

Arne Dahl

om (kriminal)litteratur og

EUROPA BLUES

Foredrag af Arne Dahl
afholdt på Aalborg Universitet, oktober 2003.

På ét niveau er det selvfølgelig at skyde sig selv i foden, når man som seriøs akademiker, forfatter og litteraturkritiker skriver en krimi. Og seks krimier er et helt magasin. Lige i foden. En kugle i hver tå og to i storetåen. Av, for –!

Dog, den opfattelse bygger på hierarkier, som i og for sig på mange måder er berettigede; det er klart, at der findes god og dårlig litteratur, og lige så klart, at kriminalromaner oftest tilhører sidstnævnte kategori – men findes der virkelig *dårlige genrer*?

Op gennem 1900-tallet er krimistrukturen i vidt omfang blevet betragtet som anvendelig – som noget, man kunne *bruge*. Lødige forfattere har brugt elementer af krimien til noget helt andet – løsrevet dem for at føje dem ind i en ”højere” sammenhæng. Lave ”rigtig” litteratur ud af kriminallitteraturen. De færreste lødige romaner i det 20. århundrede var helt uden et element af spænding eller mystik. Modernismens romanforfattere fik øjnene op for en grundlæggende bestræbelse, en fundamental orientering i krimigenren, som ikke bare kunne bruges – men frem for alt misbruges. Det målbevidste misbrug af krimilitteraturen er en vigtig del af modernismens romankunst – den jagt på Sandheden med

stort S, som trods alt gennemsyrrer en krimi, kunne man ikke acceptere. Det betyder, at de grundlæggende elementer opløses: Skurkene udgår, konspirationerne bliver mere og mere uigennemsigtige, opklaringen løber ud i sandet. Den modsatte vej – at fylde ”rigtig” litteratur på krimistrukturen – har ikke været lige så interessant. Det har man – ud fra modernistiske positioner – anset for umuligt.

Som helhed bygger denne brug og målbevidste misbrug af kriminalromanen altså på en underforstået forestilling om *underlødighed*. Man kan stjæle og forvanske elementer af krimien – men *som helhed* dur genren ikke. Det er en dårlig genre. Ikke bare fordi den søger en sandhed, ikke bare fordi den har en lineær kronologi og en udviklingskurve, der minder om udviklingsoptimistiske nationaløkonomers vækstkurver, ikke bare fordi den tvinger læseren til at fokusere på ”indhold” frem for på ”form”, ikke bare fordi sproget bliver så sekundært og instrumentelt, men frem for alt, fordi den er belæsset med så mange stereotyper og klichéer.

Jeg er helt enig i meget af dette. Når jeg en gang imellem ser en tv-serie – en ”soap opera” eller et ”dokussoap”-program, reality-tv – er jeg ofte tilbøjelig til at afskrive hele genren. Den slags er pr. definition noget lort! Men er det nu helt rigtigt? Indimellem kommer der en tv-serie, som udadtil ligner en ”soap opera” til forveksling, men slet ikke er det. Eller er den? Bare fordi den pludselig er god, behøver genren vel ikke at være en anden.

Op gennem forrige århundrede har den æstetiske teori brugt mange kræfter på at prøve at *definere* kunstnerisk og frem for alt litterær kvalitet. Man har opstillet diverse lister med positive kriterier såsom tæthed, uforudsigelighed, sprogbehandling, stil, lærdom, ærlighed, intelligens – og naturligvis originalitet. Problemet med krimien har været, at den *ikke rigtig tillader originalitet* – der er så mange faste elementer, præfabrikerede byggeklodser, at man højst kan sætte dem sammen på en nogenlunde ny måde. Omforme dem, lave dem om, kan man derimod ikke. Når man skriver en krimi, taler

man altid allerede andres sprog.

Men behøver det være sådan? Skal originalitetsbegrebet nødvendigvis tolkes på netop den måde?

