holsts roman *Drottningoffret*, 2008.
4. Richard Tithecott, *Of Men and Monsters. Jeffrey Dahmer and the Construction of the Serial Killer*, London: University of Wisconsin Press, 1997, s. 74.
5. Sara Kärrholms avhandling innehåller ett kapitel om Maria Lang och den »avvikande sexualiteten«. Här diskuteras bland annat en kvinna i *Mördaren ljuger inte ensam* som mördar på grund av sin lesbiskhet. *Konsten att lägga pussel: deckaren och besvärjandet av ondskan i folkhemmet*, Eslöv: Brutus Östlings bokförlag Symposion, 2005. Andrew Nestingen har skrivit *Crime and Fantasy in Scandinavia*, och diskuterar kort genus i Leena Lehtolainens deckare. Nestingen tar också upp Henning Mankell och *Steget efter* men berör inte beskrivningen av mördaren. Sexualitet diskuteras inte. *Crime and Fantasy in Scandinavia: Fiction, film, and social change*, Seattle: University of Washington Press 2008.
6. Henning Mankell, *Steget efter* (1997), Stockholm: Ordfront, 1999, s. 65. Fortsatta hänvisningar till detta verk ges inom parentes i texten.
7. Michael Kimmel, »Masculinity as Homophobia: Fear, Shame, and Silence in the Construction of Gender Identity«, i Peter F. Murphy, *Feminism and Masculinities*, Oxford: Oxford University Press 2004, s. 185.
8. Unni Lindell, *Nattsystemen*, övers. Margareta Järnebrand, Stockholm: Piratförlaget, 2003, s. 359. Fortsatta hänvisningar till detta verk ges inom parentes i texten.
9. Tithecott, *Of Men and Monsters*, 1997, s. 57.
10. Tithecott, *Of Men and Monsters*, 1997, s. 58.
11. Se till exempel Brian Baker, *Masculinity and Film: Representing Men in Popular Genres 1945–2000*, New York, London: Continuum, 2006.
12. Se till exempel Kimmels artikel »Masculinity as Homophobia«, 2004 och Eve Sedgwick, *Between Men: English Literature and Male Homosocial Desire*, New York: Columbia University Press, 1985.
13. Lars Wendelius. *Rationalitet och Kaos: Nedslag i svensk kriminalfiktions efter 1965*, Hedemora: Gidlund, 1999, s. 234.
14. Se Harry M. Benshoff's artikel »The Monster and the Homosexual«, i Mark Jancovitch (red), *Horror: The Film Reader*, London & New York, Routledge, 2002.
15. Benshoff, »The Monster and the Homosexual«, 2002, s. 94.
16. Se till exempel Kärrholm, *Konsten att lägga pussel*, 2005. Daniel Brodén's avhandling om svensk kriminalfilm handlar också till stor del om folkhemmet. *Folkhemmets skuggbilder: En kulturanalytisk genrestudie av svensk kriminalfiktions i film och TV*, Falun: Ekholm & Tegebjerg Förlags AB, 2008.
17. Risto Saarinen, »The Surplus of Evil in Welfare Society: Contemporary Scandinavian Crime Fiction«, i *Dialog: A Journal of Theology*, 2003:2, s. 131–135.
18. Teresa de Lauretis, »The Violence of Rhetoric: On Representation and Gender«, i Roger N. Lancaster & Micaela di Leonardo (red), *The Gender Sexuality Reader*, New York & London: Routledge, 1997, s. 269.

Nyckelord: maskulinitet, heterosexualitet, femininitet, skräck, kriminalroman.

Keywords: masculinity, heterosexuality, femininity, horror, crime.

Summary

The Closet Killer:

Illustrations of the non-masculine murderer in One Step Behind and Night Sister.

This article investigates themes of masculinity and sexuality in two Scandinavian crime narratives, *One Step Behind* (*Steget efter*) by Henning Mankell and *Night Sister* (*Nattsystemen*) by Unni Lindell. The murderers in these novels reject traditional masculinity and instead invite femininity. This lack of masculinity is emphasized through the heterosexual frame narrative and is also linked to the violent crimes that are committed. Some heavy symbolism borrowed from the horror film genre is also investigated – such as mirrors and masks – and the use of these tropes, I argue, links the homosexual to the monster.

Katarina Gregersdotter
Institutionen för språkstudier
Umeå universitet
katarina.gregersdotter@engelska.umu.se