Lad mig begynde med begyndelsen, altså med mig selv. Jeg debuterede som forfatter i 1990 med en ambitiøst formeksperimenterende, selvterapeutisk roman, der hed *Chiosmassakern*. Jeg var blandt de første i generationen efter firsernes store, brede ”postmodernistiske” gennembrud. Min generation var med på meget af det, der skete i firserne – men syntes i mange henseender, at den store fornyelse løb ud i sandet. Det store oprør mod tressernes senmodernisme og gulvspandsrealisme endte i det tomme intet – hele det nye arsenal af dekonstruktion og poststrukturalisme, der gjorde den almindelige læser tosset, men åbnede så mange nye muligheder for skriften, nåede dårligt nok at blive taget i brug. Der manglede noget – jeg er bange for, at vi ikke kommer uden om at kalde det ”mening”. Meningsløsheden var blevet en pointe i sig selv, dekonstruktion blev i skriftpraksis udelukkende tolket som destruktion.

Når jeg læser *Chiosmassakern* i dag (hvad jeg sådan set ikke gør, det vover man ligesom ikke), så slår det mig, hvor den bobler af en slags iver, en begejstring over skriftens løfter og muligheder. (Jeg plejer desuden at trøste mig med, at det er bedre at debutere overambitiøst end underambitiøst ...) Det er faktisk en meget modig bog.

Chiosmassakern fik en helt pæn modtagelse i pressen. ”Lovende”, mente man vist. Selv følte jeg, at jeg måtte træde et metapoetisk skridt tilbage og undersøge præmisserne for min egen skrift i meget mere koncentreret form. Det blev til en lille prosapoetisk samling, der hed *Nalkanden* (”Tilnærmelser”) og kom i 1992. Den blev generelt fejllæst – som en traditionel digtsamling, der var alt for postmodernistisk alt for sent. Forlaget, Bonnier, begyndte at få kolde fødder, og samtidig var jeg selv inde i en akademisk udvikling og nødt til at samle mig om min forskning. Jeg skrev om Artur Lundkvists skriftstrømme, samtidig med at mine egne blev tvunget

til at tørre ud – Bonnier ville ikke længere udgive mine bøger, og selv havde jeg, ikke mindst i kraft af min disputats fra 1995 og grundlæggelsen af tidsskriftet *Aiolos*, fået et stempel som akademiker. Den slags stempler er ikke sådan at vaske af. Især ikke i et så akademikerfjendtligt land som Sverige.

Indtil 1980'erne var svenske forfattere pr. definition anti-intellektuelle. Med firserne kom en akademisk skolet generation til – derfor blev kollisionen så voldsom. Det var ikke let at skrive i efterdønningerne af en sådan kollision.

Det var midt i halvfemserne. Europa og Sveriges forhold til Europa var under uhørt drastisk forvandling. Jeg følte behov for at skrive om det, for på en eller anden måde at prøve at give et litterært kvalificeret billede af det nye Europa set fra Sveriges ganske snævre synsvinkel. Men hvordan? Jeg kom til at tænke på, hvordan Maj Sjöwall og Per Wahlöö engang havde brugt en krimiserie til at dissekere deres samtid – ganske vist ud fra et cementeret politisk perspektiv, men alligevel med et stort litterært register. Men jeg opfattede mit eget navn som brændemærket – gav jeg mig til at skrive krimier som Jan Arnald, ville de straks blive fejllæst som akademiske eksperimenter (noget, jeg vel at mærke aldrig har givet mig af med). De ville aldrig blive modtaget som rigtige krimier eller som rigtig samfundskritik. Jeg var nødt til at skaffe mig en dækidentitet for at blive taget alvorligt.

I mit tilfælde kan man altså tale om en slags hierarkisk omvending – jeg antog ikke en falsk identitet, fordi jeg, den ”fine”, ikke turde stå ved, at jeg skrev krimier. Det var omvendt: Jeg antog en falsk identitet for at kunne skrive krimier uden at blive affærdiget som højttravende akademiker.

Dog, falsk? Er et pseudonym nu også en falsk identitet? Er det ikke bare en paralleksistens? Jeg har aldrig selv følt, at Jan Arnald var mere ”ægte” end Arne Dahl. I forvejen skrev jeg romaner, litteraturkritik, noveller, prosaeksperimenter, essays, akademiske afhandlinger. Jeg havde allerede mange identiteter, uden at det var noget problem. Arne Dahl og kri-

mierne var blot endnu en identitet blandt mange.

Jeg opfatter det som en ideel situation at kunne have to sideløbende forfatterskaber: Ét meget basalt, som langt hen udvikler sig trygt og roligt i sin kontinuerlige beskrivelse af vores tiltagende utryghed, en fortløbende rapport om tilstanden i vores samtid, fra år til år. Og et andet, der bestræber sig på at behandle de skyggesider, som det førstes pen ikke når ind til. Det ene forfatterskab udfylder det andets blinde pletter. Det er idealet – som jeg faktisk kun har realiseret én gang, nemlig i 2001, da jeg udgav den meget ambitiøse Europa-roman *Barbarer* som Jan Arnald og *Europa Blues* som Arne Dahl. Der løb de forskellige spor pludselig sammen, og jeg tror, man kan få meget ud af at læse de to bøger parallelt. Jeg bilder mig ind, at de tilsammen tegner et ret interessant billede af vor tids Europa og dets skjulte skyggesider. Set i to forskellige, men dog beslægtede perspektiver.

Jeg er nemlig perspektivist – jeg mener, at jo fl ere perspektiver man har på et fænomen, f.eks. samtiden, des bedre. Litteraturen er et felt, hvor man nemt gror fast i sit eget lille udsnit af verden – det er nyttigt, nødvendigt indimellem at træde et skridt ud eller ind eller til siden for at se, hvordan verden tager sig ud fra den vinkel. For mit vedkommende er krimiperspektivet det *lette* perspektiv – forhåbentlig hverken det letkøbte eller det letbenede, men netop det lette. Det letflydende; kunsten at beskrive det svære, det uudholdelige med let hånd. Uden nogensinde at vige uden om det forfærdelige.

Dybest set handler krimigenren om det, vi alle gerne vil – jeg tror, det er forklaringen på dens popularitet. Hvad mener jeg nu med ”det, vi alle gerne vil”? At blive udsat for eller vidne til grusomme forbrydelser? At se lige ned i vores kulturs blinde pletter? Jo, indrømmet, der er noget masochistisk ved krimilæsere. Men det er ikke det, jeg tænker på. Det er *helingen*. En kriminalroman er en *helingsproces*, som vi vist alle sammen gerne ville gennemgå. Et eller andet er forkert, sygt, skævt, perverteret – men skridt for skridt lukkes sårrandene,

dumhederne og vanviddet forsvinder, og vi kommer nærmere og nærmere til sandheden, løsningen, helingen. Jo værre sår, des mere velgørende heling.

Og hermed tænker jeg ikke i første række på, at forbryderen bliver fanget, at loven vinder over lovløsheden, at kosmos besejrer kaos, at retfærdigheden sker fyldest. Nej, jeg tænker mere strukturelt: Tågerne spredes; fortiden blotlægges i hele sin nøgenhed. Vi bliver i stand til at se det, som ikke længere er. Tiden falder på plads. Det handler ikke om harmonisering eller orden, men om klarhed. Det handler om at *nå frem*. Det, vi aldrig gør i det virkelige liv.

Jeg bestræber mig på at lade to parallelle kræfter være aktive i mine kriminalromaner. To urkræfter. At tale om det onde og det gode forekommer måske lidt usmageligt i en tid, hvor ondskaben og godheden på ny er blevet populære våben i den internationale magtkamp, hvor USA er ”Den Store Satan” og Saddam ”Den Inkarnerede Ondskab”. Jeg taler ikke om onde og gode mennesker (selvom man rigtignok kommer ret tæt på de første i mine bøger), jeg taler om den evige strid mellem de onde og de gode impulser. Denne kamp skal med; disse store ord kommer man næppe uden om at tage i sin mund som krimiforfatter. Det, der sker i det små, skal også ske i det store. Den tiltagende umenneskelighed i verden – og den mener jeg at kunne se; jeg synes, jeg ser den vokse sig stærkere for hver dag, der går – må have en modkraft, og min modkraft er samspillet mellem en håndfuld mennesker i Stockholm, som mere eller mindre tilfældigt er blevet bragt sammen. A-gruppen, kaldes de, og deres menneskelighed og mellem menneskelighed og medmenneskelighed symboliserer vores svage, lille modkraft over for det store samfundsklima, som ingen kan unddrage sig.

Men – inden jeg kaster mig ud i serien om A-gruppen, vil jeg fortsætte den sørgeligt afbrudte historie om Arne Dahls tilblivelse. Det stod mig klart, at en stor, fortløbende suite af kriminalromaner ville være ideel til at håndtere de store omvæltninger i vores samtid – dem, vi dårligt nok mærker i

vores dagligliv, lige så lidt som gennemsnitstyskeren havde nogen anelse om, hvad der udviklede sig i løbet af nogle år i 1930'erne. Men samtidig skrev jeg videre på mit "gamle" forfatterskab. Jeg skrev en slags ejendommeligt prosaeksperiment i tre variationer, som jeg kaldte 3 *variationer* og udgav på mit nystartede forlag Aiolos, der egentlig var et tidskrift, som jeg havde startet sammen med to nære venner på Stockholms Universitet, Ingemar Haag og halvdanskeren Jan Holmgaard, lige så tragisk fortabte litteraturforskere som jeg selv. Og samtidig med at Arne Dahl kom til verden, lykkedes det mig at genetablere kontakten med Bonnier, hvor jeg efter en del bøvl fik udgivet novellesamlingen *Klä i ord*. Tittelnovellen byggede på en fiktiv forfatter – omtrent samtidig med at jeg fandt på Arne Dahl, fandt jeg på en anden forfatter ved navn Michael Halle, en tysk senromantiker, samtidig med E.T.A. Hoffmann, som var overbevist om sine egne magiske kræfter som forfatter. Om, at det at skrive var ren troldomsudøvelse. Temaet var så inspirerende, at det lidt efter lidt byggede op til den roman, der skulle blive min hidtil største, *Barbarer*. Og samtidig blev Arne Dahl altså til. Det var en interessant og stimulerende parallel.

Jeg lagde ud med at skrive en krimi, der skulle handle om det samtidsfænomen, jeg på det tidspunkt var mest optaget af: Den svenske finanskrisen i begyndelsen af 1990'erne, da det svenske finansmarked blev liberaliseret, og banker og finansieringsselskaber fik frit spil til at konkurrere med hinanden. Det skete meget sigende samtidig med neddragslinjen af velfærden, så omfordelingen fra fattig til rig nåede rekordtempo. Men det var ikke mit ærinde at skildre én, som var blevet ramt økonomisk; jeg gik efter en langt mere konkret og slående virkning – et traume, der gør et menneske til morder. Det blev den bog, der kom til at hedde *Misterioso* efter en jazzplade med Thelonius Monk, som spiller en meget konkret rolle i jagten på morderen.

Jeg introducerede også hovedpersonen på en lidt skæv måde, idet Paul Hjelm – som dengang var mere hovedperson,

end han senere blev – kommer ind i handlingen gennem en slags bagvendt heroisme. Han redder ganske enkelt en udvisningsdømt kosovoalbener – et dengang såre aktuelt fænomen i Sverige – som i en forstad til Stockholm har taget Immigrationskontorets personale som gidsler; Paul Hjelm redder ham fra politiets specialkorps ved at skyde ham i skulderen, hvad der medfører, at han bliver anklaget for racisme og er lige ved at blive sparket ud af politikorpset. I stedet dukker en klog politichef op med en helt anden sag, der handler om koldblodige mord på svenske kapitalister. Jan-Olov Hultin, hedder denne kloge politichef, som samler en række politifolk fra forskellige hjørner af Sverige i en gruppe, der skal efterforske disse mærkelige seriemord på svensk erhvervslivs topfolk. Den midlertidige gruppe bliver senere gjort permanent under navnet ”Rigskriminalpolitiets specialenhed for voldskriminalitet med internationale aspekter”, bedre kendt som A-gruppen. *Misterioso* handler om øststatsmafiaer, om den nye kapitalismes hæmningsløse magtmisbrug og om den svenske finanskrise – og samtidig slet ikke. Dybest set handler den om det menneskeliges kamp mod det umenneskelige.

For mig betød det, at jeg havde fundet rammen for en fortsat beskrivelse af Sverige. Jeg syntes, det var lykkedes mig at skabe et kollektiv med rige udviklingspotentialer, og jeg havde fundet en form for alt det med politiarbejdet, hvor det blev langt mere end bare politiarbejde. Og samtidig en krimi, der fungerede ret godt på forskellige niveauer – og lod sig læse med udbytte på forskellige niveauer.

Det var lidt af en litterær vision – at blive læst af lægfolk på lægfolks præmisser og af de lærde på de lærdes. Man kunne lytte sig ind på de mytiske og måske i et vist omfang metafysiske overtoner, men man kunne lige så godt lade være. Og det synes jeg måske nu, efter seks bøger, er det allermest tilfredsstillende: At Arne Dahl tilsyneladende taler til alle aldersgrupper og samfundsklasser. Og på ganske mange forskellige sprog ...

Det skyldes måske delvis det *kollektiv*, hvis indre netværk

er seriens egentlige hovedperson. Min oprindelige tanke var at skabe en hovedperson, en politimand, der lignede mig selv, i hvis indre jeg nærmest uden omskrivninger kunne placere mine egne tanker i ren og nøgen form. Han skulle være edderkoppen i nettet; en figur, som – når han stødte imod sine egne grænser – kunne få assistance fra og tænke videre ved hjælp af supplerende figurer, der pegede i forskellige retninger. Ud over overjeget, Jan-Olov Hultin, var der omkring jeget, Paul Hjelm, og som en udvidelse af dette jeg i forskellige retninger: den stive formalist Viggo Norlander, den samvittighedsmartræde kæmpe Gunnar Nyberg, den hæmningsløse Arto Söderstedt og allertættest på den teknologiorienterede og energiske Jorge Chavez samt den kvindelige, intelligente og slagfærdige Kerstin Holm (hvoraf de to sidste hele tiden skulle udfordre Paul Hjelmns fordomme over for henholdsvis indvandrere og kvinder).

Men Paul Hjelm kom ret hurtigt ud over sine fordomme, og stort set alle de andre rev sig ligeledes løs fra deres faste roller, da de begyndte at blive individualiseret. Viggo Norlander gennemgik en omvendelse, da den russisk-estiske mafia sømmede ham fast til et snavset ghattogulv i Tallin. Gunnar Nyberg blev benådet fra sin evigt dårlige samvittighed af den familie, han engang havde svigtet på det grove-ste, men pludselig vovede at opsøge. Arto Söderstedt blev simpelthen mere og mere fri i sine tanker. Jorge Chavez blev Hjelmns bedste ven. Og Kerstin Holm kom Paul Hjelm i møde på en måde, som forudsætter sand jævnbyrdighed. Personerne begyndte kort sagt at leve deres egne liv – samtidig med at de i bund og grund var en og samme person, en slags mangelhovedet version af det trods alt hæderlige og veltilpassede samtidsmenneske, der forsøger at overleve i en svær tid. Den kategori, som langt de fleste af os trods alt tilhører.

Kriminalromanen lever i kraft af en hårfin balance mellem alle de nødvendige elementer. Tager et af dem overhånd og bliver dominerende, går det ud over de andre. Og var der ikke en risiko for, at min personlige kærlighed til de her per-

soner og min optagethed af deres personlige relationer skulle udvikle sig på bekostning af de andre elementer? Jo, helt oplagt. Alt for mange kriminalromaner sætter til på tempo, intrige, spænding og samfundskritik, når persongestaltningen kommer i fokus. Og nøjagtig det samme gælder et hvilket som helst af de andre elementer. Jeg tror, at min omfattende litterære bevidsthed hjalp mig til at holde balancen. På et tidligt tidspunkt pålagde jeg mig selv at følge en bestemt parole for ikke at tippe over i nogen retning. Parolen var: ”ikke at gå på kompromis”.

Og det betyder omtrent: *Slagkraft i samfundskritikken, bid i humoren, liv i personerne, dybde i følelserne, variation i stilen og tryk på intrigen. Ingen døde punkter.* Nogle forsætter, som jeg hele tiden forsøger at holde mig for øje, når jeg skriver.

Jeg går videre – hvis I orker mere. Efter *Misterioso* skrev jeg *Ondt blod*. Det er på sin vis min ondeste bog, min mest ren dyrkede thriller. Udgangspunktet var: Hvad ville der ske, hvis en ægte amerikansk seriemorder kom til Sverige – som en slags billede på vores totalt ukritiske tagen alt amerikansk til os, et billede på amerikaniseringen af Sverige (som jeg i øvrigt opfatter som meget stærkere end i Danmark, fordi Sverige har og altid har haft et meget mere problematisk forhold til Europa)? Men det handler også i høj grad om fædre og sønner, om hvordan krigen påvirker folk, længe efter at den er slut (et tema, der har fået en helt særlig aktualitet i Sverige i og med mordet på udenrigsminister Anna Lindh, som blev begået af en ung mand, der var dybt skadet af krigen i Jugoslavien). Hen ad vejen bliver det også til en storpolitisk thriller med markante indslag fra Golfkrigen, hvor både Irak og Osama bin Laden optræder længe før både 11. september og den nye Irakkrig.

Som jeg selv ser det, befinder disse to bøger sig på omtrent samme niveau. Med den næste bog synes jeg, jeg tager et væsentligt længere skridt fremad. *Op til toppen af bjerget* er en

både friere og mere kompliceret krimi end de to foregående. Her væves en lang række motiver, som alle virkede vigtige og påtrængende, sammen til en mere overbevisende helhed end tidligere. Indvandrerproblemer kobles med incestproblemer, hooliganisme og børneporno kobles sammen med terrorisme, nynazisme og narkohandel. I den bog synes jeg virkelig, jeg har fundet en slags mindste fællesnævner for den lille og den store kriminalitet, hverdagens ondskab og den globale. Der er satans meget tryk på den bog!

Med dette tredje bind af serien blødes mandsdominansen i A-gruppen desuden op, i og med at det introducerer en ny, vigtig figur – en ung kvinde ved navn Sara Svenhagen, som dag ud og dag ind kæmper med de frygteligste forbrydelser, man kan forestille sig, nemlig overgreb mod børn og børnepornografi. Senere bliver gruppen endnu mere kvindedomineret.

Og så har vi *Europa Blues* – her i oktober 2003 den senest udkomne Arne Dahl-roman i Danmark. Den har jeg tænkt mig at gå lidt mere i detaljer med (VÆLDIGE VANDE, bind 5, udkommer 11.marts 2004, red.).

I forbindelse med dette foredrag blev jeg bedt om at reflektere i lidt mere teoretiske baner over mine krimier – hvordan man bærer sig ad med at opbygge et plot, forholdet mellem *fabula* og *sjuzet* (for nu at bruge narratologiens termer) samt bl.a. spændingskurvens progression og regression. Men jeg føler ikke, jeg har så vældig meget at sige om de ting – normalt har jeg ikke svært ved at forholde mig teoretisk til litteratur, men at *analysere* en bog er trods alt en fundamentalt anderledes proces end at *skrive* den. Hvor meget jeg end anstrenger mig, formår jeg ikke rigtig at forholde mig teoretisk til mine egne bøger. Skriveprocessen rummer ganske vist masser af teoretiske og direkte analytiske elementer – men for den skrivende indgår de som momenter i en større, generel kreativ proces, som ret beset mest drives af lyst – indimellem af næsten erotisk karakter – og som jeg ikke rigtig er i stand

til at analysere. Fornemmelsen for spændingsopbygning og den efterfølgende afdækning af hemmeligheder er netop en fornemmelse, en følelse – på teoretisk grundlag, ganske vist. Men til forskel fra visse andre forfattere evner jeg ikke at løsrive den skabende proces' fornemmelser fra romanstrukturen. Det må man tage som min undskyldning for, at jeg i stedet forsøger at rekonstruere *Europa Blues*' tilblivelse.

Udgangspunktet var for første gang *titlen*. Efter en række længere rejser i Europa, ikke mindst et års ophold i Berlin, begyndte jeg at få en fornemmelse af, hvor meget Anden Verdenskrig stadig optager sindene på store dele af kontinentet. Den er et åbent sår, et sår som aldrig rigtig vil heles og måske heller ikke *bør* heles. Det slog mig, hvor langt vi i Sverige er fra den følelse – vi opfatter og skildrer Anden Verdenskrig som noget meget fremmed, som vi svenskere aldrig var en del af. Jeg gav denne vage, sælsomme følelse et navn – Europa Blues. Af det fødtes en roman.

Hvad var det, jeg ville vise? En følelse, der forenede Vest- og Østeuropa, men som Sverige målbevidst har lukket af for.

Jeg så et palads for mig, hvor skønhed og grusomhed var ét – hvor historien om skønheden og historien om grusomheden ikke rigtig lod sig skille ud fra hinanden. Jeg tog udgangspunkt i det aktuelle fælleseuropæiske problem, som bekymrede mig mest: *Trafficking*, den næsten industrielle eksport af østeuropæiske prostituerede til Vesten, hvor de bogstavelig talt bruges op, og nye kommer til i en aldrig svindende strøm. Dette problem ville jeg koble sammen med de mørke punkter i Sveriges (og også Finlands) historie – vores indirekte (og for Finlands vedkommende direkte) forbindelser med nazismen. Alt dette ville jeg endvidere knytte sammen med på den ene side Sveriges politik og praksis vedrørende flygtninge, på den anden side de forskellige mafialignende organisationer, der vokser frem i det nye Europa. Desuden var der et billede, som jeg blev ved med at se for mig, et billede fra en dag, jeg sammen med mine døtre besøgte den hyggelige national-zoo

Skansen i Stockholm. Det er det tryggeste, venligste sted man kan forestille sig (hvis man ser bort fra kommercialiseringen), og netop der så jeg – nærmest i forbifarten – nogle nuttede små dyr flokkes om det kød, personalet smed ind i indhegningen til dem. I næste nu spærrede de gabet op og formelig flåede kødet i stykker med bestialsk kraft – et forbløffende syn! De små kræ var jærve. Det var som at se en primitiv kraft taget ud af de forhistoriske myters dybeste dyb.

Eftersom jeg var ude efter en form for *retfærdig kvindelig hævn*, var det logisk at forbinde jærvenes sælsomme urkraft med en mytisk urkraft, nemlig *erinyerne*, den græske gudeverdens mest skrækindjagende væsener, de arkaiske kvindelige hævgudinder. Hermed begyndte plottet at tage form og forbinde alle de nævnte elementer. Jeg havde også brug for en joker i spillet, som kunne drage rundt i Europa og binde alt dette sammen med sin person – det blev et af mine personlige yndlingsmedlemmer af A-gruppen, Arto Söderstedt, hvis finske rødder også kunne inddrages.

Det var mit mål lidt efter lidt at forbinde historiske og samtidige fænomener, som ellers aldrig bliver sat i forbindelse med hinanden. Det blev også plottets struktur. I en lettere metapoetisk scene lader jeg Paul Hjelm, Kerstin Holm og Jorge Chavez diskutere de fire tilsyneladende adskilte sfærer, som A-gruppen aktuelt arbejder med. Hjelm har tegnet et skema over de fire sfærer, et plustegn med fire felter – det er så at sige min egen skitse over historien, med alle ledetråde anført. Politifolkene indser efterhånden, at de fire sager hænger sammen og reelt er én sag.

Det handler altså om fire separate felter: 1) otte asylsøgende kvinder fra østlandene er forsvundet fra et asylcenter i Sverige, 2) en kvinde har væltet en mand ned foran Stockholms T-banetog, 3) en mand er blevet ædt af Skansens jærve, og 4) en gammel mand bliver fundet hængende i et træ på kirkegården, med hovedet nedad og en lang nål stukket ind i hjernen.

En så indviklet intrige lader sig næppe udtænke i skrivende

stund; den kræver meget omhyggelig – eller i hvert fald lang tids – planlægning. Man går ud fra et skema a la Paul Hjelm-plustegn, og det skal så omformes til et skridt-for-skridt-skema, et forløbsskema – hvad skal man begynde med, hvad skal der derefter ske, hvornår skal læseren begynde at ane sammenhængen, hvad skal fortales henholdsvis fremskynedes, hvornår kommer næste vendepunkt? Nogle grundprincipper er: 1) Begynd i udkanten af begivenhederne, så det, der først forekommer centralt, i virkeligheden er perifert; 2) Hav altid mindst to dramatiske vendinger, så læseren svæver i uvished om, hvorvidt sandheden er kommet for en dag – for det kommer den jo aldrig i virkeligheden, ikke helt; 3) Giv altid læseren en chance for at selv at regne løsningen ud – det ideelle er, hvis læseren ser den en sides penge, før forfatteren giver svaret – så føler læseren sig intelligent, og det er altid godt; 4) Giv både ægte og falske ledetråde hen ad vejen, så læseren føler, at han burde have set løsningen noget før; 5) Gør aldrig opklaringen af en sag til en pointe uden forbindelse med bogens tema/grundproblematik. Opklaringen skal involvere en generel *anagnorisis* – verden skal træde frem i et nyt lys.

Som I kan høre, er det en helt ustruktureret opremsning af tip. Og i virkeligheden kan man slet ikke give sådan nogle tip om, hvordan en krimi skal skrives – alting skal hænge sammen. I vore dage hører det gamle romantiske begreb ”organisk form” ingen steder bedre hjemme end i kriminalgenren, hvor man faktisk hele tiden er nødt til at have vældig meget i hovedet. Den ungarske forfatter Peter Ester-hazy sagde til mig engang, da jeg interviewede ham: ”Der er ingen teknik i litteraturen. Det hele er essentielt.” Det har vide implikationer – såkaldt tekniske løsninger forudsætter et meningsbærende grundprincip. Man skal ganske enkelt være på det rene med helheden, når man begynder at skrive – med den ”organiske” helhed. Det er først, når helhedsvisionen står klart, at alle brikkerne falder på plads i skriveprocessen. At skrive krimier

er en mærkelig konstellation af minutiøs planlægning og fri skriven løs. Sjovt nok føler jeg stadig tydeligere, at de to ting hører sammen. Når først hele den komplicerede struktur er på plads i hjernen, ind-finder der sig en næsten total skrivefrihed, som gør, at man kan koncentrere sig fuldstændig om selve det at skrive – om stilen, om sproget. Plottet skal være der, uden at man behøver at tænke ret meget på det, mens man skriver.

Jeg tror ikke, jeg kan komme det ret meget nærmere. Jeg elsker selv den dér følelse, når den største præcision og perfektion forbinder sig med den største frihed, lyst og humor. Det, der virker let og ubesværet, skal dække over den mest omhyggelige planlægning. Kort sagt: *Timing is everything*.

Og hvis læseren sidder tilbage med noget mere end følelsen af nogle timers god underholdning, er det vel et tegn på, at jeg har nået mit mål: at smugle den gode litteratur ind i krimiens form. Et eller andet sted i udkanten af serien om A-gruppen er det min litteraturpædagogiske mission. Jeg vil narre folk til at læse litteratur, som de ikke selv tror, de kan kapere. Men moderne læsere kan kapere meget mere, end de tror.

I *Europa Blues* er tiden af lave. Processen er tydeligere end nogensinde en helingsproces. Chefen, kriminalkommissær Jan-Olov Hultin, døjer med mærkelige tidsudfald. Han tror, det er et slagtilfælde, der er i anmarch. Men hans reaktion er i virkeligheden en fysisk reaktion på, at tiden er af lave – der er noget helt galt med samtiden, for historien er en løgn, og det bøder man for. Jeg vil slutte af med at citere et afsnit, hvor den samme følelse hjemsøger vores helt Paul Hjelm:

”Tiden havde fået nykker. Den opførte sig ikke normalt.

Den var sikkert af lave.

Paul Hjelm havde en mistanke om, at det var, fordi der var grus i maskineriet. Når baggrunden for et hændelsesforløb er klar og tydelig, så går tiden normalt. Når der er styr på fortiden, når konflikter og uretfærdigheder er erkendt og afsløret,

når tidens sår er lægt, så hersker der en form for forsoning, og så kan tiden uhindret forløbe pænt lineært.

Men når det fortidige i en eller anden forstand er falsk, forfalsket, så mørner tidens gang, så sætter der sig søvn i tidens øje og grus i tidens maskineri, og så opfører tiden sig mærkeligt. Det var i hvert fald en teori.

Tiden var af lave og af led, og hvem var Paul Hjelm, at han skulle kunne sætte den på plads?

Desuden ville det gøre forbandet ondt.

Ufærdstider, kaldte man det engang. Man hamstrede, barrikaderede sig og slap ikke en djævel over broen. Og håbede så på, at børnene kom til verden med ét hoved og ikke to.

Man forstod aldrig, at det var derfor, børnene sommetider havde to hoveder og ikke ét. Fordi man ikke slap en djævel over broen.”

Oversat af Anders Johansen 2004